**Искусство Франции 17 в.**

1**.** Французский классицизм – стиль монархии.

2. Основные стилевые особенности архитектуры классицизма на примере Версальского дворца.

3. Развитие изобразительного искусства.

4. Творчество Никола Пуссена.

**1. Французский классицизм – стиль монархии.**

В 17 столетии перед французским народом после периода кровопролитных гражданских войн и хозяйственной разрухи встали задачи дальнейшего национального развития во всех областях экономической, политической и культурной жизни. В условиях абсолютной монархии — при Генрихе IV и особенно во второй четверти 17 в. при Ришелье, энергичном министре слабовольного Людовика XIII,— закладывалась и усиливалась система государственной централизации. В результате последовательной борьбы с феодальной оппозицией, эффективной экономической политики и укрепления своего международного положения Франция достигла Значительных успехов, став одной из наиболее могущественных европейских держав.

Творческий гений французского народа проявил себя ярко и многогранно в философии, в литературе и в искусстве. 17 столетие дало Франции великих мыслителей Декарта и Гассенди, корифеев драматургии Корнеля, Расина и Мольера, а в пластических искусствах — таких великих мастеров, как зодчий Ардуэн-Мансар и живописец Никола Пуссен.

Но наиболее глубокое отражение существенных особенностей эпохи проявилось во Франции в формах второго из этих прогрессивных течений — в искусстве классицизма.

Специфика различных областей художественной культуры определила те или иные особенности эволюции этого стиля в драме, поэзии, в архитектуре и изобразительных искусствах, но при всех этих отличиях принципы французского классицизма обладают определенным единством.

В условиях абсолютистского строя с особой остротой должна была обнаружиться зависимость человека от общественных установлений, от государственной регламентации и сословных барьеров. В литературе, в которой идейная программа классицизма нашла свое наиболее полное выражение, главенствующей становится тема гражданского долга, победы общественного начала над началом личным. Несовершенству действительности классицизм противопоставляет идеалы разумности и суровой дисциплины личности, с помощью которых должны преодолеваться противоречия реального бытия. Характерный для драматургии классицизма конфликт разума и чувства, страсти и долга нес в себе отражение свойственного данной эпохе противоречия между человеком и окружающим его миром. Представители классицизма находили воплощение своих общественных идеалов в Древней Греции и республиканском Риме, так же как олицетворением эстетических норм для них было античное искусство.

**2. Основные стилевые особенности архитектуры классицизма на примере Версальского дворца.**

Архитектура, по самому своему характеру в наибольшей степени связанная с практическими интересами общества, оказалась в наиболее сильной зависимости от абсолютизма. Только в условиях мощной централизованной монархии было возможно в то время создание огромных, выполненных по единому плану городских и дворцовых ансамблей, призванных воплотить идею могущества абсолютного монарха. Не случайно поэтому, что расцвет архитектуры французского классицизма относится ко второй половине 17 в., когда централизация абсолютистской власти достигла своей вершины. Полное и всестороннее развитие прогрессивные тенденции в архитектуре французского классицизма 17 столетия получают в грандиозном по масштабам, смелости и широте художественного замысла ансамбле Версаля (1668—1689). Главными создателями этого самого значительного памятника французского классицизма 17 в. были Ардуэн-Мансар и мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр (1613—1700).

Первоначальный замысел ансамбля Версаля, состоящего из города, дворца и парка, принадлежит, по всей вероятности, Лево и Ленотру. Оба мастера начали работать над сооружением Версаля с 1668 года. В процессе осуществления ансамбля этот замысел подвергся многочисленным изменениям. Окончательное же завершение версальского ансамбля принадлежит Ардуэну-Мансару.

Версаль в качестве главной резиденции короля должен был возвеличивать и прославлять безграничную мощь французского абсолютизма. Однако этим не исчерпывается содержание идейного и художественного замысла ансамбля Версаля, а также его выдающееся значение в истории мировой архитектуры. Скованные официальной регламентацией, вынужденные подчиниться требованиям двора, строигели Версаля — огромная армия архитекторов, инженеров, художников, мастеров прикладного и садово-паркового искусства — сумели воплотить в нем громадные творческие силы французского народа.

Особенности построения сложного ансамбля как строго упорядоченной централизованной системы, основанной на абсолютном композиционном господстве дворца над всем окружающим, обусловлены его общим идейным замыслом.

