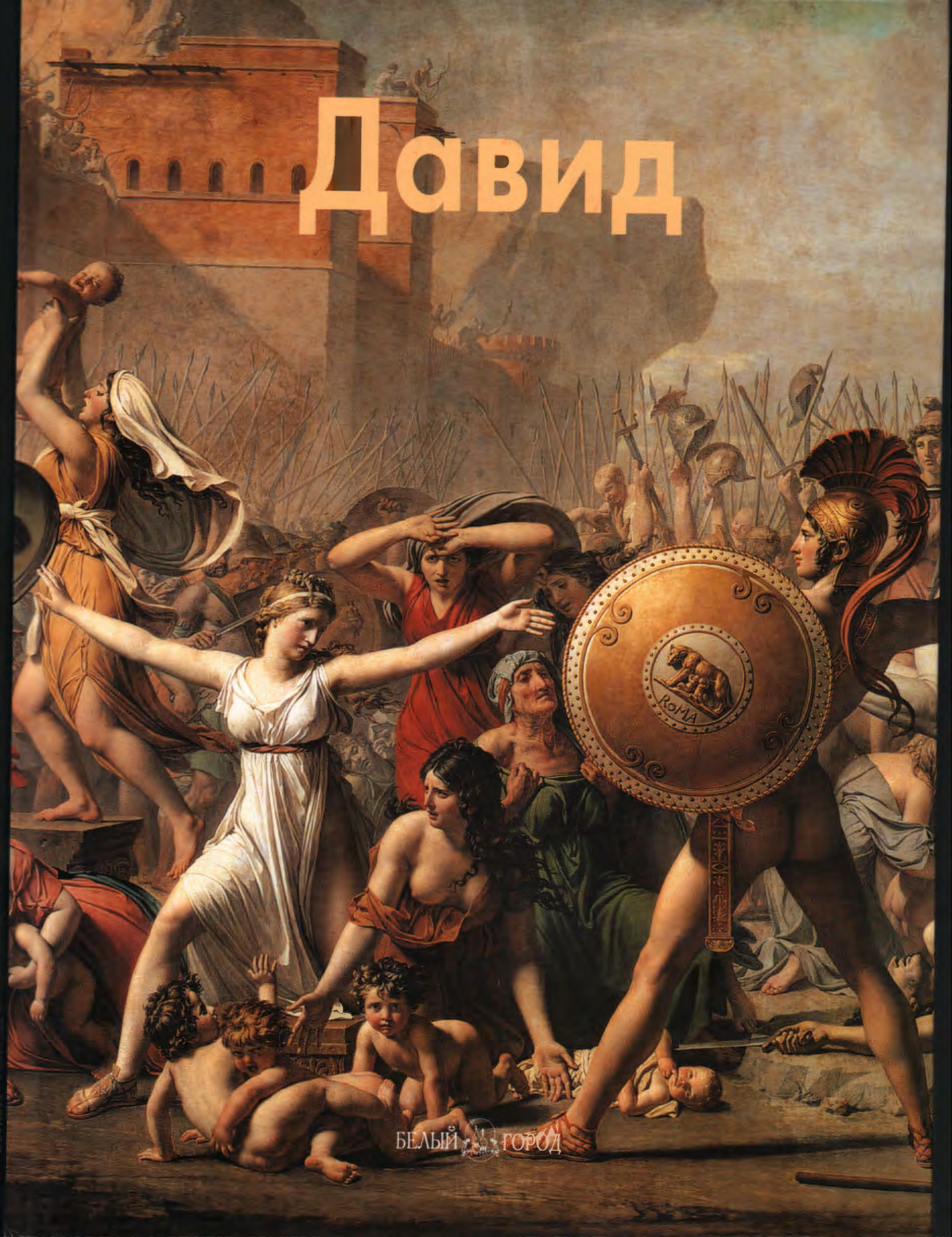


Давид



Жак Луи Давид

БЕЛЫЙ  ГОРОД
МОСКВА, 2002

Автор текста:
Елена Федотова

Издательство «Белый город»
Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова
Редактор Е. Галкина
Верстка: М. Васильева
Корректор А. Новгородова
Подготовка иллюстраций: Е. Акиншина

ISBN 5-7793-0464-5
УДК 75(470+571)
ББК 85.143(2)я6
Д 13

Отпечатано в Италии
Тираж 3000

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2,
тел. (095) 176-9109

Оптовые поставки – фирма «Паламед»,
тел. (095) 176-6895, (812) 567-5054

Розничная продажа:

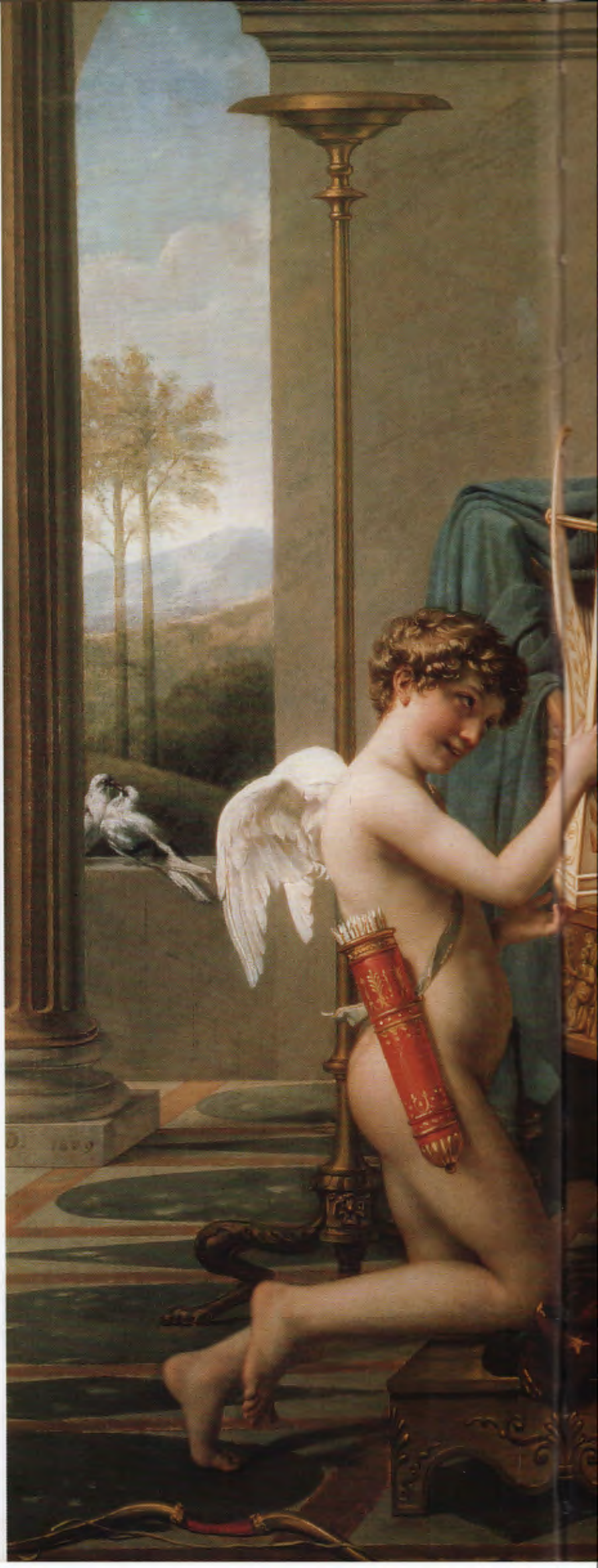
Торговый дом «Библио-Глобус»
101861, Москва, ул. Мясницкая, д. 6


Торговый дом книги «Москва»
103009, Москва, ул. Тверская, д. 8

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресу:

111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2,
тел. (095) 176-9109,
e-mail: palamed@aha.ru

© Белый город





Когда над горизонтом искусства
холодным светилом поднялся
Давид... в живописи произошел
великий перелом.

Шарль Бодлер. 1825

Жак Луи Давид

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Жак Луи Давид

Жака Луи Давида (1748 — 1825) часто справедливо называют «свидетелем своей эпохи». Этот выдающийся художник был непосредственным участником развития художественных процессов во Франции, известным общественным деятелем. С его именем связаны кардинальные изменения в эволюции стилового развития эпохи второй половины XVIII — начала XIX века: он стоял во главе движения за возврат к «большому стилю», который современники художника называли «новый классицизм», а в конце XIX столетия, получивший название «неоклассицизм». Давид по праву считается крупнейшим мастером европейского неоклассицизма. В своих исторических полотнах он отразил стремительно развивавшиеся события сразу нескольких этапов политической жизни Франции — времени «старого режима» (до 1789 года, т. е. эпохи Людовика XVI. — *Е.Ф.*), Революции, Консульства, Империи, Реставрации. Исполнение его полотен всегда подчинено следованию строгим правилам неоклассицизма и, одновременно, острому видению натуры. Последнее особенно проявилось в портретах кисти художника, являющихся не менее значительной частью его наследия. В образах Наполеона, Папы Пия VII, дипломатов, политических деятелей, парижской красавицы мадам Рекамье перед зрителями оживает насыщенная яркими событиями эпоха, свидетелем которой был этот выдающийся французский живописец.

Давида порой считают холодным и трезвым художником, в творчестве которого отразились рационалистические эстетические черты нового стиля. Он действительно был в гуще исторических событий, творил в соответствии с модными увлечениями и вкусами эпохи, но был мастером, удивительно тонко чувствующим величие и красоту античности, ставшей идеалом прекрасного для всех художников-неоклассицистов. Соединение натуральных наблюдений и следование идеалам классики было определяющим и для его творческого метода. Но в живописи Давида это обретало наивысшую гармонию, что позволяет говорить о нем как о ревностном и талантливом приверженце постулатов эстетики неоклассицизма и, одновременно, как о художнике, чутко откликавшемся на реалистические устремления своего времени.

* * *

Жак Луи Давид родился 30 августа 1748 года в семье состоятельного парижского коммерсанта. Однако отец его вскоре погиб на дуэли, и его воспитывала мать, которой помогали родственники — семейства Бюрон и Демезон. Среди членов этих семей были архитекторы, подрядчики строительных работ, и в их среде поощрялась рано проявившаяся у Жака Луи страсть к рисованию. Они даже были моделями для его ранних портретов. Стремясь получить хорошее профессиональное образование, в 1766 году Давид записы-

вается в ученики Королевской Академии живописи и скульптуры и начинает заниматься у одного из ведущих мастеров исторической живописи раннего неоклассицизма Жозефа Мари Вьена. Педагогическая система последнего была основана на изучении античного искусства, Рафаэля, братьев Карраччи, Микеланджело, требования достижения в живописи «правды» и «величия». Вьен несколько лет провел в Италии, был увлечен античностью, прославился изображениями очаровательных «гречанок» в духе образов живописи Геркуланума и Помпеи.

Около 1770 года Давид начинает готовиться к конкурсу на Римскую премию (*Prix de Rome*. — *Е.Ф.*), дававшую право в течение четырех лет быть пенсионером (традиционное название лауреата первой, или Римской, как ее называли, премии. — *Е.Ф.*) Французской Академии в Риме. Она была создана в 1725 году для продолжения образования французских живописцев, скульпторов, архитекторов, граверов, для изучения памятников искусства Италии. Копируя картины великих мастеров, ученик мог оценить их красоту, и пенсионеры Королевской Академии за время пребывания в Италии были обязаны исполнить копию хотя бы одного из их произведений. В 1774 году Давид получил в Академии первую (Римскую) премию за полотно *Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха*. Сцена трактована в духе «грациозной античности» Вьена с легким оттенком фривольности,

что ценилось в искусстве эпохи Людовика XVI. Эти черты были характерны и для произведений современников Давида — скульпторов Огюстена Пажу и Эдма Бушардона, для элегических пейзажей с руинами античных памятников Юбера Робера. В искусстве 1770-х годов уже больше ценился поиск простоты и естественности, образцы которых находили в античности, но оно сохраняло еще и легкий флер наследия рококо. Эти черты живописи времени «старого режима» видны и в этом раннем произведении Давида: условный зеленоватый колорит, преувеличенно театрализованные позы и жесты

Бой Марса и Минервы. 1771
Лувр,
Париж

главных героев — полных неги Антиоха и Стратоники, второстепенных персонажей. Однако в четком композиционном построении картины уже просматриваются черты нового стиля.

Этим же отмечено и полотно *Портрет госпожи Бюрон* (1769). Здесь поиск простоты и естественности в передаче образа проявился в отказе от внешних аксессуаров, во внимании к изображению лица модели.

В 1775 году, через год после получения первой премии, Давид уезжает из Парижа в Рим вместе с другими пенсионерами и Вьеном, получившим пост директора Французской Академии. Последняя располагалась в палаццо Манчини на центральной улице Рима — Корсо.

