Курсовая работа

Дисциплина: «Мировая культура и искусство»

На тему: Скульптура Франции 17 века.

**Содержание:**

Введение.

**1.** Скультура Франции 17 века**.**

**2.** Скульпторы Франции 17 века.

**2.1** Антуан Куазевокс .

**2.2** Франсуа Жирардон.

**2.3** Гудон Жан-Антуан.

**2.4**  ПигальЖан Батист.

Заключение.

**Введение.**

XVII столетие – одно из ярчайших эпох в развитии западноевропейской  
художественной культуры. Это время наиболее блестящего расцвета ряда  
крупнейших национальных школ, множества творческих направлений и  
поистине необычайного для одного столетия созвездия великих имен и  
прославленных мастеров. Самое значительное и ценное, что было создано  
этой эпохой связано в первую очередь с искусством пяти европейских стран  
– Италии, Испании, Фландрии, Голландии, Франции.  
Мы же остановимся на Франции.  
Что такое классицизм?  
Классицизм - Стилистическое направление в европейском искусстве,  
важнейшей чертой которого было обращение к античному искусству как  
эталону и опора на традиции Высокого Возрождения. В изобразительном  
искусстве и архитектуре проявились общие эстетические принципы –  
использование форм и образцов античного искусства для выражения  
современных общественно эстетических взглядов, тяготение к возвышенным  
темам и жанрам, к логичности и ясности образов, провозглашение  
гармоничного идеала человеческой личности. Предпосылки возникновения  
классицизма проявились во второй половине 16 века, в эпоху позднего  
Возрождения в Италии в работах архитектора и теоретика А.Палладио, а  
теоритических сочинениях архитектора Виньолы, С.Серлио и др. Все эти  
авторы стремились привести художественное наследие античности и высокого Возрождения в единую строгую систему. И утвердить в искусстве ряд норм и правил античной эстетики.  
Как последовательная система классицизм складывается в первой половине  
17 века во Франции. Его характеризует провозглашение идей гражданского  
долга, подчинение интересов личности интересам общества, торжество  
разумной закономерности. В это время широко используется темы, образы и  
мотивы античного и ренессансного искусства. Классицисты стремились к  
скульптурной четкости форм, пластической завершенности рисунка, к  
ясности и уравновешенности композиции. При этом для классицизма  
свойственно тяготение к отвлеченной идеализации, отрыв от конкретных  
образов современности, к установлению норм и канонов, регламентирующих  
художественное творчество. Крупнейшей фигурой классицизма был художник и теоретик Н.Пуссен. Для архитектуры французского классицизма 17 века были характерны логичность и уравновешенность композиций, четкость прямых линий, геометрическая правильность планов и строгость пропорций.   
Классицизм формировался как антагонистическое направление по отношению к пышному и виртуозному искусству барокко. Но, когда во второй половине 17 века классицизм стал официальным искусством абсолютистской монархии, он вобрал в себя элементы барокко. Это проявилось в архитектуре Версаля, в творчестве живописца Ш.Лебрена, скульптуров Ф.Жирардона, и А.Куазевокса.  
Во главе направления становится парижская Академия художеств, которой  
принадлежит создание свода искусственных догматических правил и якобы  
непоколебимых законов композиции рисунка. Эта Академия установила также рационалистические принципы изображения эмоций (“страстей”) и разделение жанров на “высокие” и “низкие”. К “высоким” жанрам относились исторический, религиозный и мифологический жанры, к “низким” - портрет, пейзаж, бытовой жанр, натюрморт. Со временем это направление выродилось в холодный официальный академизм.   
В середине 18 века на фоне просветительского движения, накануне  
французской революции возникло новое направление классицизма  
противопоставляющее себя искусству рококо и творчеству эпигонов –  
академистов. Особенностью этого направления стало проявление черт  
реализма, стремление к ясности и простоте, отражение просветительского  
идеала “естественной человечности”.   
Скульптура эпохи классицизма отличается строгостью и сдержанностью,  
слаженностью форм, спокойностью поз, когда даже движение не нарушает  
формальной замкнутости (Э.Фальконе, Ж.Гудон).   
Период позднего классицизма – ампир - приходится на первую треть 19  
века. Отличается парадностью и пышностью, выразившимися в архитектуре и прикладном искусстве. Этот период выделяют как самостоятельный.

Главным объектом исследования является период классицизма во Франции. Цель работы: познакомиться со скульптурой Франции 17 века, рассказать про французских скульпторов эпохи классицизма. В своей курсовой работе я ставлю перед собой следующие задачи: 1. Подробно рассмотреть эпоху классицизма во Франции. 2. Изучить биографию великих французских скульпторов 17 века. 3. Показать, как классицизм повлиял на скульптуру Франции.