К Версальскому дворцу, расположенному на террасе, возвышающейся над окружающей местностью, сходятся три широких, совершенно прямых лучевых проспекта города; средний проспект продолжается по другую сторону дворца в виде главной аллеи огромного парка. Перпендикулярно к этой основной композиционной оси города и парка расположено сильно вытянутое в ширину здание дворца. Средний проспект ведет в Париж, два других — в королевские дворцы Сен-Клу и Со; таким образом, Версаль был связан подходящими к нему дорогами с разными областями Франции.

Версальский дворец был выстроен в три приема: наиболее древнюю часть составляет охотничий замок Людовика ХIII, начатый строительством в 1624 году и в дальнейшем перестроенный; затем возникают окружающие это ядро корпуса, выстроенные Лево, и, наконец, два отступающих в сторону парка вдоль верхней террасы крыла, возведенные Ардуэном-Мансаром.

В центральном корпусе дворца были сосредоточены образующие эффектные анфилады роскошные залы для балов и торжественных приемов. огромная Зеркальная галлерея, залы Мира, Войны. Марса, Аполлона и личные покои короля и королевы. В крыльях здания размешались комнаты для родственников королевской семьи, придворных, министров и знатных гостей. К одному из крыльев Здания примыкает дворцовая капелла.

По соседству с главным зданием со стороны города в двух больших самостоятельных корпусах, образующих большую прямоугольную площадь перед центральным корпусом дворца, были расположены дворцовые службы.

Роскошная отделка внутренних помещений, в которой широко использованы мотивы барокко (круглые и овальные медальоны, сложные картуши. орнаментальные заполнения над дверями и в простенках) и дорогие отделочные материалы (зеркала, чеканная бронза, мрамор, позолоченная деревянная резьба), широкое применение декоративной живописи — все это рассчитано на создание впечатления величия и парадности. Одним из наиболее замечательных помещений Версальского дворца является построенная Ардуэном-Мансаром и расположенная во втором этаже центральной части великолепная Зеркальная галлерея (длиной 73 м) с примыкающими к ней квадратными гостиными. Через широкие арочные проемы открывается великолепный вид на главную аллею парка и окружающий ландшафт. Внутреннее пространство галлереи иллюзорно расширено рядом крупных зеркал, расположенных в нишах против окон. Интерьер галлереи богато декорирован мраморными коринфскими пилястрами и пышным лепным карнизом, который служит переходом к еще более сложному по композиции и цветовому решению барочному плафону художника Лебрена.

Архитектура фасадов, созданных Ардуэном-Мансаром, особенно со стороны парка, отличается большим единством. Сильно растянутое по горизонтали, здание дворца хорошо гармонирует со строгой геометрически правильной планировкой парка и природным окружением. В композиции фасада четко выделен второй, парадный этаж дворца, расчлененный строгим по пропорциям и деталям ордером колонн и пилястр, покоящихся на тяжелом рустованном цоколе. Самый верхний, меньший по высоте этаж задуман как венчающий здание аттик, сообщающий образу дворца большую монументальность и представительность.

В отличие от архитектуры фасадов дворца, не лишенных несколько барочной репрезентативности, а также перегруженных украшениями и позолотой интеръеров, планировка парка, выполненная Ленотром, отличается классической чистотой и ясностью линий и форм. В планировке парка и формах его «зеленой архитектуры» Ленотр явился наиболее последовательным выразителем эстетического и этического идеала классицизма. Он видел в природном окружении объект разумной человеческой деятельности. Естественный ландшафт Ленотр преобразует в безупречно ясную, законченную архитектоническую систему, основанную на принципах разумности и порядка.

Общий вид на парк открывается со стороны дворца. От главной террасы широкая лестница ведет по основной оси композиции ансамбля к Фонтану Латоны, далее окаймленная стриженными деревьями Королевская аллея подводит к Фонтану Аполлона. Композиция завершается уходящим к горизонту большим каналом, обрамленным аллеями подстриженных деревьев.

В органическом единстве с планировкой парка и архитектурным обликом дворца находится богатое и разнообразное скульптурное убранство парка. Парковая скульптура Версаля активно участвует в формировании ансамбля. Скульптурные группы, статуи, гермы и вазы с рельефами, многие из которых были созданы выдающимися скульпторами своего времени, замыкают перспективы зеленых улиц, обрамляют площади и аллеи, образуют сложные и красивые сочетания с разнообразными фонтанами и бассейнами. Каждая статуя олицетворяла собой определенное понятие, определенный образ, входивший в общую аллегорическую систему, служащую прославлению монархии.