«Вечный город» был в этот период центром европейской художественной жизни. Интерес к античным сокровищам, которые хранила земля Италии и которые открывались в ходе археологических раскопок, словно вновь превратил Рим в центр мира. Эти находки вызвали воодушевление у художников, а также у богатых туристов, совершавших «Grand Tour» в Италию с целью приобщения к художественным сокровищам этой страны. Предметы античности попадали в частные собрания и музеи, открывавшиеся в эти годы для широкой публики. Давид, сразу же оказавшийся в этой международной художественной среде Рима, жадно знакомился с этим новым «репертуаром» эпохи, который





Смерть Сенеки. 1773
Музей Пти Пале,
Париж

сначала был увлечением лишь образованных слоев европейского общества, но постепенно все более превращался в моду.

По дороге в Рим Давид восхищался в Падуе живописью Корреджо, а в Болонье — мастеров XVII века, в Риме его поразили Микеланджело и Караваджо. Посещая Ватикан, Галерею Боргезе, он поначалу копировал античные памятники без увлечения, много рисовал с натуры. Помимо копии с произведения известного мастера, пенсионер был обязан ежегодно присылать в Париж этюд обнаженной модели и композицию на произвольную тему, чтобы Академия могла судить о его успехах и достижениях. Этюд композиции Давида по мотивам античного фриза (Национальная галерея Ирландии, Дублин), датированный 1779 годом, — свидетельство его первых самостоятельных шагов в живописи: поиск единства колорита, ясности композиции, исторической достоверности персонажей.

По рекомендации Вьена в сентябре 1779 года Давид едет в Не-

аполь. Эта поездка сыграла большую роль в формировании его как художника. Именно здесь, в центре археологических раскопок, в Неаполе и Портичи, он увидел подлинные шедевры античности,

Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха. 1774
Школа изящных искусств,
Париж

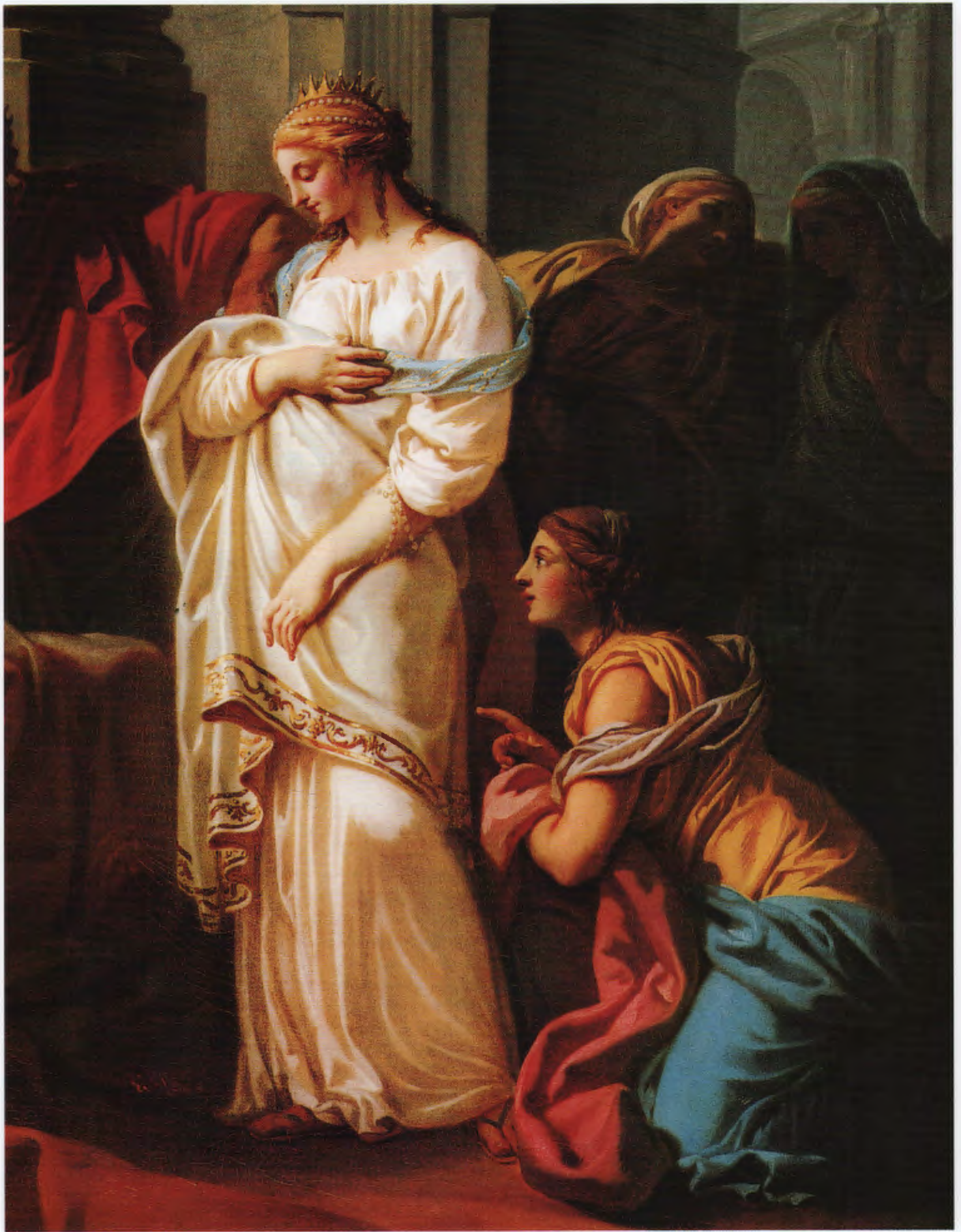


Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха. Фрагмент

которая открылась для него с новой стороны, во всем своем величии и простоте. По приезде в Рим он признается: «Я почувствовал, что с глаз моих как будто спала пелена»¹. Позднее он скажет еще одну знаменательную фразу о том, что его учителями в Риме были «Рафаэль и античность». О Рафаэле, в творчестве которого Давид ощутил особое, близкое и понятное ему восприятие классического античного наследия, он напишет так: «Рафаэль — человек-божество, ты поднял меня к вершинам античности»².

К произведениям, исполненным Давидом в Риме, относится этюд *Натурицик* (1780). Он свидетельствует о том, что в Неаполе художник серьезно изучал античную пластику, и это позволило ему умело передать средствами живописи уподобленную скульптуре форму, постичь особенности реальной природы. Увлечение живописью

¹ А. Шнаппер. Давид. Свидетель своей эпохи. Перевод с франц. Т. Савицкой. М., 1984, с. 35.
² Там же, с. 37.



болонцев XVII века и Караваджо обрело некое единство в полотне на религиозный сюжет *Святой Рох молится Богоматери об исцелении зачумленных* (1780). Оно было исполнено по протекции Вьена для украшения часовни в Марселе в память об эпидемии чумы 1720 года. Холодная статика фигур и эффектная композиция в духе Карраччи или Доменикино сочетается здесь с умением правдиво передавать натуру, что подчерпнул Давид в наследии Караваджо. Показанное в парижском Салоне 1781 года, это полотно имело успех у зрителей и критики, отмети-



Портрет госпожи Бюрон. 1769
Институт искусств,
Чикаго



Этюд одной из гробниц Ватикана
Лувр,
Париж

вшей, однако, его неудачное колористическое решение.

В 1780 году в Риме был исполнен и огромный рисованный фриз (2 м 25 см х 26 см) с изображением сцены похорон Патрокла (левая часть — Музей искусств; Гренобль, правая — Художественная галерея Э. Б. Крокера, Сакраменто). Это оригинальное произведение многое рассказывает о страстном увлечении художника античностью. Известно, что он приносил в свою мастерскую муляжи рельефов колонны Траяна, долго копировал их, в музеях зарисовывал рельефы римских саркофагов. Гладкий фон в этом рисованном фризе, техника его рисунка с подчеркнутыми

Три фигуры
Луар,
Париж





Вид римской церкви Санта Аньеze фуори ле мура
Государственные музеи, Берлин

тыми светотеневыми контрастами усиливает ощущение скульптурности форм. В его композиции можно усмотреть много заимствований из античной пластики.

В 1780 году в Риме Давид начал писать *Портрет графа Стани-*

Натурщик. 1780
Музей Томаса Генри, Шербур



Рисунок с античного пьедестала
Музей Фогг, Кембридж (США)

слава Потоцкого, но завершил его уже в Париже (1781). Граф — представитель знатной польской

фамилии, известный политик — увлекался в Италии античностью. В создании грандиозной торжественной композиции конного портрета графа Потоцкого трехметровой высоты Давид словно соперничает с Тицианом, Рубенсом, Ван Дейком. Конный манеж представлен на картине в виде античного сооружения, сочетание голубого и желтого цветов в палитре согласуется с традиционной мажорной гаммой барочного парадного портрета. В этом портрете реминисценции классицизма органично связаны с поисками нового «большого стиля».

Летом 1789 года художник возвращается в Париж. Теперь для него жизненно важным было стать членом Королевской Академии художеств. Это открывало дорогу к известности, официально позволяло ежегодно выставлять свои произведения в Салоне. Здесь Давид





◀ **Святой Рох молится Богородице об исцелении зачумленных. 1780**
Музей изящных искусств,
Марсель

начинает работать над своим первым полотном в «большом стиле» — *Велизарий* (полное название — *Велизарий, узанный служившим под его началом, в тот момент, когда женщина подает ему милостыню, 1781*). Этот сентиментальный сюжет из книги Мармонтеля *Велизарий*, изданной в 1767 году, пользовался у художников большой популярностью. В ней шла речь о храбром генерале императора Юстиниана, оклеветанном, ослепленном, лишенном всех заслуг и вынужденном просить подаяние. Кроме того, во французском обществе история о Велизарии ассоциировалась с судьбой подлинного исторического героя — офицера французской армии, суд над которым Вольтер считал незаконным. Это было первое историческое полотно Давида, вызвавшее ассоциации с современностью. 24 августа 1781 года художник представил картину в Академию и вскоре единогласно был принят в ее состав. Замысел и исполнение этого произведения отвечали требованиям Академии, в которых ведущая роль отводилась исторической живописи, призванной способствовать формированию нравов общества. Уподобленные античным статуям фигуры персонажей, сдержанные, но красноречивые, емко выражающие их чувство жесты, написанные с большим мастерством одеяния, строгий красновато-коричневый колорит, крепкий рисунок — все свидетельствовало о «благородстве манеры» художника, которую отметил сам Дени Дидро, увидев это полотно в Салоне 1781 года.

После успеха в Салоне в мастерской Давида появились ученики — Жан Жермен Друэ, Жан Батист Викар, Антуан Луи Жиродетриозон, Ксавье Фабр, Жан Батист Дебре. Появились и первые поку-

патели. Многие хотели приобрести его картины на один и тот же сюжет, и он, как известно, часто подписывал холсты, исполнение которых доверял своим ученикам. В 1782 году Давид женился на дочери служащего Управления королевскими зданиями Ш.П. Пекуля, что укрепило его общественное положение.

Четыре картины Давида 1780-х годов — *Скорь Андромахи у те-*

Портрет графа Станислава Потоцкого. 1781
Народный музей,
Варшава



ла Гектора (1783), Клятва Горациев (1784), Смерть Сократа (1787), Ликторы приносят Бруту тела его сыновей (1789) — явились наивысшим воплощением исходных положений эстетики неоклассицизма. В них прославлялась доблесть античных героев — верность долгу, а не чувству, храбрость, духовная сила, стоицизм, патриотизм. Они навсегда остались прекрасными образцами тех сюжетов, которые получили латинское название «*exemplum virtutis*» (от латинского — «пример



Римский пейзаж
Музей Бонна,
Байонна

Античный фриз (Похороны Патрокла).
Левая часть рисунка. 1780
Музей живописи и скульптуры,
Гренобль

доблести») и которые благодаря Давиду стали очень популярными в европейском искусстве конца XVIII века, так как соответствовали бурным историческим событиям времени.

Сюжетом своей картины *Скорь Андромахи у тела Гектора* Давид избрал не тему прощания Гектора с Андромахой и не эпизод бегства Приама (отца героя. — Е.Ф.) с телом сына из Трои, чтобы совершить обряд погребения, трактовка которых как бы предопределяла сентиментальность и экспрессию, так ценимую художниками барокко. Его, мастера неоклассицизма, привлекала своим эпическим настроением поэма Гомера *Илиада*, ставшая настольной книгой для всех, кто увлекался античностью. И поэтому, стремясь изобразить греческую античность, он выбрал трагический эпизод смерти героя Троянской войны, побежденного другим храбрым воином, предводителем греков — Ахиллом. Эпическим духом пронизан весь строй этого полотна.

