

СУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ЖАННЕТТА МАЦУЛЕВИЧ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ  
ПО ЗАЛАМ

**ФРАНЦУЗСКОГО  
ИСКУССТВА**

XV — XVIII вв.

ЛЕНИНГРАД. 1940

## ВВЕДЕНИЕ

Исключительное богатство собрания произведений французского искусства в Эрмитаже, которое является первым в мире за пределами Франции, дало возможность показать на выставках историю его развития на протяжении 500 лет, с XV века до XX века.

Многочисленность и разнообразие эрмитажных памятников позволяют представить каждую эпоху, каждое стилистическое направление, отражающее вкусы и идеи различных слоев французского общества на разных этапах его развития, не только в произведениях живописи и скульптуры, но и в графике, миниатюрах и богатейшей художественной промышленности (гобелены, мебель, фарфор, серебро, ювелирные изделия, кружева).

На выставке, рассматриваемой в этом путеводителе (от зала № 363 до зала № 380), развернут исторический период с XV века по XVIII век, начиная с времени возрождения (по-французски — ренессанс) и до предреволюционной эпохи, когда в искусстве восторжествовало реалистическое направление.

В виду малого объема путеводителя, в него не могли быть включены все находящиеся на выставке предметы \*.

---

\* Эту задачу выполнит издаваемый «Каталог выставки французского искусства XV—XVIII вв.».

а избраны наиболее знаменитые и показательные памятники, являющиеся как бы вехами на пути развития французского искусства.

Осмотр каждого зала надо начинать со стены 1, расположенной против окон; стена 2 будет направо от нее; стена 3—с окнами; стена 4—налево от 1; в тексте соответственно указывается местоположение каждого предмета.

## УКАЗАТЕЛЬ

зал выставки французского искусства XV—XVIII вв.

		стр.
I зал № 353	Искусство французского возрождения XV—XVI вв. . . . .	7
II зал № 364	Искусство во второй половине XVI в. . . . .	16
III зал № 365	Развитие придворного идеалистического искусства в первой половине XVII в. . . . .	29
IV зал № 366	Реалистическое искусство первой половины XVII в. . . . .	34
V зал № 367	Искусство академизма середины XVII в. . . . .	39
VI зал № 368		
VII зал № 369	Искусство классицизма XVII в. . . . .	42
VIII зал № 370		
IX зал № 371	Расцвет искусства королевской Академии во второй половине XVII в. . . . .	54
X зал № 373	Художественная промышленность королевских мануфактур во второй половине XVII в. . . . .	67
XI зал № 374	Разложение академизма и возникновение искусства рококо в начале XVIII в. . . . .	83



XII зал № 375	} Придворное искусство стиля рококо в середине XVIII в. . . . .	92
XIII зал № 376		
XIV зал № 377	} Буржуазно-реалистическое искусство предреволюционной Франции . . . .	137
XV зал № 378		
XVI зал № 380	Придворное искусство предреволюционной Франции конца XVIII в. . .	158

## ИСКУССТВО ФРАНЦУЗСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

XV—XVI вв.

I зал, № 363

Франция в XV—XVI вв. переживает время то обостряющейся, то затухающей борьбы королевской власти с крупными феодальными князьями. Помещики-феодалы с оружием в руках защищают от короля права полновластного господства в своей вотчине. Интересы короля и торговой буржуазии временно совпадают. Идея национального объединения захватывает обе стороны одинаково. Оно необходимо и для развития торговли, задерживаемого тем, что феодальные поместья изрезывают страну бесчисленными внутренними границами, где феодалы произвольно взимают пошлины с провозимых товаров.

Упорная борьба ведется за свободу и безопасность торговых путей от грабежа феодалов и, наконец, создаются условия для подъема не только внутренней, но и внешней торговли. Буржуазия, усиливаясь экономически, приобретает и большее политическое значение. Ее идеология, вступающая в борьбу с дворянской, находит свое выражение не только в политике, но и в науке и искусстве.

Условные, далекие от жизни формы позднего готического искусства (XV в.) отходят на второй план. В недрах

самой готики возникает, коренящееся в народном искусстве, реалистическое направление. В XV в., в период обострения борьбы молодой прогрессивной буржуазии со старыми феодалами, это реалистическое направление принимает формы нового стиля — ренессанса (возрождения). Ренессанс знаменует собой повышенный интерес к реальному миру, в центре которого стоит человек. Это новое мировоззрение дает название движению гуманизма (человеческое по-латински — *humanum*) — великого прогрессивного движения человеческой мысли, которое лежит в основе всего возрождения.

Ренессанс выражает в искусстве мысли и чувства человека, возрождающегося к личной и духовной свободе. Начинается разработка науки, светской философии и реалистического искусства. Возрастает интерес к античной культуре греков и римлян.

Буржуазный реализм, лежащий в основе искусства возрождения, идейно-враждебен отвлеченной феодально-церковной готике. Естественно, что эти два стилистические направления приходят (в XVI в.) к резкому столкновению.

### Стена 1

### Картина XV в. «Оплакивание Христа»

Картина «Оплакивание Христа» представляет собой типичный образец религиозной живописи. Это — икона, на

XV в. которой соблюдены все условности готического стиля. Главная по религиозному значению фигура Христа помещена в центре. По величине она значительно больше оплакивающих Христа: мадонны (богородицы), апостола Иоанна и других. Фигура же заказчика — простого смертного, молящегося перед гробницей, — сделана совсем маленькой. В композиции, т. е. построении картины, господ-

стует торжественная застылость. На лицах оплакивающих сохраняется свойственное готическому стилю условное выражение печали. Анатомия тела Христа и особенно его лицо переданы неестественно, — костлявость и изможденность соответствуют христианскому, аскетическому идеалу. Но все же в разработке этого религиозного сюжета проявляется интерес к человеческой личности. У заказчика, изображенного на первом плане, индивидуально охарактеризованные, портретные черты лица.

*Шкап у стены 2*  
Лиможские расписные эмали  
XV—XVI вв.  
Церковные вещи

Аналогичные стилистические особенности можно наблюдать и на великолепных образцах лиможских эмалей, называемых так по имени города Лиможа на юге Франции, где производство эмалей славилось еще с XII в. (см. в зале № 357 шкап № 4 с лиможскими эмалями).

Техника расписных эмалей следующая: на медную пластинку наносится масса из стекловидного порошка, которая при обжиге сплавляется в одну белую, блестящую плоскость. На нее черной эмалевой краской наносится рисунок и, после легкого обжига, его расписывают пестрыми эмалевыми красками. При повторных обжигах и полировке они приобретают яркую красочную поверхность. Эта техника предполагает уже серьезное знание химии и требует большого опыта, накопению которого содействовала цеховая организация. Представленные образцы свидетельствуют о высоком уровне художественного ремесла.

Буржуазия того времени является тем классом, который создает новое реалистическое направление в искусстве.

Предметы церковного назначения (иконы и складни — переносные алтари, бравшиеся с собой в дорогу), находящиеся в витрине, запечатлели характерные черты обоих борющихся стилей: готики и ренессанса.

*Направо в шкалу*  
Складень с «Рас-  
пятием» конца  
XV в.

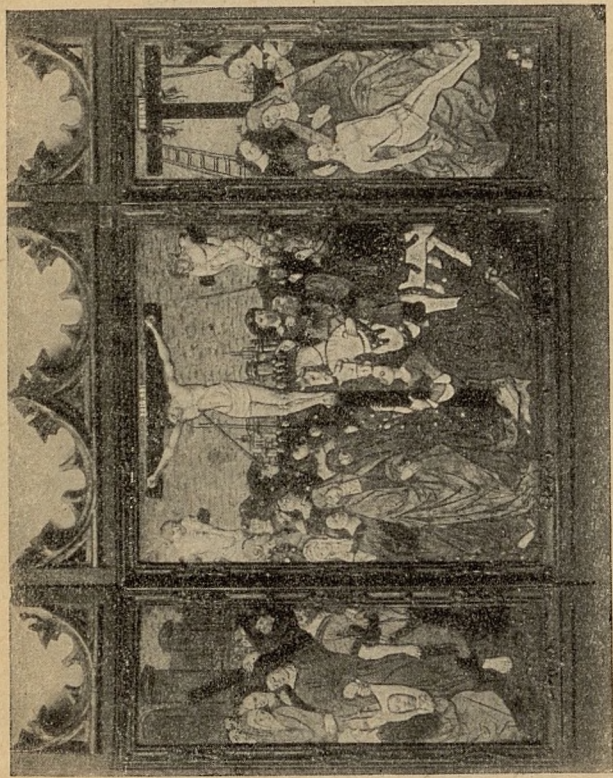
На складне с «Распятием, Несением креста и Оплакиванием» яркие краски, условный фон (синее с золотом небо), совершенно неестественное изображение нагого тела Христа и вся симметричная группировка фигур еще целиком примыкают к готическому направлению.

*Посредине в шкалу*  
Складень с «Про-  
поведью Иоанна  
Крестителя» ма-  
стера Дидье

Большой складень с «Житием Иоанна Крестителя», исполненный Мартеном Дидье (работал в середине XVI в.), уже носит черты стиля возрождения. Здесь в основу работы мастера положены наблюдение действительности и ее изображение.

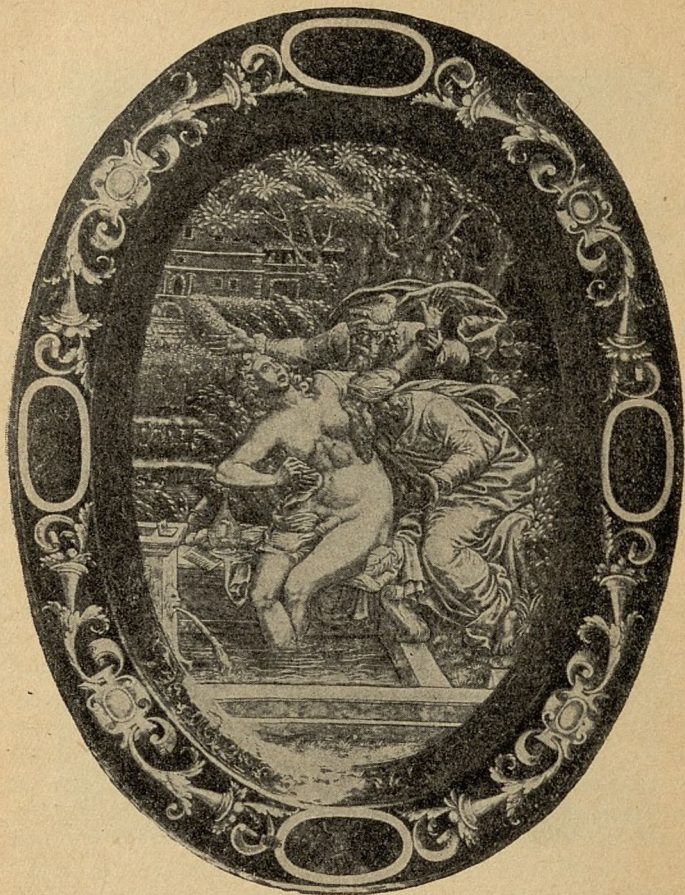
Подпись монограммой «М. Д.» свидетельствует о поднятии интереса во время ренессанса к личности художника.

Новой является и техника исполнения расписной эмали в серых тонах, так называемой гризалью. Она допускает тонкие переходы в прозрачных бело-серых красках. Передача светотени в лесном пейзаже, заменившем прежний сине-золотой фон, создает впечатление перспективно убегающих в светящуюся даль рядов деревьев. По-новому, не по-церковному, передается даже само религиозное повествование о жизни пророка Иоанна Крестителя. Проповедника окружает толпа, одетая в современные костюмы. Однако, сила церкви — самого крупного феодала — еще велика и художник подчиняет изображение тексту «жития святых» во всех главных его



1. Эмагевый складень XV в. с «Распятием»





2. Куртейс. Эмалевое блюдо «Сусанна и старцы»

моментах: на центральной створке — проповедь Иоанна Крестителя, справа — Иоанн крестит Христа, слева — палач отсекает голову Иоанну.

*Шкап у стены 4*  
Лиможские эмали  
XVI в. Столовая  
утварь

На предметах светского назначения, в том числе на утвари для пиршественных столов, мы видим решительный поворот к стилю возрождения. Здесь особенно четко сказывается влияние итальянских форм, повторяющих образцы античного, классического искусства.

*Посредине на полке*  
Чаша с крышкой  
мастера Реймона

Круглая чаша с крышкой и на ножке. В щитке на ножке помещены инициалы знаменитого мастера Пьера Реймона (род. около 1513 г., ум. после 1584 г.).

*Посредине на полке*  
Кувшин с высокой  
ручкой мастер-  
ской Реймона

Кувшин с высокой, стройной ручкой и с аллегорическим изображением времен года: Осени и Зимы в виде фигур, сопровождаемых символическими животными.

Эти аллегории несомненно связаны с античными мифологическими изображениями, так же как и формы обоих предметов заимствованы от античных сосудов.

*Посреди шкапа*  
Пластина с мифом  
о «Диане и Актеоне», работы XVI в.

Восьмигранная пластина, украшенная изображением мифа\* о целомудренной богине Диане. В наказание за то, что молодой охотник Актеон подсмотрел ее во время купанья, богиня обратила его в оленя. И здесь

\* Мифы — античные, главным образом, древнегреческие и древнеримские народные сказания о богах и героях.



заметно стремление художника ренессанса к реальности изображения. Даже сцену античного мифа он переносит в обстановку окружающей его жизни.

Диана со своими спутницами-нимфами купается в восьмиугольном бассейне с фонтанчиком, типичным для французских садов XVI в. Фигуры обнаженных женщин переданы реалистически.

*Налево в шкапу* Другой знаменитый мастер XVI в. — Блюдо с «Сусанной и старцами», мастера Куртейса Пьер Куртейс вносит в передачу библейского сюжета жизнь, полную движения и страсти. Большое овальное блюдо изображает целомудренную Сусанну, которая с ужасом отбивается от двух стариков, застигнувших ее во время купанья. Надо учесть, что эта сцена, полная реалистической силы, отстоит всего на каких-нибудь 40—50 лет от условного, безжизненного изображения, которое мы видим на первом, безымянном эмаливом складне с Распятием.

По бортам тарелок и чаш тянется орнамент гротеск\* Так называются сплетения мелких фигур людей и зверей, причудливо переходящих в листья, цветы и завитки, и создающих неисчерпаемое богатство новых узоров. Гротеск, характерный для итальянского ренессанса, где его блестяще разработал Рафаэль (см. роспись лоджий Рафаэля в Эрмитаже, зал № 324), имел большое влияние на все искусство. Этот

---

\* «Гротеск» в современном языке употребляется очень широко, не только для изобразительного искусства, но и для литературы, театра, музыки. Его характерными чертами является смешение вымысла с действительностью, фантастическое преувеличение, подчас уродливое, но большей частью полное остроумия и юмора.

орнамент заимствован из сохранившихся росписей развалин античных зданий и гротов, откуда и пошло его название гротеск.

*Витрина у стены 1* Книги в течение всего средневековья, до изобретения книгопечатания Гутенбергом (1464 г.) и даже еще в XVI в., были рукописными. Переписка книг и иллюстрирование их велись вначале в монастырских библиотеках, а с XIII в. и в городских мастерских. Книги делались из пергамента—тонко выделанной кожи—и стоили очень дорого. Большинство книг было религиозного содержания: молитвенники, часословы; или содержали рыцарские романы.

Миниатюры, иллюстрировавшие рукописи, были исполнены акварелью (водяными красками) по пергаменту. Эти маленькие картинки, выписанные с необычайной тонкостью и точностью, обладали всеми условными чертами готического стиля. Но с течением времени стиль возрождения становится ясно ошутим и в миниатюрах.

*Правая витрина* Очень любопытно, что аллегорический  
 Рукопись «Роман о розе» начала «Роман о розе», толкующий о рыцарских добродетелях и пороках, украшен реалистическими миниатюрами. Фантастические сцены романа (например, постройка башни Ревности) изображаются, как реальные действия.

## ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVI в.

*II зал, № 364*

Обострение классовой борьбы во Франции выливается в XVI в. в гражданскую войну, вошедшую в историю под названием «религиозных войн». Противники выступали друг против друга с религиозными лозунгами: война велась между католиками и протестантами (гугенотами). Под религиозной оболочкой шла политическая и социальная борьба с очень сложным соотношением сил. Самый спутанный клубок придворных интриг был сосредоточен вокруг слабовольного короля Карла IX, представителя вырождающейся династии Валуа, и его матери — Екатерины Медичи.

Кровавым эпизодом бушевавшей борьбы была Варфоломеевская ночь — резня гугенотов в Париже 23 августа 1572 года, организованная Екатериной Медичи с согласия Карла IX. Католическая буржуазия северных городов и самого Парижа была на стороне короля и играла активную роль в событиях. Однако и к гугенотам примыкала значительная прослойка буржуазии; известны многие имена цеховых мастеров, в том числе художников, пострадавших за свои гугенотские убеждения.

Гуманистическая идеология, с ее все возрастающим интересом к окружающему миру, содействует развитию реалистического направления в искусстве и созданию индивидуального образа человека, т. е. развитию портретной живописи.

*Стена 2* Типичный портрет XVI в., вероятно, «Портрет герцога Алансонского» художника Клуэ изображает герцога Алансонского, брата Карла IX и участника Варфоломеевской ночи. Все внимание и большое мастерство художника сосредоточено на индивидуальной выразительности лица при полном внешнем спокойствии фигуры. С портрета внимательным, сосредоточенным взглядом смотрит на нас совсем еще молодой человек. Его тонкие губы сжаты, в лице чувствуется ум, хитрость и настороженность придворного, живущего среди нескончаемых интриг и кровавых заговоров французского королевского двора.

Портрет написан, несомненно, с натуры и ярко характеризует человека. Этой задаче подчинены и живописные приемы. Черный костюм и берет, простая поза изображенного, ровный зеленоватый фон — ничто не отвлекает художника от главной задачи: создания образа живого человека.

Портрет герцога Алансонского, возможно, написан и не самим Франсуа Клуэ (ум. в 1574 г.), но близко передает основные черты манеры знаменитого портретиста. Кроме живописных портретов мастер оставил целый ряд изображений, сделанных карандашом и слегка расцветченных сангиной\*. Эти, исключительные по тонкости работы, рисунки говорят о наблюдательности и огромном мастерстве художника. В чрезвычайно просто нарисованных портретах схвачены образы живых людей во всем их индивидуальном своеобразии. Но нельзя не отметить при этом, что Клуэ, будучи придворным мастером, соблюдает известную сдержанность и облагораживает всех изображенных.

---

\* Сангина — особый вид красного карандаша.

*Витрина на стене 2*

Карандашные портреты XVI в. Карандашный портрет представлен на выставке, начиная с самых ранних образцов первой половины XVI в. Первоначально эти рисунки были подготовительными набросками для живописных произведений. Затем карандашный портрет приобретает широкое распространение и становится самостоятельной отраслью искусства.

Клуэ был одним из наиболее блестящих мастеров в этой области, но и более ранние художники — в первой половине XVI в. — создавали глубоко реалистичные произведения. Таковы портреты епископа де Лизье, короля Карла VIII, его жены — Анны Бретонской — и придворного поэта Ронсара (знаменитого автора поэмы Франсиада, посвященной королю Франциску I). Но рисунки Клуэ — наиболее замечательны. На портрете мадам д'Андело тонко переданы черты лица и глубокая выразительность усталых глаз.

Портрет Карла IX, сквозь облагороженную форму, передает истинные черты этого эгоистичного, жестокого, упрямого и безвольного человека.

В свое время карандашные портреты играли роль нынешних фотографий. Так, по свидетельству современников, Карл IX, накануне избиения гугенотов в Варфоломеевскую ночь, выдал из своего собрания изображения намеченных жертв, с обозначением их имен. Рассматривая эти карандашные рисунки, запечатлевшие живые лица современников, мы можем поверить этому рассказу, который свидетельствует о большом сходстве портретов.

*Витрина на стене 4*

Карандашные портреты художников Дюмустье

По сравнению с Клуэ гораздо более последовательными реалистами были знаменитые братья Дюмустье: Пьер (ум. ок. 1600 г.) и Этьен (1540—1603). Среди их



3 Блуэ. Портрет герцога Алансонского





4. П. Дюмустье. Портрет Этьена Дюмустье

замечательных рисунков особенно интересен набросок двух фигур, где Пьер изобразил себя и Этьена, беседующих друг с другом. Рисунок разграфлен на квадраты, что указывает на его назначение — эскиза для большой картины.

Возникает парный, а затем, и групповой портрет, в котором художники разрабатывают новые композиции, подчеркивая внутреннюю связь изображенных лиц. На нашем рисунке Дюмустье мастерски достигает этой цели.

Большая выразительность еще ярче ощутима на более крупном рисунке головы Этьена, сделанном Пьером, как эскиз к тому же парному портрету. Здесь художник сумел передать «говорящий» взгляд резко скошенных глаз, которые вырисованы с такой тонкостью, что видна даже тень от ресниц, падающая на щеку. Такая живость в лице не присуща рисункам, о которых мы говорили раньше.

Большого расцвета достигает в этот период и художественная промышленность. Еще в первой половине XVI в., во время итальянских походов короля Франциска I, французы непосредственно в Италии знакомятся с высокими достижениями искусства эпохи возрождения. Франциск вывозит из Италии много художественных произведений. Во Францию, по его приглашению, выезжают знаменитые мастера (в том числе Леонардо да Винчи). Все это содействует подъему французской художественной жизни. Итальянские влияния сказываются в разных отраслях производства.

Мы уже говорили о лиможских эмалях. Перейдем теперь к другим областям художественной промышленности: шпалерам и фаянсу.

Шпалера, т. е. тканый стенной ковер с богатым, многокрасочным узором, достигает блестящего расцвета в XV веке и в начале XVI в. Города Аррас, Париж и Брюссель стано-



вятся европейскими центрами производства шпалер — широко распространенного и самого дорогого настенного украшения этого времени. При торжественных процессиях, проходивших по улицам, шпалеры вывешивались снаружи из окон и с балконов. При пирах и церковных церемониях ими завешивали стены внутри помещений.

Естественно, что наряду с мифологическими и историческими, в шпалерах часто разрабатывались и религиозные сюжеты. Однако, трактуются они довольно реалистически, как это свойственно эпохе возрождения.

*На верху стен*  
Шпалеры  
«Житие Марии»,  
работы начала  
XVI в.

Замечательные по редкой сохранности, красоте и свежести красок шпалеры начала XVI в. в восьми сценах рассказывают житие богоматери.

*Направо на стене (стоя спиной к окну):* «Встреча родителей Марии» (Иоакима и Анны, когда им было возведено рождение ребенка), «Рождение Марии» и «Введение во храм» (где ее встречает первосвященник).

*Налево на стене:* «Обручение Марии и Иосифа», «Благовещение ангела Марии» (о рождении сына), «Встреча Марии с Елизаветой» (будущей матерью Иоанна Крестителя).

*Напротив окна:* «Поклонение пастухов» и «Поклонение волхвов» (младенцу Иисусу, сыну Марии). Художник изображает все эти евангельские сцены не в отвлеченных формах средневекового искусства, а в обстановке современной ему реальной жизни, используя все новые достижения живописи.

Законченность и совершенство построения каждой сцены восходят к итальянским композициям, которые легли в основу этих шпалер. Фигуры даны в живом движении, прекрасно соблюдена перспектива, особенно замечательны уходящие

в глубину, пересекающиеся арки сводов. В пейзажах передана воздушная даль и с любовью изображены цветы.

Совершенное мастерство, с которым ткачи выполняют эти сложные изображения, передавая все изменения оттенков на предметах при помощи цветных шерстей, является результатом подъема французского народного творчества.

Франция уже в XIII в. стоит во главе развития производства шпалер и тогда безымянные ткачи, разрабатывая эту трудную художественную технику, кладут основу для будущего развития знаменитой мануфактуры Гобеленов (см. зал № 373).

В производстве фаянса (изделия из глины покрытой глазурью) следование итальянским образцам сменяется новыми изобретениями. К их числу принадлежат замечательные по тонкости исполнения и изяществу формы фаянсы городка Сен-Поршера. Эти фаянсовые изделия представляют собой различные, очень красивые сосуды. Их белая глина покрыта

*Витрина у окна* прозрачной свинцовой глазурью, под которой лежит легкий черный узор. Все они гор. Сен-Поршера, носят гербы королей и знатных родов работа XVI в. французского дворянства. Они чрезвычайно хрупки и количество всех сохранившихся в разных музеях предметов едва достигает ста штук. Фаянсы Сен-Поршера являлись типичной отраслью дорогого и редкостного производства, служившего верхушке дворянского общества.

Значительно отличается от этих изделий, изобретенный также во Франции, знаменитый фаянс Бернара Палисси (1510—1690).

Этот замечательный мастер был настоящим человеком эпохи возрождения. Происходя из ремесленной среды, он

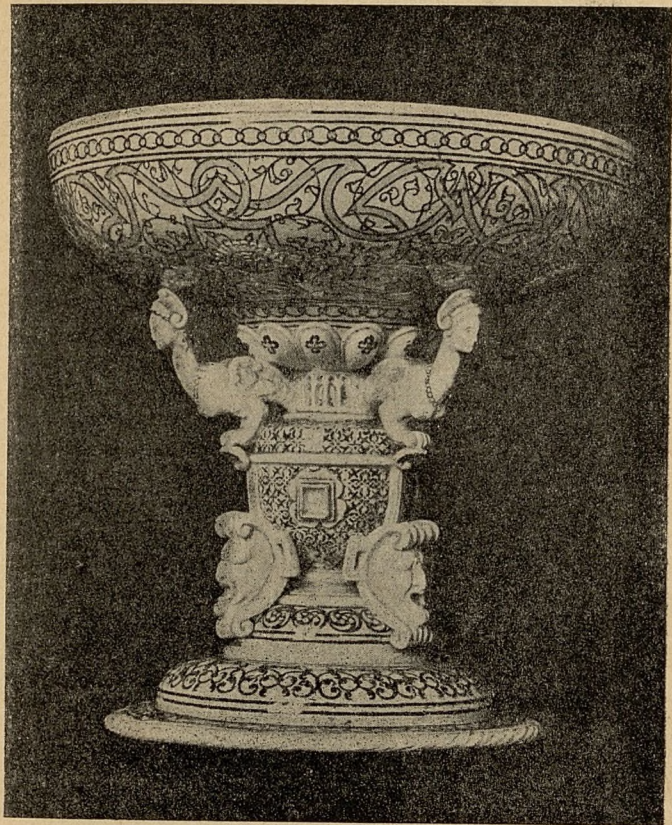
долгие годы боролся с нуждой и, наконец, став незаурядным ученым, занимается геологией, физикой, химией, страстно любит природу, делается агрономом, садоводом и выдающимся изобретателем. Исследования свои он изложил в очень живых и интересных книгах, дошедших до нашего времени.

После пятнадцатилетних исканий, Палисси удалось создать тот яркий, красочный фаянс, названный им «сельской глиной», из которого он изготовлял блюда и чаши.