**1.Скульптура Франции**

В середине XVII века французская культура переживает  
высокий подъем. Во Франции начинается крупное культурное движение.  
Оно проявилось особенно плодотворно в искусстве. Его предпосылкой  
было сложение централизованного государства, французской  
абсолютной монархии. Борьба за него привела в движение все пружины  
французского общества. Передовой характер этой государственной  
формы не подлежал сомнению для большинства современников. И все  
же деспотические формы абсолютизма Ришелье вызывали живой  
протест и в аристократических и в буржуазных слоях общества. В  
эпоху Фронды борьба приняла открытую форму, причем, в отличие от  
Реформации, чисто политические интересы не спрягались теперь с  
вопросами вероисповедания. Политика занимала лучшие умы страны.  
I. Французское искусство XVII века  
В поисках нового, возвышенного стиля во французском обществе  
начинается борьба за чистоту языка. Еще в начале столетия Малерб  
сообщает своим лирическим стихам логическую ясность  
математического доказательства. В салонах ряда дворянских домов,  
где собирается светское общество, особенно в знаменитом салоне  
Рамбуйе, выковывается литературный язык; здесь еще задолго до  
Мольера высмеивается <жеманный стиль>. Французский литературный  
язык приобретает черты, которые на долгие годы сделали его  
международным. Стиль Ларошфуко признается образцовым за его  
<живость, точность и деликатность>. Во Франции XVII века  
придается огромное значение самому слогу, художественной форме.  
Нередко писатели и художники берут старые темы, отстаивают  
общеизвестные истины, но, если все выражено и рассказано по-новому,  
новая форма выражения привлекает к себе всеобщее внимание.  
Во Франции в середине XVII века выступает ряд крупных  
живописцев. Создателем алтарных образов, мастером декоративной  
живописи был выученик итальянцев Вуэ. Признанным портретистом  
был сильный, но грубоватый Шампень. Пуссен превосходит всех  
современных ему драматургов. Но в драматургии в конце столетия  
появился соперник Корнеля - Расин. Пуссен не имел соперников в  
XVII веке: он был величайшим французским живописцем своего века.  
Шестидесятые годы XVII века были переломными в развитии  
не только французского, но и всего западноевропейского искусства.  
В это время сходит со сцены почти все поколение великих мастеров,  
родившихся на рубеже XVI - XVII веков. Умирает Веласкес,  
окруженный почестями и всеобщим признанием; Гальс, забытый и  
непонятный новому поколению; Рембрандт, который, по выражению  
современного документа, не оставил после себя ничего, кроме  
<шерстяных и бумажных платьев и рабочих инструментов>; уходит  
Корнель, теснимый Академией литературы; Пуссен, возведенный в  
авторитет, но превратно истолкованный педантами-академиками;  
кончает свою жизнь в припадке меланхолии Борромини. Доживал свой  
век Бернини и Клод Лоррен.  
Но главное было то, что в это время появляются новые люди,  
новое поколение, и они утверждают новые взгляды на жизнь и новые  
художественные вкусы. В галерее автопортретов Уффици во  
Флоренции особенно виден этот перелом: художники первой половины  
столетия, вплоть до 70-х годов, еще сохраняют важность и  
достоинство мыслителя-гуманиста, независимого артиста. В конце  
XVII века и облик и выражение лиц художников заметно меняются; в  
них не меньше уверенности и величавости, но в своих пудреных париках,  
с надменной улыбкой на устах они становятся более напыщенными. Они  
служат теперь не Аполлону и музам, а выступают в качестве  
исполнительных чиновников по делам искусства, ученых-академиков,  
угодливых притворных. Нигде этот перелом не был так разителен, как  
во Франции.  
Только один замечательный Французский мастер не желал пойти  
по течению - лучший французский скульптор XVII века Пьер Пюже.  
Хочется представить себе его сверстником Пуссена, Бернини,  
Борромини. Между тем он имел несчастье родиться на целых двадцать  
лет позже их. Это был мастер неукротимого темперамента, многое  
начинавший и многое не доводивший до конца. В молодости на него  
произвело впечатление итальянское искусство барокко. Его <Милон  
Кротонский> (1682) - это потрясающе сильный образ человеческого  
страдания, стоического героизма. Его рука защемлена деревом, он  
тщетно пытается отбиться от нападающего льва. В страстности и  
богатстве движения, в передаче вздувшихся мускулов произведение  
Пюже не уступают статуям Бернини. Но Бернини тяготел к образу  
человека, находящегося во власти экстаза; наоборот, Пюже  
прославляет неукротимую силу человека.  
В судьбе искусства при Людовике XIV произошли крупнейшие  
перемены. Оно стало особым предметом заботы короля, так как он  
видел в нем средство возвеличения и прославления своей власти.  
Людовик XIV не ограничивался покровительством отдельным  
мастерам, их приглашением и использованием для определенных работ.  
Во Франции XVII века искусство было организованно в самом  
широком масштабе. В этом отношении министр Людовика XIV  
Кольбер не делал большого различия между искусством и  
промышленностью. Развитию промышленности должны были  
содействовать королевские мануфактуры, расцвету искусства -  
королевские академииАкадемия живописи и скульптуры была открыта еще в 1648 году. Начало ее деятельности падает на 1661 год. В 1661 году за  
ней последовало основание Академии архитектуры. Были и академии  
музыки и танца, наук и надписей. Открытие академий выводило  
художников из полу ремесленного состояния, в котором они находились,  
будучи членами гильдий. Академии вносили порядок в систему  
преподавания. Преподавание было предметом их особых забот. Ученики  
с юных лет проходили серьезную выучку, и это помогло академии  
быстро создать огромные кадры художников, в которых нуждалось  
правительство Людовика XIV. Но влияние академии на творческое  
развитие искусства было все же мало плодотворно.  
<Век Людовика XIV> оставил после себя наследие наиболее  
крупного исторического значения в области дворцового и паркового  
строительства. Прототипы французских парков следует искать в  
роскошных садах при загородных виллах римских магнатов XVII века.  
Во Франции еще в первой половине XVII века Лемерсье закладывает  
основы нового стиля в огромном дворце Ришелье с примыкающим  
парком и правильно распланированном городом.  
Ближайшим прототипом Версаля был дворец в Во ле Виконт  
(1657 - 1660), воздвигнутый для всесильного тогда министра  
финансов Фуке. Строителем дворца был Лево; парк разбивал Ленотр;  
декоративные работы были выполнены Лебреном. В центре дворца  
расположен такой же обширный овальный зал, как в дворцах барокко,  
залы его составляют сквозной ряд, так называемую анфиладу.  
Снаружи несколько выпирает в середине дворца тяжелый купольный  
зал, по краям высятся две чисто французские башни. Весь фасад  
обработан большим ордером. С подъездной стороны к дворцу  
примыкает обширный двор, окаймленный службами. В сторону парка  
дворец спускается террасами к открытой площадке, партеру, с ясно  
подчеркнутой средней осью и дорожкой, которая ведет к далекому  
гроту-холму, увенчанному статуей. В Во ле Виконт была сделана  
попытка использования архитектурного языка барокко и подчинения его  
строгому порядку.  
Версаль стал главным памятником архитектурного  
абсолютизма, как Эскориал был главным памятником абсолютизма  
испанского. Версаль служил не только резиденцией французского  
короля, он был задуман в качестве архитектурного памятника, в  
котором новый стиль жизни и новое мировоззрение были выражены с  
наибольшей полнотой и ясностью. Этой задачей были оправданы  
огромные затраты правительства и весь широкий размах версальского  
строительства.  
Строительство Версаля было делом не только архитекторов, но  
и техников-строителей, инженеров. Требовалось осушить болота,  
проложить дороги, провести воду в бассейны - во всем этом  
проявились успехи французского просвещения XVII века.  
Неограниченная власть, сосредоточенная в одних руках руководителей  
работ, позволила придать версальскому строительству характер  
цельности и единства.  
Первоначальный дворец (первая половина 17 века) подвергался  
значительным изменениям: он был в 1661 -1665 годах расширен Лево  
и достроен в 1679 году Ардуеном Мансаром. Тогда же Мансаром  
был построен в стороне от главного дворца Большой Трианон -  
одноэтажный дворец с розовой колоннадой. Здесь король искал  
уединения от шумной версальской жизни. Самый парк был разбит  
Ленотром. Его первоначальная разбивка была подвергнута изменению.  
При всем том в основе Версаля лежит один замысел, равного  
которому по размаху не знала архитектура других стран того  
времени.  
Королевский дворец служит сосредоточением всей архитектурной  
планировки Версаля. В этом одном ясно выражена государственная  
идея, руководившая создателями Версаля. К дворцу непосредственно  
примыкает почетный двор, перед ним расположен другой, более  
открытый двор. С площади от дворца расходятся веером три  
проспекта: средний ведет в Париж, два других - в королевские дворцы  
в Сен-Клу и Со. По бокам от этих проспектов раскинут город  
Версаль с его правильной сеткой улиц и площадей. Со стороны дворца  
глаз легко охватывает три лучевых проспекта: это как бы три гонца,  
устремленных в разные концы государства. Низкие конюшни перед  
дворцом не закрывают этих проспектов тем более потому, что дворец  
немного возвышается над округой.  
Средняя часть дворца в плане образует букву П. Средоточением  
дворца служила спальня короля, выходящая в квадратный двор. Здесь к  
утреннему вставанию собирались знатные люди и придворные. Для того  
чтобы в нее попасть, нужно было пройти через ряд богато украшенных  
парадных зал. После поднимались по мраморной лестнице с ее  
широкими ступенями и должны были обойти весь дворец, прежде чем они  
достигали апартаментов короля или королевы. Залы эти, как в дворцах  
итальянского барокко, были выстроены в ряд и составляли  
утомительные анфилады.  
Парк был самым замечательным украшением Версаля.  
Особенная красота его заключалась в широкой обозримости. С  
балкона дворца, откуда его любил рассматривать король, он  
открывался взору во всей красоте и правильности своего плана.  
Прямо перед дворцом лежали два блистающих, как зеркало, бассейна.  
В отличие от дворца и перегруженного украшениями интерьера в  
планировке парка чарует безупречная чистота и ясность форм. От  
главной террасы парк отлого спускается во всех трех направлениях:  
слева от дворца шла сто ступенчатая лестница с краю Оранжереи;  
вид замыкала вдали огромная масса воды Швейцарского озера.  
Отсюда особенно красивое зрелище представляли дворец с его  
выступами и Оранжерея, задуманная, вероятно, самим Ленотром, с  
ее величественно простыми формами арок и рустом. Такой величавой  
простоты, такого простора не знала итальянская парковая  
архитектура XVII века.  
Версальский дворец и парк были населены не только шумной  
блестящей толпой придворных; в Версале было уделено особое внимание  
скульптурному убранству. На каждом шагу здесь высятся статуи,  
гермы, вазы с рельефами. Вся скульптура, почти как в готических  
соборах, проникнута одной идеей. Прославление короля, принявшего  
титул <Король-солнце>, становилось здесь прославлением молодости и  
красоты бога Аполлона, то выезжающего на колеснице из воды, то  
отдыхающего среди нимф в прохладном гроте. Иносказание  
разрасталось в огромную аллегорическую систему. Каждый образ,  
каждое понятие находило себе выражение в одном из персонажей  
древней мифологии, в мраморной статуе, укрытой в тени зеленой чащи  
парка. Реки Франции были представлены в виде прекрасных нимф или  
бородатых мужей. Это была последняя в Западной Европе попытка  
выразить современные понятия в образах человекоподобных богов.  
Естественно, что сюда проникло много нарочитого. Но нередко  
отдельные мотивы давали ростки подлинной поэзии.

Во второй половине XVII в. классицизм стал официальным придворным стилем, служившим прославлению монархии. От скульптуры, которая украшала дворцовые залы и парковые аллеи грандиозных королевских резиденций (и прежде всего Версаля), требовались не столько классическая строгость и гармоничность, сколько торжественность и пышность. Мастера стремились к эффектным, выразительным решениям, монументальным формам. И в этом им, несомненно, помогли традиции итальянского барокко, особенно творчество Лоренцо Бернини.

|  |
| --- |
|  |
| Франсуа Жирардон. Аполлон и нимфы. 1666 г. Версаль. |
| Скульптор Франсуа Жирардон (1628-1715), пройдя в 1645 - 1650 гг. обучение в Риме у Бернини, значительную часть жизни посвятил оформлению Версальского парка совместно с Шарлем Лебре ном и Андре Ленотром. Все его произведения, великолепные по технике, соединяют в себе черты классицизма и барокко. Но если у Бернини на первом плане драматичное столкновение героев, то у Жирардона - красивая композиция фигур. Ритм движений его персонажей соединяет их в ясные, про думанные ансамбли, которые очень эффектно смотрятся с любой точки обзора. |
|  |
| Антуан Куазевокс. Принц Конде. 1686 г. Лувр, Париж. |
| В 1683 г. для Вандомской площади в Париже Жирардон создал монументальную конную статую Людовика XIV (она погибла в годы Великой Французской революции 1789— 1799 гг.), образцом для которой по служила древнеримская статуя императора Марка Аврелия. Горделивая осанка, правильные черты лица короля (не скрывавшие, однако, холод ной надменности), даже условное сочетание античных доспехов и парика XVII в. выглядели убедительно и естественно. Памятник прекрасно вписывался в архитектурный ансамбль площади. |
|  |
| Пьер Пюже. Александр Македонский . Фрагмент. 1692 г. Лувр, Париж |
| Антуан Куазевокс (1640—1720), как и Жирардон, много работал в Версале, оформляя зал Войны и Зеркальную галерею. В большом рельефе для зала Войны «Переход Людовика XIV через Рейн» (80е гг.) мастер сделал фигуру короля более выпуклой, в то время как другие герои почти не выделяются из плоскости. Получается, что величественный облик Короля Солнца в буквальном смысле затмевает всех остальных персонажей. В скульптурных портретах Куазевокса точные, психологически тонкие характеристики героев усиливаются приёмами барокко — неожиданными позами, свободными движениями, пышными одеяниями. Так, в облике гравёра Жерара Одрана (80е гг.) чувствуются и творческая одарённость, и тщеславие, а внешне помпезный портрет принца Конде (1686 г.) показывает его болезненное, почти истерическое со стояние. |
|  |
| Пьер Пюже. Диоген. Фрагмент. 1692 г. Лувр, Париж |
| В работах Пьера Пюже (1620— 1694), наиболее талантливого мастера того времени, чувствуется влияние Бернини и классицистического театра. Скульптура «Милон Кротонский» (1682 г.), предназначенная для Версаля, изображает античного героя, который хвастался перед богами, что может руками расщепить дерево. Но его ладонь оказалась за жатой в трещине, и он, прикованный к стволу, был растерзан львом. Всё в облике Милона говорит о глубоком страдании — изогнутое тело, предельно напряжённые мускулы, запрокинутая голова и лицо с закатившимися глазами и запёкшимися губами. При этом композиция пре дельно гармонична: изгибы ствола дерева и фигуры Милона вместе образуют овал, что делает её замкнутой и уравновешенной. Сюжетом рельефа «Александр Македонский и Диоген» (1б92 г.) послужила история короткой встречи знаменитого завоевателя и нищего философа. В ответ на великодушное предложение Александра выполнить любое пожелание Диогена, он изрёк: «Отойди, ты загораживаешь мне солнце». Эту историю Пюже превратил в огромное многофигурное действо, в котором помимо эффектного диалога в жестах Александра и Диогена нашлось место и для толпы, и для развевающихся знамён, и для архитектурной декорации.  Французская скульптура XVII в., соединяя в себе черты классицизма и барокко, выявила глубокое внутреннее родство этих стилей. На пер вый взгляд они кажутся противоположными друг другу, а по сути представляют собой разные пути к одной и той же цели. |