Парк Версаля с его ясно выраженным архитектоническим построением, богатством и многообразием форм — мраморных и бронзовых скульптур, листвы деревьев, фонтанов, бассейнов, прямыми линиями аллей, геометрически правильными объемами и поверхностями подстриженных кустов и деревьев—напоминает огромный «зеленый дворец» с анфиладами разнообразных площадей и улиц. Эти «зеленые анфилады» воспринимаются как закономерное продолжение и развитие вовне внутреннего пространства самого дворца. Архитектурный образ ансамбля Версаля строится в органической связи с природным окружением, в закономерном и последовательном раскрытии различных внутренних и внешних перспективных аспектов, в синтезе архитектуры, скульптуры и живописи.

Строительство Версаля и других загородных дворцов оказало огромное влияние на развитие прикладного искусства. Художественная промышленность Франции во второй половине 17 в. достигла высокого расцвета. Мебель, зеркала, серебряная посуда, ювелирные изделия, ковры, ткани и кружева изготовлялись не только для дворца и для потребителей внутри Франции, но и для широкого вывоза за границу, что было одной из особенностей политики меркантилизма. Для этой цели были организованы специальные королевские мануфактуры. Как положительный факт следует отметить, что организация художественного производства на основе централизации наряду с системой академического образования приводила к большому стилевому единству также и в различных отраслях художественной промышленности.

**4. Творчество Никола Пуссена.**

В несколько ином плане происходило развитие живописи классицизма, основоположником и главным представителем которой был величайший французский художник 17 в. Никола Пуссен.

Художественная теория живописи классицизма, основой для которой служили выводы итальянских теоретиков и высказывания Пуссена, во второй половине 17 столетия превратившаяся в последовательную доктрину, в идейном плане имеет много общего с теорией классицистической литературы и драматургии. Здесь также подчеркивается общественное начало, торжество разума над чувством, значение античного искусства как непререкаемого образца. По словам Пуссена, произведение искусства должно напоминать человеку «о созерцании добродетели и мудрости, с помощью которых он сумеет остаться твердым и непоколебимым перед ударами судьбы».

В соответствии с этими задачами была разработана система художественных средств, применявшаяся в изобразительном искусстве классицизма, и строгая регламентация жанров. Ведущим считался жанр так называемой исторической живописи, включавший композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма фактически отсутствовали.

Но Пуссена в меньшей степени, чем французских драматургов, влекло к постановке проблем общественного бытия человека, к теме гражданского долга. В большей мере его привлекали красота человеческих чувств, размышления о судьбах человека, о его отношении к окружающему миру, тема поэтического творчества. Особенно должно быть отмечено важное значение для философско-художественной концепции Пуссена темы природы. Природа, которую Пуссен воспринимал как высшее воплощение разумности и красоты,— это жизненная среда для его героев, арена их действия, важный, нередко главенствующий компонент в образном содержании картины.

Для Пуссена античное искусство менее всего было суммой канонических приемов. Пуссен уловил в античном искусстве главное — его дух, его жизненную основу, органическое единство высокого художественного обобщения и чувства полноты бытия, образной яркости и большой общественной содержательности.

Творчество Пуссена падает на первую половину века, ознаменованную подъемом общественной и художественной жизни во Франции и активной социальной борьбой. Отсюда общая прогрессивная направленность его искусства, богатство его содержания. Иное положение сложилось в последних десятилетиях 17 в., в период наибольшего усиления абсолютистского гнета и подавления прогрессивных явлений общественной мысли, когда централизация распространилась на художников, объединенных в Королевскую Академию и вынужденных служить своим искусством прославлению монархии. В этих условиях их искусство утратило глубокое общественное содержание, и на первый план выступили слабые, ограниченные черты классицистического метода.

И художникам классицизма и «живописцам реального мира» были близки передовые идеи эпохи — высокое представление о достоинстве человека, стремление к этической оценке его поступков и ясное, очищенное от всего случайного восприятие мира. В силу этого оба направления в живописи, несмотря на имевшиеся между ними отличия, тесно соприкасались между собой.

Пуссен родился в 1594 г. вблизи города Андели в Нормандии в семье небогатого военного. О юношеских годах Пуссена и его раннем творчестве известно очень мало. Возможно, его первым учителем был посетивший в эти годы Андели странствующий художник Кантен Варен, встреча с которым имела решающее значение для определения художественного призвания юноши. Вслед за Вареном Пуссен тайно от родителей покидает родной город и уезжает в Париж. Однако Эта поездка не приносит ему удачи. Лишь спустя год он вторично попадает в столицу и проводит там несколько лет. Уже в юношеские годы Пуссен обнаруживает большую целеустремленность и неутомимую жажду знания. Он изучает математику, анатомию, античную литературу, знакомится по гравюрам с произведениями Рафаэля и Джулио Романе.