*Шкап у стены 1* Они были созданы художником на Фаянсы мастера основе внимательного изучения природы. Бернара Палисси На фоне ручья, изображенного в глубине блюда, и на его берегах по бортам блюда, лежат рельефные, в точности лепленные с живых моделей, змеи, ящерицы, лягушки, рыбы и раки. Блюда с такими натуралистическими деталями пользовались огромным успехом. Ими украшали открытые буфеты, их ставили на стол, чтобы пугать гостей на пиру, когда из-под яств вдруг показывалась змея или лягушка.

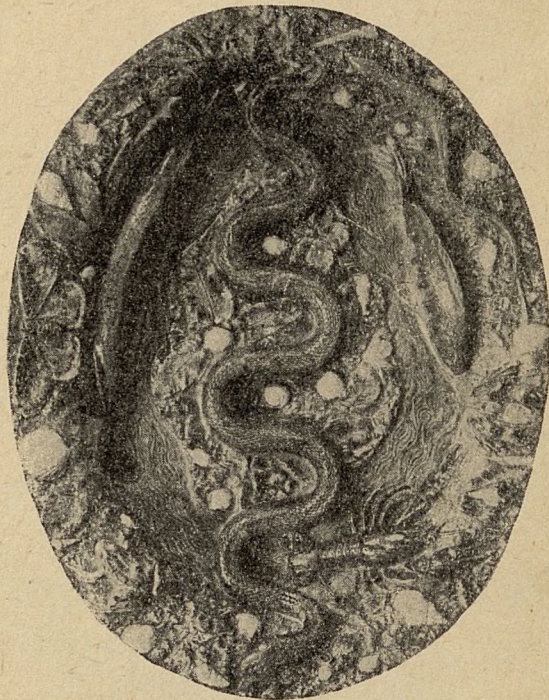
Влияние Бернара Палисси и его новой техники сказалось на производстве фабрики Авон, близ Фонтенбло. Здесь стали выделывать различные фигурки и группы, простые и реалистические (см. стоящие в шкапу на полке): это — Кормилица с запеленутым младенцем; Странствующий музыкант в коротком плаще; Задорный мальчик, несущий щенят в полах своей одежды.

Отметим, что и религиозные и мифологические сюжеты изображены в той же реалистической трактовке. Так, евангельская сцена «Встречи Христа с самарянкой» происходит у круглого колодца, который составлял необходимую принадлежность каждого французского дома в XVI в. Сама



5. Фаянсовая чаша производства гор. Сен-Поршера





6. Бернар Памисси Блюдо из сельской глины

самарянка одета в обычный костюм горожанки той эпохи. Любопытно изображение античного бога морей Нептуна в виде сильного, нагого крестьянина с лохматой бородой, сидящего верхом на большом дельфине.

В этом плане развивалось творчество Бернара Палисси до тех пор, пока он не встретил знатных покровителей в лице Карла IX и королевы-матери Екатерины Медичи. Они вызывают его в Париж и предоставляют ему мастерскую во дворе королевского замка Тюильри. Отныне мастер приспособляется к господствующему при дворе направлению — маньеризму. Он начинает выделывать плетеные корзиночки и блюда с плоскими, едва выступающими барельефными узорами. Вместо реалистических, словно выхваченных из жизни фигур, появляются преувеличенно вытянутые, в неестественных позах «аристократические» боги и богини, окруженные маленькими амурами. Снижается и техника исполнения фаянсов, глазури становятся грязновато-мутными и утрачивают былое богатство красок. Трагическая судьба постигает самого мастера. Будучи убежденным гугенотом, он в восьмидесятилетнем возрасте, несмотря на покровительство короля, был заточен в тюрьму и больше из нее не вышел.

Придворное, упадочное направление в искусстве, которое оказалось роковым для творчества Палисси, выросло во Франции на почве итальянских влияний, которые были перенесены сюда художниками Россо (ученик Микельанжело), Приматиччо (ученик Корреджо) и Бенвенуто Челлини, в 1530 г. приехавшими из Италии по вызову французского короля. Он поручил им перестройку и украшение увеселительного замка Фонтенбло. Эта работа положила начало придворному идеалистическому направлению в искусстве, которое известно под именем «школы Фонтенбло».

*Витрина на стене 4*  
Рисунки художников  
Россо  
и Приматиччо

Рисунки художников Россо и Приматиччо представляют собой образцы их эскизов для украшения замка Фонтенбло. *Вверху* рисунок Приматиччо к рельефу, предназначенному для украшения фронтона здания. Изображены музы — олицетворения искусства, коронующие бюст короля Франциска I. Уже сюжет указывает на придворное назначение этого, прославляющего монарха, искусства. Ему свойственны утонченные формы, преувеличенно удлиненные фигуры, увлечение игрой линий, нарядность композиции.

То же наблюдаем и в рисунке Россо — проекте росписи для замка Фонтенбло, — изображающем античное жертвоприношение. На первом плане и по сторонам находятся декоративные фигуры, не имеющие отношения к акту жертвоприношения и помещенные только для заполнения пространства.

*У стены 2*  
Мраморный  
рельеф «Венера  
и Амур» скульптора  
Гужона

На овальном рельефе с изображением «Венеры и Амура с дельфином» проявляются те же черты изысканного стиля маньеризма, который характерен для французского дворянского искусства XVI в.

Рельеф этот, по всей вероятности, происходит из увеселительного замка Анэ, который принадлежал Диане де Пуатье, фаворитке двух королей — Франциска I и его сына, Генриха II. В замке этом работали лучшие итальянские и французские мастера, в том числе и знаменитый скульптор Жан Гужон (1510—1568). Для него характерны удлиненные фигуры, маленькие головы и идеализованные типы маловыразительных лиц (см. выставленный рельеф). Но также типично для него то замечательное мастерство композиции, с которым три фигуры, окруженные драпировкой, вкомпанованы в овал рельефа.

## РАЗВИТИЕ ПРИДВОРНОГО ИДЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII в.

*III зал, № 365*

Интересы придворной французской знати диктуют искусству официальный, идеалистический стиль, нарядный и красочный. Создается «историческая живопись», единственно признаваемая «высоким» искусством. Сюжеты из древней истории и мифологии уводят зрителя из мира действительности в мир богов и героев античных, библейских и христианских сказаний.

В 1648 г. в Париже, во время правления кардинала Мазарини (за малолетством короля Людовика XIV), создается Академия живописи и ваяния, которую государство, заинтересованное в руководстве художественной политикой, сразу же берет под свое покровительство.

Королевский живописец Симон Вуэ (1590—1649) является типичным выразителем идеалистического дворянского искусства. В его картинах чувствуется влияние крупных современников Карраччи и Рубенса. Проведя молодость в Италии, Вуэ внёс в искусство принципы нарядного искусства академизма (см. зал №331). Ознакомившись в Париже с гениальными по своему реализму и силе выразительности произведениями великого



фламандца Рубенса \*, Вуэ воспринимает некоторые черты его искусства, но использует их в своей довольно поверхностной, декоративной манере.

*Стена 1*

Минерва — древнеримская богиня мудрости и войны — изображена Вуэ среди пышной обстановки, с аллегорическими фигурами розовых амуров. У ее ног сова — символ мудрости.

Композиция картины не имеет глубины, она ограничена задним фоном, как на сцене театра. Краски на картине сопоставлены довольно резко, без оттенков и переходов: желтая и голубая одежда, белые, красные и синие перья на шлеме, стоящем спереди, придают картине пестроту и парадность.

*Стена 2*

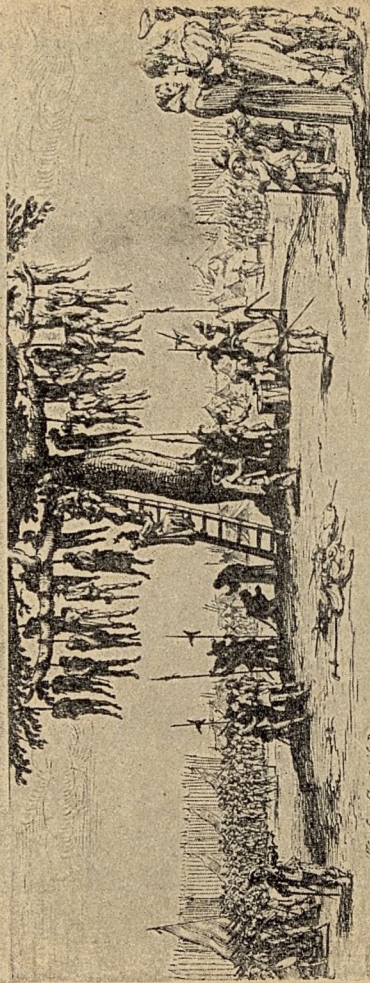
Картина того же Вуэ изображает Геркулеса на Олимпе, куда этот греческий герой, по древнему сказанию, был вознесен после смерти и торжественно встречен богами. Посредине сидят Венера и Вакх, который протягивает виноградный венок склоненному перед ним Геркулесу. Вся картина блещет светлыми, яркими красками, которыми художник достигает впечатления нарядности и веселья. Главный герой Геркулес обращен к зрителю спиной. Подчеркнуто выписаны мощные мускулы его тела. Сильное и загорелое, оно противопоставлено изнеженным, розовым телам богов. Все это напоминает нам живопись Рубенса. Но, в отличие от

---

\* Рубенс в 1621—1625 гг. выполнил по заказу королевы — матери Людовика XIII — Марии Медичи двадцать прославляющих ее больших картинок, для галереи резиденции королевы — Люксембургского дворца в Париже.



7. Вуэ. Геркулес на Олимпе



Paris. Chez la Citoyenne, Palais National, ci-devant.

— A la fin, ces Voleurs se font et perdent ;  
Comme fruites malheureuses à cet arbre penché.

— Mais il est bon que l'écume horrible et noire enroule ;  
Elle lui sert de vêtement de femme et de couverture.

Et que soit le Dofin des hommes pieux  
Disproportioné au tard la suite des Cieux . 1)

полотен Рубенса, у Вуэ отсутствует сила и радость жизни и в своих творческих поисках он стремится достигнуть той декоративности, которой требовало от живописи придворное искусство, уводящее прочь от жизни.

В это время развивается художественная промышленность, изготавливающая предметы роскоши и, в том числе, разнообразную мебель из различных пород дорогого самоцветного дерева.

*У стены 1*

Кабинет черного  
дерева работы  
XVII в.

Образцом такой мебели является шкаф из черного дерева с резными, выпуклыми украшениями, носящий итальянское название «кабинет» и представляющий собой хранилище для художественных и исторических коллекций \*. Кабинет имеет двойные дверцы. Внутри он представляет собой дворцовый зал с зеркалами и видом в парк.

Страсть к собиранию древних рукописей, медалей, монет, бронзы и других вещей возникает в Италии еще в эпоху возрождения. В XVI в. она переносится и во Францию, где вскоре приобретает очень широкое распространение. Это способствует сохранению исторических и художественных ценностей и развитию интереса к историческим наукам.

---

\* Кабинетом впоследствии называется и вся комната, где коллекционер проводит научные занятия над своими собраниями. Отсюда возникает общеупотребительное обозначение этим словом комнаты для занятий.



## РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

IV зал, № 366

В противовес нарядному, идеалистическому искусству дворянства, развивавшемуся под сильным итальянским влиянием, буржуазно-демократические слои общества выдвигают художников реалистического направления. Братья Ле-Нэн, происходящие из северно-французского города Лана, являются яркими выразителями этого стиля.

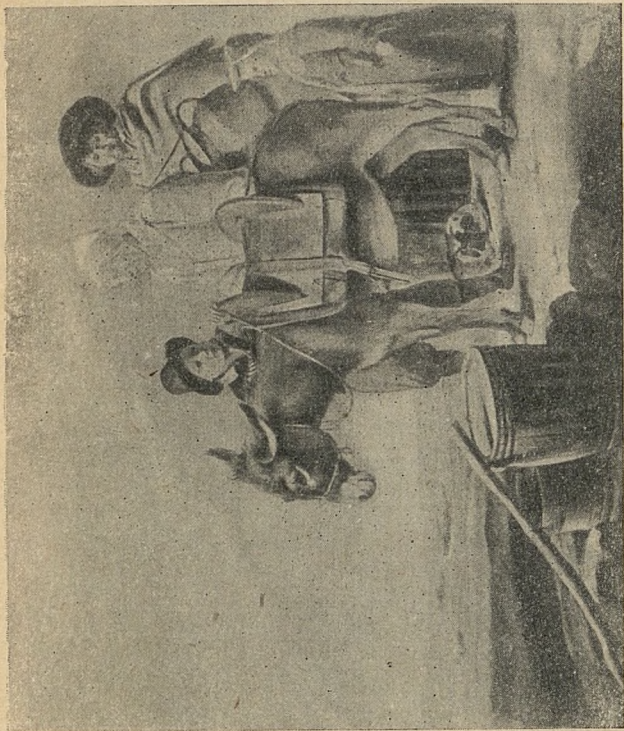
*Стена 1*

Картина «Семейство молочницы» художника Луи Ле-Нэн

В картине Луи Ле-Нэна (ум. в 1648 г.) «Семейство молочницы» выражено совершенно новое мироощущение художника. Он видит и знает действительную жизнь и умеет отразить ее в своем произведе-

нии. При этом он наблюдает не роскошную обстановку королевского двора и придворного дворянства, а в центре его внимания стоит простая жизнь трудящихся масс и беднейшего населения.

На картине «Семейство молочницы» перед нами открывается однообразный, уходящий к далекому горизонту, серебристый пейзаж северной Франции. Передний и задний план перспективно увязаны: Выдвинутые вперед ушат и бочка, с прислоненной и бросающей на нее тень палкой, так точно переданы художником, что создают полное впечатление



9. Луи Ле-Нэн. Семейство молочницы



10. *Ланьо*. Портрет старика

объемности, особенно благодаря окружающему их мягкому свету серенького дня. Все это несомненно сближает Луи Ле-Нэна с голландскими реалистическими художниками, но в своем отношении к крестьянам художник резко отличается от голландцев. Ни на суровом лице молочницы и стоящего за ней крестьянина в плаще, ни на бледных, без улыбки, лицах детей, ни на других сценах, изображенных на картинах Ле-Нэна, не видно того оттенка карикатуры, той насмешки горожанина над «грубой деревенщиной», которая сквозит в произведениях лучших бытовых художников Голландии, как Остаде, Ян Стэн и др. (см. зал № 343). Ле-Нэн серьезно и с сочувствием, в художественно значительных образах, повествует о простой трудовой жизни народа.

### Стена 3

Карандашные  
портреты худож-  
ника Ланьо

В портретных рисунках художника Ланьо (середина XVII в.) также называется реалистическое направление. Его портреты передают не только живой облик человека, но и его характер, его душевные качества.

В этом отношении замечателен портрет мужчины в круглом воротнике. В его глазах отражена сложная умственная жизнь, а тени под глазами, изборозженный морщинами лоб и складки у рта придают лицу страдальческий оттенок.

Еще более остро охарактеризован старик с бородавками и лохматой бородой. Его хитрое, злое лицо приближается к карикатуре. Интересна и техника Ланьо: резкие, обрывистые штрихи карандаша и общие темные тона рисунков лишают их той нарядности и пестроты, которая свойственна дворянским портретам.



*У окна в витрине*  
(зал № 365)  
Гравюры «Ужасы войны» художника Жака Калло

Другой искусный рисовальщик знаменитый Жак Калло (1592—1635) в своих метких рисунках и гравюрах откликается на современные ему события. Особенно выразительна выпущенная им серия гравюр под названием «Ужасы войны».

Жак Калло изображает жестокие войны, пытки пленных и массовые казни. Он подчеркивает диничную роль католического священника, благословляющего все эти зверства.

На гравюре «Повешенные» бросается в глаза фигура монаха с поднятым крестом, стоящего у ног очередной жертвы, которую вешает палач.

Способ многократного печатания рисунка, вырезанного или протравленного на медной доске, открывал возможность распространения гравюры в сотнях и тысячах экземпляров. Широкая доступность гравюры, благодаря ее дешевизне, чрезвычайно способствовала ее агитационному значению.

*У окна в витрине*  
(зал № 365)  
Гравюры и рисунки Жака Калло «Театральные шествия и актеры»

Жак Калло долго жил в Италии и запечатлел в своих рисунках театрализованные празднества. Изображения пышных шествий и многочисленных участников представления приобретали в рисунках Калло (он рисовал их кистью бистром — коричневой краской) заостренный до карикатуры, совершенно фантастический вид. Этот жанр под именем «манера Калло» в XVIII и XIX вв. имел большое влияние на литературу романтического направления.

## ИСКУССТВО АКАДЕМИЗМА СЕРЕДИНЫ XVII в.

*V и VI залы, № 367 и 368*

Художники академического направления создавали большие картины, которые своими религиозными или мифологическими сюжетами, пышностью и яркостью красок служили украшением дворцов, богатых церквей и монастырей.

Они стремились к построению многофигурной композиции, к стилизации природы по образцам античных статуй. Фигуры драпировались в большие, якобы античные плащи и одежды. Современные костюмы изображались только в портретной живописи, ценимой значительно ниже исторической. Передача душевных переживаний изображаемых лиц строго определялась академическими правилами и для каждой эмоции имелась готовая форма изображения. Директор парижской Академии живописи и ваяния художник Лебрен издал даже специальную книгу о нормах изображения человеческих страстей.

Все было точно регламентировано в академическом искусстве бюрократической монархии, только не было в нем места живому чувству и свободному проявлению человеческой мысли.

*V зал, № 367*

Художник Эсташ Ле-Сюёр (1617—1655) был одним из характерных представителей академического стиля. Он был учеником Вуэ и позднее испытал влияние Пуссэна. Его

## Стена 1

Картина «Смерть  
Св. Стефана»  
художника Ле-  
Сюёра

картина «Смерть св. Стефана» написана на евангельский сюжет о побииении камнями одного из первых диаконов христианской церкви. Собранные приверженцы св. Стефана в отчаянии смотрят на его бездыханное тело. Это трагическое событие изображено художником в спокойной, уравновешенной композиции. Выражение отчаяния у отдельных фигур постепенно нарастает от правого нижнего угла к центру картины. Каждое действующее лицо застывает в своей позе с заученным выражением на лице. Нет ни одной своеобразной, индивидуальной черты. Но в то же время картина представляет собой крупное произведение монументального декоративного искусства. Художник умеет мастерски построить многофигурную композицию, он прекрасно распределяет краски, с успехом производя то парадное впечатление, которого требовала Академия.

## Стена 2

Картина  
«Моисей — мла-  
денец на Ниле»  
художника Ле-  
Сюёра

Из библейского сюжета Ле-Сюёр избирает момент, когда мать Моисея, предупрежденная о предстоящем избииении еврейских младенцев в Египте, спасая своего сына, кладет его в плетеную ивовую колыбель и пускает ее по течению реки Нила. В глубине картины — уходящая сестра Моисея.

В академическом искусстве обычно изображался момент нахождения младенца Моисея дочерью фараона, так как это позволяло показать блеск и пышность нарядов царевны и ее многочисленной свиты и прославить «великодушие» царей к беднякам и несчастным. Однако, не эта цель прельщала

Ле-Сюёра. Он решает здесь сложные задачи изображения пейзажа в вечернем освещении и игры красочных светотеней на ярких одеждах женщин.

*VI зал, № 368*

*Стена 2*

Картина «Воспитание Вакха» художника Ла-Гира, 1638 г.

Лоран де Ла-Гир (1606—1656) работает в академическом направлении. В его картине чувствуется стремление к нарядности и изяществу. Младенец Вакх — сын Семелы, спасенный своим отцом Юпитером от гнева его ревливой супруги Юноны, — был принесен посланником богов Меркурием для тайного воспитания нимфам. Весь колорит, композиция, сюжет картины уводят зрителя в недоступный для простых смертных нереальный мир богов и героев.

Картина «Избиение младенцев» худ. Бурдона

*Стена 1*

Картина «Избиение младенцев» худ. Бурдона

Себастьян Бурдон (1616—1671) принадлежит к числу основателей Парижской Академии живописи и ваяния и был даже ее ректором в 1648 г. Его картины отличаются большой мягкостью и сочностью колорита.

Картина «Смерть Дидоны» художника Бурдона

*Стена 4*

Картина «Смерть Дидоны» художника Бурдона

Сюжет картины «Смерть Дидоны» заимствован из Энеиды. Троянский герой Эней был закинут бурей к берегам Карфагена, где пленил сердце царицы Дидоны. После его тайного отплытия, Дидона взшла на костер и пронзила себя мечом.

Картина выдержана в светлых и мягких тонах, которые создают впечатление глубины, особенно в голубой дали моря, на которой белеют паруса кораблей, и в мягких серо-зеленых деревьях, среди которых тонет мраморный храм.

Картина выдержана в светлых и мягких тонах, которые создают впечатление глубины, особенно в голубой дали моря, на которой белеют паруса кораблей, и в мягких серо-зеленых деревьях, среди которых тонет мраморный храм.

## ИСКУССТВО КЛАССИЦИЗМА XVII в.

### Живопись Никола Пуссэна

*VII зал, № 369*

Одним из крупнейших художников Франции, создателем классицизма в ее искусстве, является знаменитый живописец Никола Пуссэ (1594—1665). Будучи еще молодым человеком, он уехал в Италию и поселился в Риме, где прожил всю жизнь. Его художественные идеалы, не нашедшие признания в Париже, получили опору в открывшихся ему в Италии красотах творений Рафаэля. Мир грандиозных развалин античной архитектуры и памятники древней скульптуры пленили его воображение. Изучая принципы искусства у историков древности и беря за образец античные статуи и рельефы, Пуссэ объединяет их с достижениями живописи Рафаэля и последовательно — теоретически и практически — вырабатывает новое направление классицизма во французском искусстве.

Природу Пуссэ воспринимает также через призму античного героического мифа. Он дает ее «улучшенной», избегая всего обыденного, которое считает недопустимым в «высоком» искусстве. Будучи ученым художником своего времени, он искал разумных причин красоты в произведениях искусства и углублялся в научные и философские вопросы. Он изучал геометрию, теорию перспективы, оптику и анатомию.



Пуссэ считал своей главной задачей вызвать в душе зрителя наслаждение пониманием великих и прекрасных мыслей, ибо они являются содержанием совершенной живописи. Отсюда преобладание героики и строгость форм в его картинах. В произведениях Пуссэ господствует уравновешенная композиция, сдержанная красочность и предельная четкость рисунка. Психологическое, эмоциональное содержание картин Пуссэ родственно духу классических трагедий Корнеля, определявших развитие современного ему театра. Эмоции не чужды полотнам Пуссэ, но выражены в них статично. Позы и жесты людей условны, лица их типичны, но лишены индивидуальности, ибо художник руководствуется соображением, что передача сильной страсти может нарушить благопристойность и исказить классическую красоту лица.

Сюжеты Пуссэ заимствованы из древней истории, мифологии и религиозных книг. Во всем творчестве художника царит не эмоциональное, а рационалистическое начало.

Философия рационализма расцветает в это время во Франции в учении Декарта, математика и философа, ставившего разум в основу познания мира. Однако, не являясь последовательным материалистом, Декарт источником разума признал бога. Рационализм определяет принципы совершенства художественного произведения, как симметрию, гармонию и единство, которые являются сущностью классицизма Пуссэ. Несомненно, его искусство было прогрессивно для своего времени и не отвечало идеям и вкусам французской знати. Пуссэ не нашел признания в Париже, ни в начале своего творчества, ни позже, когда в 1641 г., уже зрелым художником, создателем нового стиля классицизма, он приехал по вызову короля Людовика XIII в

Париж. Здесь царило искусство академизма, вырабатывавшее пышный, парадный, декоративный стиль, соответствовавший требованиям двора абсолютного монарха.

*Шит 1а*

Картина «Танкред и Эрминия», около 1635 г.

Картина «Танкред и Эрминия» относится к раннему периоду творчества Пуссена. Сюжетом служит эпизод из знаменитой поэмы Торквато Тассо — «Освобожденный Иерусалим», рыцарского романа, написанного звучными стихами. Героиня его — Эрминия, с верным слугой Ванфрином, находит своего возлюбленного — рыцаря Танкреда, истекающего кровью на поле брани, после страшного поединка с сирийцем Аргантом, тело которого лежит вдали. Чтобы спасти жизнь Танкреда, Эрминия мечом отрезает прядь своих золотых волос и, произнося волшебные заклинания, перевязывает раны возлюбленного, возвращая его к жизни.

Этот лирический сюжет Пуссен воплощает в героических образах прекрасных и мужественных людей. Он противопоставляет мертвенную бледность бесчувственного тела Танкреда сильной, напряженной фигуре Ванфрина и гибкой, стройной Эрминии. Эти фигуры проникнуты внутренним единством действия. Игра света на красочных одеждах и металлических доспехах подчеркивает композицию и поэтическое звучание картины.

*Стена 4*

Картина «Пейзаж с Полифемом», 1648 г.

В «Пейзаже с Полифемом» предстает перед нами тот новый тип героического пейзажа, где сама природа изображается в идеализованном, торжественном стиле и мифологический сюжет поднимает ее на уровень страны Богов и героев. Весь колорит картины выдержан только в двух тонах — зеленом и голубом, что содействует торжествен-



12. Дуссен. Моисей источает воду из скалы

ности настроения. Миф о гиганте — одноглазом Полифеме, который завораживал весь мир игрой на своей волшебной флейте, послужил Пуссэну для изображения гармонии, царящей на земле. Мы видим бога реки, лежащего на прибрежных скалах, из источника вышли нимфы, в кустах видны козлоногие сатиры и даже простые землепашцы, изображенные в глубине картины, прекращают работу, прислушиваясь к волшебной песне. Все взвешено, все строго рассчитано в этой картине, она спокойна и величава, отвлеченна и идеалистична. Это позволило современнику Пуссэна, знаменитому итальянскому художнику Бернини, сказать, что Пуссэн работает не сердцем, а головой.

Пуссэн пишет картины и на религиозные сюжеты, но он разрабатывает их в том же направлении классического искусства. Чем старше становится этот великий мастер, тем более усиливается линейная сухость, однообразие красок, резкость их сопоставления и холодность его полотен.

*Шит 2а*  
Картина «Отдых  
на пути  
в Египет»

Сюжет взят из евангельского сказания о бегстве Иосифа и Марии с младенцем Христом из Палестины в Египет, остановившихся на отдых во время пути.

Пуссэн изображает мадонну, <sup>и</sup> сидящей на фоне зданий классической архитектуры с колоннами и обелисками, подчеркивая особенности египетских построек. В стороне видны башни, сидящие на них египетские птицы ибисы, в глубине движется процессия египетских жрецов со статуей бога-шакала на носилках. Ученость Пуссэна и его знание археологических раскопок сказались в этой картине. Самые фигуры, задрапированные на подобие античных статуй, торжественны и неподвижны.

*Стена 1*

Картина «Моисей, источающий воду из скалы», 1649 г.

Сюжет картины «Моисей, источающий воду из скалы», заимствован из Библии, излагающей древнюю историю евреев, как историю героического народа, выведенного пророком Моисеем из египетского плена.