**2.Скульпторы Франции 17 века.**

В первой половине и середине XVII столетия во французкой архитектуре  
складываются и постепенно укореняются принципы классицизма. Этому  
способствует и государственная система абсолютизма.  
Строительство и контроль над ним сосредоточиваются в руках  
государства. Вводится новая должность " архитектора короля " и " первого  
архитектора ". На строительство затрачиваются огромные средства.  
Государственные учреждения контролируют строительство не только в  
Париже, но и в провинциях.   
По всей стране широко развертываются градостроительные работы. Новые  
города возникают как военные форпосты или посе-ления близ дворцов и  
замков королей и правителей Франции. В большинстве случаев новые города  
проектируются в виде квадрата или прямоугольника в плане либо в виде  
более сложных полигональных форм - пяти, шести, восьми и т. д.  
угольников, образованных оборонительными стенами, рвами, бастионами и  
башнями. Внутри них планируется строго регулярная прямоугольная или  
радиальнокольцевая система улиц с городской площадью в центре. В  
качестве примеров можно указать города Витри-ле-Франсуа, Саарлуи,  
Анришмон, Марль, Ришелье и т. д.  
В градостроительстве эпохи классицизма главной проблемой становится  
крупный городской ансамбль с застройкой, осуществляемой по единому  
плану. В 1615 г. в Париже ведутся первые планировочные работы в  
северо-западной части города, застраиваются острова Нотр-Дам и Сен-Луи.  
Воздвигаются новые мосты и расширяются границы города.  
На левом и правом берегу Сены строятся крупные дворцовые комплексы -  
Люксембургский дворец и дворец Пале-Ро-яль (1624, арх. Ж. Лемерсье).  
Дальнейшее развитие градостроительных работ в Париже выразилось в  
создании двух правильных по форме - квадратной и треугольной - площадей,  
включенных в средневековую застройку города, - Королевской площади  
(1606-12, арх. Л. Метезо) и площади Дофина (начата в 1605 г.) на  
западной части острова Ситэ.  
Принципы классицизма, почва для которых была подготовлена зодчими  
французского и итальянского Возрождения, в первой половине ХVII века еще не отличались целостностью и однородностью. Они нередко смешивались с традициями итальянского барокко, для сооружений которого характерны раскрепованные карнизы, усложненная форма треугольных и криволинейных фронтонов, обилие скульптурного декора и картушей, особенно в отделке итерьеров.   
Средневековые традиции были настолько сильны, что даже классические ордеры приобрели в постройках первой половины века своеобразное  
истолкование. Композиция ордера - его расположение на поверхности стены,  
пропорции и детали - подчиняется структуре стены, сложившейся в  
готической архитектуре, с ее четко выделенными вертикальными элементами  
несущего каркаса здания (простенками) и расположенными между ними  
большими оконными проемами. Полуколонны и пилястры, заполняя простенки, группируются попарно или пучками. Этот мотив в сочетании с  
подразделением фасадов при помощи угловых и центральных ризалитов на  
отдельные башнеобразные объемы, перекрытые высокими пирамидальными  
кровлями, придает зданию вертикальную устремленность, не свойственную  
классической системе ордерных композиций и четкому спокойному силуэту  
объема.  
Приемы барокко сочетаются с традициями французской готики и новыми  
классицистическими принципами понимания красоты. Многие культовые  
сооружения, построенные по установившемуся в итальянском барокко типу  
базиликальной церкви, получили пышные главные фасады, декорированные  
ордерами колонн и пилястров, с многочисленными раскреповками,  
скульптурными вставки и волютами. Примером может служить церковь  
Сорбонны (1629-1656, архитектор Ж. Лемерсье) - первое культовое здание  
Парижа, увенчанное куполом.  
Преобладание классицистических тенденций сказалось в таких  
сооружениях, как церковь де ла Визатасьон (1632-1634) и церковь  
монастыря Минимов (начата в 1632г.), созданных Ф. Мансаром. Для этих  
построек типична простота композиции и сдержанность форм, отход от  
барочных образцов базиликального плана и трактовки фасадов как пышной  
архитектурной декорации.  
Одним из ранних дворцовых сооружений был уже упомянутый Люксембургский дворец (1615-1620/21), построенный Соломоном де БИОСом (после 1562-1626) для Марии Медичи. Около дворца был разбит великолепный парк, считавшийся в начале XVII века одним из лучших.   
Композиция дворца характеризуется размещением основного и более низких  
служебных корпусов-флигелей вокруг большого парадного дворца  
(курдонера). Одна сторона главного корпуса обращена в парадный  
внутренний двор, другая - к парку. В объемной композиции дворца четко  
проявились характерные для французской дворцовой архитектуры первой  
половины XVII века традиционные черты, например выделение в главном  
трехэтажном корпусе дворца угловых и центрального бешнеобразных объемов,  
увенчанных высокими кровлями, а также расчленение внутреннего  
пространства угловых башен на совершенно одинаковые жилые секции.  
Облик дворца, в некоторых чертах которого еще сохраняется сходство с  
замками предшествующего столетия, благодаря закономерному и ясному  
композиционному построению, а также четкому ритмическому строю  
двухъяросных ордеров, расчленяющих фасады, отличается монументальностью и представительностью.  
Массивность стен подчеркивается горизонтальным рустом, сплошь  
покрывающим стены и ордерные элементы. Прием этот, заимствованный у  
мастеров итальянского барокко, в творчестве де Броса получил  
своеобразное звучание, сообщающее облику дворца особое богатство и  
великолепие.  
Среди других произведений де Броса видное место занимает церковь  
Сен-Жерве (начата в 1616 г.) в Париже. В этой церкви, построенной по  
плану церквей итальянского барокко, традиционные элементы церковных  
барочных фасадов сочетаются с готической вытянутостью пропорций.   
К первой половине XVII столетия относятся ранние образцы крупных  
ансамблевых композиций. Создателем первого в архитектуре французского  
классицизма ансамбля дворца, парка и города Ришелье (начат в 1627 г.)  
был Жак Лемерсье.  
Планировка ныне не сохранившегося ансамбля была основана на пересечении под углом двух композиционных осей. Одна из них совпадает с  
главной улицей города и парковой аллеей, соединяющей город с площадью  
перед дворцом, другая является главной осью дворца и парка. Планировка  
парка построена на строго регулярной системе пересекающихся под прямым  
углом или расходящихся из одного центра аллей.  
Расположенный в стороне от дворца г. Решелье был окружен стеной и  
рвом, образующими прямоугольник в плане. Планировка улиц и кварталов  
города подчинена той же строгой системе прямоугольных координат, как и  
ансамбль в целом, что свидетельствует о сложении в первой половине XVII  
века новых градостроительных принципов и преодолении средневековых  
приемов застройки города с кривыми узкими улочками, скученными  
строениями и маленькими тесными площадями.  
Дворец Ришелье, как и его регулярный парк с глубокими перспективами  
аллей, обширным партером и скульптурой, создавался как величественный  
памятник, призванный прославить всесильного правителя Франции. Интерьеры дворца были богато украшены лепниной и живописью, в которых  
возвеличивались личность Ришелье и его деяния.  
Ансамбль дворца и города Ришелье был еще недостаточно проникнут  
единством, однако в целом Лемерсье удалось создать новый тип сложной и  
строгой пространственной композиции, неизвестной архитектуре  
итальянского Возрождения и барокко.  
Наряду с Лемерсье крупнейшим зодчим первой половины столетия был  
Франсуа Мансар (1598-1666). Его крупным произведением является церковь  
женского монастыря Валь де Грас (1645-1665), построенная уже после его  
смерти. В основу композиции плана положена традиционная схема купольной базилики с широким центральным нефом, перекрытым цилиндрическим сводом, трансептом и куполом на средокрестии. Как и во многих других французских культовых сооружений XVII века, фасад здания восходит к традиционному решению церковного фасада архитектурой итальянского барокко. Приподнятый на высоком барабане купол церкви - один из трех наиболее высоких куполов Парижа.  
В 1630 г. Франсуа Мансар ввел в практику строительства городского жилища  
высокую изломанную форму крыши с использованием чердака под желье  
(устройство, получившее по имени автора название "мансарды").  
В отделке интерьеров замков и городских отелей в первой половине XVII  
века широко применялись резное дерево, бронза, лепнина, скульптура,  
живопись.  
Таким образом, в первой половине XVII века как в области  
градостроительства, так и в формировании самих типов зданий идет процесс  
вызревания нового стиля, и создаются условия для его расцвета во второй  
половине столетия.  
Вторая половина XVII века - время наивысшего расцвета архитектуры  
французского классицизма.  
Одна из причин ведущего значения архитектуры среди других видов  
искусства во второй половине XVII века коренилась в ее специфических  
особенностях. Именно архитектура с монументальным характером ее форм и  
долговечностью могла с наибольшей силой выразить идеи централизованной  
национальной монархии в период ее зрелости. В эту эпоху особенно ярко  
проявилась социальная роль архитектуры, ее идеологическое значение и  
организующая роль в художественном синтезе всех видов изобразительного,  
прикладного и садово-паркового искусств.  
Большое влияние на развитие архитектуры оказала организация Академии  
архитектуры, директором которой был назначен видный архитектор и  
теоретик Франсуа Блондель (1617-1686). Ее членами были выдающиеся  
французские архитекторы Л. Бриан, Ж. Гиттар, А. Ленотр, Л. Лево, П.  
Мииьян и другие. Задача Академии заключалась в выработке основных  
эстетических норм и критериев архитектуры классицизма, которыми должны  
были руководствоваться зодчие.   
Особенности архитектуры середины и второй половины XVII века  
сказываются как в огромном объеме строительства крупных парадных  
ансамблей, призванных возвеличить и прославить господствующие классы  
эпохи абсолютизма и могущественного монарха - короля-солнце Людовика  
XIV, так и в совершенствовании и развитии художественных принципов  
классицизма.  
Во второй половине XVII века наблюдается более последовательное  
применение классической ордерной системы: горизонтальные членения  
преобладают над вертикальными; постоянно исчезают высокие раздельные  
кровли и заменяются единой кровлей, нередко маскируемой балюстрадой;  
объемная композиция здания становится более простой, компактной,  
соответствующей расположению и величине внутренних помещений.  
Наряду с влиянием архитектуры античного Рима усиливается воздействие   
архитектуры итальянского Возрождения и барокко. Это последнее  
сказывается в заимствовании некоторых барочных форм (кривые разорванные фронтоны, пышные картуши, волюты), в принципах решения внутреннего пространства (анфилада), а также в повышенной усложненности и помпезности архитектурных форм, особенно в итерьерах, где их синтез со  
скульптурой и живописью нередко несет в себе в большей мере черты  
барокко, чем классицизма.  
Одним из произведений архитектуры второй половины XVII века, в котором  
уже ясно ощущается преобладание зрелых художественных принципов  
классицизма, является загородный ансамбль дворца и парка Во-ле-Виконт  
близ Мелена (1655-1661 ).  
Создателями этого выдающегося произведения, построенного для  
генерального контролера финансов Фуке, были архитектор Луи Лево (ок.  
1612-1670), мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр,  
распланировавший парк дворца, и живописец Шарль Лебрен, принявший участие в отделке интерьеров дворца и росписи плафонов.  
В структуре и облике здания, так же как и в композиции ансамбля в  
целом, несомненно, более последовательное применение классицистических  
архитектурных принципов.   
Это проявляется прежде всего в логичном и строго расчитанном  
планировочном решении дворца и парка как единого целого. Большой  
овальной формы салон, составляющий центральное звено анфилады парадных помещений, стал композиционным центром не только дворца, но и ансамбля в целом, поскольку его положение на пересечении основных планировочных осей ансамбля (главной парковой аллеи, идущей от дворца, и поперечных, совпадающих с продольной осью здания) делает его "фокусом" всего комплекса.  
Для композиции дворца типично единство внутреннего пространства и  
объема здания, отличающее произведения зрелой классицистической  
архитектуры. Большой овальный салон выделен в объеме здания  
криволинейным ризалитом, увенчанным мощной купольной кровлей, создающей статичность и спокойствие силуэта здания. Введением большого ордера пилястр, охватывающих два этажа над цоколем, и мощной горизонтали гладкого, строгого по профилям классического антаблемента достигается преобладание в фасадах горизонтальных членений над вертикальными, целостность ордерных фасадов и объемной композиции, не свойственная замкам более раннего пеиода. Все это придает облику дворца  
монументальную представительность и парадность.