В Париже Пуссен встречается с модным итальянским поэтом кавалером Марино и иллюстрирует его поэму «Адонис». Эти сохранившиеся до нашего времени иллюстрации являются единственно достоверными произведениями Пуссена его раннего парижского периода. В 1624 г. художник уезжает в Италию и поселяется в Риме. Хотя Пуссену было суждено прожить почти всю свою жизнь в Италии, он горячо любил свою родину и был тесно связан с традициями французской культуры. Он был чужд карьеризма и не склонен к поискам легкого успеха. Его Жизнь в Риме была посвящена настойчивой и систематической работе. Пуссен зарисовывал и обмерял античные статуи, продолжал свои занятия наукой, литературой, изучал трактаты Альберти, Леонардо да Винчи и Дюрера. Он иллюстрировал один из списков трактата Леонардо; в настоящее время эта ценнейшая рукопись находится в Эрмитаже.

Творческие искания Пуссена в 1620-е гг. были очень сложными. Мастер шел долгим путем к созданию своего художественного метода. Античное искусство и художники эпохи Возрождения были для него высшими образцами. Среди современных ему болонских мастеров он ценил наиболее строгого из них — Доменикино. Относясь отрицательно к Караваджо, Пуссен все же не остался безучастным к его искусству.

На протяжении 1620-х гг. Пуссен, уже вступив на путь классицизма, часто резко выходил за его рамки. Такие его картины, как «Избиение младенцев» (Шантильи), «Мученичество св. Эразма» (1628, Ватиканская пинакотека), отмечены чертами близости к караваджизму и барокко, известной сниженностью образов, преувеличенно драматической трактовкой ситуации. Необычно для Пуссена по своей обостренной экспрессии в передаче чувства душераздирающей скорби эрмитажное «Снятие со креста» (ок. 1630). Драматизм ситуации здесь усилен эмоциональной трактовкой пейзажа: действие развертывается на фоне грозового неба с отблесками красной зловещей зари. Иной подход характеризует его работы, выполненные в духе классицизма.

Культ разума — одно из основных качеств классицизма, и поэтому ни у одного из великих мастеров 17 в. рациональное начало не играет такой существенной роли, как у Пуссена. Сам мастер говорил, что восприятие художественного произведения требует сосредоточенного обдумывания и напряженной работы мысли. Рационализм сказывается не только в целеустремленном следовании Пуссена этическому и художественному идеалу, но и в созданной им изобразительной системе. Он построил теорию так называемых модусов, которой старался следовать в своем творчестве. Под модусом Пуссен подразумевал своего рода образный ключ, сумму приемов образно-эмоциональной характеристики и композиционно-живописного решения, наиболее соответствовавших выражению определенной темы. Этим модусам Пуссен дал названия, идущие от греческих наименований различных ладов музыкального строя. Так, например, тема нравственного подвига воплощается художником в строгих суровых формах, объединенных Пуссеном в понятие «дорийского лада», темы драматического характера — в соответствующих им формах «фригийского лада», темы радостные и идиллические — в формах «ионийского» и «лидийского» ладов. Сильной стороной произведений Пуссена являются достигнутые в результате этих художественных приемов отчетливо выраженная идея, ясная логика, высокая степень завершенности замысла. Но в то же время подчинение искусства определенным стабильным нормам, внесение в него рационалистических моментов представляло также большую опасность, так как это могло привести к возобладанию незыблемой догмы, омертвлению живого творческого процесса. Именно к этому пришли все академисты, следовавшие лишь внешним приемам Пуссена. Впоследствии эта опасность встала перед самим Пуссеном.

**Пуссеи. Смерть Германика. 1626-1627 гг. Миннеаполис, Институт искусств.**

Одним из характерных образцов идейно-художественной программы классицизма может служить пуссеновская композиция «Смерть Германика» (1626/27; Миннеаполис, Институт искусств). Здесь показателен уже сам выбор героя — мужественного и благородного полководца, оплота лучших надежд римлян, отравленного по приказу подозрительного и завистливого императора Тиберия. Картина изображает Германика на смертном одре в окружении его семьи и преданных ему воинов, охваченных общим чувством волнения и скорби.

Очень плодотворным для творчества Пуссена было увлечение искусством Тициана во второй половине 1620-х гг. Обращение к тициановской традиции способствовало раскрытию наиболее живых сторон дарования Пуссена. Велика была роль колоризма Тициана и в развитии живописного дарования Пуссена.