Композицию картины *Скорь Андромахи у тела Гектора* Давид заимствовал, по-видимому, из известного античного рельефа





Вид церкви Тринита дель Монти в Риме
Лувр,
Париж

Плач Мелеагра, на котором герой изображен в той же позе, что и сидящая у ложа Гектора Андромаха. Эта композиция получила латинское название «Conclamatio» («Оплакивание». — Е.Ф.) и широко использовалась в живописи и скульптуре неоклассицизма. Рельефно выписанные фигуры трех персонажей — возлежащего Гектора, скорбящей Андромахи, их маленького сына Астианакса, а также барельефы, украшающие ложе умирающего героя, канделябр, заимствованный из известной гравюры



Велизарий. 1781
Музей изящных искусств,
Лилль



Джованни Батиста Пиранези, — призваны придать сцене историческую достоверность, ощущение героического духа античности.

В 1780 году Давид получил королевский заказ на историческое полотно для Салона, которое, согласно предписанию администрации, должно было «оживить добродетели и патриотические чувства». Он избрал сюжет пьесы Пьера Корнеля и событие, описанное в популярной в те годы *Римской истории* Роллена о борьбе двух древнеримских патрицианских родов — Горациев и Куриациев, оспаривавших первенство Рима и более древнего латинского города Альба Лонга, и написал подлинный шедевр — картину *Клятва Горациев*. Она была исполнена Давидом во время его второго пребывания в Риме и была выставлена в августе 1784 года для всеобщего обозрения. Полотно вызвало ошеломляющий интерес, став своего рода манифестом

неоклассицизма 1780—1790-х годов. К нему шел нескончаемый поток людей, ему посвящали стихи, оно вызвало большое количество подражаний. Давиду удалось передать в этом античном сюжете патристический настрой, который охватил французское общество накануне Революции. Увлечение живописью Пуссена проявилось в образе старшего Горация, изображенного в центре. Его фигура и две другие группы (слева — три Горация, и сидящие мать с ребенком и сестры Сабина и Камилла — справа) представлены на фоне трехпролетной античной арки. Большие фигуры изображены рельефно, на одном уровне со зрителем. Это придает композиции единство и торжественность. Тема борьбы долга и чувства, победы первого над вторым была выражена Давидом с большой страстью и остро публицистично, героический настрой «нового класси-



Портрет Ж. Ф. Демезона. 1782
Художественная галерея Олбрайт-Нокс,
Буффало

цизма» ощутили здесь его современники.

Идея нравственного воспитания сограждан, популярная в эпоху Просвещения, со всей силой

Скорь Андромахи. 1783 ➤
Школа изящных искусств,
Париж

прозвучала в полотне *Смерть Сократа*. Жизнь и смерть греческого философа и педагога стали примером античной доблести — стоицизма и бесстрашия, справедливости и мудрости. Давид изобразил сцену прощания Сократа с учениками. Сидя на ложе, он готовится выпить чашу с ядом, так как был приговорен аристократией Афин по ложному обвинению к смерти. Фигура философа выглядит внушительно на фоне античного интерьера. Тема жертвы во имя высоких нравственных идей преподнесена как путь к бессмертию, Сократ еще при жизни уподоблен античному изваянию. Живо обрисованы характеры и реакция его учеников. Среди них — самый выдающийся, преданный идеям учителя — Платон, сделавший впоследствии Сократа персонажем

Портрет Ш.П. Пекуля. 1784
Лувр,
Париж



Портрет госпожи Пекуль. 1784
Лувр,
Париж







Портрет Альфреда Леруа. 1783
Музей Фабра,
Монпелье

своих произведений. Ученики по-разному реагируют на происходящее, но все поражены силой духа учителя. Это люди разной среды — аристократы и бедняки, что метко подметил Давид, но все они понесут учение Сократа к людям. Как полагал Сократ, каждый человек способен быть мудрым, каждый способен на добрые дела, он лишь должен познать себя, ибо самопознание — основа истинного знания. Ученики, видевшие в Сократе гениального педагога, тяжело переживают прощание с ним. Их находящиеся в разнообразных

Клятва Горациев. 1784 ➤
Лувр,
Париж

Камилла. Эюд к картине Клятва Горациев
Музей Бонна,
Байонна





позах фигуры, мимика лиц лишь оттеняют холодную статику фигуры Сократа. Гуманистические идеи Просвещения, столь близкие Давиду, выражены в этом полотне с большой силой художественного обобщения, хотя сцена и трактована как бытовой эпизод. В этом и заключается талант Давида как выдающегося мастера-неоклассициста. Сцены из античной истории приобретали у него высокое трагическое звучание, жизнь античных героев и богов обретала особый поэтический ореол, делавший ее сопоставимой с жизнью современников, с их человеческими переживаниями и коллизиями.

Политическое звучание в годы Революции обрела и картина *Лик-*

Смерть Сократа. 1787
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

торы приносят Бруту тела его сыновей. Она создавалась по королевскому заказу и была закончена в дни взятия Бастилии. Однако, когда художник работал над этим полотном, он еще не был сторонником республиканских взглядов, а просто прославлял в нем идеалы стоицизма, красоту духовной силы человека. История Брута, римского государственного деятеля, поклявшегося отомстить последнему королю Рима Тарквинию Гордому, расправившемуся с членами его семьи, была изложена Плутархом и Титом Ливием. Она была популярна в конце XVIII столетия, например Вольтер написал трагедию *Брут*, в которой выразил антиабсолютистские взгляды, и потому она была после первого ее представления в 1786 году запрещена вплоть до 1790 года. Современная

критика высоко оценила и это произведение Давида, отметив строгость его композиции, античное благородство образов, прекрасный колорит.

Эти четыре полотна 1780-х годов — *Скорь Андромахи у тела Гектора*, *Клятва Горациев*, *Смерть Сократа*, *Ликторы приносят Бруту тела его сыновей* — стали значительными произведениями в творчестве Жака Луи Давида, своего рода эталоном живописи неоклассицизма. Они опровергают мнение о том, что неоклассицист Давид, подобно классицисту Пуссену не был колористом. Давид открыл себя в этих работах как живописец, умеющий находить исключительно красивые сочетания цвета. Цветовой строй каждого из полотен позволял ему выразить гармонию глибо-





Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789
 Лувр,
 Париж

кой мысли и горячего чувства, которую он искал на протяжении всей своей жизни в античности. Пуссеновское благоговейное преклонение перед ее красотой Давид выразил по-своему.

Если использовать музыкальный термин «модус», введенный Пуссеном для обоснования разнообразного эмоционального характера своих произведений, то Давидом был найден определенный героический лад, соответствующий общественному настроению накануне Революции. Рациональная организованность композиций полотен, выразительность линии и пятна, четких градаций света и тени, придающих силу-

этам четкость, а фигурам спокойную пластику, — в этом поиске ясности формы Давид воплотил свое понимание духовной красоты античных сюжетов. Подобно Пуссену, он искал по-своему, как человек уже иной эпохи, путь к раскрытию вечных законов прекрасного, олицетворением которого для него тоже была античность. Интеллектуализм и лиризм образов Давида, может быть, менее тонок, более декоративно программнен, чем у Пуссена, но он тоже сумел глубоко человечно передать разнообразную гамму чувств страдающих героев. Он достиг высокой драматической выразительности в каждом из этих произведений.

Показанная в Риме, ставшем в то время центром европейского

неоклассицизма, картина *Клятва Горациев* покорила современников композиционным мастерством в воплощении идейного замысла. Оно стало эталоном живописи эпохи неоклассицизма, олицетворением эстетических принципов стиля, как в свое время картина Пуссена *Смерть Германика* (1627, Национальная галерея искусства, Рим) о смерти римского полководца на сюжет Тацита — программного произведения классицизма. В полотне Жака Луи Давида воплотилось художественное мировоззрение уже сложившегося мастера с четко понимаемым эстетическим идеалом, создавшего свой индивидуально-неповторимый стиль.

Наряду с полотнами на героические сюжеты Давид написал



Парис и Елена. 1788
Лувр,
Париж

в 1788 году картину *Парис и Елена*, в которой изобразил томные фигуры влюбленной пары. Этот «греческий» сюжет был данью моде и ассоциировался с анакреонтической поэзией (поэзией греческого поэта Анакреонта. — *Е.Ф.*), которой увлекались в высших слоях общества. Увлечение всем греческим все больше входило в моду. В салонах знати читали роман аббата Бартеlemi *Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию*, давались «греческие ужины», было модным убранство интерьеров *à la greque*. Картина Давида удивительно вписывалась в атмосферу этих эле-

гантных забав, и на ее повторение художник имел много заказов. Нежный, женственный троянский царевич, похитивший прекрасную Елену, супругу царя Трои Менелая, изображен обнаженным. Позднее в полотне *Сабинянки* (1799) Давид представит обнаженными фигуры сражающихся персонажей и выскажет мысль о том, что героев, богов и людей, считаемых таковыми, следует изображать обнаженными. Он был приверженцем классицистической концепции «героической наготы», о которой писали Дидро, Лессинг, Винкельман. Последний называл наготу «прекрасной натурой», только в которой можно увидеть идеальные фор-

мы, а Лессинг считал, что изображать фигуру одетой — «значит пожертвовать ради красоты выразительностью»¹. В картине *Парис и Елена* розоватая карнация изображенных тел мягко сплавлена с другими цветами: лиловым — ложе, на котором сидит Парис, синим — драпировки на его плече. Эта изысканная цветовая гамма придает некоторую «фарфоровость» колориту, напоминая о вкусах эпохи рококо.

¹ Г.Э. Лессинг. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М., 1957, с. 125–126.

Портрет супругов Лавуазье. 1788 ➤
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк



В 1780-е годы проявился талант Жака Луи Давида и как выдающегося портретиста. Созданные им портреты людей из ближайшего окружения — архитектора Ж.Ф. Демезона (1782), его тестя и тещи, господина и госпожи Пекуль (1784) — словно подводили итог завоеваниям европейской портретной живописи века Просвещения. С великолепным живописным мастерством, внимательным и одновременно вдохновенным отношением к нату-

Клятва в зале для игры в мяч. Левая часть фрагмента незавершенной картины



ре переданы образы этих людей. Особенно импозантна госпожа Пекуль в нарядном, отделанном кружевами шелковом платье модного цвета «мов» (от франц. mauve — сиреневый цвет, мальва. — Е.Ф.), чей облик дышит добродушием. Оригинален по замыслу *Портрет супругов Лавуазье* (1788). Важная для века Просвещения тема прогресса научных знаний поэтично и смело воплощена Давидом в образе известного ученого-химика и его музы. Традиционная форма портрета-аллегии обретает



Голова депутата Кервелегана. Эскиз к картине *Клятва в зале для игры в мяч*. 1791
Лувр, Париж

здесь новый характер, передавая дыхание своего времени. Строгая композиция портрета и антиклизированный декор кабинета ученого свидетельствуют о поиске новой стилистики. Скрупулезность и великолепное живописное мастерство в передаче реальных предметов позволяют говорить о Давиде как о выдающемся колористе.

Став художником, Давид не переставая боролся против диктата руководства Академии. Накануне Революции эта борьба приобрела особенно острый характер. Ужесточение академических порядков привело к тому, что он возглавил движение членов Академии за пересмотр некоторых установлений. Группа академиков во главе с ним, полагавшая, что привилегии нобилей Академии противоречат Конституции, последовательно искала поддержки у Коммуны Парижа, у Национального собрания, у Якобинского клуба¹. Однако Академии удавалось сохранять руководящую роль, хотя она и утратила свой прежний Салон, который был заменен с 1791 года Свободным сало-

¹ Давид был членом этого клуба, который назывался так из-за размещения в здании бывшего монастыря якобинцев.



Голова приора Марна. Эскиз к картине *Клятва в зале для игры в мяч*. 1791
 Лувер,
 Париж



Голова аббата Грегуара. Эскиз к картине *Клятва в зале для игры в мяч*. 1791
 Лувер,
 Париж

Клятва в зале для игры в мяч. Фрагмент незавершенной картины. 1791—1792
 Национальный музей,
 Версаль

ном, куда получил доступ более широкий круг художников.

Годы Революции (1789—1794) оказались чрезвычайно плодотворными в творчестве Жака Луи Да-

вида. Он стал пропагандистом революционных событий, разделяя взгляды сторонников Республики; с 1791 года принимал участие в организации революционных празднеств, а с осени 1792 года, будучи избранным в Конвент, находился в самом центре политических событий. Он играл важную роль в художественной политике страны вплоть до термидорианского переворота (27—28 июля 1794 года. — *Е.Ф.*), обозначившего новый этап в истории Франции, начавшийся расправой над вождем республиканцев Робеспьером и его сторонниками-антимонархистами.

Первым республиканским по духу произведением Давида явилось огромное (400 x 600 см) полотно *Клятва в зале для игры в мяч* (1791). Оно осталось незавершенным в силу политической нестабильности и, кроме того, после смерти Давида было уменьшено в размере в момент продажи.