Когда путники заблудились в пустыне и умирали от жажды, Моисей ударил жезлом в скалу, откуда забил свежий источник. Пуссен изображает этот драматический сюжет с массой действующих лиц в разнообразных позах: страдающих, умирающих от мук, или тянущихся к воде и уже утоливших свою жажду. Однако, каждый из них является носителем определенного момента в развитии драмы и хранит свою красивую позу. Все психологические движения, самые страсти должны были в классическом искусстве выражаться по строго разработанным правилам, сохраняя благопристойность и красоту. Но все эти фигуры и группы расположены так, что справа из угла как бы начинается развертывание и нарастание действия. Слева у источника черпающие и жадно пьющие люди и перед темной скалой сам пророк Моисей в красном плаще. Героический народ идет от отчаяния к спасению и во главе его, сливаясь с ним, герой Моисей. Общий торжественный и яркий цвет картины подчинен той же основной мысли.

*Стена 1*

Картина «Св. семейство»

Большая картина «Св. семейство» одно из последних произведений Пуссена. Монументальные фигуры мадонны с младенцем, Иосифа и Елизаветы с маленьким Иоанном представлены на совершенно условном фоне, пространство за ними не ощущается. В отдельных элементах проявляется открытое подражание классическим образам: так, лицо



мадонны и младенец почти списаны с картины Рафаэля, а старуха Елизавета скопирована с античной мраморной статуи, находящейся в Риме, где работал Пуссен. Краски на этой картине уже не переливаются многими оттенками и блеском светотени, как на ранних холстах Пуссена, они однотонны и тусклы. Розовый, оранжевый и голубой резко граничат друг с другом и не создают единства колорита. Именно эти черты классицизма Пуссен воспринял академизм — официальное искусство абсолютной монархии Людовика XIV, которое по существу, по своей классовой направленности было неприемлемо для Пуссена. Созданный им классицизм выражал прогрессивные идеи, отражал взгляды Пуссена на высокое значение искусства. Надо отметить, что художник стойко придерживался своих воззрений и, убедившись в том, что его творческие замыслы идут в разрез с господствующими тенденциями, покинул Париж, несмотря на самые лестные предложения королевского двора, и обрек себя на пожизненное добровольное изгнание в Риме.

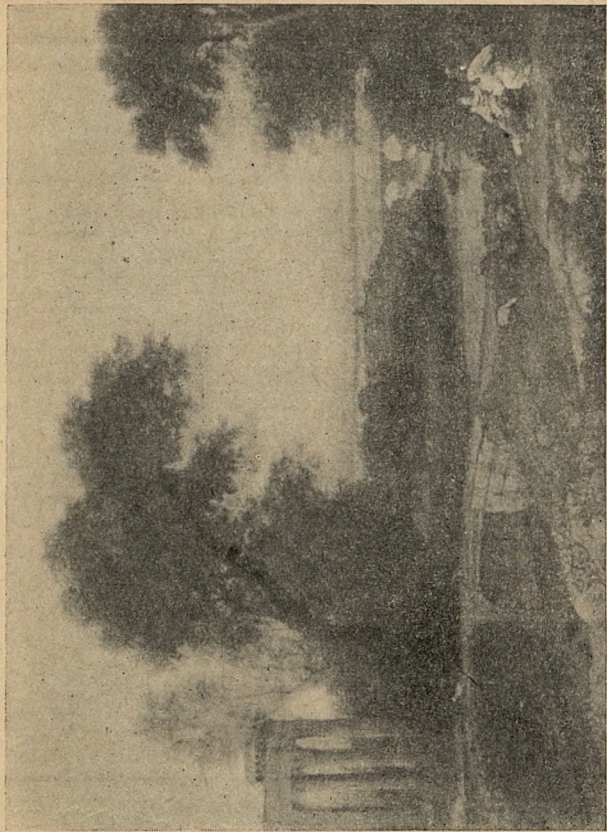
## Живопись Клода Лоррена

*VIII зал, № 370*

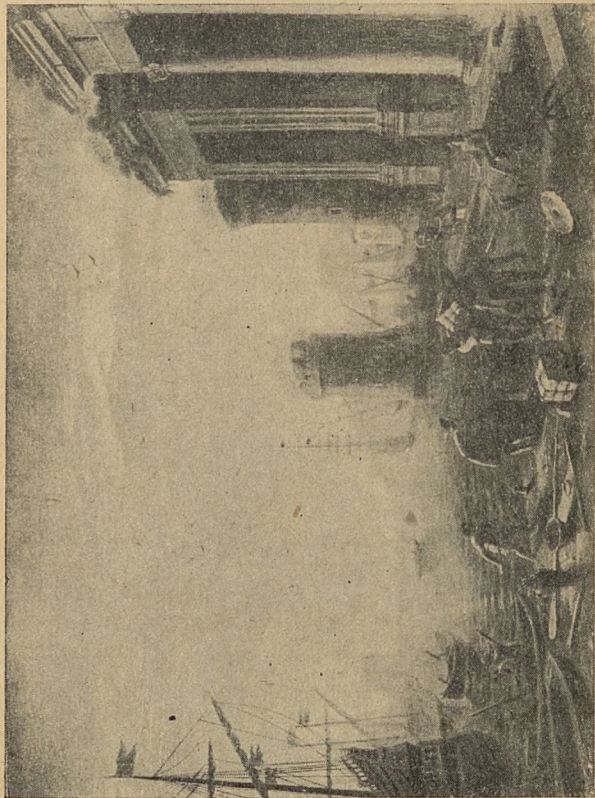
Знаменитый пейзажист Клод Желле, по прозвищу Лоррэн (1600—1682), что значит «лотарингец», т. е. уроженец Лотарингии, в молодости много путешествовал. В Риме он испытал на себе сильное влияние итальянского академического направ-

вления. Однако Лоррэн своей специальностью избрал пейзажную живопись, которая не считалась «высоким искусством». Свои пейзажи Лоррэн оживлял замечательно переданным освещением, глубиной и прозрачностью воздушного пространства. Правда, пейзажи его идеализованы, они скорее напоминают красивые, насаженные парки, чем естественные сельские виды. Почти на всех пейзажах Лоррэна среди развесистых деревьев высятся античные храмы или развалины величественных зданий, изображаются исторические, религиозные или мифологические сцены, чтобы привести картину в соответствие со строгими правилами исторической живописи. Картины Лоррэна значительно отличаются от героических пейзажей Пуссэна. Лоррэн всецело отдавался изучению и изображению световых эффектов в природе. Природа в его полотнах преобладает над человеком.

*Стена 2 и 4* Знаменитая серия картин, называемая Картины «Четыре времени суток», с исключительным мастерством передает изменение эффектов освещения утром, днем, вечером и ночью. В этих пейзажах Лоррэн достигает единства воздушной перспективы, которой не знала академическая живопись. Во все пейзажи введены библейские фигуры, которые написаны итальянским художником Лаури. В «Утре» на переднем плане — Яков и Рахиль; в «Полдне» — справа под деревом сидит мадонна с младенцем, которому прислуживает ангел, позади стоит Иосиф, оседланный осел щиплет траву. В этом сюжете мы без труда узнаем «Отдых на пути в Египет». В «Вечере» — Товия возится с большой пойманной рыбой, рядом с ним сопутствовавший ему ангел. В «Ночи» — Яков борется с ангелом, которого бог послал для его испытания.



13. Клод Лоррен. Полдень



14. Город Лорреан. Утро в гавани

Все эти религиозные фигуры никак не связаны с общим поэтическим впечатлением прекрасной природы, достигаемым Клодом Лоррэнном в его пейзажах.

*На щите* Особенное внимание художник уделяет задаче изображения морской дали. Картина «Байский залив» В картине «Байский залив» он дает голубую бескрайнюю гладь моря, и тихий, насыщенный солнцем день. Спереди, у развалин грандиозного античного здания — маленькие фигуры бога Аполлона и прорицательницы Сивиллы Кумской, предсказывающей судьбу.

*Стена 2* В картине «Утро в гавани» Лоррэн Картина «Утро в гавани» пытается разрешить трудную задачу передачи восхода солнца и отражения его лучей в вечно движущихся морских волнах. Художник находит тончайшие красочные оттенки при переходе от зеленоватой воды к золотистому горизонту и от него к густой синеве предутреннего неба. Торжественные руины античных зданий и большие оснащенные корабли залиты светом, ощущается утренняя прозрачность воздуха. Особенно интересно, что здесь более крупные, чем обычно в пейзажах Лоррэна фигуры, написанные фламандским художником Яном Милем, изображают не религиозный или мифологический сюжет, а реальную сцену жизни в торговой гавани. Босые грузчики по указанию надсмотрщика переносят тюки с товаром; слева на лодке к берегу подплывают солдаты, один опирается на коны; рядом работник тащит причальный канат большого корабля, чтобы закрепить его у причала набережной. В глубине направо — несколько удильщиков. Таким образом эта картина Лоррэна явно отступает от строгих требований исторической живописи, поставленных Академией.



## РАСЦВЕТ ИСКУССТВА КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII в.

*IX зал, № 371*

В период высшего развития дворянской монархии во Франции искусство стремится к созданию «вечных идеалов красоты и гармонии» и «вечных» законов.

Действительный облик абсолютной монархии обрисовал Маркс. «Эта исполнительная власть с ее громадной бюрократической и военной организацией, с ее многосложной и искусственной государственной машиной, с ее полумиллионной армией чиновников и полумиллионной же армией солдат, — этот ужасный организм-паразит, обвивающий точно сетью все тело французского общества и затыкающий все его поры, возник в эпоху самодержавной монархии, при упадке феодализма, упадке, который он помогал ускорять». Создается «правильный план централизованной государственной власти, где господствует такое же разделение труда, как на фабрике».

При этом разделении труда художникам поручалось прославление королевской власти в монументальных произведениях искусства. Это определяет всю деятельность, основанной еще в 1648 г., Академии живописи и ваяния. Она должна была создать общеобязательные нормы или каноны искусства и обучить этим строгим правилам молодых художников. Создается пышное и торжественное академическое искусство. Часто его называют классицизмом, так как, следуя за

---

\* Карл Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. Избранные произведения. Партиздат, 1937, т. II, стр. 300.

Пуссэном, оно заимствовало образцы классического искусства итальянского возрождения и классического искусства римской древности. Следует, однако, отметить, что это заимствование было поверхностным, внешним.

Академизм был непоследователен, эклектичен. Из искусства возрождения и античности придворное академическое направление воспринимает только их нормативные, идеалистические черты, игнорируя реалистическую основу классического искусства.

В царствование Людовика XIV (с 1642 по 1715 г.) академическое искусство приобретает особо грандиозные и пышные формы. Всесильный министр Кольбер проводит в 1664 г. реорганизацию Академии Художеств и ставит во главе ее талантливого художника и еще более талантливого организатора Шарля Лебрёна (1619—1690). Кольбер выдвигает задачу создания нового поколения художников, способного достойно прославить искусство абсолютистской Франции. Центральная задача этого искусства — возвеличение особы короля. Тезис абсолютного монарха Людовика XIV — «государство — это я» должен был быть воплощен в искусстве выучениками академии.

Для осуществления этой задачи привлекаются все виды искусства и, прежде всего, архитектура. Начинается грандиозное строительство, стоящее неисчислимых сумм и тяжелого народного труда.

У средней окна  
витрина Гравюры  
—виды Версаля

Создание одного только Версаля — королевской резиденции близ Парижа, пышного дворца с необъятным парком и его знаменитыми фонтанами, — при неоплачиваемом труде крепостных и солдат, обошлось свыше полутора миллиардов

франков. В Париже заканчивается перестройка дворца Лувра \*. Большие площади города украшаются скульптурой, прославляющей короля.

*Посреди зала* Модель памятника Людовику XIV, «Памятник Людовику XIV» скульптора Жирандона, бронза, 1692 г. который был исполнен в 1692 г. знаменитым скульптором Жирандоном (1628—1715). Памятник был воздвигнут на Вандомской площади и разрушен через 100 лет во время буржуазной революции.

Выставленная в Эрмитаже бронза является уменьшенной моделью памятника, который был больше натуральной величины. В модели обращает на себя внимание высокое качество бронзы и тонкость чеканки всех деталей. Отлита она, несомненно, во время исполнения самого памятника, и, вероятно, той же знаменитой литейной мастерской братьев Келлер в Париже.

Эта конная статуя представляет собой типичный парадный портрет академического стиля. Конь и всадник дышат торжественностью и величием. Немолодой, с длинноносим лицом Людовик XIV идеализован и уподоблен римскому императору. В целом группа напоминает знаменитую конную статую императора Марка Аврелия, стоящую в Риме, на площади Капитолия.

Людовик XIV одет не в костюм XVII в., а в римский панцырь, короткий военный плащ и римские сапоги с открытыми пальцами, так наз. калиги. Однако, на голове его, вместо римского шлема, согласно придворному этикету \*\* XVII в., надет

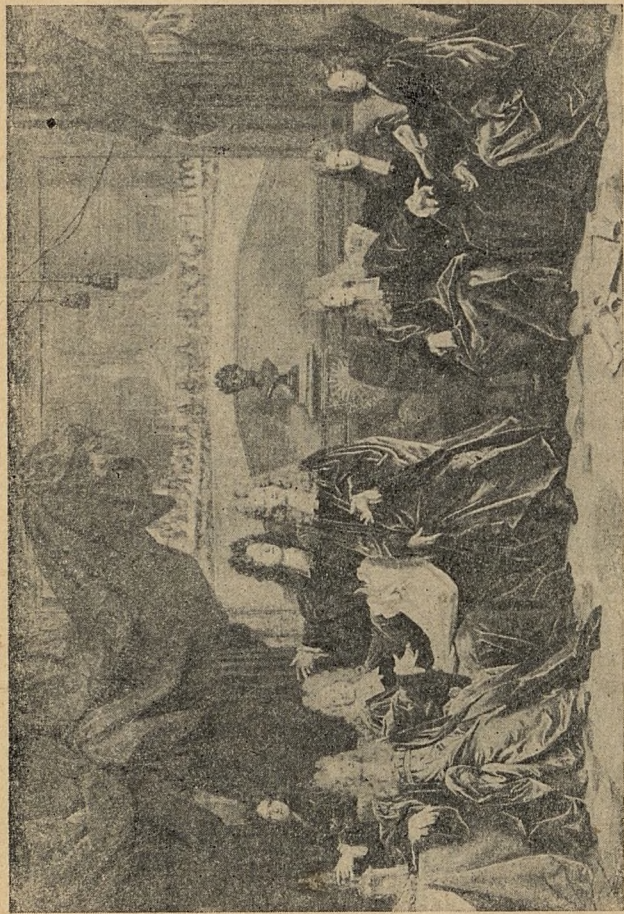
\* Ныне — крупнейший французский музей.

\*\* Этикет — правила поведения при дворе монарха.



15. Жирардон. Модель памятника Людовику XIV





16. Ларжильер. Заседание Парижской ратуши

высокий завитой парик. Этот анахронизм очень наглядно показывает, что от античного искусства бралось лишь то, что могло быть использовано для возвеличения короля и монархии.

В то же время памятник Людовику XIV представляет собой исключительно ценное произведение монументальной декоративной скульптуры. Памятник сконпанован Жирардоном для постановки в центре площади, композиция его разработана для обозрения со всех сторон. С одной стороны зритель видит повелительный жест правой руки короля и повернутую в эту сторону великолепную голову лошади. Чтобы увидеть лицо всадника, зритель привужден обойти группу и взглянуть с другой стороны, таким образом композиция способствует всестороннему обозрению памятника.

Нельзя умолчать о реалистической передаче анатомии лошади и совершенстве технического исполнения.

*У среднего окна,  
висячая витрина*

Гравюра «Людовик XIV» с портрета художника Риго

Парадные живописные портреты короля исполнял придворный художник Риго (1659—1743). Портрет уже стареющего Людовика XIV в высоком парике, облаченного в пышную мантию с горностаевой подкладкой, представляет его

в вычурной, почти балетной позе, стоящим на фоне тяжелой драпировки. Художник не скрывает отяжелевших черт лица короля, его провалившегося, уже беззубого, рта.

В портретной живописи художники позволяли себе нарушать принципы академического идеализма. В портретах проявлялись индивидуальные и даже психологические черты стиля барокко\*, царившего в XVII в. в Европе.

\* Стиль барокко — глубоко индивидуалистичен, полон выражения бурных страстей и героического пафоса. Мастера



Еще в начале столетия один из самых блестящих представителей искусства барокко, великий фламандец Рубенс сделал по заказу королевы Марии Медичи 20 великолепных картин \*\*, прославлявших правление ее и ее супруга Генриха IV. Эти полотна украсили Люксембургский дворец королевы.

Мощная, выразительная и красочная живопись Рубенса не могла не повлиять даже на академиков. (См. картину Вуэ «Геркулес на Олимпе», зал № 365.) В семидесятых годах XVII в. среди них создается особая группа рубенсизмов. Влияние Рубенса особенно сказалось на творчестве знаменитого портретиста Ларжильера и даже сам второй директор парижской Академии, живописец Миньяр, отдает дань рубенсизму.

*Щит 1-6*  
«Портрет Марии Манчини», приписываемый художнику Миньяру

Красавица итальянка Мария Манчини, племянница всемогущего министра кардинала Мазарини, была им привлечена ко двору, чтобы через нее сохранить влияние на юного короля Людовика XIV. Король столь сильно влюбился в племянницу кардинала, что хотел сделать ее королевой Франции. Но этому воспротивился сам Мазарини, питавший надежды на захват власти над Испанией посредством брака Людовика XIV с инфантой \*\*\* испанской Марией Терезией.

Барокко стремились к проникновению в психологию человека и к ее реалистической передаче. Стиль этот породил величайших гениев монументального, динамичного искусства — Рубенса и Бернини — и несравненных живописцев портретистов — Рембрандта и Веласкеза.

\*\* Эскизы к нескольким композициям см. в зале Рубенса, № 348.

\*\*\* Инфанта — дочь и наследница испанского короля.

С портрета Марии Манчини, приписываемого Миньяру (1612—1695), на нас внимательным взглядом черных глаз смотрит молодая, красивая женщина. Поза ее неподвижна, лицо спокойно, но этот взгляд выразителен и приковывает к себе внимание. Богатый наряд ее выдержан в одном черно-золотистом тоне. Мягко передана нежная кожа, тонкими переходами оттеняются легкая ткань рукавов, золотой брокат \* платья и на нем букет бело-золотистых цветов. Густые черные волосы украшены таким же букетом и выделяются на зеленовато-золотистом фоне. Выдержанность и изящество колорита характеризуют портрет этой дамы — героини многих романтических приключений, придворной одного из самых распущенных дворов Европы.

*Щит 2-а*

«Портрет Мансара» художника Вивьена

Портрет королевского архитектора Мансара, завершившего постройку дворца и парка в Версале, исполнен ряловым придворным портретистом того времени Вивьеном (1657—1734). Здесь художник стремится прежде всего придать пышность идеализованному облику человека и выразить в его лице, позе и костюме тот светский блеск, который являлся обязательным качеством придворного.

*Щит 2а*

«Портрет врача Фино» художника Жувенэ

Иным является портрет доктора Фино, придворного врача принца Кондэ, близкого родственника короля. Это портрет работы Жувенэ (1644—1717), примыкавшего к рубенсистам. Перед нами самодовольное, умное лицо. Оно написано реалистически, переданы тяжелые складки

\* Брокат — тяжелая, затканная золотом шелковая ткань.

кожи, её смуглый цвет. Внимание наблюдательного художника сосредоточено на характеристике человека.

*Шит 1а*

Картина «Заседание Парижской ратуши» художника Ларжильера

На картине художника Ларжильера (1655—1746) ясно сказывается стремление живо и красочно передать действительность. Наша картина представляет собой первоначальный эскиз для большой, во всю стену, композиции, заказанной Парижской ратушей (городской думой) и изображающей совещание купеческих старейшин о праздновании выздоровления короля (в 1687 г.). Интересно, что художник, стараясь удовлетворить официальные требования, насыщает картину изображениями Людовика XIV. Посредине стоит его бронзовый бюст, сзади на стене он же изображен в центре заседания. Слева, у края картины помещен известный скульптор Кузевокс, он держит в руках статуэтку короля, модель для памятника в Париже. Торжественное расположение явно позирующих городских старейшин также отвечает академическим требованиям.

Однако, строгость эта нарушена асимметричностью композиции. Живописность алых и синих бархатных одежд и выразительная оживленность жестов и лиц отличает эту картину от застывших, холодных академических произведений. Видимо, в кругах дворянства мантия\*, представители

\* Во французской монархии XVII в. дворянством мантия называлась богатая буржуазия, поступавшая чиновниками на королевскую службу и приобретающая, благодаря этому, дворянство, право ношения мантии и доступ ко двору.

Родовитое дворянство шпаги отстаивало свои старые феодальные привилегии. Оно состояло на военной королевской службе и обладало правом ношения шпаги.

которого, заказчики картины, изображены Ларжильером, рубенсисты встречали сочувственный отклик.

## У 1 окна

Знаменитый мастер Куазевокс (1640—1720) создал целый ряд скульптурных портретов своих выдающихся современников. Выставленный бюст изображает директора Академии Художеств Миньяра. Придворный скульптор Куазевокс в изображении своего собрата-художника допускает некоторую реалистичность. В этом бюсте мастер дает не только прекрасно наблюденное внешнее сходство, но и яркую психологическую характеристику. Худое лицо с большим носом, со сдвинутыми бровями и внимательным, упорным взглядом вполне соответствует волевой и самоуверенной натуре Миньяра, сумевшего ловкими интригами свалить всеильного директора Академии — Шарля Лебрёна и занять его место.

## Стена 2

«Портрет Кольбера» художника Шампэня

Портрет Кольбера, министра Людовика XIV и фактического правителя Франции в течение долгих лет, исполнен художником Шампэнем (1602—1614). Этот мастер, фламандец по происхождению, несмотря на полученное в Риме образование, остается верным реалистическому и красочному направлению фламандского искусства. В портрете Кольбера великолепно передано, выступающее на темном фоне, живое, умное лицо этого крупнейшего политика Франции XVII в.

Большая картина художника Миньяра представляет собой типичное произведение «высокого искусства» парижской Академии. Сюжет взят «исторический». Темой является велико-

*Стена 1*

Картина «Александр в палатке Дария» художника Миньяра, 1689 г.

душие Александра Македонского, якобы проявленное им к осиротевшей семье побежденного персидского царя Дария. Картина носила название «Великодушие Александра Великого». В образе Александра, стоящего слева в красном плаще, художник дал аллегорическое изображение Людовика XIV. Картина, написанная Миньяром, чтобы затмить композицию Лебрёна на тот же сюжет, имела огромный успех. Мастерская Миньяра была переполнена придворными и членами королевской фамилии, которые по нескольку раз приезжали любоваться «столь величественным и трогательным произведением».

В этой картине все отвечает академическим правилам живописи. Героический, идеализирующий сюжет. Композиция торжественна: многочисленные, умело расположенные фигуры заполняют огромный холст и, несмотря на драматизм происходящей сцены, создают уравновешенное и спокойное впечатление. Фигура главного героя — Александра — выделена яркостью красок и поставлена среди освещенного пространства открытого входа в палатку. Условная, идеализованная «красота» лиц однообразна и скучна. Все эти лица лишены жизни и содержания. Переживаемое горе и даже отчаяние несколько не искажают их «благородства». Особенно характерна передача жестов. Художник, следуя правилам академизма, в последовательном нарастании дает этапы психологических переживаний, но на полотне мы видим только заученную жестикуляцию, только ложно-пафосные позы героев.

Суровость придворного этикета и непоколебимые правила Академии сковывали в искусстве проявление живого вос-

приятия и реалистическую передачу действительности. Но, благодаря строгим принципам Академии, требовавшей от своих художников монументального и украшающего искусства, было выработано замечательное единство декоративного, пышного направления во всех его областях.

*Щит 2-6*

Картина «Людовик XIV при взятии города» художника Ван-дер-Мейлена

Одним из основных назначений академического искусства было прославление бесконечных войн Людовика XIV, ложившихся тяжким бременем на истощенную его безмерной расточительностью страну. Ужасен был триумф «великодушного» победителя, предававшего огню и разграблению целые деревни и города. Но не так выглядит взятие нидерландских городов на картинах придворного баталиста Ван-дер-Мейлена (1632—1690). На первом плане в ярких красках художник изображает крупную фигуру полководца (в первой картине — Людовик XIV на коне, во второй — принц Кондэ, один из его прославленных генералов); завоеванные города и сцены боя теряются где-то в глубине пейзажей, затянута облаками, создающими красивый фон.

Картина «Принц Кондэ при взятии города Леве»

Подлинные картины ужасов войны, происходивших везде, где проходили войска Людовика XIV, можно увидеть на современных ему голландских гравюрах.

У среднего окна творчатая витрина «Зверства войск Людовика XIV». Гравюры художника Ромэна де Хога со всей страстностью и ненавистью к завоевателю изображают те зверства, которые чинили войска Людовика XIV во взятых ими голландских



городах и селениях. Дети, женщины и старики погибали в страшных пытках или сгорали живыми в домах. Всему свету стали известны чудовищные события, заранее обдуманные и подготовленные. По приказу Людовика XIV жители двух богатых голландских деревень Бодеграве и Сваммердам были заперты в своих домах и заживо сожжены.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ КОРОЛЕВСКИХ МАНУФАКТУР В XVII в.

*X зал, № 373*

Декоративное искусство, как мы уже говорили, достигает высокого развития в период абсолютизма.

Министр Кольбер, для усиления французской торговли, вводит политику покровительства промышленности, известную под названием меркантилизма или кольбертизма. Он дает большие денежные субсидии частным предпринимателям и создает королевские мануфактуры, которые представляли собой централизованные мастерские, собиравшие под одной кровлей большое количество рабочих. Королевские мануфактуры получали казенное сырье и были оборудованы казенными станками. Здесь уже складывались капиталистические условия работы с точной специализацией и вытекающим из нее разделением труда. Рабочие испытывали всю тяжесть капиталистической эксплуатации в ужасных условиях труда, при неограниченном рабочем дне. Королевские мануфактуры производят всевозможные виды предметов роскоши: гобелены, мебель из цветных древесных пород и других ценных материалов, фарфор, художественную бронзу и серебро, ювелирные произведения и кружева.

При создании мануфактур Кольбер ставил задачу достижения ими такого качества производства и такого художе-

ственного совершенства, которое покорило бы французскому вкусу весь свет и завоевало бы для французской продукции все мировые рынки. Эта задача королевскими мануфактурами была выполнена \*.

В 1662 г. была приобретена уже тогда знаменитая мастерская шпалер братьев Гобеленов. Их фамилия и стала потом нарицательной для великолепных тканых картин, или стеновых ковров, производившихся на королевской Гобеленовой мануфактуре.

Техника этого производства чрезвычайно трудна, требует большого опыта, мастерства и художественного вкуса.

Тканье происходит на станках двух видов: вертикальном или готлисовом и горизонтальном или баслисовом. Готлисовой способ наиболее труден, так как рисунок в красках, или так наз. картон для тканья помещался за спиной ткача, а перед ним были вертикально натянутые нити основы, с нанесенными на них контурами рисунка. Всю расцветку, все тонкости оттенков и красочных переходов ткач делает на-глаз и притом он находится не перед лицевой стороной создающегося гобелена, а у его оборотной стороны, где производится вся работа. Таким образом во время работы мастер может видеть результат ее лишь сквозь нити основы, в поставленное за ней зеркало, или он должен встать из-за станка и обойти его кругом, чтобы взглянуть на лицевую сторону

---

\* Блестящим подтверждением этого является рассматриваемая выставка, так как она свидетельствует о господстве предметов французского искусства в царских и дворянских собраниях даже самого отдаленного европейского государства, каким была тогда Россия.