**Пуссен. Царство Флоры. Фрагмент. Ок. 1635 г. Дрезден, Картинная галлерея.**

В его московской картине **«Ринальдо и Армида»** (1625—1627), сюжет которой взят из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», эпизод из легенды о средневековом рыцарстве трактован скорее как мотив античной мифологии. Волшебница Армида, найдя спящего рыцаря-крестоносца Ринальдо, увозит его в свои волшебные сады, и кони Армиды, влекущие ее колесницу по облакам и едва сдерживаемые прекрасными девушками, похожи на коней бога солнца Гелиоса (этот мотив впоследствии часто встречается в картинах Пуссена). Нравственная высота человека определяется для Пуссена соответствием его чувств и поступков разумным законам природы. Поэтому идеал Пуссена — это человек, живущий единой счастливой жизнью с природой. Этой теме художник посвятил такие полотна 1620—1630-х гг., как «Аполлон и Дафна» (Мюнхен, Пинакотека), «Вакханалии» в Лувре и Лондонской Национальной галлерее, «Царство Флоры» (Дрезден, Галлерея). Он воскрешает мир античных мифов, где смуглые сатиры, стройные нимфы и веселые амуры изображены в единстве с прекрасной и радостной природой. Никогда впоследствии в творчестве Пуссена не появляются такие безмятежные сцены, такие прелестные женские образы.

Построение картин, где пластически осязаемые фигуры включаются в общий ритм композиции, обладает ясностью и завершенностью. Особой выразительностью отличается всегда четко найденное движение фигур, этот, по словам Пуссена, «язык тела». Цветовая гамма, часто насыщенная и богатая, также подчиняется продуманному ритмическому соотношению красочных пятен.

В 1620-е гг. создан один из самых пленительных образов Пуссена — дрезденская «Спящая Венера». Мотив этой картины — изображение погруженной в сон богини в окружении прекрасного ландшафта — восходит к образцам венецианского Ренессанса. Однако в данном случае художник воспринял от мастеров Возрождения не идеальность образов, а другое их существенное качество — огромную жизненную силу. В картине Пуссена сам тип богини, юной девушки с порозовевшим от сна лицом, со стройной изящной фигурой, полон такой естественности и какой-то особой интимности чувства, что этот образ кажется выхваченным прямо из жизни. По контрасту с безмятежным покоем спящей богини еще сильнее ощущается грозовое напряжение знойного дня. В дрезденском полотне ярче, чем где-либо, ощутима связь Пуссена с колоризмом Тициана. В сопоставлении с общим коричневатым, насыщенным темным золотом тоном картины особенно красиво выделяются оттенки обнаженного тела богини.

**Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е гг. Ленинград, Эрмитаж.**

Драматической теме любви амазонки Эрминии к рыцарю-крестоносцу Танкреду посвящено эрмитажное полотно «Танкред и Эрминия» (1630-е гг.). Сюжет ее также взят из поэмы Тассо. В пустынной местности, на каменистой почве распростерт раненный в поединке Танкред. С заботливой нежностью его поддерживает верный друг Вафрин. Эрминия, только что сойдя с коня, устремляется к возлюбленному и быстрым взмахом сверкающего меча отсекает прядь своих белокурых волос, чтобы перевязать ему раны. Ее лицо, взгляд, прикованный к Танкреду, стремительные движения стройной фигуры одухотворены большим внутренним чувством. Душевная приподнятость образа героини подчеркнута цветовым решением ее одежды, где с повышенной силой звучат контрасты серо-стальных и глубоких синих тонов, а общее драматическое настроение картины находит свой отзвук в пейзаже, наполненном пламенеющим блеском вечерней зари. Доспехи Танкреда и меч Эрминии отражают в своих отсветах все это богатство красок.

В дальнейшем эмоциональный момент в творчестве Пуссена оказывается в большей мере связанным с организующим началом разума. В произведениях середины 1630-х гг. художник достигает гармонического равновесия между разумом и чувством. Ведущее значение приобретает образ героического, совершенного человека как воплощение нравственного величия и духовной силы.

**Пуссен. Аркадские пастухи. Между 1632 и 1635 гг. Чезуорт, собрание герцога Девонширского.**

Пример глубоко философского раскрытия темы в творчестве Пуссена дают два варианта композиции «Аркадские пастухи» (между 1632 и 1635, Чезуорт, собрание герцога Девонширского, см.илл. и 1650, Лувр). Миф об Аркадии, стране безмятежного счастья, нередко воплощался в искусстве. Но Пуссен в этом идиллическом сюжете выразил глубокую идею быстротечности жизни и неизбежности смерти. Он представил пастухов, неожиданно увидевших гробницу с надписью «И я был в Аркадии...». В момент, когда человек исполнен чувства безоблачного счастья, он как бы слышит голос смерти — напоминание о недолговечности жизни, о неизбежном конце. В первом, более эмоциональном и драматичном лондонском варианте сильнее выражено смятение пастухов, которые словно внезапно предстали перед лицом смерти, вторгшейся в их светлый мир. Во втором, гораздо более позднем луврском варианте лица героев даже не омрачены, они сохраняют спокойствие, воспринимая смерть как естественную закономерность. Эта мысль с особенной глубиной воплощена в образе прекрасной молодой женщины, облику которой художник придал черты стоической мудрости.