Клятва в зале для игры в мяч. 1791
Лувр (хранится в Национальном музее
Версаля)

В 1835 году оно, наконец, было при-
обретено для Версаля. Художник
обратился к написанию этой карти-
ны по заданию Общества друзей

Конституции (Якобинского клу-
ба. — Е.Ф.), которые хотели увеко-
вечить для истории важное собы-
тие — заседание членов Националь-



ного собрания 20 июня 1789 года, на котором они давали клятву в верности борьбе за укрепление подлинных принципов монархии. Объяви-

вшие себя Национальным собранием представители третьего сословия собрались в павильоне парка Версаля, известном под названием

«зал для игры в мяч» и поклялись объединиться во имя новой Конституции королевства. Их клятва положила начало патриотическому единению нации, и накануне революционных событий это полотно Давида приобрело высокое гражданское звучание. Сохранилось много рисунков художника (Национальный музей, Версаль) с набросками фигур, жестов, лиц депутатов, зрителей, главных участников события. Давид придавал им позы героев картин Рафаэля, братьев Карраччи, скульптур Микеланджело, как всегда соотнося современность и прошлое, натуру и идеал. Он просил депутатов позировать или присылать ему свои портреты, исполненные в гравюре. Его увлекала роль «режиссера», восстанавливающего картину этой исторической сцены. Драматический театр он любил с юных лет, и его интерес к сценографии ощутим в композиционном решении этого полотна с четко продуманным расположением большого количества фигур. Этюды голов депутатов, например *Голова депутата Кервелегана* или *Голова аббата Грегуара*, полны острого психологизма и великолепны в графическом исполнении. Государство обязалось взять на себя все расходы, связанные с этим важным заказом. Однако из-за развития политических событий в стране некоторые герои, изображенные на картине, стали *persona non grato*, полотно было скатано в рулон и оставалось в мастерской художника вплоть до передачи его в 1803 году в Лувр.

Являясь членом Конвента, Давид составил программу, призванную, как он писал в 1793 году, «способствовать прогрессу человеческого духа, пропагандировать и передать потомству поразительный пример высочайших усилий великого народа, ведомого разумом и философией, утвердившего на земле царство свободы, равенства и закона»¹.



¹ Г.Э. Лессинг. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*, с. 125.



◀ Портрет госпожи Трюден. 1792

Лувр,
Париж

Он придавал огромное значение произведениям искусства в нравственном воспитании общества, в пропаганде идей революционного патриотизма. Поэтому важнейшими сторонами его общественной деятельности в годы Революции становятся организация и оформление революционных празднеств и прославление героев-мучеников Революции.

В оформлении празднеств проявился его талант сценографа, человека горячо любящего театр и музыку. Народные шествия, движения кортежей, действие фонтанов происходило в музыкальном сопровождении, с участием хоров. Сохранившиеся рисунки свидетельствуют о том, как тщательно Давид продумывал все детали — места установки статуй, арок, монументов, сюжеты барельефов и панно, костюмы участников действия.

В оформлении захоронения праха Вольтера 11 июля 1791 года, праздника Братства 10 августа 1793 года, торжества в честь Верховного Существа 8 июня 1794 года, проекте представления в Парижской опере 5 апреля 1794 года (*Триумф французского народа*) проявились его большое художественное дарова-

Портрет госпожи Вернинак. 1799

Лувр,
Париж



Портрет госпожи Сорси-Телюссон. 1790

Новая пинакотека,
Мюнхен

ние и незаурядный организаторский талант. 7 ноября 1793 года как член Комитета общественной безопасности Давид в своей речи с воодушевлением говорил о необходимости сооружения монумента во славу народа Франции. Он виделся ему отлитым в бронзе из обломков разбитых королевских статуй как образ «народа-гиганта», свергнувшего монархию. При участии Давида была составлена программа украшения Парижа памятниками и монументами, пропагандирующими идеи Революции и память о ее героях. В августе 1793 года ему удалось добиться ликвидации Академии, он разработал демократическую систему государственных заказов художникам, проведения конкурсов. По заданию Конвента в 1794 году им были созданы эскизы костюмов для должностных лиц Республики. По рисункам Давида, подвеченным акварелью, они были впоследствии награвированы.

Своим гражданским долгом Давид считал необходимым увековечить для истории память о героях Революции, отдавших жизнь за ее идеалы. Публицистически остро прозвучали в 1790-е годы его картины, посвященные убитым сторонниками монархии депутатам Конвента, республиканцам Лепеллетье де Сен Фаржо (полотно не сохранилось, но известно по рисунку А. Девожа, 1793, Лувр), Марату (*Смерть Марата*, 1793), юному лейтенанту-антимонархисту





Портрет госпожи Рекамье. 1800
 Лувр,
 Париж

Барру (*Жозеф Барра*, 1793). Картина, посвященная Лепеллетье де Сен-Фаржо, была куплена после смерти Давида дочерью депутата и, возможно из предосторожности, сожжена ею. Судя по сохранившемуся рисунку, художник представил героя в позе Христа, снятого с креста, полуобнаженным, под висящим на стене мечом. Давид участвовал в оформлении похорон Лепеллетье де Сен-Фаржо, которые, согласно решению Конвента, проходили в Пантеоне.

В полотне *Смерть Марата* художник стремился в большей степени к передаче исторической достоверности трагического события,

чем к приданию сцене аллегорического смысла. Шарль Бодлер на-

Портрет госпожи д'Орвийе. 1790
 Лувр,
 Париж



звал изображенную сцену «трагедией, полной боли и ужаса»¹. Но и в этой картине образ мученика Революции наделен высоким аллегорическим смыслом, как писал тот же Бодлер, «Марат покоится в неподвижности своего преображения»². Его фигура напоминает монумент, вызывающий к скорбной памяти соотечественников. А слова «Марату Давид» на деревянном ящике около ванны, служившем журналисту столом, смотрятся

¹ Ш. Бодлер. *Об искусстве*. М., 1986, с. 55.

² Там же, с. 56.

На с. 30
Портрет госпожи Серизиа. 1795
 Лувр,
 Париж

На с. 31
Портрет Пьера Серизиа. 1795
 Лувр,
 Париж

◀ **Автопортрет. 1790–1791**
 Уффици,
 Флоренция







надгробной эпитафией. Узнав о том, что Марата убила Шарлотта Корде, проникшая к нему благодаря письму, в котором говорилось о якобы имеющейся у нее секретной информации о спасении Республики, Давид был глубоко потрясен. Он решил придать изображаемой сцене трагедийное звучание. Занимаясь организацией похорон Марата в Пантеоне, он имел возможность сделать несколько рисунков. Один из них — *Голова мертвого Марата* (1793) — вскоре был переведен в гравюру и получил большое распространение. На картине в руке Марата зажата записка Шарлотты Корде со словами: «Достаточно быть несчастной, чтобы получить право на Вашу помощь». На ящичке рядом с чернильницей и гусиным пером лежит ассигнация и записка Марата со следующим текстом: «Вы отдадите эту ассигнацию матери пятерых детей, муж которой умер, защищая родину». Главное, что хотел подчеркнуть Давид этой деталью, — постоянную заботу Марата о благе своих сограждан. Скупое убранство интерьера ванной, в которой был убит Марат, вынужденный из-за кожной болезни часто принимать ванны, было создано воображением Давида. Светом выделена его обнаженная полуфигура, голова и рука, сжимающая коварное письмо. Каждая деталь была продумана им и подчинена общему замыслу в создании этой сцены, по словам Вольтера,

Оформление пяти остановок на пути процессии праздника Братства 10 августа 1793 года
Национальная библиотека, Париж

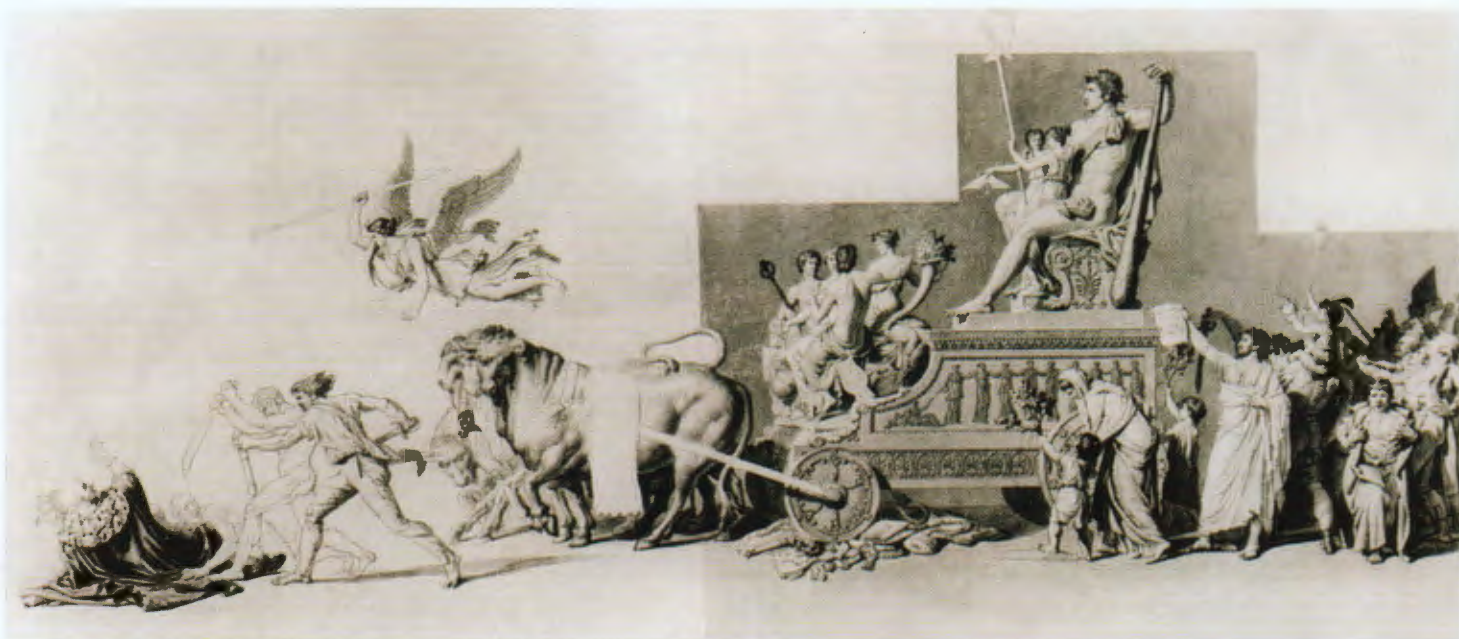
«безжалостной, как сама натура»¹. Картину Давид преподнес в дар Конвенту. В ней с огромной силой раскрылся талант Жака Луи Давида как мастера исторической живописи, созвучной современности, он показал ее новые возможности в передаче событий истории, предвосхитив последующие завоевания художников-романтиков в XIX столетии.



Также большой общественный резонанс имело и полотно *Жозеф Барра*. Но в его исполнении Давид избрал иной прием: отказавшись от изображения сюжетной канвы, он создал некий аллегорический образ. Юный, тринадцатилетний лейтенант-республиканец уподоблен мифологическому персонажу. Его прекрасное обнаженное тело напоминает спящего Эндимиона, Гиацинта или Адониса. Лишь прижатая к груди трехцветная кокарда свидетельствует о его героической смерти с возгласом «Да здравствует Республика!» под дулами монархистов. После трагической расправы над юным патриотом 8 декабря 1799 года Робеспьер приказал похоронить его в Пантеоне, а полотно Давида, как и два других, посвященных героям Революции, воспроизвести в гравюре.

Исход революционных событий был трагичен. Между 10 и 12 термидора 1794 года были арестованы Робеспьер, около сотни его сторонников и впоследствии казнены. То, что Давид не присутствовал на историческом заседании Конвента 9 термидора, где Робеспьер выступал с пламенной речью, спасло художнику жизнь. Однако он тоже подвергся аресту 15 термидора и был заключен в бывший Отель де Ферм Женераль на улице Гренель Сент-Оноре. Содержание здесь не было тюремным, а после предо-

¹ А. Шнаппер. Давид. Свидетель своей эпохи, с. 142.



Триумф французского народа. 1794

Лувр,
Париж

ставления ему материалов, необходимых для работы, Давид написал здесь второй *Автопортрет* (1794). Он представил себя сидящим в кресле с палитрой и кистью в руках. Весь его облик выражает глубокое внутреннее беспокойство и напряжение. Они читаются в пристальном и тревожном взгляде, неряшливой прическе, сби-

Триумф французского народа. 1794

Музей Карнавале,
Париж

вшемся воротнике сюртука и небрежно завязанном шейном платке. Внутренний душевный разлад был усугублен разводом с женой, возможно, из-за расхождения в политических взглядах, но во время пребывания художника в тюрьме состоялось их примирение.

Если сопоставить *Автопортрет* 1794 года с первым *Автопортретом* (1790—1791), созданным всего на три-четыре года раньше, то станет ясно, сколь духовно насыщенный был для Давида этот период. В портрете из Уффици перед

нами предстает Давид-художник, хотя около него нет атрибутов его профессии. Во взгляде читаются не тревога и внутренний душевный разлад, а пристальный интерес к жизни, целеустремленность, мир глубоких чувств. Это образ художника, человека тонкого душевного склада, и для того, чтобы почувствовать это, не нужны ни палитра, ни кисть. В *Автопортрете* из Лувра они выглядят диссонансом с образом, созданным художником, читающиеся в его облике душевный разлад, глубокое разочарование





Английское правительство
Национальная библиотека,
Париж

в идеалах, превращают их просто в «молчаливую» деталь.