гобелена. Основа обычно льняная, а уток из цветных шерстей, шелка и даже золотых и серебряных нитей. В умелом подборе красочных тонов и полутонов этих нитей проявляется опыт и художественный вкус ткача, так как ему приходится выбирать нужные цвета из нескольких тысяч клубков разных оттенков. К концу XVIII в. количество разнообразных оттенков ниток утка доходило до 14 тысяч.

Создавая на гобелене переходы цветов, светотени, сгущение цвета в изображаемых складках, мастер, для изменения оттенка, должен оторвать нитку предыдущего цвета, привязать ее конец узелком к основе, и взять новый челнок с намотанной на него ниткой следующего цвета. Так ему приходится сменять все те тысячи оттенков ниток, которые в ткань создают художественное впечатление настоящей живописи на гобелене. Но все это результат только тканья из цветных ниток, так как красками роспись здесь не применяется совершенно. Работа эта шла очень медленно. В сложных работах, где требовалась большая плавность переходов и многочисленность оттенков, продукция ткача при четырнадцатичасовом рабочем дне едва достигала одного квадратного метра в год. Если прибавить к этому еще стоимость материала и картонов, делавшихся лучшими художниками, то вполне понятной станет драгоценность гобеленов, оценивавшихся буквально на вес золота.

Гобелены, как и шпалеры, служили для завешивания стен больших дворцовых зал и галерей, и потому они, обычно, ткались целыми сериями, т. е. по 4, 6, 12 штук, сюжетно и композиционно связанных друг с другом.

Знаменитая серия гобеленов под названием «Королевские резиденции», или «Месяцы», была исполнена по картонам самого директора Мануфактуры Лебрёна и Ван-дер

*Стена 1*  
Гобелен «Замок Шамбор» мастера Монмерке

Мейлена. Серия состояла из 12 гобеленов и изображала месяцы года. Интересно отметить, что искусство абсолютизма характеризовало месяцы не изменениями в природе или чередованием сельскохозяйственных работ, а тем, что король со своей свитой переезжает из одной резиденции в другую. На всех гобеленах этой серии в глубине пейзажа видны различные замки и дворцы. Перед нами один из самых знаменитых — родовой замок династии Бурбонов — Шамбор.

На авансцене мы видим все те предметы роскоши, которые изготовлялись на королевских мануфактурах, и те дорогие, привозимые из колоний, редкости, что украшали королевские дворцы. Через балюстраду мальчик перекинул цветистый восточный ковер с бесчисленными, тонкими оттенками в изгибах его складок. Мастер держит на красной подушке большую чеканную золоченую вазу, а спереди сидят экзотические животные: кондор, когтящий восточную рысь, на него лает китайская собачка, тут же обезьянка и заморские птицы. Вокруг гобелена идет широкий борт с очень пышным узором. В балюстраду вставлены медальоны с вензелем Людовика XIV.

Другой гобелен из этой же серии — пышный поезд королевы Марии-Терезии у замка Сен-Жермен *см. на стене 4.*

*Стена 4*  
Гобелен «Дети-садовники», работы XVII в.

Замечательный по декоративному мастерству гобелен из серии «Дети-садовники» исполнен по картону Лебрёна. Это один из самых драгоценных типов гобеленов времени Людовика XIV, так как он заткан золотой ниткой, чем и объясняется особенный, живой блеск на листе кустарника.

## Стена 2

Шпалера «Охота герцога Лотарингского», работы нач. XVIII в.

Шпалера «Охота герцога Лотарингского» вводит нас в область искусства, прославляющего высокородных особ. Дворянин, тем более герцог, мог заниматься лишь войной (в этом занятии не было недостатка в правление Людовика XIV) и развлечениями, так как всякий труд считался «подлым» занятием. Из развлечений первейшим была охота, являвшаяся старой феодальной привилегией дворянства. Но чтобы не слишком утомлять «господ» и чтоб им не надо было искать зверя, охота сводилась к травле собаками оленя, запертого в огороженном зверинце. Такая сцена является сюжетом и нашей шпалеры. Однако, в полном несоответствии с действительностью, она изображена совершенно неподвижно, без соблюдения пропорций. Герцог и едущая за ним герцогиня с пышной свитой позировуют с невозмутимым спокойствием, их кони, с несообразно маленькими головами, застыли в галопе.

Это условное искусство, достигающее впечатления напряженной парадности, не должно, однако, заслонять от нас памятников, резко враждебных французскому абсолютизму.

У стены 3 лежащая  
витрина  
Блюдец для бритвы,  
Голландский фаянс  
XVIII в.

Фаянсовое блюдо для бритвы с карикатурой на Людовика XIV (короля-солнце, как именовался он в прославлявшей его литературе) сделано, вероятно в Голландии, в начале XVIII в. Король изображен в виде мальчика с жезлом с бурбонской лилией (знак герба королевского рода Бурбонов), сидящего на денежном сундуке, посреди сияния из 24-х солнечных лучей. На правом борту блюда изображено солнечное затмение с надписью: «Затмение 12 мая 1706 г.». В этот день дей-



ствительно произошло солнечное затмение и было истолковано современниками, как плохое предзнаменование для разоренной бесконечными войнами Франции. В каждом из 24-х солнечных лучей, вокруг фигуры Людовика XIV, на блюде помещены надписи, перечисляющие преступления и пороки короля. Среди них упоминается и зверская расправа с населением деревень Бодеграве и Свамердам в 1673 г.

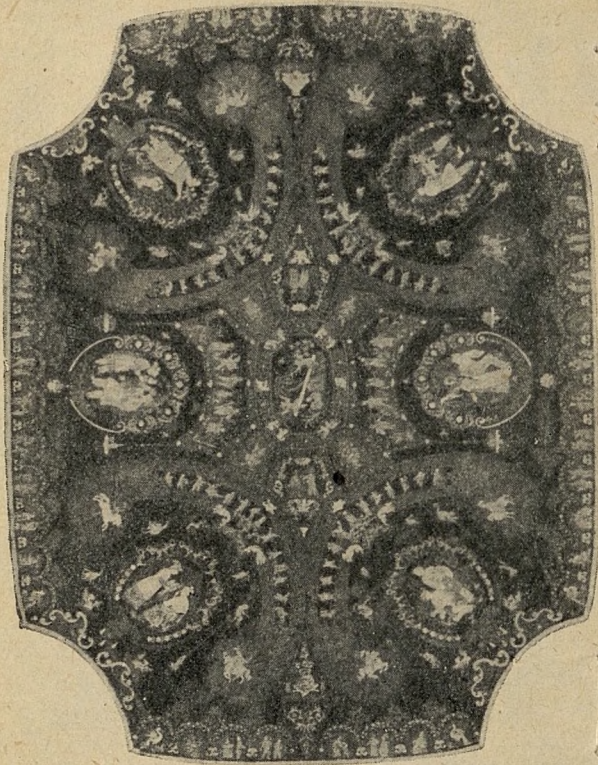
*У стены 1*                      Этому придворному стилю отвечала и Шкап мастерской драгоценная мебель, производившаяся также на королевской мануфактуре. Особо дорогой была мебель знаменитого мастера Андрэ Буля (1642—1732). Она отличалась массивными архитектурными формами, исключительным богатством отделки и сложностью техники. Основными применявшимися материалами были: черное дерево, черепаха, бронза, серебро, перламутр, слоновая кость. В виду ценности материала для экономии его применялся способ выпилки узора из двух соединенных вместе листьев — бронзы и черепахи. Бронзовый узор инкрустировался в черепаху, а черепаховый — в бронзу. Такими инкрустированными листами облицовывали мебель. Этой техникой выполнены великолепные шкапы для коллекций монет и медалей (по-французски — медалье), которые стоят на выставке.

*У дверей*                      Коллекционерство, о росте которого в XVII в. мы уже говорили, вызывает развитие особой отрасли искусства: небольшой бронзовой скульптуры. Эти статуэтки и группы представляли собой повторения (в значительно уменьшенном размере) тех знаменитых статуй, которые украшали королевские дворцы и парки.

Группа «Бегство Энея» скульптора Лепотра, бронза



17. Гобелен по картону *Лебрёна*. «Дети-садовники»



18. Буль. Черепаховый столик с золотой инкрустацией

Группа «Бегство Энея» в духе академизма изображает исторический сюжет, заимствуя его из «Энеиды» Вергилия. Троянец Эней спасается бегством из горящей Трои. Он уносит на своих плечах дряхлого старика-отца и уводит маленького сына. Старик держит в руке изображения богов-покровителей.

Группа отлита с большим мастерством и тонко прочеканена. Несомненно, Лепотр (1617—1682) готовил свою работу для постановки на открытом воздухе, в парке, где ее можно было видеть отовсюду. Группа с одинаковым вниманием разработана со всех сторон и создает сильный, героический образ Энея.

#### У дверей

Группа «Смерть Дидоны»,  
бронза, XVII в.

Сюжет группы «Смерть Дидоны» также заимствован из истории Энея. Во время своих скитаний по чужим странам, после бегства из разрушенной Трои, Эней попадает к карфагенской царице Дидоне, которая влюбляется в него. Однако, Эней вероломно покидает ее и Дидона решает расстаться с жизнью. Глядя на щит с изображением героя, она входит на торжественный костер. Посланница богов Ирида является на радуге среди поднимающегося из курильницы фимиама и возвещает час смерти Дидоне.

Эта группа, с фигурами больше человеческого роста, вероятно, производила очень сильное впечатление среди зелени парка. Построение группы рассчитано только на зрителя, стоящего перед ней. Из этого ясно, что она стояла в парке, в так наз. боскете, т. е. нише, выстриженной в стенке из растительности.

Надо указать, что именно в XVII веке особенно развивается декоративная парковая скульптура. Остальные



находящиеся в этом зале, бронзовые группы также являются прекрасными образцами парковых композиций.

*У стены 1*

Серебряная лохань  
мастера Рольса,  
1705 г.

В такие серебряные лохани, наполненные водой или льдом, ставились кувшины с вином для охлаждения. Выставленная лохань исполнена мастером Рольсом в 1705 г. Эта серебряная чаша своей массивностью характерна для расточительности правящих кругов абсолютистской Франции.

Приемный зал Людовика XIV в Версале был весь обставлен мебелью, отлитой из серебра. Но бесконечные войны так истощили казну Франции, что для уплаты жалования солдатам огромное количество высокохудожественных изделий из серебра было переплавлено на монету. Погибали в огне даже гобелены с золотой ниткой, чтоб выплавить из них хоть каплю золота.

Дошедшие до наших дней серебряные произведения времени Людовика XIV очень немногочисленны и свидетельствуют о высоком мастерстве французских серебрodelов.

*Посреди зала*

*Обелески*

Ювелирные  
изделия XVII в.

Французские ювелирные изделия из золота, слоновой кости, драгоценных камней и филигранного серебра в XVII веке завоевали первенство на мировом рынке.

Эти часы, курильницы для ароматов, терки для табака, табакерки, флаконы для духов характеризуют и бытовую обстановку пышного уклада придворной жизни. Необходимость во всех этих ароматах, духах и нюхании табака в значительной мере объяснялась полным отсутствием минимальных гигиенических условий в быту французского двора XVII—XVIII вв.

Нам трудно себе представить, что, например, еще мать Людовика XIV — королева-регентша Анна Австрийская — до конца жизни (1666 г.) не могла приучиться употреблять вилку, а ела просто руками. Так своеобразно перекликались внутренний уклад с внешне нарядной и блестящей придворной обстановкой.

*Посреди зала под  
колоннаком*

Черепашовый  
столлик мастера  
Буля, около 1708 г.

Черепашовый столлик с инкрустацией из золота и перламутра представляет собой подлинный шедевр среди работ мастера Буля. Этот столлик, повидимому, был заказан Людовиком XIV для подарка племяннице его Марии-Анне Австрийской к свадьбе ее с королем Португальским в 1708 г. Это предположение обосновывается сложным гербом, помещенным на оборотной стороне доски столлика, соединяющим в себе гербы обоих супругов. В технике исполнения столлика использованы чисто ювелирные приемы.

Тончайший прозрачный золотой узор, как бы кружевом лежащий посредине стола, сделан способом пикé: весь рисунок горячей иглой прокалывается в черепашовой пластинке и вслед затем сквозь дырочки продергивается тонкая золотая проволока. Остывая, пластина схватывает проволоку, которую срезают сверху и снизу. Затем пластину полируют. Получается сквозной узор из золотых точек, одинаковый на верхней и оборотной стороне черепашовой доски. Более крупные предметы и фигурки из перламутра и чеканного золота втискивались в разогретую и поэтому мягкую черепашовую пластину. Характерно, что все изображения представляют сцены из «китайской жизни». Это — так называемая китайщина (по-французски — шинуазери), которая входит в моду в начале XVIII в. в связи с ростом колонизаторских тенден-



ций абсолютистской Франции и ростом интереса ко всему заморскому, экзотическому. Изысканная форма столика, лишенная прямых линий (углы вырезаны, стороны слегка выпуклы, ножки причудливой формы), характеризует отказ от строгого, тяжелого стиля времени подъема абсолютизма. Форма начинает приобретать легкие, игривые линии рококо \* — нового стиля XVIII века.

У стены 4 витрина Миниатюры конца XVII и начала XVIII вв. Миниатюры \*\*, т. е. маленькие портреты, реже картины, обычно исполнялись гуашью \*\*\* на слоновой кости, или на меди, и представляли собой излюбленный вид

очень тонкого и изысканного искусства в XVII—XVIII вв. До изобретения фотографии (в середине XIX в.) миниатюры были доведены до полной виртуозности. Они стоили очень дорого. Их обычно обрамляли ювелирной оправой, часто с жемчугом и драгоценными камнями. Ими украшали табакерки, кольца или отделявали их в виде броши. Вставляли также в крышки часов и даже в рукоятки шпаг, чтобы постоянно иметь при себе портрет близкого человека.

Для конца XVII в. характерно развитие миниатюр на эмали. Особую известность в этой области приобрел художник Жан Петито (1607—1691), бывший придворным миниатю-

\* Рококо — термин французского происхождения, обозначающий: скалистый, извилистый. Эта извилистая, легкая капризная и нарядная форма характерна для стиля искусства XVIII в.

\*\* Миниатюры — книжные иллюстрации XV—XVI вв. представлены в зале № 363.

\*\*\* Гуашь — непрозрачные водяные краски с примесью белил.

ристом короля Людовика XIV. Следует обратить внимание на следующие его произведения, представленные на выставке:

№ 31. Миниатюра на эмали: портрет Людовика XIV. Несмотря на миниатюрность работы, мастер создал официальный, парадный портрет. Замечательна тонкость и четкость выписки всех деталей лица.

№ 49. Миниатюра на эмали, вставленная в табакерку: портрет высокомерного маркиза Лувуа — военного министра Людовика XIV. На миниатюре прекрасно переданы болезненное выражение узкого лица и усталый взгляд вельможи.

№ 14. Миниатюра на эмали: портрет графини Монпансье, известной своим участием в так наз. Фронде — гражданской войне между парламентской и королевской партией во Франции во время юности Людовика XIV.

№ 12. Миниатюра на эмали, вставленная в табакерку, портрет французской принцессы Генриетты-Марии, жены английского короля Карла I. После его казни во время английской буржуазной революции, Генриетта бежала во Францию, под покровительство Людовика XIV. Перед нами на миниатюре типичный придворный портрет, идеализирующий некрасивое лицо королевы.

Кроме этих первоклассных работ Жана Петито, интересен еще целый ряд имеющихся миниатюр — портретов исторических лиц, авторы которых нам неизвестны.

№ 10. Миниатюра на эмали: портрет мадам де Ментенон, особы, близкой к Людовику XIV. Известный мемуарист того времени герцог Сен-Симон называл Ментенон злым гением короля, так как своими интригами она полностью подчинила себе Людовика XIV и направляла государственные дела в своих корыстных целях.

№ 13. Миниатюра на эмали: жена слабоумного Людовика XIII, королева Анна Австрийская — мать Людовика XIV и правительница Франции во время его малолетства. Эта властная женщина была готова стать мужеубийцей, чтобы открыть себе путь к престолу. Людовик XIV, став совершеннолетним, должен был очень решительными мерами устранить ее от правления. Анна Австрийская изображена на миниатюре во вдовьем наряде, с черной вуалью на голове.

№ 23. Миниатюра на эмали: портрет кардинала Ришелье — всесильного министра и фактического правителя Франции при Людовике XIII.

№ 38. Миниатюра на эмали: портрет маршала Тюренна — одного из талантливых полководцев армии Людовика XIV. Начав службу рядовым солдатом и дослужившись до главного маршала Франции, Тюренн отличался простотой в обращении и заслужил любовь солдат заботой о их нуждах.

Официальный, идеализованный стиль миниатюр XVII в. к сожалению почти не дает психологической характеристики изображенных лиц.

У правого окна  
витрина  
Кружево XVII в.

Последовательно проводя политику завоевания мирового первенства по производству, особенно предметов роскоши, министр Кольбер создает во Франции Кружевную мануфактуру.

Узенькие скромные кружева издавна плелись на коклюшках французскими крестьянками. Кольбер, однако, старается выведать в Венеции секрет выделки драгоценных и пышных гишюров (кружева шитые иголкой). Чрезвычайно трудная техника, требовавшая огромного опыта и терпения, передавалась из поколения в поколение венецианскими кру-

жевницами, и разглашение секрета производства каралось строгими наказаниями. Однако, Кольберу удалось переманить из Венеции образцовых мастериц и они начали обучать французских кружевниц. Французский гипюр начал вытеснять импортные венецианские кружева.

**Кружево гипюр**                      **Образец широкого французского гипюра** (посредине витрины) исключителен по пышности рисунка и совершенству техники. Надо иметь в виду, что этот сложный прозрачный узор сделан не на машине, даже не на ткацком станке, а руками кружевницы, вооруженной лишь иглой и ниткой. Кружевница вкалывала булавку в рисунок, нанесенный на кальку, и, прикрепив нитку к булавке, начинала нанизывать узелок к узелку, как мы теперь обметываем петли. Из этих тончайших узелков возникал узор. В нем нет ни миллиметра ткани, или тесемки. Приглядевшись внимательно к этому кружеву, можно увидеть, что поверх больших цветов нашиты еще микроскопические рельефные зубчики. Трудно переоценить кропотливость этой работы, требовавшей разделения труда и специализации каждой мастерицы. 14—15-часовой рабочий день кружевницы, несмотря на страшную дороговизну кружев, оплачивался чрезвычайно низко.

**Плетеное кружево**                      **Кусок широкого плетеного кружева** начала XVIII в. (лежащего направо в витрине) отличается от предыдущего не только временем и техникой исполнения, но и стилем узора — орнамента. Это кружево сплетено на коклюшках, способ, при котором, в случаях сложного узора, как на данном куске, мастерица имеет до 600 коклюшек с намотанными на них нитками. Перебрасывая коклюшки,

она переплетает нити и достигает тонкости и разнообразия рисунка. Плетеное кружево — плоско, оно не имеет свойственного гипюру рельефа и накладного узора.

Изменение техники продиктовано вкусами и потребностями дворянского общества на переломе XVII и XVIII вв. Если в гипюре сплошной, крупный узор состоит из тяжелых балдахинов со страусовыми перьями, больших пальм, склоняющих свои вершины, и звездообразных цветов, то в плетеном кружеве основное впечатление создается легкими извилистыми завитками, среди которых танцуют маленькие веселые фигурки плясуний и арлекина, похожие на золотых китайцев с черепахового столика. Здесь сказывается стремление от чопорной пышности перейти к легкости и нарядности, которое мы наблюдаем и в формах и украшении черепахового столика.

## РАЗЛОЖЕНИЕ АКАДЕМИЗМА И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА РОКОКО В НАЧАЛЕ XVIII в.

*XI зал, № 374*

С начала XVIII в. абсолютная монархия во Франции быстро шла к полному разложению. Семидесятидвухлетнее царствование Людовика XIV, наполненное захватническими войнами, а также роскошь двора разорили страну и привели ее к поражениям во внешней политике.

«Король стал на место государства», — пишет один памфлетист XVII в., — «это идол, которому приносятся в жертву вельможи и мелкий люд, дома, провинции, города, финансы, вообще все...»

Другой современник — крупный военный инженер Вобан в своем проекте реформы налогов, говорит: «Во Франции, как я думаю, никогда не обращали достаточно внимания на простой народ и придавали ему слишком мало значения. Вследствие этого он оказался наиболее разоренным и обездоленным сословием в королевстве. Одна десятая его доведена до нищеты и побирается милостыней, из остальных около пяти (десятых) не в состоянии подавать милостыню. Из одной десятой, составляющей господствующий класс, не наберется и десяти тысяч семейств, которые бы можно было назвать вполне зажиточными».



Дворянство утрачивало свое место в жизни страны и разорялось. Дворяне продавали свои имения ростовщикам из буржуазии. Крупная финансовая буржуазия богатели на бесчеловечной эксплуатации колоний, направляя вооруженные корабли так наз. Ост-Индской и Вест-Индской компании в далекие заморские страны.

«Колониальная система провозгласила обогащение последней и единственной целью человечества» писал Маркс \*. Богатство — этот важнейший критерий капитализирующейся Франции — открывает всем возможность проникнуть в изысканный круг «высшего общества» и принять участие в его наслаждении жизнью.

Все это приводит к коренному изменению идеологии самого дворянского общества. Академическое искусство XVII в., выразитель этой идеологии, уступает место стилю рококо, который стремится обратить жизнь в нарядный, театральнo-обставленный праздник. Во всем сквозит желание забыться мире искусства от действительности, уйти от нарастающего общественного протеста. В Академии Художеств старые традиции отступают перед напором жизни. Возникает прежде небывалая в Академии живопись «галантных празднеств». Старые, освященные академической программой, религиозные и мифологические темы становятся не больше чем аллегорией. В этих богах и нимфах, в их любовных похождениях, человек XVIII в. прекрасно чувствовал и видел своих живых современников — кавалеров и дам аристократического общества.

Время регентства — правления герцога Филиппа Орлеанского с 1715 по 1723 г. (за малолетством короля Людо-

---

\* К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 606. Соцгиз, 1931 г.

вика XV) отличается от ханжества и лицемерной строгости предыдущего царствования откровенной распушенностью нравов «высших кругов» общества. В искусстве проявляется эротика, подчас грубая чувственность.

Соприкосновение с жизнью обуславливает более открытый и ясный взгляд на действительность и делает понятным появление реалистических черт не только в буржуазном, но и в дворянском, академическом искусстве XVIII в. В споре между строгими последователями Пуссэна, утверждавшими, что только рисунок отличает художника от маляра, и стоявшими на более реалистических позициях поклонниками красочной живописи Рубенса, победили последние.

#### Стена 2

«Портрет актрисы  
Болотт с дочерью»  
художника Сан-  
терра, 1699 г.

Сантерр (1658 — 1717) — интересный портретист, который примыкает к направлению рубенсистов. Его большой портрет, считающийся изображением трагической актрисы Болотт с дочерью, стремится передать психологическое содержание разыгрываемой ими сцены из трагедии «Артемизия». Безутешная вдова Кариийского властителя Мавзола Галикарнасского решает выпить его прах в чаше с вином. Ее молодая наперсница, держащая чашу, со страхом смотрит на Артемизию, чтоб уловить в ней колебание. Но спокойная поза вдовы, открытый взгляд темных глаз и уверенность жеста подтверждают ее решимость. На темном фоне четко выделяются руки и лица обеих женщин, передающие их индивидуальные образы. Красочное единство и в то же время живость и изящество изображения напоминают о новом лозунге искусства, стремящегося нравиться и быть приятным.

*Стена 1*

Картина «Христос в пустыне» художника Лафосса

В живописи Лафосса (1635—1715), ученика строгого академиста Лебрёна, живописно ощутимо разложение традиций старого академизма. В картине на евангельский сюжет — «Христос в пустыне» — художник создает необычайно оживленную композицию. Полуобнаженные тела ангелов смешались, как в пляске. Они подносят Христу плоды на высоко поднятом серебряном блюде.

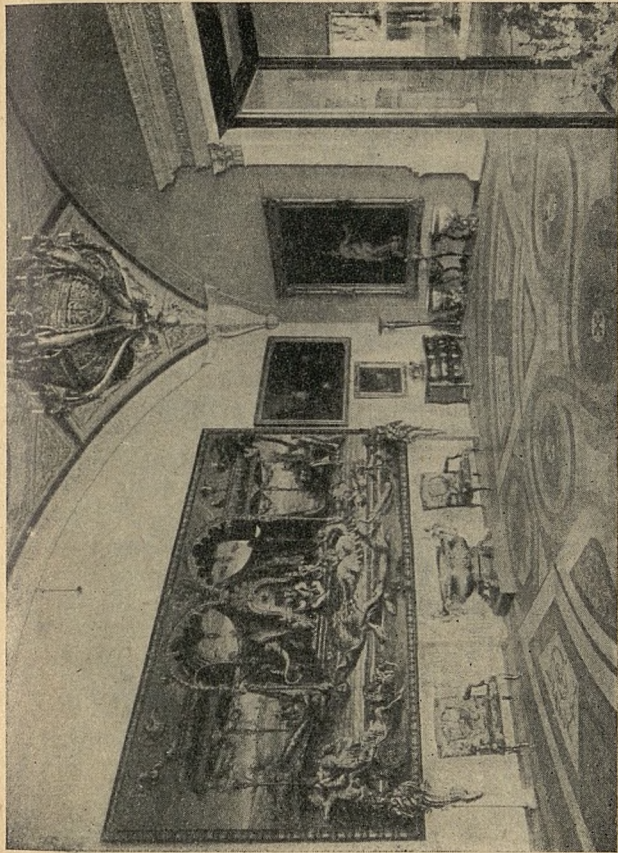
Эта легкость изображения подчеркивает решительно изменившиеся требования к искусству и победу «приятного» стиля даже в церковной живописи.