**Пуссен. Вдохновение поэта. Между 1635 и 1638 гг. Париж, Лувр.**

Луврская картина «Вдохновение поэта» — пример того, как отвлеченная идея воплощается Пуссеном в глубоких, обладающих большой силой воздействия образах. По существу, сюжет этого произведения как будто граничит с аллегорией: мы видим юного поэта, увенчанного венком в присутствии Аполлона и музы,— однако меньше всего в этой картине аллегорической сухости и надуманности. Идея картины — рождение прекрасного в искусстве, его торжество — воспринимается не как отвлеченная, а как конкретная, образная идея. В отличие от распространенных в 17 в. аллегорических композиций, образы которых объединены внешне-риторически, для луврской картины характерно внутреннее объединение образов общим строем чувств, идеей возвышенной красоты творчества. Образ прекрасной музы в картине Пуссена заставляет вспомнить самые поэтические женские образы в искусстве классической Греции.

Композиционное построение картины в своем роде образцово для классицизма. Оно отличается большой простотой: в центре помещена фигура Аполлона, по обе стороны от него симметрично расположены фигуры музы и поэта. Но в этом решении нет ни малейшей сухости и искусственности; незначительные тонко найденные смещения, повороты, движения фигур, дерево, отодвинутое в сторону, летящий амур — все эти приемы, не лишая композицию ясности и равновесия, вносят в нее то чувство жизни, которое отличает это произведение от условно-схематических созданий подражавших Пуссену академистов.

**Пуссен. Вакханалия. Рисунок. Итальянский карандаш, бистр. 1630-1640-е гг. Париж, Лувр.**

В процессе становления художественного и композиционного замысла живописных работ Пуссена большое значение имели его замечательные рисунки. Эти наброски сепией, выполненные с исключительной широтой и смелостью, основанные на сопоставлении пятен света и тени, играют подготовительную роль в превращении идеи произведения в законченное живописное целое. Живые и динамичные, они как бы отражают все богатство творческого воображения художника в его поисках композиционного ритма и эмоционального ключа, соответствующих идейному замыслу.

В последующие годы гармоническое единство лучших произведений 1630-х гг. постепенно утрачивается. В живописи Пуссена нарастают черты абстрактности и рассудочности. Назревающий кризис творчества резко усиливается во время его поездки во Францию.

Слава Пуссена доходит до французского двора. Получив приглашение вернуться во Францию, Пуссен всячески оттягивает поездку. Лишь холодно-повелительное личное письмо короля Людовика XIII заставляет его подчиниться. Осенью 1640 г. Пуссен уезжает в Париж. Поездка во Францию приносит художнику много горького разочарования. Его искусство встречает яростное сопротивление работавших при дворе представителей декоративного барочного направления во главе с Симоном Вуэ. Сеть грязных интриг и доносов «этих животных» (так называл их художник в своих письмах) опутывает Пуссена, человека безупречной репутации. Вся атмосфера придворной жизни внушает ему брезгливое отвращение. Художнику, по его словам, необходимо вырваться из петли, которую он надел себе на шею, чтобы вновь в тиши своей мастерской заняться настоящим искусством, ибо, «если я останусь в этой стране,— пишет он,— мне придется превратиться в пачкуна, подобно другим, находящимся здесь». Королевскому двору не удается привлечь к себе великого художника. Осенью 1642 г. Пуссен под предлогом болезни жены уезжает обратно в Италию, на этот раз навсегда.

Творчество Пуссена в 1640-е гг. отмечено чертами глубокого кризиса. Этот кризис объясняется не столько указанными фактами биографии художника, сколько прежде всего внутренней противоречивостью самого классицизма. Живая действительность того времени далеко не соответствовала идеалам разумности и гражданственной добродетели. Положительная этическая программа классицизма начинала утрачивать под собой почву.

Работая в Париже, Пуссен не смог совершенно отрешиться от поставленных перед ним как придворным художником задач. Произведения парижского периода носят холодный, официальный характер, в них ощутимо выражены направленные на достижение внешнего эффекта черты искусства барокко («Время спасает Истину от Зависти и Раздора», 1642, Лилль, Музей; «Чудо св. Франциска Ксаверия», 1642, Лувр). Именно такого рода работы впоследствии воспринимали как образцы художники академического лагеря во главе с Шарлем Лебреном.