Через месяц Давид из Отеля де Ферм Женераль был переведен в тюрьму Люксембургского дворца, где пробыл до 26 октября 1795 года, то есть до прихода к власти Директории. Его обвиняли в контактах с Робеспьером, в завышении сумм израсходованных средств на раз-

Народный представитель при исполнении
своих обязанностей. 1794
Музей Корнавале,
Париж



Судья
Лувр (хранится в Национальном музее
Версаля)

личные мероприятия Конвента. Оправдываясь, он говорил, что «намеренно видел перед собой только дело народа и старался служить лишь тем, кто, по его мнению, прославлял наибольшую любовь к свободе»¹. Находясь в заключении, он написал свой единственный пейзаж — *Вид Люксембургского сада* (1794). В этом несколько суховатом по композиционному решению полотне тонко передано настроение художника. Изображенный небольшой фрагмент — это то, что он постоянно видел из окна тюремной камеры: двор, поперек пересеченный изгородью, аллея деревьев слева, хозяйственный барак справа, вдали вырисовывающиеся очертания холмов. Коричнево-зеленая неяркая цветовая гамма картины передает холодные краски осени, рождая чувство монотонности в жизни природы и течения времени, которое испытывал и художник.

¹ А. Шнаппер. Давид. Свидетель своей эпохи, с. 149.

Голова мертвого Марата. 1793
Лувр (хранится в Национальном музее
Версаля)





◀ Смерть Марата. 1793

Королевские музеи изобразительных искусств, Брюссель

В 1795 году, выйдя из тюрьмы, Давид некоторое время жил у супругов Серизиа в Сент-Уэне. Чиновник магистратуры Пьер Серизиа был его родственником и большим другом. Еще в 1790 году художник создал его овальный портрет (Национальная галерея Канады, Оттава), в котором образ молодого человека полон яркой жизненности, а тонкие градации света и цвета подчеркивают элегантность его облика. В Сент-Уэне Давид написал парные портреты супругов Серизиа (оба — 1795). Чрезвычайно тонкие в колористическом решении, они передают то чувство радости, которое испытывал художник, вновь получивший возможность работать. *Портрет Пьера Серизиа* строится на аккордах желтых и голубых цветов, а *Портрет госпожи Серизиа* — желтых и зеленых, что создает ощущение атмосферы летнего времени, привольной и счастливой жизни молодых супругов. Пьер Серизиа изображен сидящим на скалистом выступе, около него — небрежно брошенное пальто, у ног — листва деревьев. Его фигура четко вырисовывается на фоне бескрайнего неба с плывущими белыми облаками. Госпожа Серизиа изображена в интерьере. Ее фигура и фигурка ее маленькой дочери тоже эффектно выделяются на фоне коричневой стены. Но акценты зеленого в плюмаже и лентах кокетливой легкой шляпки, букете полевых цветов придают ощущение пленэрного окружения. Линия играет большую роль в обоих портретах. Ее некоторая линейная жесткость смягчена тончайшими тональными градациями, создающими ощущение трепетного световоздушного окружения фигур. Оба эти шедевра Давида, прежде всего, рождают чувство огромной внутренней живописной и композиционной

свободы художника по сравнению с другими портретами 1790-х годов, более суховатыми в колористическом и композиционном решении (*Портрет госпожи Сорси-Телюссон*, 1790; *Портрет госпожи д'Орвийе*, 1790; *Портрет госпожи Верниак*, 1799).

Не менее ярким, наряду с портретами супругов Серизиа, явился *Портрет госпожи Рекамье* (1800). Это один из самых пленительных

образов эпохи, созданных Давидом. Жюльетт Аделаида Бернар, супруга банкира Рекамье, была известной парижской красавицей. В салоне ее особняка на улице де Мон Блан, описанном братьями Гонкурами, бывали многие известные люди. В нее были влюблены итальянский поэт Уго Фосколо, скульптор Антонио Канова, писатель и дипломат

Смерть Марата. Фрагмент





Жозеф Барра. 1793
Музей Кальве,
Авиньон

Рене де Шатобриан, брат Наполеона Люсьен Бонапарт. О ее романах было написано немало эпиграмм. Гёте, посвятивший ей в 1805 году статью, назвал ее «прекраснейшей, привлекательной особой». По свидетельству современников она была красива, добра и искренна, всегда ходила в белом, любила

Вид Люксембургского сада. 1794
Лувр,
Париж



Автопортрет. 1794 ►
Лувр,
Париж

перехватывать свои каштановые волнистые волосы яркими лентами или шарфом. Мадам Рекамье была известной светской моделью в начале века, подобно Эмме Гамильтон, возлюбленной адмирала Нельсона, блиставшей в конце XVIII столетия. Ее портреты писал также Франсуа Жерар, а скульптурные бюсты были исполнены Жозефом Шинаром и Антонио Кановой.

Давид написал портрет мадам Рекамье, когда ей было двадцать три года. Она кокетливо возлежит на стильном канapé работы известного мастера М. Жакоба. Грациозность удлинённых пропорций ее тела согласуется с формой канapé, вертикали канделябра у изголовья (Давид заимствовал его форму из своего полотна *Смерть Сократа*) вторит изгиб торса модели, облокотившейся на валик канapé. В отличие от Кановы, который скульптурный образ сестры Наполеона — мадам Паулины Боргезе (1805, Галерея Боргезе, Рим) в большей степени антиклизировал, представив ее в виде Венеры, тоже возлежащей на канapé, Давид в своем живописном портрете создал остро современный образ, подчеркнув его и модной в то время обстановкой интерьера в стиле *à la antique*. Этот портрет явился ярким и талантливым воплощением вкусов своего времени, попыткой соотнести натуру и идеал. Мадам Рекамье осталась недовольна своим портретом, сеансы казались ей слишком частыми, а художник слишком медлительным. Картина осталась незаконченной, Давид до своей кончины хранил ее в мастерской.

После крушения своих политических взглядов Давид с особой силой ощутил желание заниматься живописью. Он решил вновь обратиться к созданию большой исторической картины на сюжет из античной мифологии. Он мечтает воссоздать в нем «подлинную» греческую



Сабинянки. 1799
Лувр,
Париж

античность, а не «римскую», к которой он обращался в своих ранних работах. Еще в тюрьме Люксембургского дворца он обдумывал замысел полотна, посвя-



щенного Гомеру, и исполнил даже ряд рисунков. Но теперь, оставив это намерение, он пишет в 1799 году картину *Сабинянки*. Как всегда он оригинален:



Сабинянки. Фрагмент

решает изобразить не традиционную сцену похищения сабинянок (женщин из италийского племени сабинов, жившего в центральной Италии. — *Е.Ф.*) во время игр основавшим Рим Ромулом, а эпизод, когда во время начавшейся из-за этого инцидента войны сабинянки бросились примирять воюющих римлян и сабинов. Два враждующих лагеря четко выделены художником: слева — сабиняне во главе с их царем Титом Тацием; справа — воины-римляне во главе с Ромулом; в центре фигура сабинянки Герсильи, жестом распростертых рук останавливающей сражающихся. В позах, жестах, ликах персонажей много заимствований из произведений болонцев, Рафаэля, античной скульптуры, гравюр старых мастеров. У критики вызвало протест изображение многих фигур обнаженными. Выставленная 21 декабря 1799 года в зале Лувра, еще не законченная картина вызвала широкую дискуссию. От Давида требовали соблюдения приличий, так как считалось, что в живописи не дозволено то, что может позволить себе скульптор. Например Стендаль писал, что «греки любили обнаженное тело, мы же не видим его никогда, и я сказал бы даже: оно нас отвращает»¹. Однако самые строгие ценители отметили четкость композиции, великолепно переданные пропорции человеческих тел и благородный колорит полотна, строящийся на тональной разработке красного, синего и белого цветов, умении

¹ А. Шнаппер. Давид. Свидетель своей эпохи, с. 172.



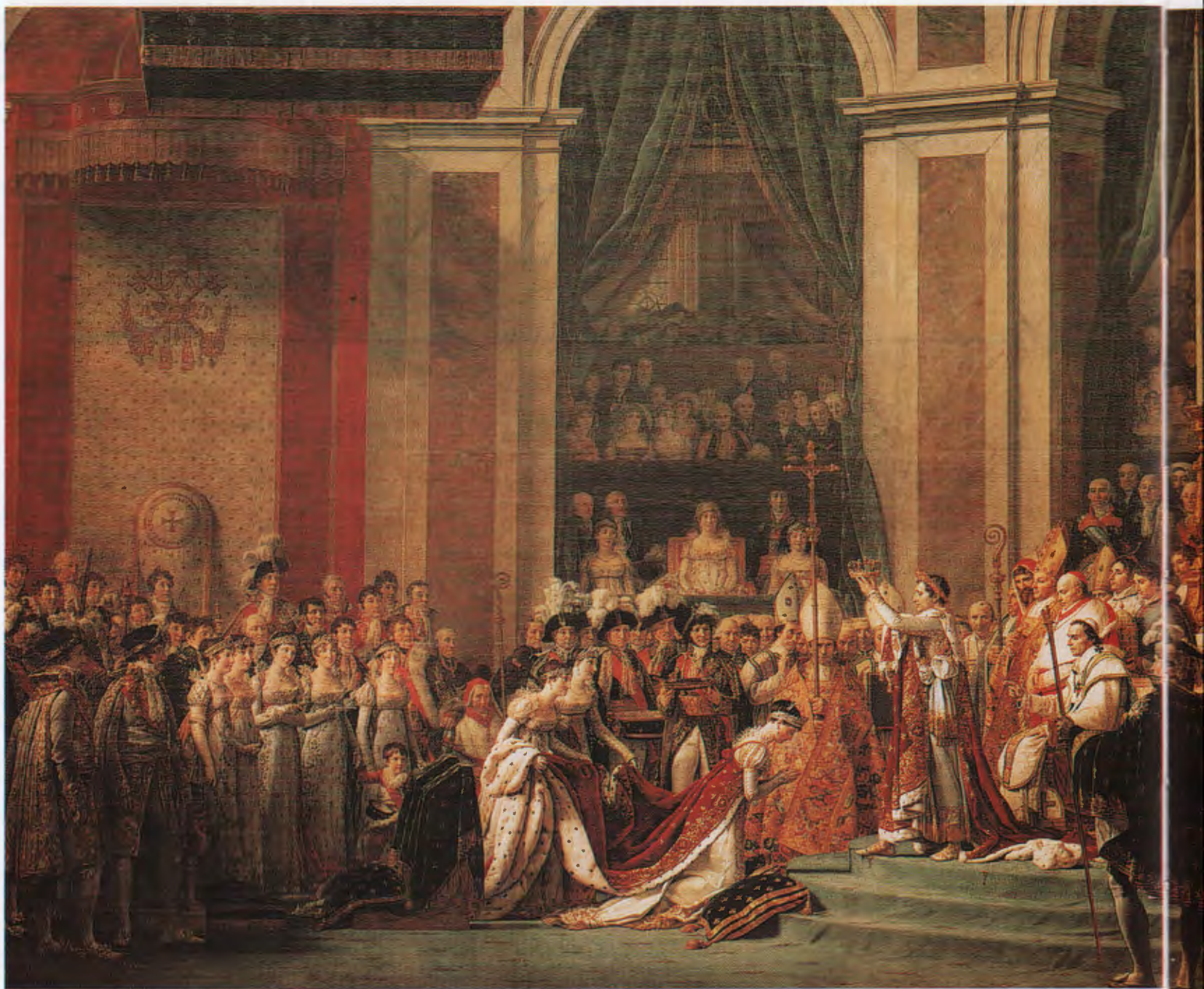
Подготовительный рисунок для
Коронавания
Лувр,
Париж

Коронавание императора Наполеона I
и императрицы Жозефины в соборе
Парижской Богоматери 2 декабря
1804 года. 1805–1807
Лувр,
Париж

художника рассказать о величии древних. Этой картиной Давид вновь заявил о себе как о мастере «большого стиля», создателе исторической картины эпохи неоклассицизма.

С приходом к власти Наполеона Бонапарта для Давида начался новый период в его жизни. Он испытывал доверие к этому молодому военному, ставшему на пятнадцать

лет диктатором во Франции, сначала объявившему себя в 1799 году Первым Консулом, а в 1804-м — императором французов. Как республиканец Давид верил призывам Наполеона о спасении дела Революции, заявлениям о том, что он является ее наследником. Глубокая любовь художника к родине испытывала подъем на протяжении всего периода восхождения к неограниченной власти Наполеона — этой яркой исторической личности. Доверие к Бонапарту еще больше окрепло после того, как он об-



ратился к Давиду в январе 1800 года с просьбой установить в его кабинете, во дворце Тюильри, скульптурное изображение Брута, чье имя ассоциировалось с ненавистью к тирании. Через месяц был издан приказ о назначении Давида «правительственным художником». Однако тогда он не принял это звание, но в декабре 1804 года согласился стать «первым художником императора».