**2.1 Антуан Куазевокс (1640-1720).**

Сейчас, когда огромная часть скульптурного наследия 17 века бесследно исчезла, трудно представить, что позволило Вольтеру, историку "века Людовика XIV", сказать: "именно в скульптуре мы достигли совершенства". Но если углубиться в ее изучение, то простое перечисление всех сохранившихся и еще более несохранившихся произведений позволит восстановить некогда величественную и яркую картину расцвета скульптуры во Франции в 17 веке. Среди самых известных ее творцов - Антуан Куазевокс (1640-1720).  
Сын лионского столяра Пьера Куазевокса, испанца по происхождению, он получил первые навыки в мастерской отца, а затем учился у своего земляка - скульптора, резчика по дереву Франсуа Кусту. Рано проявившееся дарование позволило ему заручиться поддержкой знатных лионцев и скульпторов Ж.Пантона и Т.Бланше. В 1657 году семнадцатилетним юношей Антуан приехал в Париж с рекомендательными письмами к архитектору Андре Ленотру, который устроил новичка к Л.Лерамберу, скульптору короля, хранителю древностей. Одновременно Куазевокс начал посещать занятия в Королевской Академии живописи и скульптуры, но определяющую роль в его судьбе сыграл Лерамбер, который был всего на десять лет старше своего ученика.  
Луи Лерамбер происходил из семьи потомственных скульпторов. Воспитанный при дворе, получивший прекрасное образование, поэт и музыкант, он стал для Антуана своего рода добрым гением. Вместе с Лерамбером Куазевокс участвовал в работах по украшению садов Тюильри и Версаля, декорировал Лувр. В эти же годы зародилась дружба скульптора с Ш.Лебреном и А.Ленотром, а племянница Лерамбера вскоре стала женой Куазевокса.  
В отличие от многих современников Куазевокс никогда не был в Италии, но это не значит, что он хуже других знал античное наследие и работы крупнейших итальянских скульпторов последующих эпох. Во Франции к середине 17 столетия было собрано множество античных статуй, которые король стремился сосредоточить в Версале, Марли, Лувре и Тюильри. Помимо этого, около 1670 года он заказал 300 гипсовых слепков с античных скульптур.  
Куазевокс знал не только античную скульптуру. Он, вероятно, был лично знаком с Л. Бернини, совершившим поездку во Францию в 1665 году. Ему были известны и некоторые работы итальянского мастера, находившиеся в это время в Париже. В самых ранних из дошедших до нас двух скульптурах Богоматери, выполненных Куазевоксом для Лиона, несмотря на присущее им сдержанное благородство и некоторую холодность, ощущается влияние [Бернини](http://art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=52&art=145), особенно в трактовке драпировок. Но этот первый и последний опыт работы в религиозном жанре не характерен для скульптора. К его ранним самостоятельным работам в скульптуре относятся декорации замка в Саверне, заказанные ему епископом Страсбурга, и официальные заказы для Лувра. С 1666 года Куазевокс - королевский скульптор. Его принимают в члены Академии, а с 1677 года он становится профессором. В 1678 году мастер переезжает в столицу. Шарль Лебрен приглашает его сотрудничать с ним в Королевской мануфактуре гобеленов. Куазевокс принимает предложение, и на территории мануфактуры для него оборудуют специальную мастерскую. Первым бюстом, который выполнил скульптор, был бюст Лебрена, с которым он проработал бок о бок 12 лет - лучшие годы в творческой деятельности Куазевокса. Куазевокс и Лебрен - два очень непохожих друг на друга мастера, но сотрудничество их было весьма плодотворным. Эскизы Лебрена не стесняли возможностей скульптора, они давали лишь общее направление его работе.  
Одновременно в 1677-1685 годах Куазевокс работает над декорировкой Версальского дворца и парка вместе с архитектором А. Мансаром. Среди декоративных скульптур - аллегории Силы, Правосудия, Изобилия, статуя Аполлона. Ряд скульптур был установлен в нишах Посольской лестницы и в Большой галерее. Наиболее полно сохранился лишь один ансамбль Куазевокса - великолепный зал Войны в Версале (1683). Для украшения этого интерьера им были выполнены золоченые и серебряные десюдепорты, бронзовая монограмма короля в окружении листьев и масок - символов сезонов. Над камином Куазевокс поместил огромный стуковый медальон - барельеф с изображением Триумфа короля, выполненный по эскизу Лебрена. Для этого зала были созданы две знаменитые вазы - ваза Войны и ваза Мира с аллегориями военных побед Людовика XIV. Их прототипами могли послужить копии ваз Боргезе и Медичи, установленные в это время в саду Версаля. Для парка Версаля Куазевокс изготовил копии с четырех античных скульптур ("Нимфа с раковиной", "Венера Медичи", "Венера на корточках", "Кастор и Поллукс"), которые он увеличил до натуральных размеров и придал им современный характер. Куазевоксу принадлежат и две знаменитые версальские статуи - аллегории рек, расположенные в партере воды и напоминающие античные скульптуры, - `Тибр` и `Нил` (в 1688 году они были отлиты из свинца Келлером в мастерской Арсенала). В этих работах ярко проявились классицистические тенденции французского искусства второй половины 17 века. Но в целом Версаль был лишь подготовительным этапом для Куазевокса. Его подлинным творением стали скульптуры для Марли.  
Марли, любовно устроенный мадам де Ментенон, стал любимым местом пребывания короля. Это был дворец-фантазия. Ведущей темой скульптурного убранства Марли, для которого были привлечены Куазевокс и Кусту, стали "Метаморфозы" Овидия. Первым и самым блистательным созданием Куазевокса для Марли стали знаменитые конные статуи - "Меркурий на Пегасе" и "Виктория на Пегасе" - две скульптурные группы, которые с 1719 года фланкируют вход в Тюильри со стороны Елисейских полей в Париже. Гипсовые модели коней вместе с моделями еще четырех заказанных для Марли статуй ("Сены", "Марны", "Амфитриты" и "Нептуна") были выполнены в 1699 году и через год начали переводиться в мрамор. За эти работы король назначил скульптору пожизненную пенсию в 4000 ливров. Группы "Кони Марли" Куазевокса во многом предвосхитили искусство 18 века.  
В 1708 году граф д`Антэн заказал Куазевоксу статую Аделаиды Савойской в образе Дианы. Эта статуя - последняя в творчестве скульптора, где ясно ощутимо античное наследие. В качестве образца была использована античная статуя `Диана с ланью`. Но в работе Куазевокса соединяются два начала - античная скульптура и портрет (подпись свидетельствует, что Куазевокс работал с натуры). И когда позднее художник Наттье пишет мадам Генриетту в виде Флоры и мадам Аделаиду в виде Дианы, он развивает принципы, которые для 18 столетия открыл Куазевокс. В этой работе объединились все стороны таланта скульптора: понимание и переработка античного искусства и мастерство портретиста.  
Именно в портретном жанре наиболее ярко и определенно выразился талант скульптора. Это самая многочисленная и оригинальная часть его творчества. В ней Куазевокс неподражаем. Ему принадлежит и целая галерея портретов короля, на службе у которого он состоял 55 лет. Среди них огромная конная статуя монарха, отлитая в Арсенале. К лучшим работам мастера следует отнести портреты его близких друзей и покровителей. До наших дней дошло около пятидесяти бюстов (среди них только четыре женских и один детский). Скульптор создал прекрасную серию портретов-характеров. Среди его лучших бюстов - портреты Лебрена, Мольера, Конде, Полиньяка, Ришелье, Кольбера, Мазарини. Они неизменно прекрасны по технике исполнения. Пластическое богатство и изысканность сочетаются в них с внешней патетикой, жизненно достоверная характеристика портретируемого - с определенной идеализацией, свойственной классицизму второй половины 17 века.