*Стена 4*

Картина «Диана и нимфы» художника Лафосса

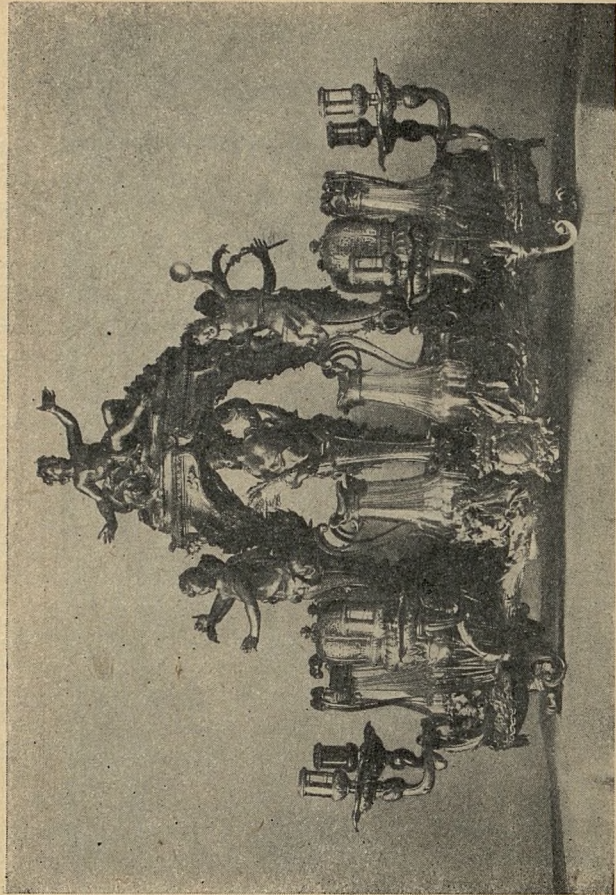
Для мифологической темы Лафосс находит эротическое толкование. Целомудренная богиня охоты Диана обнаруживает нарушение обета целомудрия одной из своих спутниц — нимфой Калисто. В наказание Диана обращает Калисто в медведицу. На картине изображен отдых богини после охоты и взят момент, когда она, повелительно протягивая руку, изрекает свой приговор. Все нагие тела переданы с большой мягкостью красок, лица нимф мало идеализованы, на одеждах их лежат красочные тени. Замечательно написана фигура лежащей спереди Калисто. Светотень передает округлую лепку ее тела. Деревья не выписаны листок за листком, а переданы общей массой темной листвы. Весь воздушный пейзаж объединен золотистым светом.

Картина рубенсизма Де-Труа (1654—1730) написана на библейский сюжет о целомудренной Сусанне, на которую покушались два старца, заставшие ее в саду, во время купанья. Художник придает сюжету чувственное истолко-



19. Зал 374 с шпалерой «Богдыхан», произв. гор. Бовэ





20. Балли. Серебряное настольное украшение

*Стена 2*  
Картина «Сусанна и старцы» художника Де-Труа, 1721 г.

вание, несомненно восходя к образцам Рубенса. Но вместо мощных и правдивых образов, отвечающих духу великого фламандца, Де-Труа пишет людей аристократического типа, ведущих себя не без французского салонного изящества. Вместе с тем мастерство передачи анатомии нежного женского тела, противопоставление его загорелым, мускулистым фигурам стариков, сочность красок, связанных в одно целое золотистым светом, наконец, страстность движений, — все это представляет полную противоположность условным и застылым картинам академизма XVII в.

Парная картина Де-Труа (*висит на противоположной стене*) тоже на библейский сюжет: «Лот с дочерьми». Она интересна политической заостренностью темы, ибо во взаимоотношениях Лота с своими дочерьми современники ясно видели намек на действительные нравы регента Филиппа Орлеанского, славившегося своей невероятной развращенностью.

*Стена 1*  
Шпалера «Богдыхан», производство г. Бове, в 1720—1730 гг.

Шпалера — стеной ковер, тканый в городе Бове — свидетельствует о широком, вызванном ростом колониальных интересов, увлечении «китайщиной». Эта мода в начале XVIII в. пронизывает все декоративное искусство. Увлечение китайщиной проникает и в Россию и мы видим следы его в китайских комнатах Монплезира и Большого дворца в Петергофе и Екатерининского дворца в г. Пушкине.

На шпалере, исполненной по картону художника Вернансаля, изображен тот фантастический, условный Китай,



который представлялся некоей сказочной страной европейцу этого времени. Посредине изображен богдыхан, сидящий на троне, перед ним падают ниц все, за исключением нарядной, французской дамы, которая приехала в коляске, запряженной неграми. В этой характерной детали видно стремление художника обосновать идею «расового превосходства» колонизаторов.

Строгий, рационалистический язык академического искусства и здесь начинает разлагаться и приобретает играющую, легкую, иррациональную форму. В то же время он становится все более фантастическим и декоративным. Это же изменение происходило и в области других производств.

*У стены 1* Мебель также меняет свою прежнюю  
 Два кресла «Басни Лафонтэна», ткань прямолинейную форму на более мягкие  
 производства и свободные линии. В этом очень свое-  
 города Бовэ образно отражена бóльшая свобода по-  
 ведения и манер, которая быстро рас-  
 пространяется при дворе и в парижских гостиных после  
 смерти Людовика XIV и исчезновения его угнетающего,  
 неумолимого этикета.

Выставленные кресла обтянуты тканью шпалерного производства гор. Бовэ с изображением двух басен Лафонтэна: «Ворона и лисица» и «Лисица и журавль».

*Посредине зала* Изделия из серебра также меняют  
*витрина* свой стиль в этот переломный период.  
 Серебряное на- Знаменитый королевский ювелир Клод  
 столное украше- Балэн (1661—1754) исполнил это исклю-  
 ние мастера Бал- чительное по изяществу и тонкости работы  
 лэна, 1724 г. настольное украшение. Перед нами гигант-  
 ский судок для масла, уксуса, перца и других приностей —  
 предметов колониальной торговли, составлявших необходимую

принадлежность богатого стола. Хрустальные флаконы (ныне не сохранившиеся) стояли в круглых гнездах из колосьев, вокруг поднимаются извивающиеся ветви с подсвечниками, а посередине стоит беседка с богом виноделия Вакхом, выжимающим виноградную гроздь в чашу. Вокруг шесть полуфигур его постоянных спутниц — веселых вакханок с музыкальными инструментами.

Полная несимметричность извивающихся во все стороны подсвечников, изогнутые подпорки беседки, неравномерное расположение венков из колосьев — все создает впечатление легкой игривости и свободной фантастичности. Мастерство сереброеда, моделировщиков, литейщика и чеканщика доведено здесь до степени виртуозности.

## ПРИДВОРНОЕ ИСКУССТВО СТИЛЯ РОКОКО

ХII зал, № 375

В XVIII в. в искусстве создается новый стиль — рококо, или рокайль, возникающий, как мы уже говорили, в изменившихся условиях жизни французского общества. Большое значение приобретают салоны, т. е. гостиные роскошных особняков аристократии, где собирался цвет умственного и художественного мира Парижа. В противовес академическому направлению XVII в., искусство теперь призвано украшать жизнь, создавать привлекательную интимную обстановку, превращать жизнь высшего общества в вечный праздник.

Выдвигаются художники, более свободно передающие действительность в ее красочной прелести. Новый бытовой сюжет, уже упомянутые «галантные празднества», отражает светскую жизнь так наз. галантного общества — аристократической верхушки, состоящей из изящных кавалеров и дам.

К середине XVIII века полное разложение дворянской монархии и самого дворянства приводит к лжи и разврату, отражающихся в литературе и искусстве. В Академии под главенством директора Бушэ снова создается идеалистический, салонно-декоративный, внутренне опустошенный стиль, который вскоре приобретает трафаретные, слащавые формы и большой оттенок эротики. Против него поднимается все нарастающий протест окрепшей к этому времени буржуазии, того третьего сословия, которое вскоре становится носителем революционных идей просветительной философии.

## XII зал, № 375, I раздел

Живопись уже с начала XVIII в. освобождается от темных и резких красок. Художники начинают видеть природу, но не в деревне, конечно, а в красивом дворцовом парке. Они отходят от изображения ходульных героев академического искусства XVII в., с их условностью чувств и жестов. Они видят живых людей окружающего их светского общества, но люди эти сами по себе — только разряженные актеры среди вечного маскарада галантных праздников. Такими они и появляются на картинах XVIII в.

Стиль рококо достигает расцвета лишь к 30-м годам XVIII в., а в начале XVIII в. это новое направление в искусстве только возникает во Франции. Крупнейшие художники как бы собирают в своем творчестве новые достижения в передаче природы и человека.

Таким художником был Антуан Ватто (1684 — 1721), один из тончайших живописцев Франции. Сын кровельщика, он родился в Валансьене (незадолго до того отвоеванном французами у Фландрии) и мог в годы учения воспринять красочность и живописное мастерство фламандцев.

## Стена 2

Картина «Савояр с сурком» художника Ватто, около 1709 г.

Ранняя картина Ватто «Савояр с сурком» \* своим сюжетом и живописной манерой резко отличается от всего предыдущего искусства. Даже среди современных ему мастеров (с.м. предыдущий зал

\* Савояры — обитатели Савойских гор, настолько нищее население, что дети савояров уходили просить милостыню за пределы своей родины. В начале XVIII в. такого савояра можно было встретить даже в Петербурге.

№ 374) он выделяется и новыми исканиями темы и новыми живописными достижениями. На небольшом холсте Ватто дает изображение мальчика-нищего, со своим дрессированным сурком бродящего по селам и городам. На нем, вероятно с чужого плеча, мешковатый кафтан, лицо его растерянно улыбается, он одинок среди пожелтевшего поля, вдали видны дома, облетевшие деревья, маячит церковная колокольня. Настроению сюжета соответствует и однотонный коричнево-желтый цвет пейзажа с бледным небом. Как далеко это все от «высокого искусства» академизма XVII в. и как близко к жизни! Художник внимательно наблюдает и передает простую и печальную действительность.

### Стена 2

Картина «Актеры итальянской комедии» художника

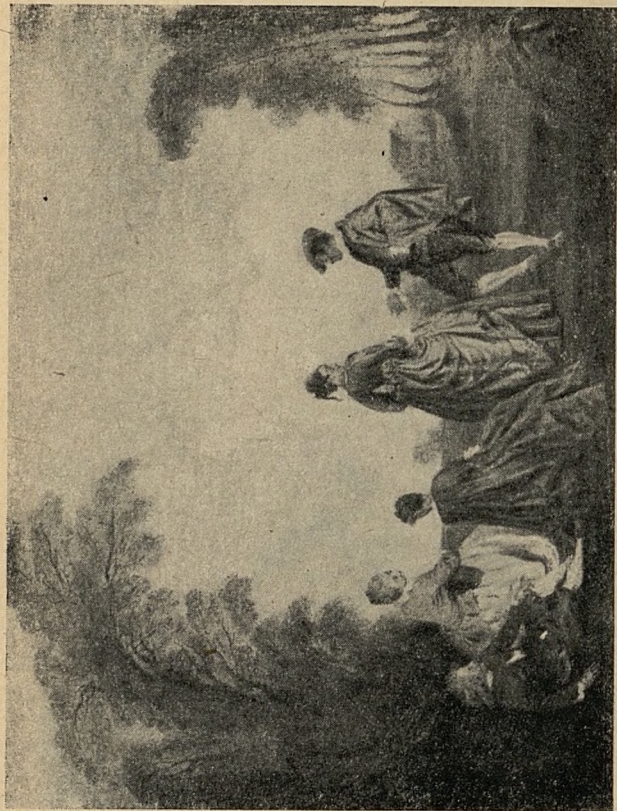
Ватто, около  
1712 г.

В маленькой картине «Актеры итальянской комедии» Ватто обнаруживает большое красочное богатство и тонкость характеристик, отличающие его творчество. Характерно, что он берет для изображения группу актеров чрезвычайно популярной в то время во всей Европе итальянской «комедии дель арте». Это была комедия импровизации (актеры играли без предварительно написанного текста), в которой каждое действующее лицо, как Скапэн, Панталоне и другие, играло одну и ту же роль. Панталоне был одураченным мужем или беспомощным отцом взрослых кокеток-дочерей, которые его постоянно проводят. Скапэн был слугой, ловким, остроумным плутом, который, под видом простака, совершал хитроумные проделки, помогая в любовных интригах дочерям Панталоне. Коломбина, или Изабелла — веселая, очаровательная героиня всех этих интриг, сохраняющая вид угнетенной невинности. Пьеса строилась на разнообразных приключениях и столкно-



21. *Ватто*. Савояр с сурком





22. *Ватто.* Затруднительное предложение

вениях, происходивших между действующими лицами. Главные герои комедии тонко охарактеризованы Ватто. Мастер умеет позой, движением фигур подчеркнуть психологическую выразительность. Он находит сочные и нежные краски для передачи блеска их шелковых костюмов. Мы видим справа у балюстрады старого Панталоне, опирающегося на палку. С растерянной улыбкой смотрит он на всегдашнюю затейницу всех любовных интриг Розауру, которая стоит слева, держа в руке черную маску. Розаура весела и вызывающе смотрит на лукаво смиренную юную Изабеллу, стоящую посредине. Слева выглядывает смеющаяся голова Скапэна, словно приглашающая послушать, как красотки дурачат старика. Круглоголовый негритенок — слуга, в зеленом полосатом костюме — наклоняется из-за балюстрады, безразличный к господским затеям.

Эта картина своими высокими живописными качествами свидетельствует о больших достижениях Ватто. Он становится популярным художником в Париже и мода превозносит костюмы, даже «складки Ватто». Он обращается к новым сюжетам, становится певцом веселящегося светского общества. В 1717 г. он принят в Академию, как мастер «галантных празднеств».

Однако, проникновенный наблюдатель, Ватто не может избежать налета меланхолии, задумчивой грусти в своих картинах, так как видит ложь и пороки общества, несоответствие чарующей внешности людей их опустошенному внутреннему состоянию. В его картинах индивидуальность человека не выделена, а слита воедино с природой, представляющей в виде тенистого парка. Люди в изысканно нежных по краскам шелковых платьях, зачастую поставленные спиной к зрителю, как гирлянда цветов сплетаются в зелени окружающего

парка, теряются среди высоких, романтически поникших деревьев. Характерно, что Ватто, такой наблюдательный психолог, почти не выходит за пределы изображения любовной игры, ибо глубокие психологические переживания отнюдь не были свойственны изображаемому им господствующему классу во Франции XVIII в.

Стена 2

Картина

«Капризница»

художника Ватто,  
около 1719 г.

К концу жизни у Ватто прорываются откровенные черты насмешки над образами аристократов. В небольшой картине «Капризница» Ватто придает очень тонкую и интимную выразительность фигурам.

Кокетка разыгрывает неприступность перед кавалером в нарядном красном берете. Она обладает его взглядом презрения.

Строго говоря, в этой, как и в других картинах Ватто, нет ни занимательности, ни анекдота, как у голландских бытовых художников, и как мы увидим, у последователей Ватто.

Надо отметить, что он любил маленькие полотна, которые давали ему возможность, как и на эрмитажной «Капризнице», передать во всех деталях столь тонко ощущаемый им действительный мир. Достаточно внимательно посмотреть, как написано черное атласное платье с переливами света в складках, где употреблены всевозможные краски и очень мало черной, посмотреть на прозрачность уходящих вдаль деревьев, чтоб убедиться в значении и силе реалистического понимания действительности у Ватто.

На картине «Затруднительное предложение» Ватто изображает общество молодых дам и кавалеров в парке, отдавших музыку и легкой беседе. Стоящая посредине пара собиралась, быть может, станцевать на лужайке,

*На щит<sup>е</sup> у окна*

**Картина**

«Затруднительное предложение» художника Ватто, около 1711 г.

но слишком смелое предложение молодого человека заставило его даму внезапно остановиться и взглянуть на него с изумлением. Сидящие слева, улыбаясь, обмениваются замечаниями на их счет. Художник как будто не считается со зрителем, все женщины изображены со спины, кавалеры в профиль, самый сюжет остается как бы недосказанным. Но этим Ватто достигает большой интимности и непосредственности впечатления, вовлекая зрителя в мир, изображенный на полотне. Эта светлая даль пейзажа и бледное небо с серебристыми облаками, склоняющиеся вершины высоких деревьев, которые замыкают композицию, исключительная мягкость изгибающихся линий контура фигур — все придает картине оттенок сдержанности и грусти. Живое освещение, в котором играют нежные переливы разноцветных шелков, прозрачность воздуха, передача деревьев в виде сплошной зеленой массы показывают необычайное живописное мастерство, основанное на глубоком изучении природы. Недаром Ватто оставил очень большое количество замечательных зарисовок, где живая действительность схвачена тонкими и легкими штрихами.

*Щит 1а*

Картина «Танец под деревьями» художника Ватто, около 1720 г.

Картина «Танец под деревьями» Ватто относится к концу его творчества. Несмотря на большой размер холста люди остаются теми же незначительными существами у подножья развесистых, высоких деревьев. Здесь они даже утратили свою прежнюю непринужденность и свободу. Они стали условными фигурками, вроде

стоящей посредине дамы в светлом платье и ее кавалера, застывшего с поднятой ногой.

Справа у края стоит прелестная по краскам фигурка в переливающимся фиолетово-золотистом платье. Прекрасный парк, с манящей далью и с мраморными статуями, полон поэтичности.

*Щит у окна*

Картина  
«Св. семейство»  
художника Ватто,  
1719 г.

Эта религиозная картина Ватто представляет исключительный интерес. Она очень характерна для XVIII в. по совершенно светской разработке трафаретной церковной темы. В то же время, по своему жизнерадостному яркому колориту, по замечательной свободе композиции редко встречающихся у Ватто крупных фигур, и, наконец, по живописному мастерству, эта картина принадлежит к его величайшим достижениям.

Известно, что он написал ее и послал своему другу, который подарил ему картину Рубенса. И действительно, как бы соревнуясь с великим колористом, Ватто пишет переливающееся нежнейшими оттенками сияющее тело младенца и в глубине над скалой золотисто-голубое закатное небо. Эта прозрачность наложения разноцветных тонких оттенков приближает его живописные приемы к тому, что только через полтора-два десятилетия поставят своей задачей художники-импрессионисты\*.

\* Импрессионизм — художественное направление, возникающее во Франции во второй половине XIX в. Название происходит от французского слова «импрессион», что означает «впечатление». Импрессионисты стремились передать впечатление, которое производит на глаз человека действительный мир с его яркими красками при солнечном освещении. См. в III этаже выставку французского искусства XIX—XX вв., зал импрессионистов.





23. *Ланкра*. Танцовщица Камарго





24. Буше. Девушка с розой

Последователи и продолжатели Ватто, не обладая глубоким проникновением в природу и поэтичностью учителя, восприняли у него большое живописное мастерство и введенный им в моду галантный жанр.

*Стена 1* Ланкрэ (1690—1743), один из ближайших последователей Ватто, лишен его тонкой наблюдательности и глубокой лирики его произведений. Картины «Весна» и «Лето» художника Ланкрэ, 1730 г. Картины «Весна» и «Лето», являются аллегориями из серии «Времена года». В XVII в. аллегории изображались в виде отвлеченных, величественных фигур с античными атрибутами. Для этой серии Ланкрэ, как впрочем и для других аллегорий XVIII в., характерно простое, жанровое понимание темы. Дано изображение жаркого летнего дня и купающихся молодых, красивых женщин. Из-за кустов за ними откровенно подглядывают молодые люди, вызывая у купальщиц лишь жеманное смущение. Пейзаж с золотистым небом и тихим прудом уже становится несколько слащавым и полным графаретной красоты.

*Щит 2а* Портрет известной придворной танцовщицы Людовика XV — Камарго, исполненный Ланкрэ, изображает ее во время спектакля, происходящего на площадке зеленого театра. Произведение замечательное по красочности и изяществу композиции. Золотистое платье, окаймленное гирляндами чайных роз, и серый бархатный плащ на розовой подкладке создают посреди нежно-зеленого пейзажа исключительно нарядное впечатление. Но изображенная женщина уже обращается здесь в ту фарфоровую куколку, с тонкой талией и стройными ножками на французских каб-

лучках, которая становится идеалом женщины эпохи рококо. За этой внешней идеализацией теряется индивидуальный облик человека.

*Стена 2*  
 Картина «Галант- ный слуга» художника Ланкрэ, около 1735 г. изображает сцену, происходящую в кухне, и именно это, с точки зрения аристократического общества, придавало особенную остроту сюжету. Слуга, пристающий к молодой хорошенькой кухарке, очень характерная тема для стиля рококо. Своим легкомысленным, анекдотическим содержанием она напоминает излюбленные в XVIII в. повести Лафонтэна — откровенные эротические новеллы в легких, благозвучных стихах.

По тонкости исполнения и красочности эта картина является одним из лучших произведений Ланкрэ.

### *XII зал, № 375, II раздел*

Художник Ф. Бушэ (1703—1770) — один из характернейших живописцев стиля рококо. Директор Академии и законодатель в вопросах искусства, он завершает выработку идеализованного, эротического направления, отражавшего вкусы и требования французской аристократии, утратившей всякие моральные устои и жаждавшей наслаждения. Он был любимым художником маркизы Помпадур, всемогущей фаворитки короля Людовика XV, расточительность которой обошлась французскому народу в 40 миллионов ливров. По ее заказам Бушэ выполняет много картин в нарядном, декоративном стиле, предназначенных почти всегда для определенного места, среди архитектурного и скульптурного ансамбля того или иного роскошного дворца маркизы.

К концу жизни Бушэ, заваленный заказами, ведя в то же время жизнь придворного светского кавалера, обращается к условному трафарету в своих голубых и розовых картинах, многократно повторяет одну и ту же композицию и утрачивает всякую силу живописной выразительности. А ведь Бушэ начинал иначе! Он глубоко и внимательно изучал Ватто, делал много зарисовок с натуры, обнаруживал большое художественное мастерство и знание действительного мира.

Идеолог французской буржуазии, философ и знаменитый художественный критик того времени — Дидро писал: «Бушэ мог бы быть первым среди живописцев, но у него извращение вкуса, колорита, композиции, характеров, воображения — шаг за шагом следовало за развращенностью нравов. И тогда-то его сделали придворным живописцем».

*Ущита 16*  
*витрина*

Рисунки  
художника Бушэ

Рисунки Бушэ исполнены сангиной с легкой расцветкой пастелью и, благодаря этому, приобретают особую чувственность в передаче нагого тела. Несравненным в этом отношении является большой, совершенно законченный рисунок спящей женщины. Бушэ обнаруживает здесь исключительное знание анатомии и настоящее живописное мастерство.

Другой рисунок — головка девушки, нюхающей розу, — проявляет всю тонкость Бушэ в умении схватить выразительность внезапного, легкого движения, взгляда и мимолетную, кокетливую улыбку.

*Щит 16*

Картина «Пастораль» художника Бушэ, около 1740 г.

«Пастораль» Бушэ, хотя и не имеет точно установленной даты исполнения, должна быть отнесена к лучшей поре мастера. Сюжет пасторали, т. е. сцены пастушеской любви, был очень распространен еще в XVII в. Он

типичен в XVIII в. для пресыщенной всеми светскими удовольствиями аристократии, которая от скуки жадно хваталась за эту игру в пастухов и пастушек на лоне природы, среди простоты и невинности сельской жизни. Фигуры пастушков, переряженных аристократов, полны выразительности. Окружающий пейзаж, шелковистые, расчесанные барашки, нарочито нарядные светлые краски — все это свидетельствует о вступлении Бушэ на путь идеализации и декоративности.

*Щит 16*

Картина «Пейзаж в парке» художника Бушэ, 1746 г.

Картина «Пейзаж в парке» вскрывает отношение Бушэ к природе. Он изображает не сельский вид, а парк с запущенным прудом и мраморными статуями, и освещает всю картину прозрачным, голубоватым колоритом, акцентируя его ярким пятном красной рубашки стоящего спереди рыбака. Этот совершенно нереальный колорит придает пейзажу фантастический, декоративный характер.

*Щит 26*

Картина «Туалет Венеры» художника Бушэ, около 1743 г.

Картина «Туалет Венеры» Бушэ полностью подтверждает приведенные выше слова Дидро. Прежде всего здесь поражает полное отсутствие материального ощущения человеческого тела, которое в совершенстве умел передавать Бушэ. Изысканная кокетливая поза богини, бессодержательность лица, условность общего колорита картины, построенного на сочетании голубого и розового, обилие нарядных мелочей и толстых, розовых амуров — все характеризует действительное падение искусства, следовавшее за разложением высшего общества.

Картина «Отдых на пути в Египет» была написана Бушэ по заказу маркизы Помпадур для ее моделини. Но





26. Фальконе. Статуэтка «Флора»



*Щит 3а*

Картина «Отдых на пути в Египет» художника Буше́, 1757 г. вместо иконы художник написал нарядную театрализованную сцену, где мадонна, в виде изящной маркизы, сидит под пальма-художника Буше́, ми, углубившись в книгу. Вверху, в облаках, вместо ангелов витают те же амурь, которые окружали богиню Венеру. Слева, около осла, в театральной позе изображен Иосиф, на переднем плане играют еще два розовых амура — Христос и Иоанн Креститель. В живописном отношении картина тускла и невыразительна.

Скульптор Фальконэ (1716—1791) работает вначале в том же стиле рококо. Благодаря покровительству маркизы Помпадур, для которой он делает статуи Купальщицы и Амура, он начинает свою карьеру директором модельерной мастерской на Севрском заводе. Затем он обращается к более монументальным работам и приобретает большую известность. Вызванный Екатериной II в Петербург, вместе со своей ученицей Мари Анной Колло, он создает «Медного всадника» — гениальный памятник Петру I.

Все произведения Фальконэ, находящиеся на выставке, были исполнены им еще во Франции и привезены с собой в Россию в 1767 г.

*У щита 4а  
на комодe*

Статуэтка «Флора» скульптора Фальконэ, мрамор

Статуэтка богини весны Флоры принадлежит к раннему периоду творчества Фальконэ. Она виртуозна по совершенству и мягкости обработки мрамора. Тонкость моделировки, изящество и легкость композиции несомненно позволяют отнести это произведение к той поре, когда Фальконэ давал свои модели для фарфоровой мануфактуры.

*Посреди зала*  
Статуя «Амур»  
скульптора Фаль-  
конэ, мрамор  
1757 г.

Статуя Амура, исполненная Фальконэ по заказу маркизы Помпадур, имела шумный успех и повторялась бесчисленное множество раз во всевозможных материалах. Она предназначалась для установки в центре круглого «Храма любви» и поэтому Фальконэ komponует ее с расчетом на всестороннее обозрение. В этой статуе автор мастерски разработал анатомию мягкого детского тела, лукавое личико, пушистые перья крыльев. Мы снова видим проходящую через рококо реалистическую струю, при всем аллегорическом и идеализирующем содержании этого стиля.

*У стены I*  
Статуэтка  
«Купальщица»  
скульптора Фаль-  
конэ, гипс, 1757 г.

Екатерине II.

Обнаженное женское тело, которое наиболее трудно для скульптора, в виду почти неуловимой тонкости переходов рельефа, в этой и в соседней статуэтке «Нимфа источника», передано Фальконэ с мастерством серьезного наблюдателя и всей чистотой его сурового гения.

Конечно, в работах этого периода он отдает дань вкусам своего времени, его чувственности, сентиментальности, изнеженности, однако, он никогда не опускается до эротичности.

*Стена 1*  
Картина «Купальщица» художника  
Лемуана, 1723 г.

Лемуан (1688—1737) в картине «Купальщица», которая несомненно оказала воздействие на молодого Фальконэ при создании им своей знаменитой статуи, дает типичное произведение стиля рококо. Светлый, нарядный

колорит с розовыми тонами тела, плавная, мягкая манера живописи, преувеличенная стройность тела и идеализация всего образа, и, наряду с этим, полное отсутствие психологического содержания в работах мастера и его многочисленных учеников (в том числе и Буше), воскрешают условное идеализованное академическое направление в живописи.

### Стена 1

Художник Ресту (1692—1760) является представителем того же академического направления. Его картина «Юнона у Эола» — большое и красочное декоративное произведение, служившее украшением дворцовой стены.