Но даже в тех произведениях, в которых мастер строго придерживался классицистической художественной доктрины, он уже не достигал прежней глубины и жизненности образов. Свойственные этой системе рационализм, нормативность, преобладание отвлеченной идеи над чувством, стремление к идеальности получают у него односторонне преувеличенное выражение. Примером может служить «Великодушие Сципиона» Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (1643). Изображая римского полководца Сципиона Африканского, отказавшегося от своих прав на пленную карфагенскую принцессу и возвращающего ее жениху, художник прославляет добродетель мудрого военачальника. Но в данном случае тема торжества нравственного долга получила холодное, риторическое воплощение, образы лишились жизненности и одухотворенности, жесты условны, глубина мысли сменилась надуманностью. Фигуры кажутся застывшими, колорит — пестрый, с преобладанием холодных локальных красок, живописная манера отличается неприятной зализанностью. Сходными чертами характеризуются созданные в 1644—1648 гг. картины из второго цикла «Семи таинств».

Кризис классицистического метода сказался прежде всего на сюжетных композициях Пуссена. Уже с конца 1640-х гг. высшие достижения художника проявляются в других жанрах — в портрете и в пейзаже.

**Пуссен. Автопортрет. Фрагмент. 1650 г. Париж, Лувр.**

К 1650 г. относится одно из самых значительных произведений Пуссена — его знаменитый луврский автопортрет. Художник для Пуссена — это прежде всего мыслитель. В эпоху, когда в портрете подчеркивались черты внешней представительности, когда значительность образа определялась социальной дистанцией, отделяющей модель от простых смертных, Пуссен видит ценность человека в силе его интеллекта, в творческой мощи. И в автопортрете художник сохраняет строгую ясность композиционного построения и четкость линейного и объемного решения. Глубиной идейного содержания и замечательной законченностью «Автопортрет» Пуссена значительно превосходит произведения французских портретистов и принадлежит к лучшим портретам европейского искусства 17 века.

Увлечение Пуссена пейзажем связано с изменением . его мировосприятия. Несомненно, что Пуссен утратил то цельное представление о человеке, которое было характерно для его произведений 1620—1630-х гг. Попытки воплотить это представление в сюжетных композициях 1640-х гг. приводили к неудачам. Образная система Пуссена с конца 1640-х гг. строится уже на иных принципах. В произведениях этого времени в центре внимания художника оказывается образ природы. Для Пуссена природа — олицетворение высшей гармонии бытия. Человек утратил в ней свое главенствующее положение. Он воспринимается только как одно из многих порождений природы, законам которой он вынужден подчиниться.

Живописные пейзажи Пуссена не обладают в такой степени чувством непосредственности, какое присуще его рисункам. В его живописных работах сильнее выражено идеальное, обобщающее начало, и природа в них предстает как носительница совершенной красоты и величия. Насыщенные большим идейным и эмоциональным содержанием, пейзажи Пуссена принадлежат к высшим достижениям распространенного в 17 в. так называемого героического пейзажа.

Восприятие мира в его трагической противоречивости нашло отражение в знаменитом пейзажном цикле Пуссена «Четыре времени года», выполненном в последние годы его жизни (1660 —1664; Лувр). Художник ставит и решает в этих произведениях проблему жизни и смерти, природы и человечества. Каждый пейзаж имеет определенное символическое значение; например, «Весна» (в этом пейзаже представлены Адам и Ева в раю) — это цветение мира, детство человечества, «Зима» изображает потоп, гибель жизни. Природа Пуссена и в трагической «Зиме» исполнена величия и силы. Вода, хлынувшая на землю, с неумолимой неизбежностью поглощает все живое. Нигде нет спасения. Вспышка молнии прорезает ночную тьму, и мир, охваченный отчаянием, предстает как бы окаменевшим в неподвижности. В ощущении леденящей оцепенелости, пронизывающей картину, Пуссен воплощает идею приближающейся безжалостной смерти.

Трагическая «Зима» была последним произведением художника. Осенью 1665 г. Пуссен - умирает.

Значение искусства Пуссена для своего времени и последующих эпох огромно. Его истинными наследниками были не французские академисты второй половины 17 в., а представители революционного классицизма 18 столетия, сумевшие в формах этого искусства выразить великие идеи своего времени.