Куазевокс Антуан

1640-1720

|  |
| --- |
|  |

Мария-Аделаида Савойская, принцесса Бургундская в образе Дианы   
1710. Мрамор, 6,47 м.

Антуан Куазевокс (Куазево), французский скульптор эпохи барокко и складывающегося классицизма, был одним из самых знаменитых мастеров Франции своего времени. Он учился в Королевской Академии живописи и скульптуры и в возрасте двадцати лет стал придворным скульптором Людовика XIV (1638-1715), "Короля-Солнца", с чьим именем связано строительство Версальского дворца и создание парка. Куазевокс принимал участие в осуществлении проектов короля, его статуи украшали Версальский парк. Мастер сочетал в себе талант скульптора и декоратора. Его рельефы, лепной декор украсили "Зеркальную галерею" (1680) и зал (1683) Версальского дворца. Созданные Куазевоксом произведения отличала изысканно-грациозная и несколько манерно-патетическая трактовка формы. Они обладали экспрессивностью, присущей искусству барокко, и холодноватой идеализированностью, создавшей почву для развития классицизма. Другие известные произведения: "Статуя Людовика XIV". 1689. Бронза. Музей Карнавале, Париж; Надгробие кардинала Дж. Мазарини. 1689-1693. Мрамор. Лувр, Париж; "Портрет Л. Конде". 1688. Бронза. Лувр, Париж; "Портрет П. Миньяра". Терракота. Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Салон Войны.

Зал Войны посвящен победам Людовика 14-го над  
соседними державами во время Голландской войны и завершившему  
её в 1678 году Нимвегенскому мирному договору. Камин, изготовленный  
по эскизу Лебрена, украшен барельефом работы Антуана Куазевокса

**2.2 Жирардон Франсуа  
17 марта 1628 года - 1 сентября 1715 года**

Жирардон - французский скульптор, родился в Труа 17 марта 1628. Учился у местного скульптора Бодессона, а в 1648 предпринял поездку в Рим, где учился у Дж.-Л.Бернини. Вернувшись в 1650 в Париж, работал вместе с Лораном Манье и Франсуа Ангье. В 1657 Жирардон был принят в Королевскую академию, а в 1694 стал ее президентом. Умер Жирардон в Париже 1 сентября 1715.   
Жирардон и Антуан Куазевокс – ведущие представители стиля Людовика XIV в скульптуре. Этот стиль был создан целой плеядой деятелей искусства, состоявших на службе у короля и работавших под руководством Шарля Лебрена. Жирардон создал скульптурное убранство Галереи Аполлона в Лувре (1664–1671), многочисленные скульптуры и проекты для Версаля и конную статую Людовика XIV на Вандомской площади (1699, разрушена в 1792). В 1668 скульптор по поручению короля предпринял вторую поездку в Италию с целью закупки произведений искусства для его коллекций. Величественный стиль произведений Жирардона стал эталоном, которому подражали многие поколения скульпторов Королевской академии. Одно из самых ярких и одухотворенных его произведений – Надгробие Ришелье (1694, церковь Сорбонны в Париже).



[Жирардон Франсуа](http://www.tonnel.ru/gzl/414456153_tonnel.gif)