Картина «Юнона у Эола» художника Ресту, 1727 г. Сюжет картины отвечает академическим требованиям «высокого искусства». Он заимствован из античной поэмы «Энеида» Вергилия. Богиня Юнона хочет поднять бурю и погубить последнего троянца Энея, направляющего свои корабли к берегам Италии. На своей, запряженной павлинами, колеснице она является в пещеру владыки ветров Эола и просит его вызвать бурю. Повинуясь Эолу, свирепые ветры — северный Борей и северо-восточный Аквилон — несут гибель Энею.

Чтобы ввести в картину побольше молодых, красивых женщин, художник дополняет сюжет изображением нимф, опрокидывающих свои урны с облаков, из которых льется дождь, и богини Ириды в изумрудной одежде, появляющейся на радуге. Ресту создал очень нарядную, эффектную картину, уводящую зрителя от действительной жизни в страну богов и героев.

Картина «Неистовство Ахиллеса» художника Куапеля (1694—1752) одно из прекрасных произведений декоративного направления живописи. Сюжет заимствован из антич-

*Стена 1*  
 Картина «Неистовство Ахиллеса» художника Куапеля, 1737 г.

ной поэмы Гомера «Илиада», воспевающей Троянскую войну. Ахиллес, долго воздерживавшийся от участия в битве против Трои, узнав о гибели своего друга Патрокла, горю и мщением, в неистовстве несется в бой. Покровительствующие ему Афина и Посейдон принимают участие в бою. По описанию Гомера река Ксантос, протекающая у Трои, была настолько завалена трупами убитых Ахиллесом, что выступила из берегов.

Из этого потрясающего по силе и страсти сюжета, художник XVIII в. сделал нарядную, пышную и идеализованную картину.

*У щита 26*  
 «Бюст графини Дюбарри» скульптора Каффиери, мрамор, ок. 1770 г.

Эпоха рококо вносит свою идеализацию и стремление к нарядности и эффектности даже в искусство портрета, которому всегда были присущи известные черты реализма, так как оно исходило из задачи сходства с живым оригиналом.

Бюст графини Дюбарри, прославленной своей расточительностью и развращенностью фаворитки короля Людовика XV, вполне соответствует идеалу придворного портрета. Скульптор Каффиери (1725—1792) был излюбленным портретистом аристократии. В бюсте Дюбарри он дает гордо вскинутую маленькую голову с затейливой прической вьющихся волос, перехваченных лентой; во всей позе есть что-то вызывающее и надменное. С плеча спадают кружевная рубашка и на ножку бюста спускается гирлянда из роз, исполненных с виртуозной тонкостью. Все это придает бюсту чрезвычайную внешнюю эффектность.

В эпоху рококо возникает совершенно новая отрасль художественной промышленности — в Европе на рубеже XVIII в. был изобретен фарфор.

Китайский фарфор уже давно привозился во Францию Ост-Индской компанией и продавался здесь по очень высокой цене, но секрет его производства ревниво охранялся на Востоке. Европейские алхимики, ища камень мудрецов, обращающий все в золото, в своих химических опытах наткнулись на секрет изготовления фарфора. Бурно развивается фарфоровая промышленность. Спрос на фарфор был очень велик. Это объясняется, во-первых, суеверием, приписывавшим фарфору магические свойства обезвреживать яды, во-вторых — совершенно реальной потребностью пить, вошедшие в моду ароматичные заморские напитки — чай, кофе, шоколад — из фарфоровой посуды, не дающей посторонних запаха и привкуса.

Во Франции фарфор вырабатывается сперва на нескольких частных заводах: Сен-Клу, Шантильи, Венсен; затем последний приобретает государством и под именем королевской Фарфоровой мануфактуры переводится в Севр в 1756 г.

Лучшие художники привлекаются к созданию моделей для фарфорового завода.

Белый, не покрытый глазурью фарфор — бисквит — был особенно приспособлен для изготовления статуэток и групп, часто повторявших мраморную скульптуру в маленьких размерах. Тонкость лепки и изящество этих хрупких фигурок делает их типичными памятниками искусства XVIII в.

Наряду с этим изготовлялась посуда с очень красивой расцветкой глазури и с прекрасной росписью. Техника получения этих ясных и ярких красок была секретом каждого завода и строго охранялась.

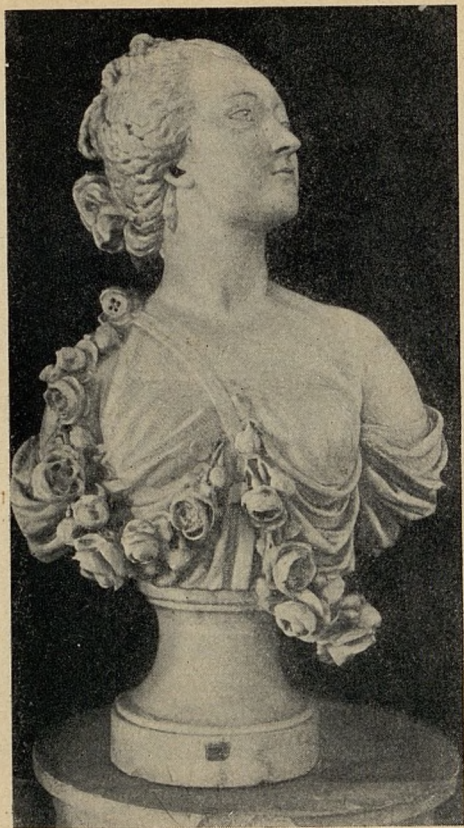
Форма фарфоровой посуды XVIII в. типична своими изогнутыми, округленными линиями. Богатство золоченых завитков, расположенных всегда асимметрично, извилистые ножки и ручки, изобилие прорезных украшений — все это делает посуду нарядной и изящной, целиком отвечающей стилю рококо.

*Шкап-витрина I* Фарфор завода, находившегося сперва  
 Фарфор завода в Венсене в 1738 г., а потом с 1756 г.  
 Венсен и Севр в Севре, быстро приобретает широчайшее распространение, так как его изящные формы и красивая, яркая окраска как нельзя более соответствуют вкусам XVIII в. Вплоть до 1768 г. французские заводы выделяли только полуфарфор, который, по своему химическому составу, требовал невысокой температуры при обжиге. Поэтому он мог окрашиваться в очень разнообразные светлые и ясные краски, не выносящие высокого обжига, необходимого для твердого фарфора, где основой является каолин — особая тонкая, белая глина.

*Верхняя полка* Ваза по модели художника Дюплесси  
 Фарфор завода (посредине), с широким горлом раструбом  
 Венсен 1738— и извилистыми ручками, покрытыми по-  
 1756 гг. золотой. Своей изысканной формой чашечки цветка, сочной окраской и тонкой живописью она характерна для ранних фарфоровых изделий стиля рокайль.

Группа «Ревность» (направо) исполнена в 1752 г. по рисунку Бушэ. Своим галантным сюжетом она очень типична для декоративного, развлекательного назначения мелкой фарфоровой скульптуры.





27. *Кавфьери*. Бюст графини Дюбарри



28. Фальконэ. «Психея» и «Амур», бисквит

*Средняя полка*  
Фигурки из бисквита завода Севр Парные фигурки: Амура и Психеи — девочки, прячущей его лук — сделаны около 1757 г. из бисквита по моделям Фальконэ. Фигурка девочки была создана мастером, как парная к его знаменитому Амуру, в уменьшенной модели данному для фарфора.

Статуэтка Купальщицы (*направо*) также была самим Фальконэ моделирована в уменьшенных размерах для Севрского завода в 1758 г.

Фарфор завода Севр после 1756 г. Плоская, бирюзовая с золотом, ваза с крышкой (*посредине*) относится к середине XVIII в. Наряду с желтой чашкой, тарелкой с розовым бортом, темносиней вазой — она представляет собой образец замечательной сочности и чистоты цветов на произведениях Севрской мануфактуры.

*Нижняя полка*  
Фарфор завода Севр Ваза — «ароматник» (*налево*) 1756 г. зеленая с золотом, украшенная в белых медалионах нежной живописью амуров в манере Бушэ. На ее назначение для ароматических курений указывает высокая прорезная крышка, увенчанная гирляндами цветов. Извилистые формы контура и всех деталей орнамента вазы и ее нарядность типичны для рококо.

Такие ароматники должны были освежать спертый воздух в довольно мало гигиеничных и, сравнительно с парадными залами, тесных жилых помещениях XVIII в.

*Шкап-витрина II*  
Серебро мастера Жермэна В XVIII в. появляются замечательные мастера серебрodelы, которые становятся не только виртуозами техники отливки и чеканки серебра, но и создателями самих моде-

лей, типичных для стиля рокайль. Таким мастером, носившим звание королевского скульптора и ювелира, был Франсуа Тома Жермэн (1726—1791). Знаменитым его произведением является «Парижский сервиз», заказанный императрицей Елизаветой Петровной в 1757—1761 г. К «Парижскому сервизу» принадлежат суповые миски серебряные и золоченые, на таких же подносах, с крышками, увенчанными скульптурными амурами с разными охотничьими предметами. Миски носят полную подпись мастера с датой 1759 г. За сервиз этот было заплачено около 150 тыс. ливров.

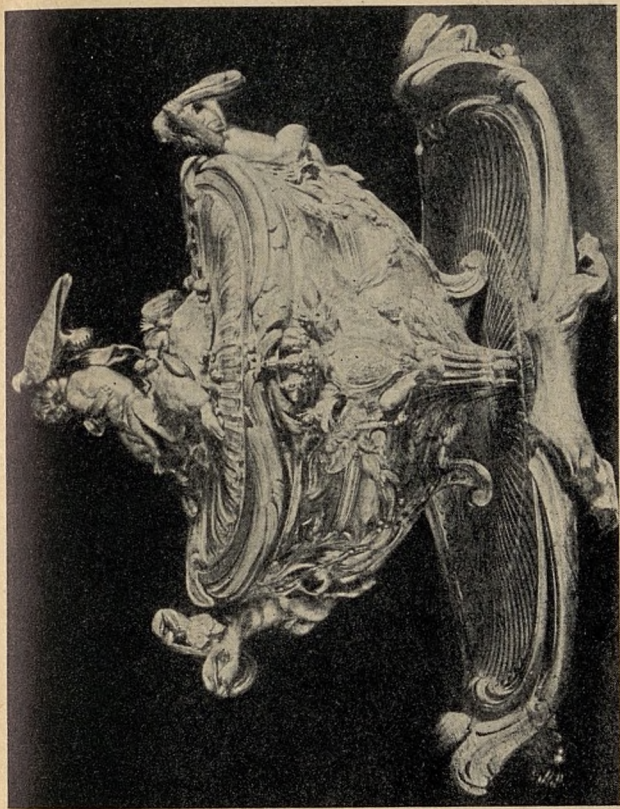
Мебель, находящаяся в этом зале, также очень резко меняет свой облик, следуя стилистическим особенностям рококо. Прямые, архитектурные формы мебели Людовика XIV сменяются характерными для рококо «пузатыми» комодами и почти игрушечными секретерами (письменный стол) и столиками для художественного рукоделия, которым стали заниматься женщины светского круга. Мебель изготавливается преимущественно из цветного дерева — грушевого, лимонного, розового, — покрытого сверху лаком. Все вещи наборной работы покрыты либо сплошным орнаментом квадратов, ромбов, шашек, либо рисунками цветов, пейзажей. Эта наборная работа из цветного дерева носит название «маркетри». Мебель выполнялась столярами-художниками и почти все, находящиеся на выставке предметы, носят подписи мастеров.

*У стены I направо*

Комод мастера  
Будэна, ок. 1760 г.

Этот пузатый комод маркетри, на изогнутых тонких ножках, украшен накладным обрамлением стиля рокайль из великолепно прочеканенной золоченой бронзы. Прекрасная работа, подписанная известным парижским мастером Будэном, работавшим во второй половине XVIII в.





29. Жермен. Серебряная миска с подносом



30. Хюэ. Бюст инженера Веррье



## XII зал, № 375, III раздел

В искусстве портрета в XVIII в. намечаются два направления.

В углу у 3 стены  
«Бюст м-м де  
Вильмомбль в виде  
Дианы» скульп-  
птора Дефернэ,  
мрамор, 1766 г.

Одно идет по линии создания идеализованного, красивого и приятного образа. Изображения всех в виде богов или богинь древности, что удовлетворяло требованию аристократических заказчиков.

Другое направление идет по линии создания характерного образа, подчеркивающего сначала с почти натуралистической остротой индивидуальные особенности внешности модели. Затем развивается более глубокое и внимательное изображение человека с его умственной и душевной жизнью, и художниками, связанными с кругами энциклопедистов, с идеями буржуазной просветительной философии, создается подлинный реалистический психологический портрет.

Пламенный Жан-Жак Руссо восклицает по поводу аристократических дворянских портретов: «Наши сады украшены статуями и наши галереи картинами. Как вы думаете, что представляют эти шедевры искусства?.. Защитников родины? Или тех еще более великих людей, которые обогатили ее своими добродетелями? Нет!.. На них изображены многочисленные существа, которые не имеют других достоинств, кроме факта своего существования... Все они гиганты в своих собственных глазах и атомы, незаметные для народа, по своей полной ненужности для государства и сограждан». Ясно, что развитие таких идей шло со стороны прогрессивных элементов третьего сословия и содействовало созданию реалистического портрета. Он возникает внутри идеалисти-

ческого дворянского искусства и притом в скульптуре раньше, чем в живописи рококо, но своего полного развития он достигает только в эпоху революционного классицизма 80—90-х годов.

У окна  
«Бюст монаха»  
скульптора Буда-  
ра, терракота,  
1744 г.

Бюст монаха работы скульптора Будары (1715—1773) подкупает простотой и живостью восприятия. Энергичное, крепкое лицо немолодого монаха дышит жизнью. Здоровое, бодрое настроение ощущается в передаче натуры. Несколько грубоватая непосредственность в лепке как будто нарочно противопоставляется изысканности салонных портретов (см. бюст графини Дюбарри — Каффиери во II разделе этого же зала).

У стены I  
«Бюст инженера  
Веррье», скульп-  
тора Хюэ, гипс  
окрашенный,  
1769 г.

Бюст инженера Веррье исполнен скульптором Хюэ (1730—1793) в 1769 г., когда изображенному было 53 года, о чем повествует латинская надпись на ножке. В этой надписи упомянута и его профессия — инженер, и звание — кавалер королевского ордена. Этот орден «св. Духа» указывает, что перед нами портрет представителя родовитого дворянства. Тем интереснее наблюдать черты беспощадного реализма в изображении этого высокомерного человека. Некрасивый, резкий, с небрежно завязанным галстуком, с небритым подбородком, он полон жизни, движения и остроты. Это ощущается особенно отчетливо, потому что перед нами оригинальный гипс, подписанный художником, т. е. первый гипсовый отлив с собственноручной модели скульптора, сохранивший все тонкости лепки.

*Щит 36*

«Портрет Людовика XV» художника Наттье, около 1745 г.

В живописном портрете короля Людовика XV работы излюбленного придворного портретиста Наттье (1685—1768) сказываются все типичные черты аристократического портрета: красивость композиции и красок, небрежность позы, слащавая идеализация лица, словом все, что придает портрету салонную элегантность.

*Щит 46*

«Портрет актера Желиота» художника Тока, 1755 г.

Портрет знаменитого оперного актера придворного театра Людовика XV представляет еще более интересный образец идеалистического портрета. Портрет написан художником Тока (1696—1772) и изображает Желиота в расцвете его карьеры, исполняющим роль Аполлона. Чрезвычайно характерно здесь претворение античного образа Аполлона в кавалера XVIII века, в мишурном костюме театра стиля рококо. Его голубой атласный плащ с кружевами, серебряный кафтан с золотым шитьем и драгоценностями, его розовое лицо с открытым ртом, изящные жесты утонченных рук, бьющих по струнам золотой лиры, — все это не передает ни пафоса, ни вдохновения при исполнении арии. Идеализация уничтожила почти все индивидуальные черты

*Стена 1*

«Портрет императрицы Елизаветы» художника Тока, 1756—1758 гг.

Портрет императрицы Елизаветы Петровны исполнен художником Тока в Петербурге, куда он был специально для этого приглашен из Парижа. Он работал над портретом в течение двух лет и его пребывание в России имело несомненное влияние на молодые, еще только складывавшиеся, таланты знаменитых рус-

ских портретистов Рокотова и Левицкого. Пред нами типичный официальный портрет, продолжающий линию парадных изображений времени Людовика XIV (см. зал № 371 гравюра с портрета работы Рио).

## У щита 36

Миниатюры  
середины XVIII в.

Миниатюра на слоновой кости работы художника Лиотара (1702—1789) — портрет мадам Фавар, известной парижской актрисы, в роли Роксоланы из балета «Три султанши». Исключительно тонкое исполнение миниатюры характерно для изысканного стиля этих небольших, но очень драгоценных портретов. Турецкий костюм (как и тема балета) показателен для того увлечения ближним Востоком, которое столь широко было распространено в XVIII веке.

Миниатюра на эмали неизвестного мастера. Портрет Вольтера в лавровом венке, очевидно, связанный с увенчанием его лаврами в Париже, куда он вернулся после 23-летнего отсутствия и был встречен народом с триумфом.

Следует обратить внимание на миниатюрные эскизы, писанные маслом на меди художником Гокэ к его монументальному портрету императрицы Елизаветы.

## Стена 4

«Портрет лорда Вальполя» художника Ж.-Б. Ванлоо, 1741 г.

Портрет лорда Вальполя написан художником Жан-Батистом Ванлоо (1684—1745) в Лондоне в 1741 г. Вальполь собрал в своем замке знаменитую коллекцию картин, которую его разорившиеся наследники предложили купить Екатерине II за огромную сумму в 40 тысяч фунтов стерлингов. Сделка осложнилась, так как покупательница потребовала, а наследники не соглашались вместе с коллекцией продать и портрет предка. Однако,



31. *Паттје.* ЛЮДОВИК XIV





32. *Карл Ванлоо*. Автопортрет



большие деньги победили родовую гордость и этот портрет, вместе с многими прекрасными картинами, перешел в Эрмитаж.

*Стена 4*

«Автопортрет»  
художника Карла  
Ванлоо, 1762 г.

Автопортрет художника Карла Ванлоо (1705—1765), ученика своего старшего брата Жан-Батиста.

Этот мастер прославился своими нарядными, цветистыми и довольно бессодержательными картинами развлечений светского общества. Портрет написан за три года до смерти автора. В портрете сочетаются стремление к передаче натуры и тонкая красочная гамма, совершенно не встречающаяся на больших заказных картинах Ванлоо. Портрет прекрасно вкомпанован в овал и выдержан в целой гамме серых тонов. Розовое, полное лицо скрашено полагающейся приятной улыбкой, но на лбу и у глаз переданы морщинки и оно не лишено живости выражения.

*У дверей слева*  
«Бюст П. И. Шувалова» скульптора Жиллэ, мрамор, 1759 г.

Бюст П. И. Шувалова, фельдмаршала и министра при императрице Елизавете, изваян известным парижским скульптором Жиллэ (1709—1791) в Петербурге, куда он был приглашен первым профессором скульптуры в только что созданную Академию Художеств. Он остается здесь в течение 20 лет и под его руководством вырастает ряд замечательных русских скульпторов — Шубин, Козловский, Щедрин, Прокофьев, Мартос и другие.

Бюст П. И. Шувалова типичный парадный декоративный портрет эпохи рококо. Скульптура сохраняет пышность и монументальность стиля барокко, но лишена его напряженной интеллектуальности и реалистической характеристики.

*У щита 4-6*  
 «Бюст архитектора Руссо»  
 скульптора Пажу, терракота, около 1770 г.

Бюст Руссо, придворного архитектора-декоратора короля Людовика XV, исполнен скульптором Пажу (1730—1809), одним из очень ярких представителей портретной скульптуры стиля рококо. В бюсте привлекает обострение интеллектуальной характеристики. Такая тенденция в портретной скульптуре и живописи возникает в дворянском искусстве, повидимому, под влиянием критики Дидро, которая с буржуазных позиций сокрушающе была по пустой эlegantности и идеализации салонных портретов.

Неожиданными для периода господства стиля рококо является простота композиции бюста и полный отказ от нарядного и характеризующего общественное положение человека костюма. Классическая простота, которую проповедывал тот же Дидро, оказывает свое влияние. Однако, Пажу остается верен идеалистическому направлению. Несмотря на живость передачи, архитектор Руссо охарактеризован, только как светский кавалер и остроумный собеседник. Замечательна тонкость лепки и обработки поверхности терракоты.

*Посреди зала стеклянная витрина*  
 Ювелирные изделия работы XVIII в.

Художественная промышленность стиля рокайль характеризуется ювелирными произведениями тончайшей работы.

*На верхней полке стоят модные для той эпохи заводные механические игрушки:*

Кареты с седоками и кучером, сделанные из золоченой бронзы и украшенные бриллиантами.

*На средней полке, в центре — Туалет из золоченой бронзы с фарфоровыми фигурками и с несессером из зеленой галю-*

шá \*, в котором сохранились все мелкие принадлежности, необходимые для туалета дамы XVIII в. Фарфоровые фигурки представляют богиню Юнону и олицетворения четырех времен года. Зеркало увито гирляндой цветов тончайшей работы, характерных для производства Венсенского завода. Зеркальная подставка изображает пруд, на котором плавают фарфоровые утки среди бронзовых камышей, служащих подсвечниками для восковых свечей. Необычайное изящество, тонкость исполнения и нарядность туалета снова свидетельствуют о высоком уровне, достигнутом в эпоху рококо декоративным искусством.

Складные веера получили большое распространение в XVIII в. и украшались чрезвычайно богато и разнообразно. Лучшие художники расписывали эти хрупкие и недолговечные предметы. С большим живописным мастерством расписан веер с изображением юного Людовика XV и его невесты Марии Лешинской (*небольшая полка направо*), танцующих на придворном балу у регента Филиппа Орлеанского. Черенок сделан из прорезного перламутра с накладными золотыми украшениями.

Резная шкатулка из перламутра (*средняя полка направо*) снабжена всеми принадлежностями дамских рукоделий, также вырезанными из перламутра с золочеными украшениями.

Овальная табакерка из черепахи с орнаментом работы пикé выглядит как бы вышитой золотой проволокой \*\*.

Шпаги (*на нижней полке*) также отделялись очень нарядно. Рукоятки шпаг усыпаны как бы кристалликами из граненой стали, которые своим блеском приближаются к бри-

\* Галюшá — обработанная рыба́я кожа, которая окрашивалась в различные цвета.

\*\* О технике работы пикé см. стр. 77.

льянтам. Шпаги эти дополняли пышность мужского аристократического костюма, расшитого золотом, серебром и драгоценными камнями.

### ХIII зал, № 376

Придворное искусство XVIII в. в начале своего развития выдвинуло многих художников-декораторов и колористов, талантливо разрешавших декоративные задачи. Однако, внутри искусства рококо возникает прогрессивное реалистическое движение и оно, наконец, формируется в направление, противостоящее придворному искусству, которое становится все более опустошенным и снижается в своем художественном уровне.

#### Стена 4

Картина «Похищение Европы» художника Натуара, 1731 г.

Картина «Похищение Европы» художника Натуара (1700—1777), ученика Лемуана,— типичный образец больших, написанных светлыми, приятными красками декоративных панно, задачей которых

было только украшение стен. Сюжет также вполне соответствует этому назначению. Он принадлежит к излюбленной в XVIII в. мифологической тематике. Влюбленный в прекрасную царевну Европу, Юпитер принял образ белого быка и, когда царевна, играя с подругами, села на спину красивого животного, Юпитер бросился в море и похитил ее. Художник с большим мастерством создает в картине единое красочное и композиционное целое.

## Стена 1

Картина «Венера, раненная Диомедом» художника Дуаена, 1761 г.

Колоссальная композиция художника Дуаена (1725—1806) «Венера, раненная Диомедом» заимствует сюжет из Илиады. Сын троянского царя Парис присудил богине Венере яблоко за красоту. Обиженные бо-

гини Юнона и Минерва встали на сторону греков — врагов Трои. Греческий герой — неустрашимый Диомед — вступил в бой с Энеем, сыном Венеры. Венера стремится защитить раненого сына, но Диомед, поощряемый разгневанной Минервой, спешит за Венерой и дерзким ударом копья пронзает ей нежную руку. Все боги пришли в смятение от дерзости смертного. Аполлон окутал Энея густым мраком и скрыл его от взора неистового Диомеда. Богиня Ирида увлекает на Олимп страдающую Венеру. Этот героический сюжет послужил Дуаену для создания не столько героической, сколько салонной картины. Энея, соперника Диомеда, даже трудно найти в многофигурной композиции. Красные, розовые, золотистые краски, не создавая единства колорита, также вносят нарядный и слащавый тон в эту громадную по размеру, но не достигающую монументальности картину.

## Стена 2

Картина «Концерт в парке» художника К. Ванлоо, 1754 г.

Картина Карла Ванлоо «Концерт в парке» принадлежит к тем многочисленным, искусно и гладко написанным произведениям, которые сделали автора излюбленным салонным художником аристокра-

тии. Эта и парная к ней (висящая на противоположной стене) картины были названы Ванлоо — «Испанский разговор» и «Испанское чтение». Все действующие лица одеты в костюмы, подражающие испанской моде XVII в. Этот своеобразный маскарад и приторная идеализация всех лиц еще раз

свидетельствуют о поверхностности дворянского искусства рококо.

Любопытно, что заказчица — М-м Жофрэн заплатила художнику за эти картины 12 тысяч ливров, а перепродала их Екатерине II почти в восемь раз дороже.

У среднего окна  
витрина  
Миниатюры  
XVIII в.

№ 2. Миниатюра на слоновой кости. Портрет философа Жан-Жака Руссо в конце его жизни. Очень тонко передана болезненная хрупкость и истрадавшееся лицо этого борца против гнета условностей дворянско-феодалного общества. На простой, изящной рамке выгравирована французская надпись: «Чувствительные души, придите! я предаю его вам».

№ 32. Миниатюра на слоновой кости. Портрет молодого человека в сером кафтане с розовым жилетом замечателен по передаче индивидуальности модели.

№ 34. Миниатюра на слоновой кости. Портрет молодого человека в пудреном парике и черном кафтане с кружевным жабо представляет собой исключительное по тонкости исполнения произведение знаменитого миниатюриста Халля (1739—1793). Швед по происхождению, он стал приверженцем и одним из крупнейших мастеров французской школы.

№ 27. Миниатюра на слоновой кости. Портрет князя А. М. Белосельского, русского посла в Италии, работы того же художника.

№ 30. Миниатюра на слоновой кости. Портрет графини д'Амбуаз. Замечательно достигнуто единство нежного, серебристого колорита, создающего особую, живую прелесть миниатюрных портретов Халля.





