**Французская живопись XVIII столетия**

Карл Вёрман

Влияние французской живописи XVIII века на вкус соседних стран было еще сильнее, чем влияние архитектуры и скульптуры. Рядом с академическим направлением, сохранившим за собой в монументальной живописи руководящую роль и лишь слегка затронутым более мелкими и мягкими линиями и более светлым колоритом нового времени, расцвело новое радостное и кокетливое, при всем своем стремлении к натуральности, лишь в редких случаях неманерное живописное направление. Окрыленное подлинным старым esprit gaulois, оно покорило Францию и всю Европу. Лишь эта в тесном смысле слова французская живопись XVIII века, поглощенная в конце концов, хотя и позднее, чем архитектура и скульптура, потоком «непогрешимости» неоклассицизма, имеет значение для истории развития стилей. Художественная жизнь начала тогда складываться в области живописи в те формы, в которых она проявляется еще и теперь. Академии, выставки, художественная критика стали оказывать большое влияние на свободное художественное развитие. Наряду с Королевской академией, привлекавшей к себе лучшие силы, академия св. Луки в Париже, преобразовавшаяся из старого цеха живописцев, лишь в редких случаях могла похвастаться блестящим именем; и наряду с парижской академией провинциальные высшие художественные школы, из которых первое место заняли академии в Тулузе, Монпелье и Лионе, могли, как общее правило, удовлетворять только местным художественным потребностям. Лишь «прикомандированные» к Королевской академии в Париже имели право выставлять в «Салоне» Лувра; через несколько лет по предоставлении «картины на право приема» они получали звание ординарного академика. Упрека в односторонности, однако, эта академия не заслуживает. Она приняла в число своих сочленов Клода Жилло, учителя Ватто, как «живописца модных сюжетов», самого Ватто как «живописца празднеств», Грёза как «жанриста»; другие художники обозначаются в ее списках как пейзажисты, живописцы животных, цветов и т.д. Наряду с академическими выставками в «квадратном салоне» и в «большой галерее» Лувра, регулярно повторявшимися с 1737 г. и достигшими своего высшего предела во время появления знаменитых «Салонов» Дидро (1765 – 1767), также и академия св. Луки и союз «Молодежи» устраивали собственные выставки, на которые указал Дорбек.

В новом декоративном и орнаментальном искусстве живопись находила себе, главным образом, применение в росписях потолков, стен и дверных панно, в расписывания мебели, вееров, а вскоре и фарфора. Миниатюрная живопись по слоновой кости входила все более в моду. Но руководящая роль принадлежала все же мольбертной живописи; в портретном искусстве нежданные триумфы выпали теперь, наряду с миниатюрной живописью, на долю пастели, нежно пролагающей эстомпом краски, нанесенные в виде штрихов цветными карандашами.

Из репродукционных искусств продолжала процветать гравюра на меди со всеми ее разновидностями. Наряду с граверами, которые частью все еще ограничивались воспроизведением чужих картин, частью же, как и в XVII веке, гравировали портреты, стоят представители меццо-тинто, превратившегося под руками франкфуртского уроженца Леблона (1667 до 1741) в цветную гравюру на меди с тремя или четырьмя досками, далее такие представители чисто французской цветной с тушью манеры, как Франсуа Филипп Шарпантье (1734 – 1817), и утонченной манеры акватинты, изобретателем которой считается Жан Батист Лепренс (1733 – 1781). Лишь благодаря манере акватинты цветная гравюра на меди достигла высшей деликатности и совершенства, особенно у Франсуа Жанине (1752 – 1813). Знаменитейшие цветные гравюры Жанине, как его портрет Марии Антуанетты (Порталис и Бералди), до сих пор принадлежат к числу наиболее ценных произведений этого рода. Настоящие «живописные граверы» в старом духе были по большей части в то же время известнейшими живописцами. Величайшую славу французской графики этого времени составляет парижская школа книжных иллюстраторов, насквозь пропитанная духом рококо, всегда нежная и изящная, большей частью остроумная и пикантная, иногда легкомысленная и вольная. Лучшими представителями ее были исключительно рисовальщики, рисунки которых гравировали другие. То, что в этой области дали Гюбер Франсуа Бургиньон, прозванный Гравелло (1699 – 1773), гибкий и изобретательный иллюстратор сочинений Корнеля, Расина и Боккаччо, Шарль Никола Кошен младший (1715 – 1790), рисовальщик-декоратор Людовика XV, которому Рошблав посвятил целую книгу, Шарль Эйзен (1720 – 1778), изящный рисовальщик амурчиков и виньеток, иллюстрировавший, между прочим, «Эмиля» Руссо, «Рассказы» Лафонтена и «Времена года» Томсона, далее такие мастера, как Жан Мишель Моро, Габриель и Огюстен Сен-Обен, обрисовывает как нельзя лучше французское искусство XVIII века.