**Начало формы**

**Конец формы**

**История жизни.**  
Франсуа Жирардон родился 10 марта 1628 года в провинциальном городке Труа в семье литейщика. Согласно местной традиции Франсуа уже в пятнадцать лет расписал капеллу Святого Жюля у северных ворот Труа сценами из жизни святого. Это утверждение дало повод одному из биографов Жирардона, Мариетту, утверждать, что «он взял в руки кисть раньше, чем резец».   
Учителем Франсуа был почти неизвестный теперь скульптор Бодессон, который, по всей вероятности, выделялся среди других мастеров города. Не случайно именно к Бодессону с заказом украсить церковь Сен-Либо и Виллемор обратился уроженец Труа кавалер Сегье. Будучи другом художников, он играл большую роль в художественной жизни Парижа. Верно оценив способности Жирардона, Сегье отправил его в Рим, обеспечив материальную поддержку.   
В столице Италии Франсуа встретился с художником П. Миньяром. Однако наибольшее влияние на становление творчества Жирардона оказал гравер Филипп Томассен, ставший его учителем. Из мастеров скульптуры молодой художник увлекся менее «классичным» фламандцем Ф. Дюкенуа и северянином Джамболоньей, который в его глазах воплощал традиции великих мастеров Возрождения. Большое значение для творческого роста французского скульптора имело творчество крупнейшего итальянского барочного мастера XVII века - Лоренцо Бернини. Последние исследования говорят о работе Жирардона в его мастерской.   
В Риме Жирардон прожил только несколько месяцев. После смерти Томассена он вернулся на родину. Здесь он выполнил свою первую крупную работу - декорирование одного из красивейших отелей города. Примерно в 1652 году по вызову Сегье Жирардон отправился в Париж. В столице Франции вместе с другими мастерами он начинает работать по заказам дирекции королевских строений.   
В 1657 году Жирардон поступает в Королевскую академию живописи и скульптуры, а еще через два года становится ее профессором. Быстрого успеха скульптор добился благодаря тесной связи с Шарлем Лебреном. Жирардон разделял взгляды последнего на искусство. Уже в начале пятидесятых годов он примкнул к академической группировке Лебрена. Здесь он научился свободному «обращению» с мифологией и символикой. Создавая свои произведения, Жирардон переосмыслял античность в современном духе, что характерно для классицизма второй половины XVII века. Скульптору удалось заручиться поддержкой влиятельных лиц - Кольбера и архитектора А. Маневра.   
Шестидесятые годы для Жирардона стали особенно плодотворными. Все крупные заказы сосредоточились в руках людей, симпатизирующих мастеру. Лебрен получил сначала пост первого живописца короля, позднее - директора Королевской мануфактуры гобеленов и мебели, а Кольбер возглавил дирекцию королевских строений. Он декорирует свод Галереи Аполлона в Воле-Виконт, украшает Фонтенбло, но истинную славу Жирардону приносят работы, исполненные им в Версале. Присущее Жирардону мастерство рельефа проявилось в композиционных изображениях на декоративных вазах, предназначенных для Версаля («Триумф Галатеи», «Триумф Амфитриты»).   
С украшением парадной резиденции Людовика XIV связаны две самые знаменитые работы скульптора «Аполлон, которому прислуживают нимфы» («Купальня Аполлона», 1666), первая прославившая его скульптурная группа, и ставшее апогеем его славы «Похищение Прозерпины» (1699).   
Жирардон исполнил модель «Купальни Аполлона» в 1666 году, но работа по переводу ее в мрамор заняла еще пять лет. Она проходила в собственной мастерской скульптора, где ему помогал Т. Реньоден. В этот период Жирардон совершил вторую свою поездку в Италию Кольбер поручает ему проследить за украшением королевского флота, строившегося в Тулоне. Из Тулона скульптор уехал в Рим и пробыл там до мая 1669 года.   
Вторая поездка в Рим, без сомнения, связана с началом работы над группой Аполлона. Эта скульптура самая «античная» из всего созданного мастером. Жирардон воплощает здесь мощь, силу и величественную красоту античности. Современники скульптора не могли не заметить этого. Они сравнивали его с великими мастерами древности. Закономерно, что именно Жирардону поручили реставрацию многочисленных античных статуй в королевских собраниях, и среди наиболее ответственных работ - восполнение отсутствующих рук в группе «Лаокоон».   
В 1679 году «Купальню Аполлона» описал Фелибьен «Солнце, завершив свой путь, спускается к Фетиде, где шесть ее нимф прислуживают ему, помогая восстановить силы и освежиться, группа из семи фигур белого мрамора, четыре из которых выполнил Франсуа Жирардон и три - Тома Реньоден». «Скульптора захватил не только сюжет, - отмечает С. Морозова, - но и возможности его интерпретации. Ни одна из античных групп, за исключением «Фарнезского быка» и «Ниобид», не включала более трех фигур. Античная статуя «Аполлон Бельведерский» послужила образцом при создании Жирардоном фигуры главного персонажа, которая дана в укрупненном масштабе по сравнению с изображениями нимф за его спиной. Но успех группы был предопределен не только обращением к античному образцу. Ее выразительность - в гармоническом соединении естественности и идеальной красоты, современности и тонко воспринятой античности, в единстве высокой интеллектуальности и выраженной в ней духовности 17 века».   
Вслед за установкой группы Аполлона в романтический скалистый грот, спроектированный Гюбер Робером, последовали новые заказы для Версаля. Только в 1699 году установлена другая его работа, бесспорно, принадлежащая к лучшим творениям французского искусства XVII века - «Похищение Прозерпины».   
Скульптура помещена в центре круглой, изящной по формам и пропорциям колоннады, созданной архитектором Ардуэном-Мансаром. На постаменте цилиндрической формы, опоясанном рельефом с изображением погони Цереры за Плутоном, увозящим на колеснице Прозерпину, возвышается сложная по композиционному и динамическому построению скульптурная группа. В соответствии с назначением этого произведения Жирардон главное внимание уделяет декоративной выразительности скульптуры рассчитанная на обход со всех сторон, группа обладает большим богатством пластических аспектов.   
«Несмотря на влияние Бернини, - пишет С. Морозова, - Жирардон в своей скульптуре во многом противоположен ему. Он разрабатывает группу из трех фигур, компонуя ее по вертикали, добиваясь единства и цельности композиции. Мастерство скульптора в том, что группа высечена из единого блока камня, и с какой достоверностью и естественностью он сумел передать в пластике фигур стремительное движение и накал страстей! По яркости замысла и гениальности воплощения эту группу часто сравнивают с выдающимся творением классицизма 17 века - трагедией Ж. Расина «Ифигения».   
Жирардон работал и в других видах монументальной скульптуры. Так, ему принадлежит надгробный памятник Ришелье в церкви Сорбонны (1694).   
В 1692 году в центре Парижа, на Вандомской площади, был установлен памятник королю Франции - Людовику XI, которого льстивые придворные называли «королем-солнцем». Король изображен восседающим на торжественно ступающем коне, в одеянии римского полководца и парике. Скульптор нашел нужные пропорциональные отношения статуи и постамента, а также всего монумента в целом - с окружающим его пространством площади и ее архитектурой, благодаря чему конная статуя оказалась подлинным центром величественного архитектурного ансамбля.   
Это произведение Жирардона в течение всего XVIII века служило образцом для конных памятников европейских государей. Через сто лет, в дни Великой французской революции, памятник как символ королевской власти был уничтожен. Но сохранилась его модель. Она находится в Эрмитаже, занимая центральное место в зале французского искусства второй половины XVII века.   
Умер Жирардон 1 сентября 1715 года в Париже.



Версальский дворец. Круглая колоннада. 1689—98. Архитектор Ж. Ардуэн-Мансар. Мраморная скульптура «Похищение Прозерпины», 1699, работы Ф. Жирардона..

**2.3 Гудон Жан-Антуан  
20 марта 1741 года - 15 июля 1828 года**



Гудон Жан-Антуан Houdon - знаменитый французский скульптор (1741 -1828).

Жан Антуан Гудон прошёл серьёзную художественную школу: он обучался в академии и стажировался в Риме. Мастер отдал дань традиционным для классицизма античным сюжетам (самой известной стала статуя «Диана», существующая в двух вариантах: 1776 и 1780 гг.), но по-настоящему нашёл себя в жанре портрета. Моделями Гудона были известные общественные деятели: французские писатели и философы — Дени Дидро, Жан Жак Руссо и др. Не приукрашивая внешность своих героев, он мастерски отражал незаурядность личности, творческую одарённость. В портрете Кристофа Виллибальда Глюка (1775 г.) Гудон поразительно передал движение души композитора — кажется, что в порыве вдохновения его изуродованное оспой лицо преображается, становится прекрасным.

Особое место в творчестве Гудона занимают изображения Вольтера. Скульптор создал несколько портретов знаменитого французского мыслителя, а также две статуи, почти одинаковые по замыслу (одна из них, 1781 г., сделана по заказу русской императрицы Екатерины II). Вольтер сидит в кресле. Черты его лица переданы с предельной точностью. Лёгкий наклон тела вперёд, острый взгляд, саркастическая усмешка, застывшая на тонких губах, создают впечатление живого контакта модели со зрителем. Одеяние, которое трудно отнести к какой-либо определённой эпохе, естественно в изображении философа и заставляет задуматься об истинном масштабе его личности. Вольтер стал для мастера воплощением главных духовных ценностей своего времени. Портрет

конкретного человека превратился у Гудона в некий идеальный образ мыслителя — мудреца, вобравшего в себя и знание современной жизни, и опыт древности.  
Проведя детство в художественной обстановке школы des eleve sproteges, где его отец был привратником, еще 10 - 12 летним он начал упражняться в леплении.   
Вскоре он был принять в ученики акад. живописи и скульптуры, и в возрасте 15 лет уже получил в награду серебряную медаль. В1761 г., за эскиз барельефа: "Царица Савская", удостоен большой римской премии, с правом семилетнего пребывания в Италии на казенный счет.   
В Италии исполнил модель для изучения человеческой мускулатуры, обратившую на него всеобщее внимание и послужившую ему этюдом для статуи Иоанна Крестителя, а также изваял статуи "Весталка" и "Св. Бруно"; последнее произведение, отличающееся естественной простотой и пластическим спокойствием, явилось провозвестником нового направления в скульптуре.   
По возвращении в Париж, Гудон, на основании исполненных им работ, был избран в 1769 г. в сопричисленные к акад. живописи и ваяния, а в 1777г., за мраморную фигуру "Морфей", возведен в звание академика. Первым значительным произведением Гудона по возвращении во Францию был портретный бюст Дидро, привлекший к художнику заказы со стороны герцога Саксен-Готского и императрицы Екатерины.   
Для первого Гудон исполнил несколько рельефных портретов его семейства, для императрицы - ее бюст(1773 г.); кроме того, русский посланник при французском дворе, кн.Голицын, заказал художнику два надгробных памятника для князей М. Д. и А. Д. Голицыных (находятся в Богоявленском монастыре, в Москве). Что ему было доступно изображение нежной наивности и чистой красоты, Гудон доказал бюстом молодой девушки, известным под назв. "La Petite Lise" (у г. Ефруси, в Париже).   
В парижском салоне 1777 г. число произведений Гудо равнялось половине всех вообще выставленных скульптур, и с этого времени определилась его роль, как предводителя французской скульптурной школы.   
Гудоновские портреты королевского семейства, надгробный памятник гр. Эннери и барельеф для церкви св. Женевьевы относятся к этой эпохе. В следующие затем годы исполнены Гудоном два бюста Мольера, из которых один отличается идеальностью, а другой, наоборот, реалистичностью, портрет Руссо, поразительный по сходству и характерности выражения.   
Однако, ни одно произведение Гудона не имело такого успеха в публике, как воспетая поэтами и расхваленная художественными критиками статуя "Дианы" (мраморный экземпляр ее выполнен в 1780 г., нах. в Имп. Эрмит; бронзовый, исполнен в1790 г. - в луврском музее, в Париже). Из многих статуй и бюстовВольтера, работы Гудона, особенно замечательна изображающая его сидящим (в фойе Theatre Francais в Париже, повторение в Имп. Эрмитаже).   
В 1785 г. Гудон взял от французского правительства полугодовой отпуск и отправился в Америку, дабы изваять, по заказу США, статую Вашингтона. По возвращении своем в Париже, вступил в брак с Сесилью Ланглуа. В 1792 г. Гудон был избран в адъюнкт проф. акд., затем вступил в члены национального наст. Имп.   
Наполеон, покровительствовавший Гудону, заказал ему свою статую, которая была потом перелита в статую Генриха IV. Последним произведением Гудона был бюст имп. Александра I, явившийся в парижском салоне 1814 г.   
До1823 г. Гудон оставался в должности проф. королевской акад. Кроме вышеупомянутых произведений, заслуживают быть упомянутыми следующие работы:"La fileuse" (1788), "L`ete" (1785), статуя св. Схоластики (переделанная в "Философию"); бюсты принца Генриха Прусского, Бюффона, Франклина и мн.др.   
Воспитанный во вкусах и воззрениях эпохи Людовика XV, Гудон, однако, вскоре примкнул к направлению, поставившему себе задачей более строгое и правильное вникновение в античные образцы, и, благодаря значительности своего таланта, достиг самостоятельности, сделавшей его вождем скульптурной школы в эпоху Людовика XVI.   
Его пластические образы явились полным выражением художественных идеалов этой эпохи и пользовались восторженным признанием со стороны публики до появления Давида, псевдоклассицизм которого сменил направление Гудона.   
Эта перемена совпала с его возвращением из Америки.   
 1741-1828