33. Дуаен Венера, раненная Дюмедом



34. Фальконэ. Статуя «Зима»

№ 47. Миниатюра на слоновой кости. Портрет графини Софии Потоцкой. Она изображена весталкой с чашей в руках у пылающего жертвенника перед статуей Весты — богини девственного огня. Модная прическа, глубоко вырезанное платье, драгоценный пояс — все создает тот приторно-идеализованный образ, тот бессодержательный мифологический портрет, который вызывает ярые нападки со стороны Дидро и других буржуазных критиков искусства. Графиня Потоцкая за свою красоту и легкомысленное поведение пользовалась европейской известностью и изображение ее в виде весталки приобретало особую пикантность в глазах современников.

Посреди зала  
Статуя «Зима»  
скульптора Фаль-  
конэ, мрамор,  
1771 г.

Статуя «Зима» скульптора Фальконэ (начало творчества которого мы рассмотрели в зале № 375) — это последнее, законченное мастером в России произведение перед началом работы над «Медным всадником».

Статуя сперва предназначалась для установки в Ботаническом саду, она олицетворяет зимнюю природу, которая своим снежным плащом укрывает хрупкие цветы от мороза. Около фигуры изображена чашка, взорванная замерзшей водой. На подножии помещен знак зодиака, определяющий зимние месяцы.

Пластическая форма и композиция фигуры указывают на античные искания в творчестве Фальконэ, который самостоятельно изучил древние языки для того, чтобы самому читать античных авторов и постигнуть законы античного искусства. Не внешнее подражание, а проникновение в сущность их мастерства привлекало Фальконэ. Это увлечение классицизмом, которое поддерживал его друг Дидро, проповедыва-

лось в противовес чувственности, изнеженности и пустой идеализации скульптуры рококо. В классицизме видел Фальконэ путь к оздоровлению, моральному подъему искусства и возвращению к гармонической природе. Стремление к простоте, ясности, замкнутости композиции сказывается в статуе «Зимы». Совершенного выражения этой простоты ему удалось достигнуть только в вершине его творчества — гениальном памятнике Петру I.

## БУРЖУАЗНО-РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОЙ ФРАНЦИИ

*XIV и XV залы, № 377 и 378*

Значение буржуазии в истории феодального дворянского общества кратко сформулировано Энгельсом: «...В недрах феодального средневековья развился класс, который, при своем дальнейшем развитии, должен был стать носителем современного требования равенства — именно буржуазии» \* В XVIII в. это требование равенства могло уже быть поставлено, как лозунг борьбы, потому что «по своим политическим правам французское дворянство было всем, а буржуазия ничем, тогда как по своему общественному положению буржуазия была уже важнейшим классом в государстве».

Буржуазия вступает в борьбу со «старым порядком» на идеологическом фронте уже с начала XVIII в. Крупнейшие мыслители, как Вольтер и Руссо, выступают с новыми идеями, революционизирующими общество.

Разумеется, что такое сильное орудие массового воздействия, как искусство — литература, живопись, скульптура, графика — играло первейшую роль в пропаганде новых идей. Новым художественным языком становится буржуазный реализм. В середине XVIII в. дворянскому, идеализирующему искусству, утопавшему в мифологических аллегориях, этот

---

\* Ф. Энгельс. Анти-Дюринг, 1932 г. стр. 84.



стиль противопоставляет непритязательный сюжет из будничной жизни малозаметных буржуа. Художники любовно наблюдают действительность и передают ее с небывалым совершенством.

Но когда прогрессивная буржуазия от наступления на старый порядок переходит к атаке, то требуется героизм, самопожертвование, призыв к гражданским, а не семейным добродетелям. «...В такие эпохи революционных кризисов, — говорит Маркс; — люди боязливо вызывают к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в освященном древностью наряде, на заимствованном языке разыгрывать новый акт на всемирно-исторической сцене». Этим «освященным древностью нарядом» в искусстве становится новый классицизм, воскрешающий традиции французского классицизма времени Пуссэна и Корнеля и более древние образцы республиканского Рима. В начале своего развития этот революционный классицизм полон живой реалистической выразительности. Он сочетает монументальность и героизм образа с яркостью психологической и даже социальной характеристики.

#### XIV зал, № 377

Стена 2

Картина «Прачка»  
художника Шар-  
дэна, 1737 г.

Одним из самых цельных и последовательных представителей буржуазного реалистического искусства был величайший колорист — художник Шардэн (1699—1779). Сын столяра, он со всей искренностью воспевае быт мелкой буржуазии, находя в нем источник поэтического твор-

\* К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. Избранные произведения. Партиздат, 1937, т. II, стр. 232.





33. Шердэн. Прачка



36. Колло. Бюст Фальконэ

чества. Молодая женщина, стирающая белье, изображена в окружении самой скромной обстановки бедной квартиры. Обыденному сюжету придает большую трогательность фигурка мальчугана в разорванном костюме, который с детской серьезностью выдувает мыльный пузырь. Этой непосредственности в передаче сюжета соответствует и своеобразная манера живописи Шардэна. Замечательно передан пронизанный светом воздух, который объединяет все предметы и все краски на картине.

*Стена 2*

Картина «Молитва перед обедом» художника Шардэна, 1740 г.

Картина «Молитва перед обедом» работы Шардэна представляет собой очень характерную сцену тихого семейного счастья мелкой буржуазии. Недаром один французский исследователь сказал, что

«женщины третьего сословия узнавали себя целиком на картинах Шардэна, начиная от платья и кончая сердцем». Эта сердечность придает его произведениям неотразимое очарование. Как и Ватто, которому Шардэн столь многим обязан в своем живописном мастерстве, наш мастер не дает в картине никакого занимательного события, никакого анекдота. Положительная, нравственно чистая сторона жизни показана им с большой художественной убедительностью. Тихому счастью сюжета отвечает светлый, жизнерадостный колорит картины, с преобладанием белой, розовой и голубой краски. Но как отличается это полотно от написанной почти одновременно «Пасторали» Бушэ! Шардэн смотрит на мир другими глазами и передает его с почти осязательной реальностью.

Живописное мастерство Шардэна и его вещественное восприятие действительности во всей полноте сказывается на большой картине, носящей название «Атрибуты искусства». Она является характерным для нашего худож-

## Стена 2

Картина «Атрибуты искусства» художника Шардэна, 1766 г.

ника видом живописи — натюрмортом \*. Шардэн писал их очень много, но обычно выбирал самые простые вещи, часто из кухонного обихода, создавая подкупающие своей живописной правдой произведения. Эрмитажная картина была заказана художнику для Петербургской Академии Художеств, как аллегория свободных искусств. Выполняя этот академический заказ мастер-реалист, ломая все условности и правила Академии, создает совершенно реалистическое, хочется сказать, материалистическое по содержанию и форме произведение. Он изображает стол художника со всеми разнообразными, находящимися на нем предметами, расположение которых он несколько изменил и организовал в одну цельную, прекрасно построенную композицию. Но вещи на его столе — это отнюдь не те идеализованные «атрибуты», которые держат в руках амуры на аллегориях Лемуана или Бушэ (см. зал № 375). Это настоящие, давно находящиеся в употреблении, орудия производства. Как потрепаны углы планов, как потерта линейка, обиты края палитры и как загнулись углы голубой книжки, лежащей слева. Эта подлинность и правдивость вещей изображена с такой же правдивостью живописи.

Даже строгий моралист Дидро, который не признавал натюрморт за отсутствие в нем поучительного содержания, не мог удержаться от возгласа: «О, Шардэн! Это не белая и черная краски, которые ты растираешь

\* Натюрморт — французское выражение, обозначающее в переводе — мертвая природа; под этим названием подразумеваются картины, изображающие вещи, плоды, цветы и т. п.

на своей палитре, но сама сущность предметов; ты берешь воздух и свет на кончик твоей кисти и прикрепляешь их к полотну». Действительно, умение передать прозрачность освещенного воздуха доходит до такой иллюзии, что кажется будто орденская звезда, белые листы чертежей и, особенно, линейка выступают из пределов картины. Общий колорит — серовато-зеленый с отдельными белыми, красными, голубыми предметами — показывает, что Шардэн видел цвет каждой вещи, зависящим от отблесков и оттенков соседних предметов. Огромной тонкостью ощущений достигает он той материалистической передачи действительности, которая сделала его истинным новатором среди французских живописцев его времени.

*Шит 1-а*

Картина «Телячий окорок» художника Удри, ок. 1740 г.

Натюрморт: кухня, висающий на стене телячий окорок, лежащая на столе птица и стоящие тут же графины и чаша с апельсинами, написан с большим реалистическим мастерством художником Удри (1686—1755), учеником большого колориста Ларжильера (см. зал № 371). Вся картина выдержана в желтовато-коричневых тонах, среди которых выделяется розовое пятно окорока. Свет падает слева и живо играет на изображенных предметах. На грудке птицы серебрятся перышки, от темного и светлого графинов ложатся на стол разной густоты тени, фаянсовая чашка получает отблеск от кожуры апельсинов.

*У щита 1-а*

Статуэтка «Меркурий» скульптора Пигалля, бронза 1744 г.

Статуэтка «Меркурий, поправляющий сандалию» отлита русским мастером Иваном Баженовым в XVIII в., вероятно, по гипсовой модели знаменитого скульптора Пигалля. Пигалль подарил своему другу



Шардэну эту гипсовую модель своего лучшего произведения. На большой, висящей рядом, картине Шардэна эта статуэтка стоит посредине рабочего стола художника. Вдвое увеличенная, она была изваяна Пигаллем из мрамора. Эта статуя по свободе и легкости композиции, по передаче замечательно-наблюденной анатомии фигуры характерна для такого большого дарования, как Пигалль, сочетавшего декоративное мастерство стиля рококо с исключительной жизненностью передачи.

*У двери*  
«Бюст Фальконэ» скульптора Колло, мрамор, 1773 г.

Скульптурный портрет во второй половине XVIII в. стремится к достижению психологической характеристики. Превосходный бюст скульптора Фальконэ, исполненный его ученицей и сотрудницей Мари-Анной Колло (1748—1821), является лучшим ее произведением. Образ гениального самоучки передан очень выразительно. Живая характеристика достигается простотой лепки и полным отказом от идеализации и сглаженности, свойственным другим работам Колло, ставшей придворной портретисткой Екатерины II.

На бюсте Фальконэ густые пряди волос обрамляют высокий, умный лоб, внимательно смотрят весело улыбающиеся глаза, по губам скользит насмешка, все это воссоздает независимую самоуверенность Фальконэ, которую он сохранял даже в обращении с императрицей.

*В улу*  
«Бюст Дидро» скульптора Колло, мрамор, 1772 г.

В творчестве Мари-Анны Колло бюст Дидро принадлежит к тем придворным заказам, которые должны были быть исполнены с умеренным реализмом. При этом Колло должна была делать его за-



глазно, по памяти. Хотя она прекрасно знала Дидро по Парижу, так как этот философ и публицист был закадычным другом ее учителя, но со времени отъезда Колло из Франции прошло уже шесть лет и невозможность непосредственно наблюдать модель отрицательно сказалась в этой работе. Дидро был человеком живого ума, блестящим и остроумным собеседником — эти черты переданы в бюсте. Но, вместе с тем, Дидро был и стойким борцом за новые идеи, подвергавшим уничтожающей критике весь старый строй. Он был одним из создателей «Большой Энциклопедии наук, искусств и ремесл» \*, ставшей сокрушительным орудием против церковно-феодалного мировоззрения. Эти свойства характера Дидро не нашли отражения в бюсте. Дидро был также одним из самых видных художественных критиков, боровшихся против опустошенного, развращенного дворянского искусства. Он проповедывал искусство здоровой морали, поучающее патриархальной чистоте нравов и семейных устоев. В своих критических статьях о ежегодных выставках Салона он приветствовал художников буржуазного направления и среди них особенно живописца Грёза. «Мой художник — это Грёз! — восклицает Дидро, — это моральная живопись. Не была ли кисть слишком долго посвящена разврату и пороку... Смелей, мой Грёз, проповедуй в живописи».

Этот восторженный отзыв был вызван появлением в Салоне 1763 г. знаменитой картины Грёза «Паралитик, или плоды хорошего воспитания». Грёз (1725—1805) был одним

---

\* В витрине у среднего окна см. тома одного из первых изданий Большой Энциклопедии, происходящие из библиотеки Екатерины II.

Стена 1  
Картина  
«Паралитик»  
художника  
Грѣза,  
1763 г.

из создателей нравоучительного искусства. Он выступает с новой тематикой, заимствуя сюжеты из сельской жизни, которые дворянство признавало только в виде пасторалей. Однако, Грѣз не в состоянии перешагнуть рамки буржуазной ограниченности своей идеологии и его картины становятся мелодраматическими повестями, неубедительными из-за своей ложной сентиментальности. Умирующий дедушка-паралитик и вся семья, старающаяся облегчить его страдания, позируют в театральной «живой картине».

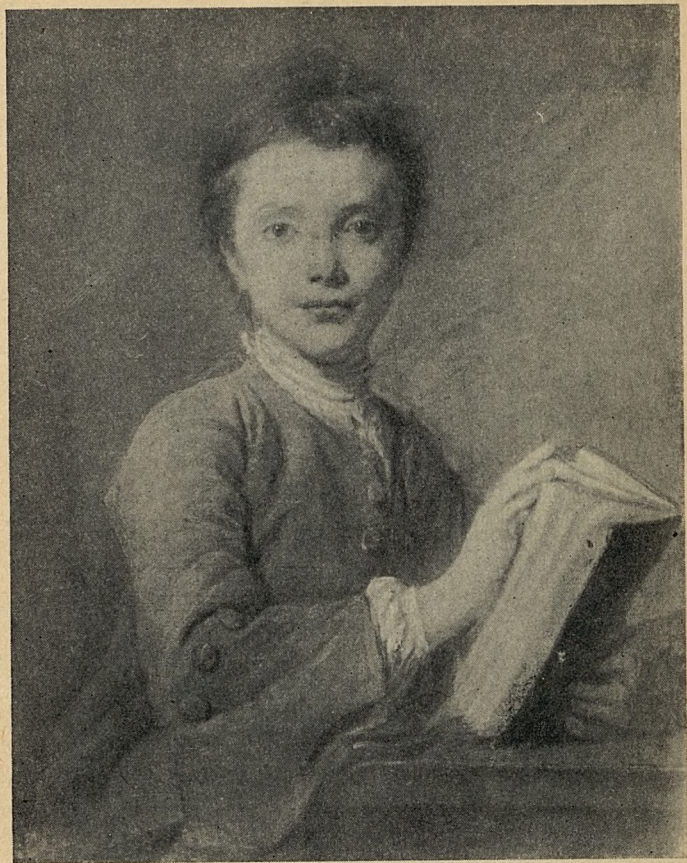
Стена 1  
Картина  
«Балованное  
дитя»  
художника  
Грѣза,  
1765 г.

В идеализирующей буржуазную семейную жизнь картине «Балованное дитя» проявляется большое живописное мастерство Грѣза. Но театральность, отмеченная выше, свойственна и этому полотну большого мастера, и здесь сильно сказывается желание достигнуть приятного и занятого впечатления. Если очарователен белокурый мальчуган, который, капризная, привстает со стула и кормит с ложки собаку, то немножко слишком миловидна его молодая мамаша, слишком наряден ее костюм для крестьянки и слишком глубок вырез платья. Тонкость живописной передачи (особенно серого костюма ребенка, смятой скатерти, шелковистой шерсти собаки) не может возместить отсутствия чувства реальности у художника.

В своих подготовительных рисунках, сделанных непосредственно с натуры, Грѣз достигает бóльшей выразительности.



37. Грѣз. Паралитик



38. *Перроно.* Мальчик с книгой



У стены 1  
вытрина  
Рисунки  
художника  
Грёза

Рисунки Грёза, исполненные сангиной, являются эскизами для его больших композиций. *Посредине* рисунок для головы паралитика.

*Налево* рисунок сидящей женщины — эскиз для фигуры, сидящей слева на картине «Паралитик».

*Направо* рисунок склонившейся вперед молодой женщины, — эскиз для фигуры матери на картине «Балованное дитя».

● Стена 1  
Картина  
«Мальчик  
с книгой»  
художника  
Перронно,  
1745 г.

Картина «Мальчик с книгой» художника Перронно (1714—1783) представляет собой, по всей вероятности, портрет брата художника. Исключительная простота позы и взгляда мальчика, живость его устремленных на зрителя глаз говорят о большом мастерстве Перронно. Он принадлежал к тому буржуазно-реалистическому направлению, во главе которого стоял Шардэн. Почти неприкрашенная действительность на его картине делается значительной, благодаря большой реалистической силе ее передачи.

Развитие скульптурного портрета идет по пути буржуазного реализма. Излюбленной тематикой пластики предреволюционного периода становятся портреты передовых современников: мыслителей, ученых, общественных деятелей.

У стены 1  
«Бюст  
Гольбаха»  
скульптора  
Леконта,  
терракота,  
1789 г.

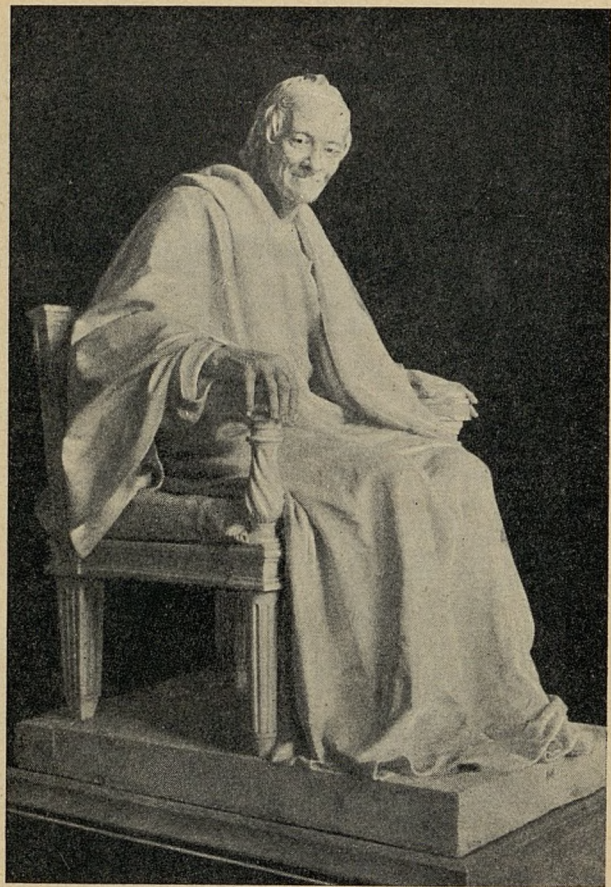
Скульптор Леконт (1737—1817), ученик Фальконэ, дает замечательный по реалистической характеристике бюст Гольбаха. Портрет передает резкие черты лица и умный взгляд этого первого последовательного философа-материалиста XVIII в.

Несомненно крупнейшим мастером интеллектуальной и психологической характеристики в портретной скульптуре является в конце XVIII в. скульптор Гудон (1741—1828). Сын привратника академической школы для королевских пенсионеров, он рано проявляет исключительную наблюдательность и одаренность. Гудон начинает свою деятельность с еще несколько идеализованных и мягких портретов. Таков сделанный им в 1773 г. заглазно, по заказу графа Строганова, бюст Екатерины II (см. в зале № 380, налево у окна). В расцвете сил Гудон стал величайшим мастером, противостоящим художникам рококо с их красивыми, но обезличенными портретами. В своих бюстах он поднимается до социальной характеристики изображаемого лица. Это сопровождается проникновенной наблюдательностью и самым совершенным, мастерским владением мрамором.

У щита 2  
«Бюст  
Лизочки»  
скульптора  
Гудона,  
мрамор,  
1775 г.

В принадлежащем резцу Гудона бюсте молоденькой девушки манера исполнения, некоторая неопределенность мелких черт лица и выражение умственной неразвитости, объясняется глубоким реализмом мастера, который увидел это в модели. Имя деревенской простушки — Лизочки — в это время было на устах у всего Парижа. Парижский муниципалитет, по случаю свадьбы внука короля, обещал дать приданое всем девушкам, выходящим в этот день замуж. Лизочка явилась за приданым одна и на вопрос, где же ее жених, наивно ответила, что рассчитывала на получение не только приданого, но и мужа. Какой нежностью и робостью наделяет Гудон эту головку, с какой тонкостью проработаны им гладко зачесанные назад волосы под широкой шелковой лентой!..





39. Гудон. Статуя Вольтера



40. Гюбер. Утро Вольтера

*У двери*  
«Бюст  
Бюффона»  
скульптора  
Гудона,  
мрамор,  
1782 г.

Великолепный бюст естествоиспытателя и блестящего оратора Бюффона, собиравшего на свои лекции весь Париж, исполнен Гудоном в пору расцвета его таланта. Этот бюст отличается своей выразительностью и сосредоточенностью ха-

рактеристики. Следуя античным образцам, Гудон, изображая мыслителя, дает бюст нагим, с небольшим полукруглым обременением. Не костюмом, не пышностью драпировки создает скульптор значительность образа. Он достигает этой цели передачей его духовной энергии, силы живого и творческого ума.

*Посреди зала*  
«Статуя  
Вольтера»  
скульптора  
Гудона,  
мрамор,  
1781 г.

Статуя Вольтера в кресле, пользующаяся мировой известностью, является шедевром Гудона. Он создает образ великого писателя, расхатывавшего своей острой насмешкой все устои старого феодального мира. Этот образ он поднимает

до подлинной монументальности, достигая единства содержания и формы. Классический плащ окутывает худое тело, лента философа, как на античных статуях, окружает голову. В этой идеализированной одежде перед нами предстает живой человек, образ насыщен глубочайшим психологическим реализмом.

Статуя Вольтера была заказана Гудону Екатериной II, тщетно пытавшейся зазвать философа в Петербург. В 1783 г. статуя была привезена из Парижа и с большим почетом поставлена в Царском Селе. Но в конце XVIII и в первой половине XIX в. изваяние философа-материалиста подвергается настоящим политическим преследованиям. Статую многократно перевозят с места на место; в 30-х годах XIX в.

она стоит в нижнем этаже Эрмитажа, незримая для посетителей; в 1851 г. по распоряжению Николая I ее изгоняют из Эрмитажа и чуть было не уничтожают. Только в конце XIX в. мраморного Вольтера снова привозят в Эрмитаж из Публичной Библиотеки и лишь в Советском Эрмитаже он находит достойное место среди великих произведений других реалистических художников его эпохи.

*У стены 4*  
«Бюст  
Салтыкова»  
скульптора  
Гудона,  
мрамор,  
1783 г.

Бюст графа И. П. Салтыкова принадлежит к прекраснейшим произведениям Гудона. И. П. Салтыков — фельдмаршал екатерининского времени и затем губернатор Москвы. Этот европейски-образованный человек отличался исключительным высокомерием. Гудон отдал дань заказчику, детально изобразив весь его пышный костюм с лентами и орденами, но все это составляет только окружение для несравненного трепещущего жизненной правдой портрета. Тончайшей передачей характерных черт модели, со всеми неровностями кожи, морщинками, бородавкой, Гудон только усиливает индивидуальность облика и его проникновенную характеристику.

*Щит 16*  
*Щит 1а*  
«Сцены  
из жизни  
Вольтера»  
художника  
Гюбера,  
ок. 1776 г.

Исключительный интерес представляет серия интимных бытовых сцен из жизни Вольтера, исполненная художником Жаном Гюбером (1721—1786), который был его близким соседом и постоянным собеседником в Ферне\*. Когда очень щепетильный Вольтер обиделся на эти картины, Гюбер

\* Ферне — местечко на юге Франции, близ швейцарской границы, где с 1758 г. Вольтер в течение 23-х лет жил в добровольном изгнании.

написал ему в письме по этому поводу: «Разве вы не понимаете, что для вашего портрета необходимы тени, что свет, которого никто не мог бы вынести, нуждается в контрастах? Я вам говорил сотни раз, что я точно знаю ту дозу смешного, которая нужна вашей славе». Действительно, эти сцены не содержат никакой издевки, даже самая острая из них «Утро Вольтера», где он в ночном колпаке, стоя на одной ноге, надевает штаны и в это же время с увлечением диктует своему секретарю, показывает зрителю лишь обыденные черты чудачества великого человека. Над картиной «Утро Вольтера» висит «Завтрак», где молодая экономка, прекрасная Агата, подает кофе; затем «Встреча гостей» и «Игра в шахматы» с неизменным соперником Вольтера — священником Адамом. Еще четыре картины висят напротив: «Вольтер укрощает лошадь», «Прогулка верхом», «Прогулка в экипаже» и «Вольтер среди крестьян». Эта серия картин была послана художником Екатерине II, в Петербург. Затем долгое время она считалась утраченной и только после Октябрьской революции была обнаружена в Алушкинском дворце и оттуда вскоре передана Эрмитажу.

XV зал, № 378

Известный пейзажист Жозеф Вернэ (1714—1789) был чрезвычайно популярен в свое время. Он долго пробыл в Риме и привез оттуда много живописных эскизов и картин. Его пейзажи обладают гораздо более близкими природе чертами, нежели феерические пейзажи Бушэ. Король заказывает Вернэ целую серию «портретов» приморских местностей под названием «Порты Франции».



Стена 1  
Картина  
«Итальянская  
вилла»  
художника  
Ж. Вернэ

Итальянская вилла—картина Ж. Вернэ, написанная им еще в Италии. От дворца, стоящего направо, портик открывается в типичный для XVIII в. парк с фигурно стриженной зеленью, среди которой виднеются вазы, мраморные статуи и фонтан Нептуна. По парку гуляют кавалеры и дамы, переданные с большой непосредственностью. Прозрачность воздуха подчеркнута фигурами людей, стоящими на балюстраде и ярко вырисовывающимися на светлом небе.

Стена 1  
Картина  
«Вход  
в Палермский  
порт»  
художника  
Ж. Вернэ  
1759 г.

Картина «Вход в Палермский порт» является одним из документальных пейзажей Ж. Вернэ. Он дает здесь борющееся освещение: от луны, играющей на воде голубоватыми бликами, и от пламени дымящегося костра. У огня подле тюков с товаром, собрались отдыхающие рабочие и крестьянки.

Стена 1  
Картина «Утро в  
Кастелламаре»  
художника  
Ж. Вернэ

Картина «Утро в Кастелламаре», относящаяся к лучшей поре творчества Ж. Вернэ, дает замечательный по красоте колорита пейзаж. Море и небо залиты золотистым светом, на горизонте темнеют горы. Слева скалу огибает дорога, по которой погонщики гонят навьюченных мулов, их крупные фигуры особенно рельефно и просто даны художником. Открывающаяся направо морская даль становится глубже, благодаря кораблю, с поднятым парусами, уходящему к горизонту.



## Стена 2

Картина «Смерть  
Виргинии» худож-  
ника Ж. Вернэ,  
1788 г.

Картина «Смерть Виргинии», написанная художником в год его смерти, характерна своей чувствительностью, своим трагическим сюжетом, развертывающимся среди романтического пейзажа.