Еще во время работы над полотном *Сабинянки* Давид задумал написать большой портрет Бонапар-



Коронавание. Офицеры императора. Деталь

та в сопровождении свиты. Но молодой генерал посетил его мастерскую всего один раз, и он смог исполнить с него лишь небольшой этюд (1797, Лувр, Париж). Современники считали этот этюд одним из самых достоверных изображений Наполеона, хотя Давид несколько романтизировал облик человека, с именем которого связывал надежды на возможные политические и экономические преобразования во Франции. Наполеон закутан в плащ, подчеркнуто выделено

менники считали этот этюд одним из самых достоверных изображений Наполеона, хотя Давид несколько романтизировал облик человека, с именем которого связывал надежды на возможные политические и экономические преобразования во Франции. Наполеон закутан в плащ, подчеркнуто выделено



Коронавание. Принцессы. Деталь



волевое властное выражение его лица, над лбом — пряди волос, зачесанные от макушки и образующие раздвоенную челку «à la император Траян».

Работать над портретом августейшей особы считали честью для себя лучшие художники и скульпторы Франции и покоренных им стран. Его облик донесли до нас

Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. 1801
Национальный музей,
Мальмезон





Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. Вариант картины. Фрагмент

портреты кисти Пьера Нарсиса Герена, Жана Огюста Доменика Энгра, Жана Батиста Греза, Антуана Жана Гро, статуи и бюсты Жана Антуана Гудона, Антонио Кановы, Шарля Бозио, Антуана Дени Шоде, Жозефа Шинара. Они изображали его просто с натуры, с чертами «августейших предшественников», так как образ «великого человека» предполагал эти параллели, создавали его аллегорические портреты — в образе Зевса или Марса Победителя. В современной литературе образ Бонапарта начинал играть тоже значительную роль.

Вскоре Давиду представился случай написать большой конный портрет Наполеона. Полотно *Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар* (1801) он создал по заказу короля Испании Карлоса IV. Увидев эту картину, Бонапарт заказал для себя ее повторение, которое ныне находится в замке Шарлоттенбург в Берлине. Два варианта этого полотна были выставлены рядом с *Сабинянками* в зале Лувра в сентябре 1801 года¹. Давид изобразил Наполеона на вздыбленном коне во время легендарного перехода «великой армии» через перевал Сен-Бернар в Альпах в мае 1800 года. Спустившись с гор французы вторглись

в Северную Италию и одержали в июне решающую победу над австрийцами при Маренго (между Александрией и Тортоной. — Е.Ф.). После этого события им был открыт путь к завоеванию Италии, вскоре превращенной в часть империи Бонапарта. Давиду удалось передать в этом портрете пафос не государственной, а военной славы Наполеона. Он словно олицетворяет его знаменитую фразу: «Я хотел дать Франции власть над всем миром»².

¹ Существуют еще два повторения Давида и многие копии работы его учеников.

² Е.В. Тарле. *Наполеон*. М., 1941, с. 327.

Наполеон в императорском одеянии.
Эскиз
(полотно 1806 года утеряно). 1805
Библиотека Тьера,
Париж



В прошлом маленький корсиканский артиллерист, «маленький кап-рал», как его прозвали в армии, Наполеон Бонапарт был безгранично любим своими солдатами, преданными ему и видевшими в нем вождя и героя, избравшего амплуа «простого солдата». Под фигурой Бонапарта на вздыбленном скакуне, увлекающего за собой армию, на камне высечены имена Ганнибала и Карла Великого, его великих предшественников — воинов и покорителей других народов. Наполеон не позировал художнику, но по просьбе Давида ему были присланы его костюм, шпага, сапоги, треуголка, в которых он участвовал в переходе через перевал,

Портрет Папы Пия VII. 1805
Лувр,
Париж



сидя на муле. Великолепно написан по воображению и пейзаж, перекрывающий размах величественного ледяного простора Альп.

При Наполеоне Давид был одной из главных фигур в Институте (он был создан вместо упраздненной Академии художеств. — Е.Ф.), получил новую большую мастерскую в Лувре, сохранив за собой и две прежние, в одной из которых работали его многочисленные ученики. Без помощи последних художник просто бы не смог осуществить свою следующую большую работу — полотно *Коронование императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года* (1805—1807). Эта огромная картина (только подготовка полотна площадью 9 x 6 м

Портрет Папы Пия VII и кардинала Капраны. 1805
Частное собрание,
Филадельфия

заняла целый год) была начата в декабре 1805 года. Наполеон, желавший видеть себя властителем Франции, полагал, что титул императора республиканцы воспримут более оптимистично, чем титул короля. Он мечтал о наследственной монархии, хотя пока не имел собственных детей. В мае 1804 года Сенат утвердил его идею провозглашения Франции империей и церемонию коронования Папой Римским, обеспечивающую божественное покровительство его власти. Начались переговоры с Пием VII о процессе коронования, которое по решению Бонапарта было назначено осуществить в соборе Парижской Богоматери. 25 ноября Папа и шесть кардиналов, составляющих его свиту, были доставлены в Фонтенбло, где их встречал Наполеон, а затем — в Париж. Сам Бонапарт не уважал церковную власть, и вскоре, как известно, он изменил политику в отношении Ватикана. Но, согласно Конкордату 1801 года, заключенному между ним и Папой, католическая религия признавалась религией французов, и Первый Консул являлся ее реставратором перед католическим миром. Однако Бонапарт все-таки полагал, что во время церемонии коронования нельзя допустить господствующего влияния церкви с ее традиционными ритуалами. Он принял решение после миропомазания Папой головы и рук самому возложить на себя императорскую корону, но до этого еще и коснуться рукой Евангелия с кратким словом «согласен» вместо религиозной присяги. После ухода Папы и окончания церемонии, длившейся три часа, он должен был дать еще гражданскую присягу. Наполеон считал, что необходимо подчеркнуть идею преемственности новыми императором и императрицей Империи Карла Великого:



Папа должен был благословить регалии последнего и передать их светским властям. Поэтому тот факт, что во время коронавания Наполеон сам взял корону и надел ее на себя, был не случайной выходкой, а частью продуманного им церемониала. Создавая картину *Клятва в зале для игры в мяч*, Давид, не являлся непосредственным участником события (не присутствовал на заседании членов Национального собрания), но здесь, в соборе Парижской Богоматери, он был зрителем этого исторического спектакля и потому воспроизвел со скрупулезностью хроникера и убранство собора, и костюмы участников всех «мизансцен». На картине изображен момент, когда Наполеон надевает на голову Жозефины освещенную Папой корону. Возможно, художник вдохновился сценой *Коронавания Марии Медичи* из цикла полотен Рубенса для галереи Люксембургского дворца, которая с 1802 года была открыта для посетителей. Композиция картины подчинена главной сцене, но каждая ее часть по-своему эмоционально выразительна. Избранная точка зрения позволяет смотрящему словно войти в изображенное пространство, стать участником церемонии. Не случайно, увидев 4 мая 1808 года в мастерской Давида это полотно, Наполеон воскликнул: «Это не картина, в нее можно войти!» Все фигуры переданы очень живо. Работая над картиной, Давид исполнил много рисунков и живописных этюдов. Участники церемонии позировали ему, присылали по его просьбе свои костюмы, в его распоряжении были даже коронационные платья Наполеона и Жозефины.

Папа, кардиналы, духовенство, родственники будущего императора французов, государственные советники, министры, представители дипломатического корпуса, сановники, посланцы городов Франции, сенаторы, члены Института во главе с Вьеном — все они

были героями этого грандиозного красочного зрелища, разыгрываемого для истории. Каждому из них было отведено свое место под сводами собора, украшенного по это-

му случаю любимыми архитекторами Наполеона — Шарлем Персье и Пьером Франсуа Леонаром Фонтеном, а также живописцем Жаном Батистом Изабе. В убранстве доми-



нировало изображение герба Наполеона с эмблемой орла и пчел (улья), символизовавших новую Францию — Республику. Эффектное распределение цветовых и све-

товых акцентов на фигурах главных персонажей, на помосте с шатром над тронами императора и императрицы, придает сцене торжественность и яркую эмоциональность.

Раздача императорских знамен на Марсовом поле 3 декабря 1805 года.
1810
Национальный музей,
Версаль







Портрет графа Франсуа Нантского. 1811
Музей Жакмар-Андре,
Париж

Живописно смотрятся группы с изображением матери Наполеона — Марии Летиции Рамолино-Бонапарт, сидящей в окружении фрейлин, Папы и кардиналов Браски и Капрара. Папа, по указанию Наполеона, был изображен сидящим на троне с благословляющим жестом. Выразителен и правдив образ Летиции Рамолино-Бонапарт. Во Франции мать героя имела прозвище *Madame Mère*, и ее портреты создавали лучшие художники Франции и Италии. Например, на портретах кисти Франсуа Жерара и Робера Лефевра, польстивших ей, она изображена в царственных позах в придворных костюмах у бюста сына и на фоне Корсики. В образе вдовы римского императора Германика Агриппины изваял ее великий Антонио Канова, создав традиционный неоклассицистический портрет «в образе», но не приукрасив внеш-

ний малопривлекательный облик *Madame Mère*. Давид тоже сохранил характерность ее облика, несмотря на столь ответственный официальный заказ. «Превосходная моя матушка — женщина храбрая и талантливая: она обладает характером сильным, гордым, благородным», — писал о ней Наполеон, который был ее любимцем среди всех детей¹. На четырнадцать лет пережившая любимого сына *Madame Mère* называла себя «мать всех несчастий» и скорбела о нем до конца своих дней, проведя остаток жизни в Италии и живя в особ-

Портрет госпожи Давид. 1813
Национальная галерея,
Вашингтон

няке на центральной улице Рима — Корсо, получившем название «дом великого траура». История сохранила память о ней как о женщине волевой и практичной, но грубой. Меткое описание ее внешнего вида и нрава сделал французский писатель Ипполит Тэн в романе о Наполеоне: «Она была существом простым, совершенно не тронутым цивилизацией, — простая душа, словно вырубленная из одного куска, чуждая всякой утонченности, изящества и лоска светской жизни, без всякого образования, без всяких запросов даже обыденного благосостояния, мелочно расчетливая, как

² G. Fallani. *Canova*. Bergamo, 1949, p. 104.



▲ Наполеон в своем рабочем кабинете. 1812
Национальная галерея,
Вашингтон





Портрет госпожи Дарю. 1810
Коллекция Фрик,
Нью-Йорк

крестьянка, но зато энергичная, как вождь партии, сильная душой и телом, закаленная в опасностях, и искусенная в самой отчаянной решимости, словно деревенская Корнелия, зачавшая и выносившая своего сына среди всех ужасов войны и переживаний»¹. Стоя на возвышении в окружении фрейлин, Madame Mége выглядит не величественно, а скорее, провинциально. В ее крепкой фигуре есть что-то малопривлекательное. Известно, что эта смуглая креолка была некрасива, и в изображении Кановы, например, были подчеркнуты ее утиный нос, большой крестьянский рот, близко посаженные глаза. Давид тоже не польстил модели. В фигуре подчеркнуто волевое начало, цепкий взгляд темных глаз и смуглость лица креолки. Известно, что Мария Летиция ненавидела Жозефину и негодовала по поводу брака сына с вдовой казненного генерала. Вся напряженная фигура Madame Mége излучает это состояние вынужденного светского лоска, которое дается ей с трудом. С огромной реалистической силой Давиду удалось передать характерные черты этой примечательной историчес-

¹ И. Тэн. *Наполеон Бонапарт*. М., 1906, с. 8—9.

◀ Портрет Эмманюэля Жозефа Сийеса. 1817
Музей Фогг,
Кембридж

кой личности как одного из ярких персонажей *Коронования*. Выразительны фигуры знатных лиц, держащих императорские корону, скипетр и жезл и личные регалии Наполеона — цепь, державу, кольцо.

Это огромное полотно Давид писал в бывшей церкви монастыря Клюни, расположенной рядом с часовней Сорбонны. Художник отдал ему много сил, и оно, как и другие его шедевры, навсегда осталось живой картиной истории Франции. Оно имело большой успех в Салоне 1808 года.

В ходе работы над *Коронованием* Давид написал ряд портретов — Наполеона, Жозефины, Папы Пия VII, который оставался во Франции до сентября 1805 года. Парадный портрет Наполеона в императорском одеянии был утерян (сохранились лишь два этюда, один из которых находится в Музее изящных искусств Лилля, а другой — в парижской библиотеке Тьера. — Е.Ф.). Известно, что император отказался принять и оплатить этот портрет. Да и запрошенные художником за *Коронование* сто тысяч франков показались ему тоже сначала слишком большой суммой, но инцидент был в конце концов улажен.