|  |
| --- |
|  |

Вольтер   
1781. Мрамор. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Французский скульптор эпохи классицизма Жан Антуан Гудон работал главным образом в жанре портрета. Среди портретов ученых, философов, людей искусства, женских образов, среди всех портретных произведений, свидетельствующих о тонком даре проникать во внутренний мир модели и остро его анализировать, заслуженно выделяется статуя сидящего Вольтера. Скульптор облачил Вольтера в античную тогу, скрыв его немощное, худое тело. Гудон избежал идеализации, свойственной парадным портретам, лицо старика изображено очень реалистично - с ввалившимися щеками, испещренное морщинами. Однако в этом лице так явственно ощутим неугасающий насмешливый ум философа, что в целом произведение превращается в гимн человеческому разуму, прославление победы духа над бренным телом. Эти идеалы были близки эпохе Просвещения с ее культом Разума, рациональности. Вольтер запечатлен в спокойной позе, но его темперамент передан в жесте рук, опирающихся на подлокотники кресла, в упрямом повороте головы. Композиция позволяет увидеть лицо философа с разных ракурсов и оценить оттенки эмоций и мыслей в каждом случае. Эта статуя свидетельствует о высочайшем уровне французской скульптурной школы, о жизненности гуманистических идеалов, господствовавших накануне Великой французской революции, открывавшей новую эпоху в истории Западной Европы, в восприятии человека и оценке достижений человеческого разума.

**2.4 Жан Батист Пигаль**

**26 января 1714 года - 21 августа 1785 года**

**История жизни**

Жан Батист Пигаль родился в Париже 26 января 1714 года. Первоначальное художественное образование он получил под руководством Клода Лоррена и Лемуана.   
Самая популярная из работ Пигаля, статуя «Меркурий, завязывающий сандалию», сделана в терракоте в Риме, где Пигаль учился в 1736-1739 годах. В 1744 году Пигаль выполнил мраморный вариант статуи. В том же году за это произведение скульптор удостоился звания члена Академии. Пигалю был совершенно несвойствен строгий и отточенный академизм. Он свободен и непосредствен, его привлекает легкость, живописность, выразительность, динамика. Скульптор неизменно тяготел к камерным масштабам, к образам живым, лиричным, иногда почти жанровым. Уже в молодости Пигаль прославился двумя мраморными статуями, которые были посланы Людовиком XV в дар королю прусскому, - фигурами Меркурия и Венеры. Особенной популярностью у современников пользовался Меркурий. Замечателен уже самый выбор сюжета из всего населения Олимпа скульптор выбирает не величавого Юпитера или воинственного и грозного Марса, а отнюдь не героического, но предприимчивого, плутоватого и изобретательного Меркурия. Заранее лишив сюжет холодной торжественности и величия, Пигаль придает ему еще больше непринужденности выбором момента Меркурий не позирует перед зрителем со своими атрибутами, но, присев на ходу, торопливым и небрежным движением завязывает на ноге сандалию, уже готовый в следующую минуту броситься дальше, в ту сторону, куда он сейчас нетерпеливо оглядывается. Из этого незначительного мотива Пигаль создал подлинный шедевр, полный свежих находок, живости и наблюдательности.   
Близка к «Меркурию» мраморная «Венера» (1748) - образец декоративной скульптуры середины века. Она представлена сидящей на облаке. В неустойчивой позе ощущается томная нега, кажется, что фигура вот-вот соскользнет со своей опоры. Мягкость певучих линий, утонченность пропорций, нежная обработка мрамора, будто окутанного дымкой, - все это типично для изысканного идеала раннего Пигаля. Но уже здесь интимные ноты рококо сочетаются с удивительной естественностью форм женского тела.   
«Пигаль в результате успеха своей конкурсной работы «Меркурий, завязывающий сандалию», - отмечает Арнасон, - оказался под покровительством мадам де Помпадур и десять лет занимался аллегориями, прославляя замену Amitie (дружба) на Amour (любовь) в ее отношениях с Людовиком XV. В этом и других его произведениях на мифологические сюжеты, а также в портретах маркизы осталось, однако, мало от того декоративно-чувственного начала, которое ассоциируется со стилем Помпадур. В них скорее преобладает честная наблюдательность, исключающая лесть и сентиментальность, что никак не согласуется с традицией рококо, к которой, как полагают, они принадлежали. Даже знаменитый «Мальчик с клеткой» (1750, Лувр) Пигаля благодаря необычной силе, с которой передано сосредоточенное внимание ребенка, напоминает Пилона, Донателло или Гудона.   
Тем не менее покровительство маркизы и короля давало крупные заказы, в частности такие, как гробница Мориса Саксонского (1753-1776, церковь Св. Фомы, Страсбург) и монумент Людовика XV (около 1765, Королевская площадь, Реймс)».   
Безжалостно, с реалистической проницательностью выполнена фигура «Гражданин» в монументе Людовика XV. «Гражданин» - одна из фигур пьедестала - автопортрет скульптора. Скульптор изображает себя обнаженным, в полный рост. Точность изображения позволяет считать это произведение одним из лучших портретов века.   
Возможно, получив заказ на статую Вольтера, Пигаль вспомнил об этой фигуре и решает изобразить старого философа в виде «Умирающего Сенеки», обнаженного, но не стыдящегося своей наготы. «Несмотря на то, что критика враждебно встретила такую интерпретацию, не говоря уже о смущении самого портретируемого, - пишет Арнасон, - это произведение имеет большие достоинства. Оно служит примером безжалостной пристальной наблюдательности, бескомпромиссной честности видения, которые делают Пигаля, подобно Дидро, Руссо или самому Вольтеру, одним из наиболее восприимчивых в мире критиков своего окружения, использовавшим при этом специфические средства искусства».   
Портретную статую Вольтера Пигаль завершает в 1770 году. Надо отдать должное мужеству скульптора он работает над своей моделью в то самое время, когда подготавливается и публикуется постановление парламента о сожжении целого ряда книг философа.   
Результатом исключительной проницательности скульптора явился ряд лучших портретных бюстов века. Это особенно верно в отношении его терракот, материала, в котором он достигал правдивости, свежести и непринужденности передачи мимолетного настроения или выражения лица. Его автопортрет (1780) и портрет Дефриша, который выставлен вместе с терракотовым бюстом его слуги негра Поля, обладают всей непосредственностью гудоновского «Дидро». Во Франции XVIII века как нигде были полностью оценены достоинства терракоты не только как материала, используемого на промежуточных этапах создания скульптуры, но и для законченных произведений.   
В бронзовом бюсте Дидро (1768) Пигаль обнаруживает большую глубину и серьезность мысли. Его Дидро - стареющий человек с отяжелевшими чертами лица и резкими линиями морщин. У него сосредоточенно-печальный взгляд человека, прошедшего через трудную борьбу и пережившего немало разочарований. Но сумрачно звучащие ноты побеждаются ощущением силы духа и человеческой значительности. Манера Пигаля становится здесь совсем иной, чем в «Меркурии» в ней появляется твердая точность линий, особенная весомость форм, и это, несмотря на отказ скульптора от всякой идеализации, создает произведение подлинно высокого стиля. Замечательно, что такая глубина и серьезность обнаруживаются у скульптора при встрече с одним из тех людей, которые положили начало духовному обновлению эпохи. Просвещение открывает перед искусством целый мир новых образов именно под его приподнимающим и облагораживающим влиянием мастер создает одно из лучших своих произведений.   
Однако способность к тонкому психологизму, к углубленной работе над сложным образом осталась у Пигаля почти нереализованной. Он прославился как автор «Меркурия», забавных и живых детских фигурок - «Мальчика с клеткой», или «Любовного послания», где маленький амур привязывает на шею голубю конверт с запиской. Между тем в его таланте явно было заложено и яркое героическое начало. Это красноречиво доказывает созданная им гробница знаменитого полководца маршала Саксонского.   
Уже общее решение гробницы масштабно и живописно. На фоне строгого обелиска и склоненных знамен, на вершине широкой лестницы появляется фигура маршала. Франция, сидящая ниже на ступеньках, удерживает его за руку и поворачивается с умоляющим жестом к закутанной в траурное покрывало Смерти, которая распахивает перед героем крышку гроба. Центральную фигуру маршала Пигаль сумел наделить величавым и мужественным благородством. Сохранив портретные черты человека, которого он, вероятно, знал и изображал еще при жизни, скульптор идеализировал и обобщил их, превратив Мориса Саксонского в собирательный образ рыцарственного французского воителя.   
Карьера Пигаля была удачной. В 1777 году его избрали помощником ректора Академии, в 1779 году он становится ректором. До 1783 года Пигаль был старшим скульптором Академии. Скончался он 21 августа 1785 года.



Пигаль Жан Батист

|  |
| --- |
| 1714-1785 |

Негр Паоль   
Ок. 1760. Терракота, высота 63,5 см.