\* \* \*

Во второй половине 17 в. **французская скульптура** развивалась главным образом в границах «большого стиля». Памятники скульптуры широко применялись при создании городских и дворцово-парковых ансамблей, при украшении общественных и культовых сооружений. Именно тесная взаимосвязь с архитектурой во многом предопределила лучшие качества французской скульптуры этого времени. Даже произведения станковой скульптуры — статуарная пластика, парадный портрет — несли в себе черты, сближающие их с произведениями монументальной пластики. Требования «большого стиля», необходимость соответствия запросам королевского двора нередко сужали возможности мастеров французской скульптуры. Однако лучшие из них все же достигли больших творческих успехов.

Крупнейшие достижения французской скульптуры 17 в. связаны с версальским дворцовым комплексом, в создании которого принимали участие ведущие мастера того времени — Жирардон, Пюже, Куазевокс и другие.

С наибольшей отчетливостью характерные особенности **французской скульптуры** второй половины 17 столетия выразились в творчестве Франсуа Жирардона (1628—1715). Ученик Бернини, Жирардон исполнял скульптурные декоративные работы в Лувре, дворцах Тюильри и Версаля. К выдающимся его произведениям относится скульптурная группа «Похищение Прозерпины» (1699) в Версальском парке. Она 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.

К числу известных произведений Жирардона относится также расположенная в гроте на фоне густых зарослей парка скульптурная группа «Аполлон и нимфы» (1666—1675). Свежестью восприятия, чувственной красотой образов выделяется рельеф «Купающиеся нимфы», выполненный Жирардоном для одного из версальских водоемов. Как бы забыв об условных академических традициях, скульптор создал произведение, исполненное жизненности и поэзии. Присущее Франсуа Жирардону мастерство рельефа проявилось и в композиционных изображениях на декоративных вазах, предназначенных для Версаля («Триумф Галатеи», «Триумф Амфитриты»).

Жирардон работал также в других видах монументальной скульптуры. Ему принадлежит надгробный памятник Ришелье в церкви Сорбонны (1694). Он был автором конной статуи Людовика XIV, установленной на Вандомской площади (разрушенной впоследствии во время французской революции 18 в.). Король изображен восседающим на торжественно ступающем коне; он в одеянии римского полководца, но в парике. В идеализированном о блике Людовика воплощалась идея величия и могущества всевластного монарха. Скульптор нашел нужные пропорциональные отношения статуи и постамента, и 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 18 в. служило образцом для конных памятников европейских государей.

Особое место в истории французской скульптуры этого времени занимает творчество Пьера Пюже (1620—1694)— самого крупного представителя французской пластики 17 века.

Пюже происходил из семьи марсельского каменщика. Еще в детстве он работал учеником в корабельных мастерских в качестве резчика по дереву. Юношей Пюже уехал в Италию, где учился живописи у Пьетро да Кортона. Однако свое настоящее призвание он нашел в скульптуре. Пюже работал некоторое время в Париже, но его основная творческая деятельность протекала в Тулоне и в Марселе, Скульптору приходилось выполнять и официальные заказы, в частности для украшения версальского парка.

Искусство Пюже близко к барокко чертами внешней патетики. Но, в отличие от Бернини и других мастеров итальянского барокко, Пюже свободен от мистической экзальтации и поверхностной идеализации — его образы непосредственнее, свежее, в них чувствуется жизненная сила.

**Пьер Пюже. Милон Кротонский. Мрамор. 1682 г. Париж, Лувр.**

В этом отношении показательно одно из главных произведений Пюже — мраморная группа «Милон Кротонский» (Лувр). Пюже изобразил атлета, попавшего рукой в расщеп дерева и растерзанного львом. Лицо Милона искажено нестерпимой мукой, напряжение ощущается в каждом мускуле его могучего тела. При общем сложном повороте фигуры атлета и сильной динамике композиционное построение группы отличается четкостью и ясностью — скульптура превосходно воспринимается с одной, главной точки зрения.

**Пьер Пюже. Александр Македонский и Диоген. Рельеф. Мрамор. 1692 г. Париж, Лувр.**

Дарование Пюже проявилось в его оригинальном и смелом по замыслу рельефе «Александр Македонский и Диоген» (1692, Лувр). Скульптор представил на фоне монументальных архитектурных сооружений мощные по лепке, яркие по образной характеристике фигуры действующих лиц. Светотень, усиливая пластическую ощутимость фигур, придает изображению патетический характер. Бьющая через край жизненная энергия — таково впечатление от образов этого рельефа. Эти же черты присущи и другим произведениям Пюже, например его атлантам, поддерживающим балкон тулонской ратуши. Даже в выполненном по официальному заказу барельефном портрете Людовика XIV (Марсель) Пюже в рамках торжественно-репрезентативного портрета создает убедительный образ надменного монарха.