Поясной *Портрет Папы Пия VII* (1805) можно считать одной из лучших работ Давида в этом жанре. В нем ощущается большая симпатия художника к этой яркой исторической личности. Барнаба Григорий Кьярамонти, епископ Чезены, был избран Папой 14 марта 1800 года. Давид написал его портрет в период первых лет его правления. Папа Пий VII был религиозным, высокообразованным человеком, обладал большим моральным авторитетом. Значительной была его роль в сохранении и реставрации архитектурных памятников Рима, в возврате вывезенных

Портрет Антуана Монж и его жены Анджелики. 1812
Лувр,
Париж







Сафо, Фаон и Амур. 1809
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Наполеоном во Францию шедевров итальянского искусства. Наполеон не любил его, как и всех деятелей церкви, он считал, что Папа охотно интриговал бы в пользу Бурбонов. В свою очередь, Пий VII не уважал императора, перекроившего карту Италии и присоединившего в 1809 году Рим и папские владения к империи, считал его выскочкой, но боялся его. В июле 1809 года Пий VII был отправлен в ссылку в Фонтенбло (после 1809 года его власть существовала уже лишь номинально), в Рим Папа возвратился лишь в 1814 году с ореолом мученика. Портреты Папы Пия VII писали Томас Лоуренс, Винченцо Камуччини, Жан Батист Викар, а в скульптуре его бюст исполнил Антонио Канова (1807, Национальный музей, Версаль). Давид в портрете Папы сумел передать его внешнюю красоту, высокую духовность, внутреннюю мягкость. Это образ человека, вынужденного идти на компромиссы с воцарившимся на его родине вла-

Леонид при Фермопилах. 1814
Лувр,
Париж



стителем, но мудрого и стойкого. Здесь эти черты его личности переданы более реалистически ярко, чем в его изображении в *Коронавании*. Великолепно выписанные мантия, отороченная горностаем, атласная шапочка, спинка резного кресла как бы живописно обрамляют незабываемо выразительное лицо Пия VII.

Талант Давида-портретиста особенно ярко раскрылся в портрете *Наполеон в своем рабочем кабинете* (1812). Это, несомненно, один из наиболее значительных портретов Бонапарта, оставленных для истории эпохой. Образ «великого человека» по замыслу должен был быть эпичен, Давид хотел показать его как законодателя. Уточняя содержание портрета, он писал, что изобразил Наполеона после бессонной ночи, проведенной им за составлением Кодекса 1804 года. Стенные часы в рабочем кабинете во дворце Тюильри показывают четыре часа, он вынужден прервать работу из-за предстоящего смотра войск. Однако Давид не приподнял героя на катурны, не соотнес с античным прототипом. Он передал его облик правдиво, без идеализации. Немолодой, обрюзгший, небольшого

роста человек, в мундире полковника пехотных гвардейских гренатеров выглядит весьма прозаично. Будучи поклонником Бонапарта, Давид как тонкий художник-психолог не мог не уловить главные

Апеллес пишет Кампасу в присутствии Ликсандра. 1813
Музей изящных искусств,
Лилль

черты характера модели: неограниченную жажду власти, расчетливость, хитрость, самовлюбленность. Мечтая о своей исторической миссии, Наполеон соответственно выстраивал свою жизнь, полагаясь на собственный опыт: «Я живу всегда на два года вперед», — говорил он¹. Давиду удалось передать ту изменчивость со-

стояния лица, которая была характерна для Бонапарта, обладавшего быстрой мыслью, склонного к возбуждению, наигранной ярости, не допускавшего возражений. За этими внешними проявлениями скрывалось главное — умение любыми средствами достигать цели. «Я бываю то лисой, то львом, — говорил он, — весь



секрет управления в том, чтобы знать, когда следует быть тем или другим»². Давид подметил привычку Бонапарта ходить по кабинету, внутреннюю напряженность, которую отмечали все знавшие его. Фигура Наполеона хотя и изображена на первом плане, но не выглядит более импозантной, чем выразительные пред-

меты кабинета — знаменитое кресло или письменный стол, тома книг. Социальная конкретность созданного здесь образа вступает в противоречие с замыслом парадного портрета. Однако это не рождает резкого диссонанса, а напротив, придает образу реалистическую глубину и значительность.

О том, как, будучи прекрасным портретистом, Жак Луи Давид тонко чувствовал античность, свидетельствует его отношение к портрету Наполеона работы талантливого итальянского скульптора Антонио Кановы. Как известно, по просьбе императора последний исполнил в мраморе статую Бонапарта в образе Марса Победителя (собрание герцога Веллингтона, Эпсли Хаус, Лондон). Обнаженный Наполеон представлен в виде античного бога с круглой сферой в руке, на которой стоит фигурка богини победы Виктории. Как и Давид, будучи связанным официальным заказом, Канова был обязан выразить всю силу и пафос Империи в этом портрете, но, подобно Давиду, он был выдающимся мастером реалистического портрета, тонким психологом и не сумел польстить модели. Образ у Кановы непортретен не случайно. Его абстрактность настолько очевидна, что с первого взгляда видно, насколько он получился не-имперским по духу, как и у Давида. С другими атрибутами Наполеон в виде Марса Победителя мог бы показаться Персеем, Аполлоном, Паламедом. Голова статуи столь же идеализирована, как и фигура. Характерно, что это отсутствие героизации почувствовал и Бонапарт, приказав задвинуть статую в темный угол в Лувре, а затем подарил ее герою битвы при Ватерлоо герцогу Веллингтону. Статуя Кановы навсегда осталась неудачным образцом пластики эпохи ампира, своего рода историческим раритетом.



Портрет Александра Ленуара. 1817
Лувр,
Париж

Работавший по заказам императора Давид как никто другой мог понять трудности скульптора в осуществлении его замысла. «Вы сделали для человечества то, о чем каждый смертный мечтал бы», — написал он Канове, тяжело переживавшему неудачу³. Он почувствовал, что Канова, хотя и стремился

¹ И. Тэн. *Наполеон Бонапарт*, с. 77.

² Е.В. Тарле. *Наполеон. М.*, 1941, с. 34.

³ G. Fallani. *Сопова*, p. 146.

Портрет Зинаиды и Шарлотты Бонапарт.
1822
Художественный археологический музей,
Тулон





Амур и Психея. 1817
Художественный музей,
Кливленд

идти от античного прототипа, но не сумел героизировать образ. Созданные величайшими мастерами эпохи Наполеона, оба портрета не стали олицетворением «грозного века», памятниками «могучему баловню побед», если использовать строки из стихотворения А.С. Пушкина, посвященному Бонапарту. Они остались, каждый в своем духе, прекрасными примерами искусства эпохи неоклассицизма, свидетельствами большого реалистического дара двух ее крупнейших художников.

Яркий образ человека нового режима, так называемого *poisveau riche* эпохи Бонапарта создал Давид в *Портрете графа Франсуа Нантского* (1811). Точка зрения снизу на сидящую в кресле модель выигрышно подчеркивает ее значительность. Депутат Законодательного собрания, государственный советник, кавалер ордена Почетного легиона изображен в парадном костюме советника с красной лентой ордена, в расшитой мерцающим шитьем мантии, с украшенной страусиными перьями шля-

пой, которую он держит в руке. Как всегда с великолепным мастерством психолога Давид передал

Прощание Телемаха и Евхарсис. 1822
Частное собрание



Портрет виконтессы Вилен с дочерью ▶
1816
Частное собрание

самодовольство этого ловкого дельца времени Наполеона, которое не скрывает столь помпезное облачение.

Черты сословной принадлежности моделей Давид всегда передавал очень тонко. Это отчетливо видно в *Портрете Антуана Монж и его жены Анжелики* (1812) и в *Портрете госпожи Давид* (1813). благородная зелень, светло-коричневая гамма портрета супругов Монж контрастирует с большей яркостью красок в портрете графа Франсуа Нантского. И это сделано художником сознательно: супруги Монж — люди иной среды. Антуан Монж был крупным ученым-археологом и нумизматом (на портрете он держит монету), его молодая жена занималась живописью у Давида. Их открытые благородные лица переданы художником с чувством дружеской симпатии, а композиция парного портрета призвана передать





Гнев Ахилла во время жертвоприношения Ифигении. 1819
Частное собрание

теплое чувство, объединяющее супругов.

Портрет жены — тоже значительная работа Давида периода империи Наполеона. Он был написан, когда семейные отношения супругов после возникшего между

ними разлада в годы Революции упрочились. Мадам Давид изображена по моде того времени в нарядном атласном платье с перекинутой через руку шалью, в кокетливой шляпке с перьями. Она не молода и не привлекательна, что еще больше подчеркивается чопорностью этого наряда. Это образ жены художника, трезвой и расчетливой, привыкшей жить его заботами и находиться в центре внимания благодаря его успеху. Но в ее живом и непосредственном облике угадывается та кокетливая миловидная девушка, когда-то понравившаяся художнику. Давид не приукрасил образ близкого ему человека, передав его с реалистическим мастерством.

В последние годы Империи были созданы и два больших исторических полотна на сюжеты из древней и современной истории. В первом — *Раздача императорских знамен на Марсовом поле 3 декабря 1805 года* (1810) — художник вновь выступил «свидете-

Гнев Ахилла во время жертвоприношения Ифигении. Фрагмент



лем современности», во втором — *Леонид при Фермопилах* (1814) — снова пытался найти какие-то новые аспекты в воплощении античного «героического» сюжета в полотне «большого стиля». Как и в *Короновании*, эпизод раздачи знамен всем видам армии, отрядам национальной гвардии из всех департаментов и принятия ими клятвы в верности защите родины передан Давидом с предельной исторической достоверностью. Он точно изображает созданное архитекторами Персье и Фонтеном праздничное убранство фасада Военной школы на Марсовом поле, что придает площади декоративную нарядность. Торжественным маршем движутся по ней выстроившиеся в три колонны войска. Командиры полков подняли вверх увенчанные орлами императорские знамена. За ходом церемонии наблюдает Наполеон, сидящий на троне на трибуне, сооруженной перед фасадом Военной школы.

Свое чувство любви к родине после разочарования в Революции, как писал сам художник, он хотел выразить и в полотне *Леонид при Фермопилах*¹. Оно было задумано еще в 1800 году, а работа над ним началась лишь в 1813 году. Драматическая сцена прощания спартанского полководца и его солдат перед битвой была детально продумана Давидом, влюбленным в античность. Как подлинный мастер-неоклассицист он избрал эпизод, позволяющий показать спокойствие и внутреннюю собранность воинов. Они чистят оружие, клянутся в верности долгу, юноши протягивают венки к подписи, которую высекает воин на скале: «Прохожий, передай Спарте...», словно предвосхищающей трагизм битвы, к которой внутренне готовы мужественные спартанцы. В центре полотна изображена эффектно выделенная светом фигура обнаженного Леонида с мечом. Похожий на изображение воина на античной камее, он словно изоли-