Современники называли Жана Батиста Пигаля "беспощадным" за правдивость в изображении натуры. Он был прекрасным знатоком анатомии, умел передавать стремительность жеста и тонко подмечать едва заметное движение, мимику губ. Пигаль учился у одного из ведущих мастеров рококо Лемуана, от которого во многом воспринял тонкость в передаче чувств. Пигаль создал мифологические и аллегорические скульптурные группы, исполнил полные трагизма надгробия, в которых наиболее ярко проявилось наметившееся в его творчестве стремление к классицизму, но славу ему принесли небольшие жанровые работы, портреты-бюсты. В этих камерных по своему характеру произведениях раскрылось блестящее умение мастера создавать ясные индивидуальные образы. Здесь Пигаль был совершенно творчески свободен и, если и придавал своим моделям некоторую идеальность в духе времени, не заострял на этом внимание так, как в подчиненных театральной драматичности крупных работах. "Негр Паоль" - скульптура, раскрывающая пластическое мастерство Пигаля. В этой работе заметны черты, наблюдаемые в русском искусстве XVIII в., и это неслучайно, ведь Пигаль был учителем не только француза Ж.А. Гудона, но и знаменитого русского скульптора Ф.И. Шубина. Другие известные произведения: "Меркурий". 1744. Мрамор. Лувр, Париж; "Статуя Вольтера". 1776. Мрамор. Библиотека Французского института, Париж.



Самая популярная из работ Пигаля, статуя «Меркурий, завязывающий сандалию», сделана в терракоте в Риме, где Пигаль учился в 1736 — 1739 годах. В 1744 году Пигаль выполнил мраморный вариант статуи. В том же году за это произведение скульптор удостоился звания члена Академии.

Пигалю был совершенно не свойственен строгий и отточенный

академизм. Он свободен и непосредствен, его привлекают легкость,

живописность, выразительность, динамика, — и во всем этом он был

типичным сыном своей эпохи. Скульптор был верен ей и в другом —

в неизменном тяготении к камерным масштабам, к образам живым,

лиричным, иногда почти жанровым.

Уже в молодости Пигаль прославился двумя мраморными статуями, которые были посланы Людовиком XV в дар королю прусскому, — фигурами Меркурия и Венеры. Особенной популярностью у

современников пользовался Меркурий. Замечателен уже самый выбор сюжета: из всего населения Олимпа скульптор выбирает не величавого Юпитера или воинственного и грозного Марса, а отнюдь

не героического, но предприимчивого, плутоватого и изобретательного Меркурия. Заранее лишив сюжет холодной торжественности и

величия, Пигаль придает ему ещё больше непринужденности выбором момента: Меркурий не позирует перед зрителем со своими атрибутами, но, присев на ходу, торопливым и небрежным движением завязывает на ноге сандалию, уже готовый в следующую минуту

броситься дальше, в ту сторону, куда он сейчас нетерпеливо оглядывается.

Из этого незначительного мотива Пигаль создал подлинный шедевр, полный свежих находок, живости и наблюдательности. Меркурий как бы заряжен легким, стремительным движением. Фигура разворачивается сложным ракурсом, заставляющим зрителя обходить ее

вокруг. Силуэт ее с самых разных точек зрения сохраняет остроту и

неожиданность. Даже лепка у Пигаля свободна и непринужденна,

полна динамичных модуляций светотени, а пластика подчинена энергичному и ясному ритму. В передаче тела скульптор демонстрирует

внимательное штудирование натуры и великолепное знание анатомии. Статуя «Меркурий» является прекрасным образцом творческого

переосмысления наследия античности. Фигура бога не повторяет

античные образцы, а отличается большой жизненностью в трактовке

образа.

Вся фигура излучает безоблачную жизнерадостность, особенно

выразительна голова Меркурия. Пигаль оставляет в ней все характерные черточки живой натуры: это чисто галльское лицо, насмешливое

и подвижное, совершенно лишенное античной строгости линий.

Непосредственность яркого таланта, освободившись от стесняющих

ее традиций, торжествует свою победу в этой превосходной скульптуре. А главное — нежное лицо, мальчишеский и в то же время мечтательный взгляд пигалевского Меркурия придают ему лирический

характер и позволяют угадать в нем произведение французского мастера середины XVIII века.

**Заключение.**

Во второй половине XVII в. классицизм стал официальным придворным стилем, служившим прославлению монархии. От скульптуры, которая украшала дворцовые залы и парковые аллеи грандиозных королевских резиденций (и прежде всего Версаля), требовались не столько классическая строгость и гармоничность, сколько торжественность и пышность. Мастера стремились к эффектным, выразительным решениям, монументальным формам. И в этом им, несомненно, помогли традиции итальянского барокко, особенно творчество Лоренцо Бернини.

Скульптор Франсуа Жирардон (1628—1715), пройдя в 1645 — 1650 гг. обучение в Риме у Бернини, значительную часть жизни посвятил оформлению Версальского парка совместно с Шарлем Лебреном и Андре Ленотром. Все его произведения, великолепные по технике, соединяют в себе черты классицизма и барокко. Но если у Бернини на первом плане драматичное столкновение героев, то у Жирардона — красивая композиция фигур. Ритм движений его персонажей соединяет их в ясные, продуманные ансамбли, которые очень эффектно смотрятся с любой точки обзора.

В 1683 г. для Вандомской площади в Париже Жирардон создал монументальную конную статую Людовика XIV (она погибла в годы Великой Французской революции 1789— 1799 гг.), образцом для которой послужила древнеримская статуя императора Марка Аврелия. Горделивая осанка, правильные черты лица короля (не скрывавшие, однако, холодной надменности), даже условное сочетание античных доспехов и парика XVII в. выглядели убедительно и естественно. Памятник прекрасно вписывался в архитектурный ансамбль площади.

Антуан Куазевокс (1640—1720), как и Жирардон, много работал в Версале, оформляя зал Войны и Зеркальную галерею. В большом рельефе для зала Войны «Переход Людовика XIV через Рейн» (80-е гг.) мастер сделал фигуру короля более выпуклой, в то время как другие герои почти не выделяются из плоскости. Получается, что величественный облик Короля-Солнца в буквальном смысле затмевает всех остальных персонажей. В скульптурных портретах Куазевокса точные, психологически тонкие характеристики героев усиливаются приёмами барокко — неожиданными позами, свободными движениями, пышными одеяниями. Так, в облике гравёра Жерара Одрана (80-е гг.) чувствуются и творческая одарённость, и тщеславие, а внешне помпезный портрет принца Конде (1686 г.) показывает его болезненное, почти истерическое состояние.

В работах Пьера Пюже (1620— 1694), наиболее талантливого мастера того времени, чувствуется влияние Бернини и классицистического театра. Скульптура «Милон Кротонский» (1682 г.), предназначенная для Версаля, изображает античного героя, который хвастался перед богами, что может руками расщепить дерево. Но его ладонь оказалась зажатой в трещине, и он, прикованный к стволу, был растерзан львом. Всё в облике Милона говорит о глубоком страдании — изогнутое тело, предельно напряжённые мускулы, запрокинутая голова и лицо с закатившимися глазами и запёкшимися губами. При этом композиция предельно гармонична: изгибы ствола дерева и фигуры Милона вместе образуют овал, что делает её замкнутой и уравновешенной. Сюжетом рельефа «Александр Македонский и Диоген» (1692 г.) послужила история короткой встречи знаменитого завоевателя и нищего философа. В ответ на великодушное предложение Александра выполнить любое пожелание Диогена, он изрёк: «Отойди, ты загораживаешь мне солнце». Эту историю Пюже превратил в огромное многофигурное действо, в котором помимо эффектного диалога в жестах Александра и Диогена нашлось место и для толпы, и для развевающихся знамён, и для архитектурной декорации.

Французская скульптура XVII в., соединяя в себе черты классицизма и барокко, выявила глубокое внутреннее родство этих стилей. На первый взгляд они кажутся противоположными друг другу, а по сути представляют собой разные пути к одной и той же цели.**Список использованной литературы:**

1. Искусство Франции XVII века. Москва, 1969 г.
2. Советский энциклопедический словарь. Москва, 1988 г.

3**.** Т.В.Ильина. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб./Т.В.Ильина.-3-еизд – М.2005.

4. Ю.К.Золотов. Французский портрет XVIII века. М., Искусство 1968г.

5.. Дет.энц. Аванта+. История искусства

6.М. В. Алпатов и др. Искусство М., 1969 год

1. <http://www.5ballov.ru>

8 <http://art.rin.ru>

9. Всеобщая история искусств. Т.3. М., 1962.

10. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

11. 1317. Лившиц Н.А. Французское искусство 15-18 вв. Л., 1967.

12. Петрусевич Н.Б. Искусство Франции 15-17 вв. М., 1973.

13. Каменская Т.Д. Новосельская И.Н. Французский рисунок 15-17 в. Л., 1969.

14. “Весь мир”, энциклопедический справочник, Минск, “Литература”, 1996г.

15. “Наши деловые партнёры. Франция”, М., “Международные отношения”, 1990г.

16. “Страны и народы”, М., “Мысль”, 1979 г.

17. “Страны мира”, справочник, изд. “Республика”, 1993г.

18. Замки Луары - Париж, "Валуар", 1997 г.

19. Страны и народы. Зарубежная Европа. Западная Европа - энциклопедия в 20 томах, 1979 г.

21. Сербиенко В.В., Соловьев В.: Запад, Восток и Россия: Учеб. пособие для вузов. - М.:Наука, 1994 г.

22. Объединения культурно-просветительской и культурно-творческой направленности: справочник. - М.:Культура, 1992 г.