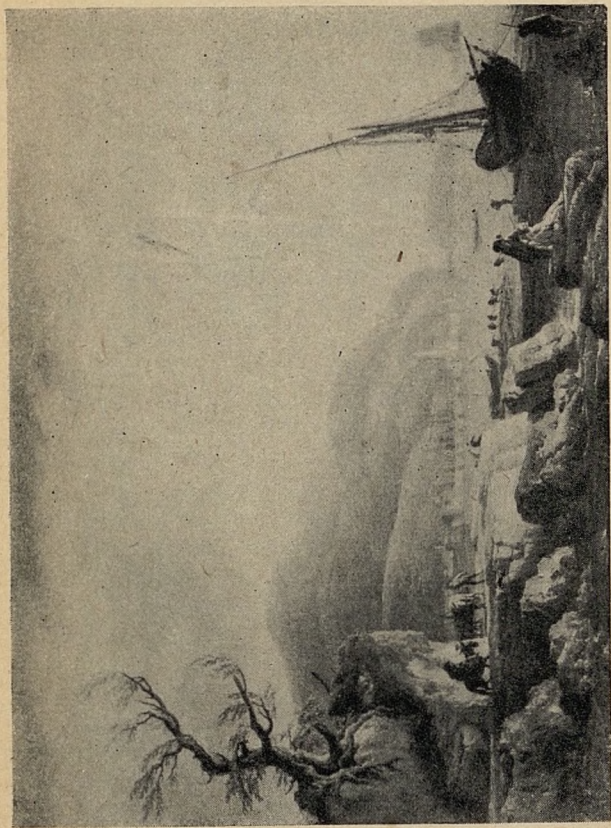
Воспеванию простых и искренних чувств был посвящен только что написанный в 1788 г. роман Бернардэна де Сен-Пьера «Павел и Виргиния». Прочитанный автором впервые в аристократическом кругу, он вызвал скептические улыбки. Тогда Вернэ, увлеченный трогательностью и восторженными описаниями природы в романе, устраивает его второе чтение и сам первый роняет слезы при повествовании о гибели несчастной Виргинии, сжимающей в руке медальон с портретом ее возлюбленного. Роман получает широкое восторженное признание чувствительных душ, а Вернэ пишет на глазах у автора картину «Смерть Виргинии», постоянно советуясь с ним, чтоб достигнуть полного воплощения его образов. Это отраженное в картине стремление к правдивости чувств было глухим протестом художника против условности и лживости аристократического общества.

## ПРИДВОРНОЕ ИСКУССТВО ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОЙ ФРАНЦИИ

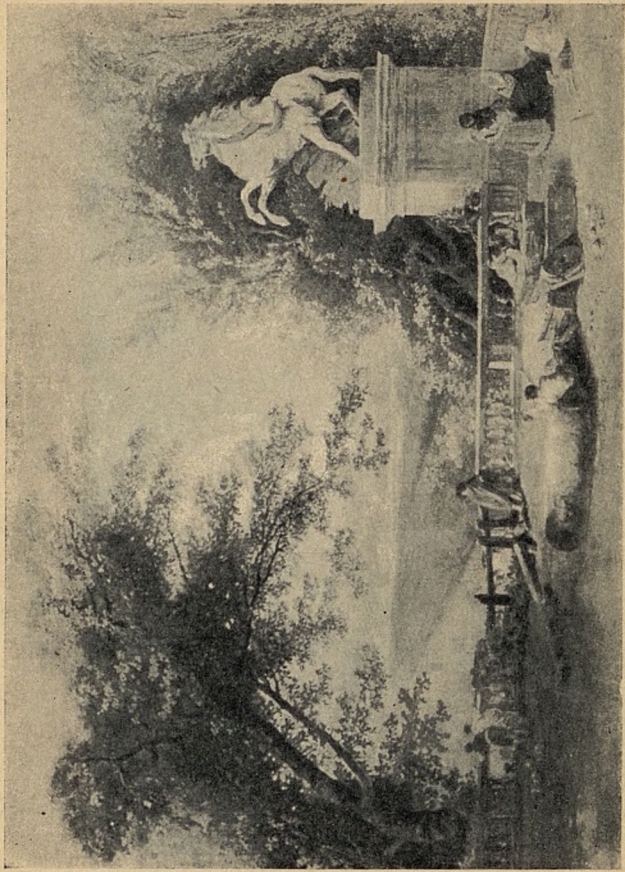
*XVI зал, № 380*

Одновременно с развитием прогрессивного реалистического искусства буржуазии, которая, приближаясь к моменту революционного взрыва, нашла язык нового классицизма для выражения идей гражданского подвига и героизма борьбы, искусство дворянства изживает себя в идеализирующем придворном классицизме. Несомненно, на него воздействовало передовое и сильное буржуазное искусство, где ведущими художниками были крупнейшие мастера, как Гудон в скульптуре и Жак Луи Давид в живописи. Изживший себя стиль рококо сменяется модным классицизмом в аристократическом искусстве. Именно среди аристократии поднимаются принципиальные защитники нового направления, чаявшие найти в нем новые силы и не дооценивавшие всю революционность его протеста против придворного искусства рококо и всего старого порядка.

Новый классицизм быстро проникает в быт, в область художественной промышленности. Изменение стиля сказывается в господстве прямых и ясных форм, очень решительно вытесняющих завитки и изысканность стиля рокайль. В противовес идейному буржуазному искусству дворянское искусство продолжает развиваться в декоративном, украшатель-



41. Жозеф Верне. Утро в Каstellамаре



42. Гюбер Робер. Терраса в Марли

ном направлении. Это подтверждается при ознакомлении с последним залом выставки французского искусства XVIII в. Громадный зал завешан большими картинами, создающими исключительное единство впечатления своим легким, светлым колоритом и меланхоличностью настроения. Все эти декоративные панно написаны знаменитым художником-декоратором Гюбером Робером (1733—1808).

*На стенах*  
Картины «Пейзажи с античными развалинами» художника Гюбера Робера

Его специальностью были именно пейзажи с руинами, т. е. с развалинами античных зданий, которые он зарисовывал с натуры в течение своего долгого пребывания в Риме. Вернувшись в Париж, он становится здесь очень популярным, благодаря полному соответствию его произведений господствующему классическому направлению. Он мастерски умеет включить свои римские зарисовки величественных развалин в красивые, прозрачные пейзажи, украсив их световыми эффектами и различными архитектурными фантазиями. Создавая нарядные, декоративные произведения в излюбленном классическом стиле, Робер развивает тот безыдейный, совершенно внешне воспринятый классицизм, который характерен для аристократического искусства конца XVIII и начала XIX в.

*Щит 2а*  
Картина «Терраса в Марли» художника Г. Робера, около 1783 г.

Картина «Терраса в Марли», исполненная Г. Робером около 1783 г., представляет исключительное произведение по тонкости мастерства. Пейзаж изображает террасу в парке Марли, под Парижем, которую украшают знаменитые мраморные группы Укротителей коней скульптора Кусту, по первому их местонахождению прозван-



ные Марлийские кони \*. Непосредственность наблюдения природы содействовала свежести в передаче светлого, летнего дня среди зелени деревьев, с открывающимся видом на лежащий в долине обширный парк с аллеями и прудами.

Для переломного времени конца XVIII в. очень характерны такие большие художники, как живописец Фрагонар и скульптор Клодион. Это — последние отпрыски блестящего по мастерству, чувственного искусства рококо. Их искусство не ставит перед собой никаких идейных задач, но виртуозность исполнения и типичная для своего времени яркая выразительность делает их творения художественными произведениями большой ценности.

Фрагонар в течение своей творческой жизни радикально меняет манеру своей живописи. От самого изысканного, изнеженного рококо, он обращается к широкой живописной манере в типе рубенсистов, потом разрабатывает такую вещественную и детально законченную передачу, которая приближается к мастерству голландцев, и обращается даже к академическому классицизму, который, правда, остается ему чуждым.

Клодион же с самого начала работает в своем особом стиле, облекающем соблазнительную, эротическую тематику в чувственно-реалистически проработанную художественную форму классицизма. Совершенные по исполнению, небольшие, главным образом терракотовые, статуэтки и группы создали ему огромный успех.

В картине «Дети фермера» художника Фрагонара (1732—1806) сюжетом избрана сцена из жизни третьего сословия. На первом плане изображены дети, играющие

---

\* Позже мраморные группы Кусту были перенесены в Париж, на Елисейские поля. Уменьшенные бронзовые копии групп см. в зале 374.



*Щит 1а*

Картина «Дети фермера» художника Фрагонара, 1760-е годы

с собакой. Но художник верен себе и в глубине комнаты можно разглядеть старшего сына фермера — юношу, который обнимает отбивающуюся от него молоденькую служанку. Картина полна света и в ней прекрасно переданы движение фигур и глубина пространства.

*Щит 1а*

Картина «Выигранный поцелуй» художника Фрагонара, 1760-е годы

Картина «Выигранный поцелуй» Фрагонара также дает сцену из жизни фермеров и притом выбирает для изображения мимолетное событие, полное веселого порывистого движения. Выигранный юношей в карты поцелуй должен быть уплачен и, следящая за честностью уплаты, подруга схватила за руки проигравшую, пока счастливый победитель стремительно бросается за получением долга. Девушка испуганно скосила глаза, открыла рот, карты падают со стола, шляпа слетела с головы юноши. Вся яркая, сверкающая живопись также полна бурного движения и картина приобретает замечательную выразительность.

*Щит 1а*

Картина «Поцелуй украдкой» художника Фрагонара, 1780-е годы

Картина «Поцелуй украдкой» исполнена Фрагонаром значительно позже двух первых и в совершенно иной живописной манере. Ее сюжет почти совпадает с только что упомянутым «Выигранным поцелуем», но здесь действуют люди другого класса общества и художник развивает этот сюжет в галантную сцену. Молодая женщина, вышедшая из комнаты, где старушки сидят за картами, застигнута врасплох влюбленным, который срывает с ее уст поцелуй. Картина написана с исключительным мастер-

ством детальной проработки всех мелочей, переданных с почти осязательной подлинностью. Однако выражение чувства связано здесь условностью светского общества и картина лишена той заразной веселости, которая сверкает в композиции и живописи «Выигранного поцелуя».

*У 1 окна*

Статуэтка «Девушка, несущая ребенка» скульптора Клодиона, терракота

Небольшая статуэтка Девушки, идущей с корзиной и несущей ребенка, является характерным произведением чувственного стиля Клодиона (1738—1814). Его классицизм ощутим в стройных пропорциях фигуры, в ее античном костюме и обнаженных ногах. Но пухлое, не выразительное лицо ее не имеет ничего общего с классическим искусством.

*У щита 1 витрина*

Барельефы «Вакхические игры» скульптора Клодиона, воск

Барельефы, лепленные из светлого воска на черном фоне, с изображением Вакхических игр, в которых участвуют нагие сатиры и одетые в прозрачные туники вакханки, являются изумительными по тонкости и мастерству произведениями Клодиона. Античная мифология представляет скульптору благодарную тематику для его соблазнительных сцен, якобы классического стиля.

*Посреди зала*

Группа «Екатерина II в образе Минервы, восстанавливающей искусство на развалинах классической древности» исполнена скульптором Тассаром (1727—1770-е гг.

Группа «Екатерина II в образе Минервы, восстанавливающей искусство на развалинах классической древности» исполнена скульптором Тассаром (1727—1788) по заказу графа Строганова. Уже в названии группы ощутимо то тяготение

к классицизму, которое характерно и для дворянского искус-



43. Фрагментар. Поцелуй укладкой



44. Клодион. Барельеф «Вакхические игры»



ства этого времени. Однако, стиль этой группы с ее легкой и подвижной композицией, прекрасно рассчитанной на обозрение со всех сторон, с ее идеализованным аллегорическим образом, льстившим императрице, полностью выражает дух рококо. Нагромождение атрибутов: архитектурные обломки, бюст Геркулеса, книги, олицетворяющие классическую древность, — все это очень типично для многоречивого, декоративного стиля XVIII в.

*У среднего окна* Темносиняя ваза, исключительная по величине среди фарфоровых vaz Севрского завода, украшена внизу венком из золоченой бронзы, а наверху двумя козлоногими мальчуганами из бисквита, лепленными по моделям того же Клодиона, много работавшего для Севрской мануфактуры.

*У стены 3 шкап* Сервиз с камеями, называемый так «Сервиз с камеями» из-за изображения многочисленных камей \* на бирюзовом фоне предметов, является одним из самых замечательных произведений Севрского фарфорового завода. Он был исполнен в 1778—1779 гг. по заказу Екатерины II на 500 персон и отличается исключительной чистотой и яркостью окраски при пышной позолоте и очень тонком исполнении узора. Все вещи украшены вензелями Екатерины II из цветочных гирлянд. Четкие и эlegantные формы сервиза свидетельствуют о происшедших в фарфоровом производстве значительных стилевых сдвигах в направлении классицизма.

\* Камеей называется резной камень с выпуклым изображением.

*У стены 1 на комод*  
 Вазы из слоновой кости работы мастера Гутьера (1732—1813). Вазы исполнены знаменитым бронзолитейщиком и чеканщиком Гутьером (1732—1813). Они несравненны по тонкости резьбы из слоновой кости и изяществу работы из бронзы и предназначались для Людовика XVI и Марии Антуанетты. Ножки ваз хранят вензеля их обих.

*Посреди зала*  
 Бюро работы Рентгена, 1786 г. Бюро (письменный стол с выдвигающейся доской) работы королевского мебельщика Давида Рентгена (1743—1807) сделано из туевого дерева и полировано. Внизу скрыт музыкальный механизм типа органа, который может быть пущен в ход нажатием кнопки в столе. Бюро завершено группой из золоченой бронзы, изображающей Минерву, покинувшую щит, чтоб увенчать лаврами колонну славы Екатерины II. Рядом — муза истории Клио записывает ее деяния на скрижали, а богиня Славы увековечивает ее имя на подножии столба. Бюро было сделано по заказу Екатерины II в 1786 г. По формам оно уже полностью обращается к классицизму. Прямые линии преобладают, общие очертания строги, колонны и прямые балюстрады над ними заимствованы из классической архитектуры.

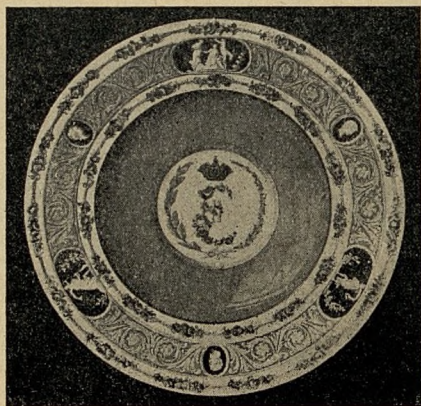
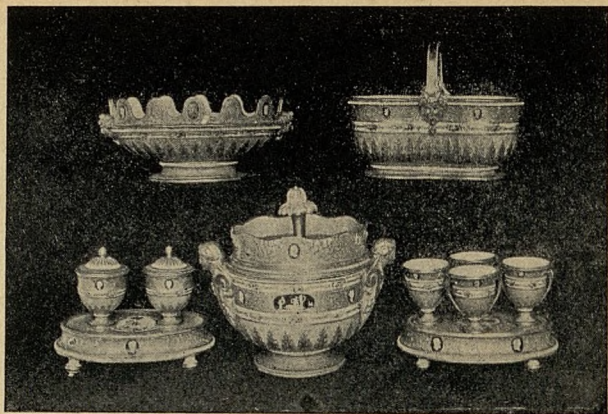
Портреты этого времени своеобразно отражают те поиски нового способа передачи человека и самой оценки его, которые возникают с классицизмом.

*Щит За*  
 «Портрет дамы в голубом» художника Вуала Портрет дамы в голубом платье с газовой косынкой, накинутой на шею, исполнен известным портретистом Вуалем (1744—1804), с 1771 по 1793 гг. ра-





45. Тассар. Группа «Екатерина II в образе Минервы»



46. Фарфоровый сервиз «с камеями»

ботавшим в России. Есть все основания предполагать, что изображенная принадлежит к русскому придворному кругу, среди которого Вуаль находил своих заказчиков. В очень изящном и изысканном по колориту портрете замечательна передача живого взгляда больших темных глаз и готового улыбнуться нежного рта.

*Щит 4а*

«Портрет графа  
Г. А. Строганова»  
художницы Вижэ-  
Лебрён, 1793 г.

Портрет графа Г. А. Строганова, русского посла при нескольких дворах, сделан одной из популярнейших в свое время придворных портретисток Луизой Вижэ-Лебрён (1755—1842), ученицей Грёза и

Ж. Вернэ. Она работала при дворе Людовика XVI и Марии Антуанетты и после революции 1793 г. эмигрировала из Франции и много работала в России. Везде она сразу находила заказчиков среди светского общества и написала огромное количество портретов. Ее эффектная, но поверхностная манера живописи и полный отказ от характеристики изображаемого человека делают ее портреты однообразными и бессодержательными.

Характерно, что как Вуаль, так и Вижэ-Лебрён, известные парижские портретисты, переходят работать в Россию. Также интересно обратить внимание на то, что очень многие из декоративных панно Гюбера Робера были сделаны им по русским заказам, часто даже для определенного места и назначения в русских дворцах и особняках. Больше того, очень многие из выставленных в этом зале вещей и притом самых пышных, как уже было указано, исполнены по заказу русской императрицы парижскими мастерами. Эти обстоятельства свидетельствуют об очень широком распространении французского искусства в XVIII в.

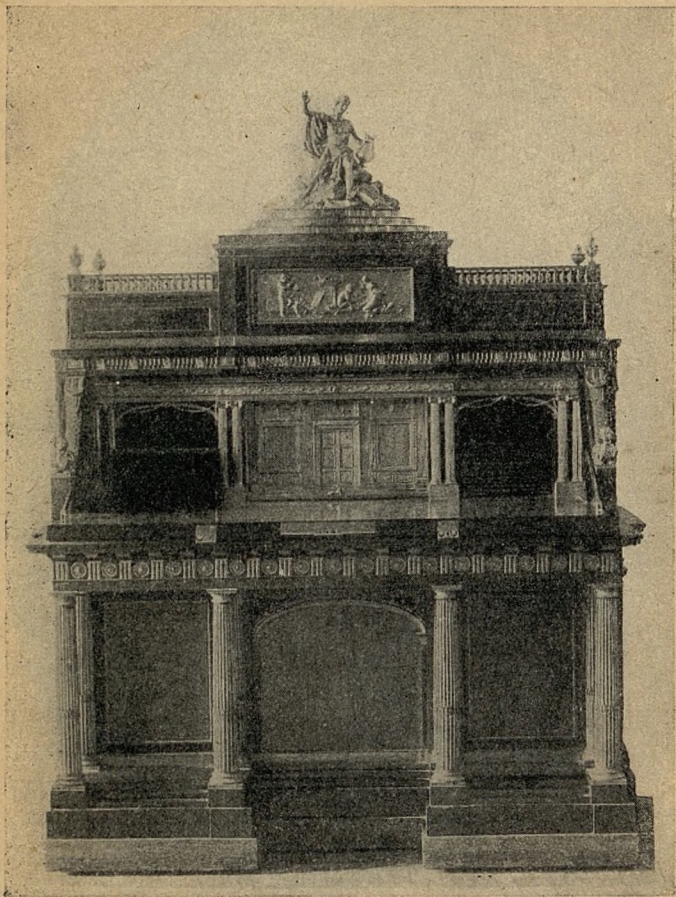
Французское искусство XVII—XVIII вв. в царской России было представлено обилием памятников не только в придворных, но и в частных собраниях, что позволило показать эту эпоху в нашем музее с такой полнотой и многосторонностью. Однако, в старом Эрмитаже коллекция французских картин обрывалась на эпохе французской буржуазной революции, т. е. на конце XVIII в., и все искусство Франции эпохи революции и XIX—XX вв. совершенно отсутствовало в царском музее.

Раздел французского искусства времени буржуазной революции и всего дальнейшего развития французской культуры XIX в. \*, полного борьбы уже сложившегося пролетариата с капиталистической буржуазией, создан в Эрмитаже только после Великой Октябрьской Социалистической революции.

---

\* См. в III этаже, залы 401—420.





47. Рентген. Бюро с музыкальным механизмом



48. *Виэзэ-Лебрён.* Портрет Г. А. Строганова



## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И МЕСТ ПРОИЗВОДСТВА

*Первая цифра обозначает зал, вторая — страницу путеводителя*

Авон, фабрика 364, 24

Балэн, Клод, 374, 90

Бове, мануфактура, 374, 89

Будар, Жан Батист, 375, 122

Будэн, 375, 118

Буль, Андрэ, 373, 77

Бушэ, Франсуа, 375, 104

Ванлоо, Жан-Батист, 375, 124

Ванлоо, Карл, 375, 127 и 131

Ватто, Антуан, 375, 93

Венсен, мануфактура, 375, 113

Вернансаль, 374, 89

Вернэ, Жозеф, 378, 155

Вивьен, Жозеф, 371, 61

Вижэ-Лебрён. Луиза, 380, 171

Вуаль, Жан-Луи, 380, 168

Вуз, Симон, 365, 29

Гобеленовая мануфактура, 373, 68

Грёз, Жан Батист, 377, 145

Гудон, Жан-Антуан, 377, 150

Гужон, Жан, 364, 28

Гюбер, Жан, 377, 154

Дефернэ, Жан-Батист, 375, 121  
Дидье, Мартен, 363, 10  
Дуаен, Габриель-Франсуа, 376, 131  
Дюплесси, Никола, 375, 114  
Дюмустье, Пьер и Этьен, 364, 18

Жермэн, Франсуа-Тома, 375, 117  
Жиллэ, Никола-Франсуа, 375, 127  
Жирардон, Франсуа, 371, 56  
Жувенэ, Жан, 371, 61

Калло, Жак, 365, 38  
Каффиери, Жан-Жак, 375, 112  
Клодион, Мишель, 380, 162 и 164  
Клуэ, Франсуа, 364, 17  
Колло, Мария-Анна, 377, 144  
Куапель, Антуанс, 375, 112  
Куазевокс, Антуан, 371, 63  
Куртейс, Пьер, 363, 14  
Кусту, Никола, 374, 161

Ла-Гир, Лоран, 368, 41  
Ланкрэ, Никола, 375, 103  
Ланьо, 366, 37  
Ларжильер, 371, 62  
Лаури, 370, 50  
Лафосс, Шарль, 374, 86  
Лебрэн, Шарль, 371, 55 и 69  
Леконт, Феликс, 377, 149  
Лемуан, Жан-Батист, 375, 110  
Ле-Нен, Луи, 366, 34  
Лепорт, Пьер, 373, 72  
Ле-Сюёр, Эсташ, 367, 39  
Лиможские эмали, 363, 9  
Лиотар, Жан-Этьен, 375, 124  
Лоррэн, Клод, 370, 49

Миль, Ян, 370, 53  
Миньяр, Пьер, 371, 60 и 64

- Монмерке, Матье, 375, 70  
Мейлен, ван-дер, 375, 65  
Наттье, Жан-Марк, 375, 123  
Натуар, Шарль-Жозеф, 375, 130  
Пажу, Огюстен, 375, 378, 128  
Палисси, Бернар, 364, 23  
Перронно, Жан-Батист, 377, 149  
Петито, Жан, 373, 78  
Пигаль, Жан-Батист, 377, 143  
Приматиччо, 364, 28  
Пуссэ, Никола, 369, 42  
Рентген, Давид, 380, 168  
Ресту, Жан, 375, 111  
Реймон, Пьер, 363  
Риго, Гиацинт, 371, 59  
Робер, Гюбер, 380, 161  
Рольс, 373, 76  
Россо, 364, 28  
Сантер, Жан-Батист, 374, 85  
Севр, мануфактура, 375, 113  
Сен-Клу, мануфактура, 375, 113  
Сен-Поршер, мастерская, 364, 23  
Тассар, Антуан, 380, 164  
де Труа, 374, 86, 89  
Токэ, Луи, 375, 123  
Шардэн, Жан-Батист-Симеон, 377, 140  
Шантильи, мануфактура, 375  
Шампэнь, Филипп, 371, 63  
Фальконэ, Этьен-Морис, 375, 376, 109, 110, 135, 144  
Фрагонар, Жан-Онорэ, 380, 162  
Удри, Жан-Батист, 377, 143  
Халль, Петер-Адольф, 376, 132  
Хог, Ромэн де, 371, 65  
Хюэ, Жан-Батист-Сиприен, 375, 122

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Эмалевый складень XV в. с «Распятием».
2. Куртейс. Эмалевое блюдо «Сусанна и старцы».
3. Клуэ. Портрет герцога Алансонского.
4. Дюмустье. Портрет Этьена Дюмустье.
5. Фаянсовая чаша производства гор. Сен-Поршера.
6. Бернар Палисси. Блюдо из сельской глины.
7. Вуэ. Геркулес на Олимпе.
8. Калло. Ужасы войны.
9. Луи Ле-Нэн. Семейство молочницы.
10. Ланьо. Портрет стаюика.
11. Пуссен. Танкред и Эрмения.
12. Пуссен. Моисей источает воду из скалы.
13. Клод Лоррэн. Полдень.
14. Клод Лоррэн. Гавань.
15. Жирардон. Модель памятника Людовику XIV.
16. Ларжильер. Заседание в Парижской рагуше.
17. Гобелен по картону Лебрёна. «Дети - садовники».
18. Буль. Черепаховый столик с золотой инкрустацией.
19. Зах 374 с шпалерой «Богдыхан», произв. гор. Бовэ.
20. Баллен. Серебряное настольное украшение.
21. Ватто. Савояр с сурком.
22. Ватто. Затруднительное предложение.
23. Ланкрэ. Танцовщица Камарго.
24. Бушэ. Девушка с розой.
25. Бушэ. Пастораль.
26. Фальконэ. «Статуэтка «Флора».
27. Каффизери. Бюст графини Дюбарри.
28. Фарфоровые статуэтки по моделям Фальконэ.

29. *Жермен*. Серебряная миска с подносом.
30. *Хюэ*. Бюст инженера Веррье.
31. *Наттье*. Портрет Людовика XV.
32. *Карл Ванлоо*. Автопортрет.
33. *Дуаен*. Венера, раненная Диомедом.
34. *Фальконэ*. Статуя «Зима».
35. *Шардэн*. Прачка.
36. *Колло*. Бюст Фальконэ.
37. *Грёз*. Паралитик.
38. *Перронно*. Мальчик с книгой.
39. *Гудон*. Статуя Вольтера.
40. *Гюбер*. Утро Вольтера.
41. *Жозеф Вернэ*. Утро в Каstellамаре.
42. *Гюбер Робер*. Терраса в Марли.
43. *Фрагонар*. Поцелуй украинки.
44. *Клодион*. Барельеф «Вакхические игры».
45. *Тассар*. Группа «Екатерина II в образе Минервы».
46. Фарфоровый сервиз с камнями, произв. Севрской мануфактуры.
47. *Рентген*. Бюро с музыкальным механизмом.
48. *Вижэ-Лебрён*. Портрет Г. А. Строганова.

Обложка-раб. худ. *М. В. Ушакова-Поскочина*

Редактор *В. Ф. Левинсон-Лессинг*  
Техн. редактор *Ф. Ф. Нотгафт*

Сд. в произв. 15/III 1940 г. Подп. к печ. 26/VII 1940 г.  
11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> печ. л. 62×94<sup>1</sup>/<sub>2</sub> 5,8 уч.-авт. л. Ленгорлит № 2620.  
Тир. 5000. *Цена 8 рублей.*

21 типография ОГИЗа треста „Полиграфкнига“ им. Ивана Федорова.  
Ленинград, Звенигородская, 11. Заказ № 592.