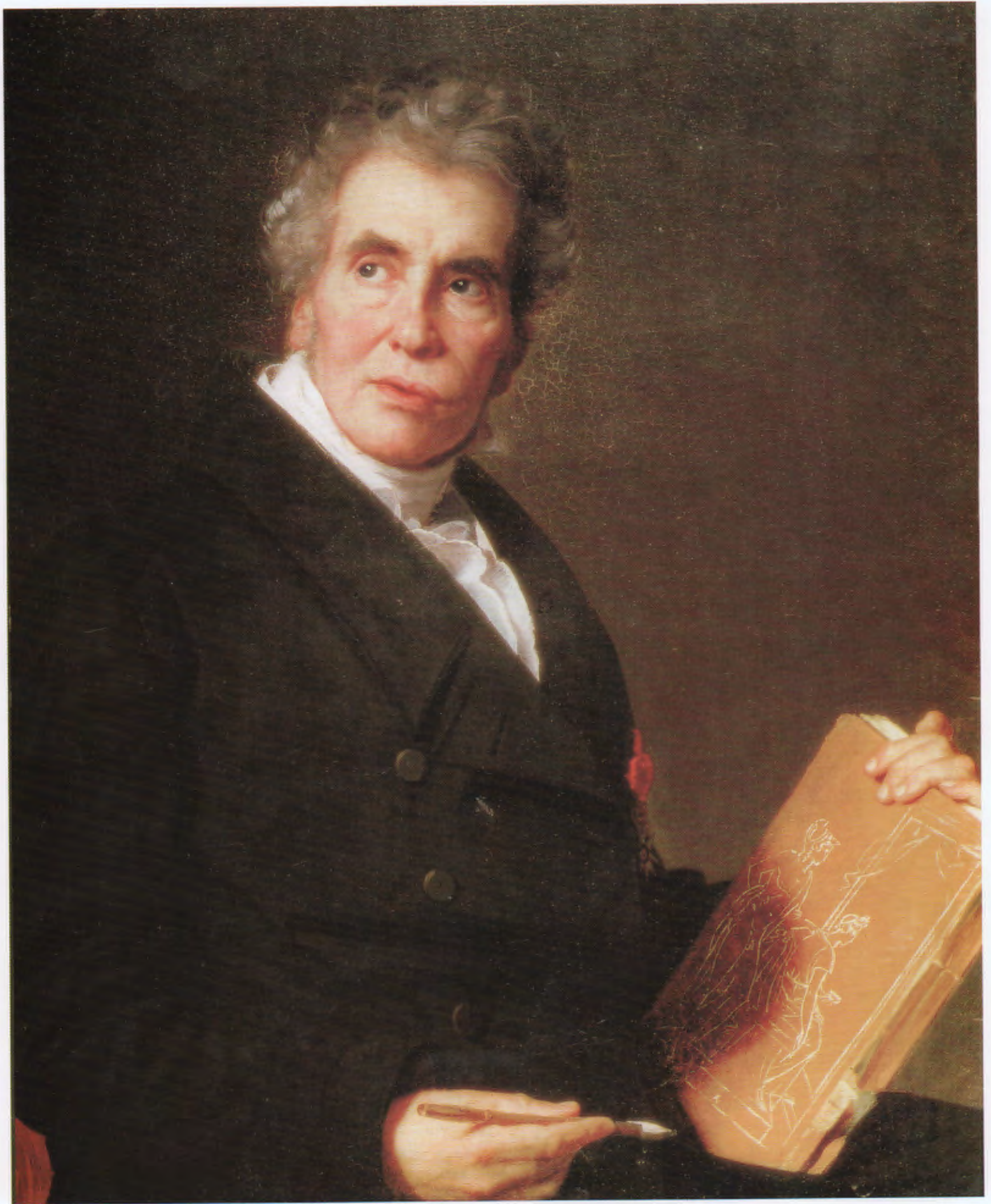
Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями. 1824
Королевский музей, Брюссель

рован от потока движущихся фигур солдат. Строгая красновато-коричневая цветовая гамма и четкая упорядоченность композиционного решения придают этой сцене характер великолепно срежиссированного спектакля. Наполеон, прибывший в Клуни 6 апреля 1815 года, чтобы ознакомиться с этой картиной, высказал удивление, что художник написал не сцену битвы, а момент, ей предшествующий, но все равно наградил Давида орденом Почетного легиона. Критика по-разному оценила это полотно, одни хвалили его, другие видели в нем ослабление

мастерства. Оставшиеся верными идеалам Революции и империи поклонники художника восхищались этим произведением Давида, увидев в нем великолепный памятник «великой армии» и ее военачальнику.

После вступления в Париж в апреле 1814 года войск союзников, разбивших прославленную армию Бонапарта в битве при Ватерлоо, империя пала. Давид принял решение уехать из Франции, несмотря на то, что новое правительство приняло закон об амнистии лиц, поддерживавших Бонапарта, но не голосовавших за смерть короля.

¹ А. Шнаппер. Давид. Свидетель своей эпохи, с. 176.



◀ Жером Мартин Ланглау.
Портрет Жака Луи Давида. 1825
Лувр,
Париж

Несмотря на те побряжки, на которое оно пошло по отношению к нему, художник выехал сначала в Швейцарию, а затем в Бельгию, где оставался в изгнании до конца своих дней. «Время выявит истину», — писал он сыну в 1819 году, ссылаясь на свой «гордый характер» и невозможность поэтому письменно просить Бурбонов о разрешении вернуться¹.

В изгнании он много работал. В Бельгии были написаны портреты людей, нашедших здесь, как и он, прибежище: завершен начатый во Франции вариант *Коронования* (1822, Национальный музей, Версаль), созданы картины на античные сюжеты — *Амур и Психея* (1817), *Прощание Телемаха и Евхарсис* (1822), *Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями* (1824) и ряд других.

Среди серии портретов ветеранов Революции и бонапартистов, несколько суховатых в живописном отношении, выделяются *Портрет Александра Ленуара* (1817) и *Портрет Эмманюэля Жозефа Сийеса* (1817). Первый был автором книги о Давиде *Исторические воспоминания*, автором брошюры в защиту его *Сабинянок* и создателем при Наполеоне Музея французских памятников, второй — не менее примечательной личностью, аббатом, отказавшимся от сана и игравшим видную роль в Революции, голосовавшим за казнь Людовика XVI. Давиду были близки идеалы этих людей, он глубоко чувствовал их внутренние переживания и сумел ярко раскрыть внутренний духовный мир каждого из них.

В своих поздних исторических полотнах — *Амур и Психея*, *Прощание Телемаха и Евхарсис* и *Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями* — Давид вновь возвратился к «изящной гречес-

кой» античности. Как и в полотне *Парис и Елена*, он наделил героев нежной грацией, предав очертаниям фигур влюбленных пар изысканную плавность линий. Амур и Психея, Марс и Венера представлены в современных антикизированных интерьерах; не лишённые эротики и натурализма, эти сцены невольно заставляют сопоставить фигуры героев просто с натурщиками, позирующими на канapé. Критика отметила, что в данных картинах художник низводит античность до современности, подает «мифологическое в реальном», то есть натурализирует античные сюжеты². Однако при этом отмечала прекрасный колорит полотен, сравнивая его с яркими и блестящими красками в работах фламандцев и голландцев XVII века.

Произведения Давида на античные сюжеты отразили характерную тенденцию в развитии исторической картины неоклассицизма. Авторитет античности, превратившейся со стороны теоретиков стиля в диктат, вызывал у художников все большее сопротивление. Постепенно она начинала утрачивать свое довлеющее значение в исторической картине. Античные сюжеты стали трактоваться без должной героизации и пиетета, подаваться в бытовом плане, что сближало историческую и бытовую живопись, утрачивавших строгую жанровую специфику. Этот отзвук развенчания идеалов античности в живописи Давида подметил Эжен Делакруа, выступавший от лица новой романтической школы не против Давида, а против всей живописи неоклассицизма. «Вместо того, чтобы проникнуть в дух античности и соединить ее изучение с изучением природы, Давид явно стал отзвуком эпохи, для которой античность была фантазией»³, — строго заметил он в своем дневнике.

Жак Луи Давид был великолепным наставником для своих учеников. Из его мастерской вышли

ставшие впоследствии очень известными живописцами Жан Огюст Доменик Энгр, Антуан Жан Гро, Франсуа Жерар, Пьер Поль Прюдон. Группа самых молодых его учеников во главе с Морисом Кэ, помогавших Давиду в мастерской, получила прозвище «бородачи» (из-за внешнего вида художников. — Е.Ф.). Они смело критиковали учителя за недоверие ко всему новому, за приверженность канонам неоклассицизма. Сами «бородачи» увлекались в духе времени живописью итальянских примитивов (художников Италии и Германии XIII—XIV веков), линейным рисунком в графике, ставшим модным еще на рубеже веков в среде мастеров предромантизма. Молодых учеников Давида волновали проблемы, связанные с рождением новой романтической эстетики, и заветы глубоко уважаемого ими мастера не могли уже являться для них единственными непререкаемыми ориентирами.

В 1820-е годы идеалы эпохи Давида уже уходили в прошлое. Суждение Делакруа — свидетельство острых баталий, развернувшихся между романтиками и неоклассицистами, рождения новых идеалов в искусстве. Жак Луи Давид был выдающимся мастером своей эпохи. Свидетель ее истории, он сумел одновременно достоверно и образно донести до многих поколений ее коллизии, сопряженные с его собственной судьбой и судьбами его современников.

¹ А. Шнаппер. Давид. Свидетель своей эпохи, с. 254.

² Там же, с. 269.

³ Дневник Делакруа. М., 1961, т. II, с. 232.

Указатель произведений Жака Луи Давида

- Автопортрет. 1790–1791 – 28
Автопортрет. 1794 – 39
Амур и Психея. 1817 – 58
Английское правительство. – 34
Античный фриз (Похороны Патрокла).
 Левая часть рисунка. 1780 – 12–13
Апеллес пишет Кампасу в присутствии Ликсандра. 1813 – 56–57
Бой Марса и Минервы. 1771 – 5
Велизарий. 1781 – 13
Вид Люксембургского сада. 1794 – 38
Вид римской церкви Санта Аньезе фуори ле мура. – 9
Вид церкви Тринита дель Монти в Риме. – 13
Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха. 1774 – 6
Гнев Ахилла во время жертвоприношения Ифигении. 1819 – 60
Голова аббата Грегуара.
 Эскиз к картине *Клятва в зале для игры в мяч*. 1791 – 23
Голова депутата Кервелегана.
 Эскиз к картине *Клятва в зале для игры в мяч*. 1791 – 22
Голова мертвого Марата. 1793 – 35
Голова приора Марна.
 Эскиз к картине *Клятва в зале для игры в мяч*. 1791 – 23
Жозеф Барра. 1793 – 38
Камилла. Этюд к картине *Клятва Горациев* – 16
Клятва в зале для игры в мяч. 1791 – 24–25
Клятва в зале для игры в мяч.
 Левая часть фрагмента незавершенной картины – 22
Клятва в зале для игры в мяч.
 Фрагмент незавершенной картины. 1791–1792 – 23
Клятва Горациев. 1784 – 16–17
Коронование императора Наполеона I
 и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери
 2 декабря 1806 года. 1805–1807 – 42–43
Леонид при Фермопилах. 1814 – 55
Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789 – 19
Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями. 1824 – 61
Наполеон в императорском одеянии. Эскиз. 1805 – 45
Наполеон в своем рабочем кабинете. 1812 – 50
Народный представитель при исполнении
 своих обязанностей. 1794 – 34
Натурщик. 1780 – 9
Оформление пяти остановок на пути процессии праздника
 Братства 10 августа 1793 года – 32
Парис и Елена. 1788 – 20
Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. 1801 – 44
Подготовительный рисунок для *Коронования* – 42
Портрет Александра Ленуара. 1817 – 57
Портрет Альфреда Леруа. 1783 – 16
Портрет Антуана Монж и его жены Анджелики. 1812 – 53
Портрет виконтессы Вилен с дочерью. 1816 – 59
Портрет госпожи Бюрон. 1769 – 8
Портрет госпожи Вернинак. 1799 – 27
Портрет госпожи Давид. 1813 – 51
Портрет госпожи Дарю. 1810 – 53
Портрет госпожи д'Орвийе. 1790 – 29
Портрет госпожи Пекуль. 1784 – 14
Портрет госпожи Рекамье. 1800 – 29
Портрет госпожи Серизиа. 1795 – 30
Портрет госпожи Сорси-Телюссон. 1790 – 27
Портрет госпожи Трюден. 1792 – 26
Портрет графа Станислава Потоцкого. 1781 – 11
Портрет графа Франсуа Нантского. 1811 – 51
Портрет Ж.Ф. Демезона. 1782 – 14
Портрет Зинаиды и Шарлотты Бонапарт. 1822 – 57
Портрет Папы Пия VII. 1805 – 46
Портрет Папы Пия VII и кардинала Капрары. 1805 – 47
Портрет Пьера Серизиа. 1795 – 31
Портрет супругов Лавуазье. 1788 – 21
Портрет Ш.П. Пекуля. 1784 – 14
Портрет Эмманюэля Жозефа Сийеса. 1817 – 52
Прощание Телемаха и Евхарсис. 1822 – 58
Раздача императорских знамен на Марсовом поле
 3 декабря 1805 года. 1810 – 48–49
Римский пейзаж. – 12
Рисунок с античного пьедестала – 9
Сабинянки. 1799 – 40–41
Сафо, Фаон и Амур. 1809 – 54–55
Святой Рох молится Богоматери об исцелении
 зачумленных. 1780 – 10
Скорбь Андромахи. 1783 – 15
Смерть Марата. 1793 – 36
Смерть Сенеки. 1773 – 6
Смерть Сократа. 1787 – 18
Судья. – 34
Три фигуры. – 8
Триумф французского народа. 1794 – 33
Триумф французского народа. 1794 – 33
Этюд одной из гробниц Ватикана. – 8
Жером Мартин Лангуа. Портрет Жака Луи Давида. 1825 – 62



Мастера живописи

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский
- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Борисов-Мусатов
- Ге
- Серебрякова
- Семирадский
- Коровин
- Щедрин Сильвестр
- Грабарь
- Боровиковский
- Добужинский
- Перов
- Рылов
- Жилинский
- Филонов
- Тропинин
- Братья Ткачевы
- Пластов
- Ромадин Н.
- Кузнецов П.
- Рерих
- Грицай А.
- Бродский
- Маковский В.
- Кустодиев
- Петров-Водкин
- Жуковский С.
- Моисеенко
- Боголюбов
- Иванов В.
- Дейнека
- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи
- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини
- Айец
- Рубенс
- Бёклин
- Давид

ISBN 5-7793-0464-5



9 785779 304641