Стенные и мольбертные живописцы первой половины XVIII века большей частью непосредственно примыкают к своим предшественникам. То, что они почерпнули в Риме из художественных заветов XVII века, лишь у немногих выступает так ясно на вид, как у Пьера Сюблейра (1699 – 1749), лучшая картина которого в Лувре изображает Христа у фарисея Симона, у Жана Франсуа де Труа (1679 – 1752), «Чума» которого в марсельском музее отражает римские эклектические влияния, у Жана Батиста Ванлоо (1684 – 1745), автора нежного «Эндимиона» в Лувре. В Риме Ванлоо выставил картину, которую приписывали Карло Маратта. Те немногие академики, не бывавшие в Риме, как Жан Ресту (1692 – 1798), не стали от этого оригинальнее. Большинство даже и в Риме держалось французских традиций, которые для многих из них были вместе с тем фамильными традициями. Во многих французских семьях живописцев это искусство передавалось из рода в род. Наиболее обширными из этих художественных семей, родоначальников которых мы уже знаем, были Булонь, де Труа, Койпель и Ванлоо, потомок переселившегося в Париж голландца Якоба Ван Лоо. Директорами академии и старшими придворными живописцами стали: Шарль Антуан Койпель (1694 – 1752), легко и бойко разбросанные масляные картины и пастели которого восхищали его современников и наводят скуку на нас, и Шарль Андре Ванлоо (1705 – 1765), по имени которого поверхностно красивую манеру живописи иронически окрестили потом прозвищем «ванлотеровской». Лучшими из мастеров, которые умели сочетать академическую строгость с истинно французским, элегантным, иногда даже кокетливым вкусом, были ученик Бон Булоня Луи Сильвестр Младший (1675 – 1760), игравший первенствующую роль в художественной жизни Дрездена, пока не вернулся в 1750 г. в Париж, где в 1752 г. также стал директором академии, и Франсуа Лемуан (1688 – 1737), ученик ученика Булоня Младшего, доведший до полной виртуозности французскую манеру XVIII века с ее легко намеченными плавными контурами, светлым колоритом и розовыми тонами тела. К лучшим плафонным и стенным картинам Лемуана, которому посвящена обстоятельная работа Манца, принадлежат Вознесение Богоматери в куполе одной из капелл церкви Сен Сюльпис в Париже, грандиозный апофеоз Геркулеса в одноименном версальском зале и аллегория в овальном обрамлении побед Людовика XV в зале Маара в Версале. Из мольбертных картин Лемуана «Геркулес и Омфала» в Лувре, «Венера и Адонис» в Стокгольме и «Купальщица» в Петербурге показывают все достоинства и все слабые стороны его национальной художественной манеры.

Лемуан умер в 1737 г. В знаменитом «Салоне» этого года стены блистали светлым колоритом и розовыми тонами, унаследованными от него его учениками. Однако, прежде чем мы перейдем к этим последним, мы должны проследить с самого возникновения национальное французское течение XVIII века, в которое затем вливается, в лице учеников Лемуана, академическое направление.

Главой национальной французской школы живописи XVIII века был Клод Жилло (1673 – 1722), новый свет на которого пролило исследование Валаберга. Жилло как рисовальщик, гравер и декоратор доступнее нам, чем Жилло-живописец. Свои сюжеты, трактованные то реалистически, то сатирически, то чисто декоративно, он заимствовал главным образом из театральной и ярмарочной жизни. Арлекин, Скацино и прочие типичные лица итальянской комедии, пользовавшейся тогда огромным успехом во Франции, площадные лекари и шарлатаны принадлежат к его излюбленным фигурам. Некоторые из этих изображений сохранились в гравюрах. Среди его рисунков в Лувре и в музеях Ренна, Лангра и Монпелье преобладают декоративные эскизы. Из его гравюр наиболее популярны иллюстрации к басням Ламотта, рисунки к которым находятся в Шантильи. Довольно значительное число его картин в последнее время вновь открыто в частных французских собраниях и в музее его родного города Лангра. Высокими достоинствами рисунка и живописи отличается, судя по описанию, его «Лавка шарлатана» в Шато де Мушен; остроумная сатира – его «Ночная сцена» в музее г. Лангра, пародирующая историю Троянского коня. Когда его ученик Ватто начал выставлять свои более совершенные по живописи произведения, Жилло перестал писать и посвятил себя исключительно графике.

Антуан Ватто (1684 – 1721), обстоятельные исследования о котором дали, между прочим, Эдмон и Жюль Гонкуры, Доме, Фольбер, Ганновер и Иос – во многих отношениях самое блестящее явление всего французского искусства XVIII века. В свое время превозносимый до небес и нашедший восторженных подражателей, в первой половине XIX века презираемый и осмеиваемый, в последнее десятилетие снова возвеличенный, а иногда даже переоцениваемый, он будет всегда и снова привлекать к себе как верный изобразитель общественных нравов своей эпохи, ее тщеславных, пустых и фривольных развлечений, ее театральных представлений, в духе итальянской комедии-маскарада и ее «галантных праздников», разыгрываемых большей частью на фоне прелестного, осененного деревьями и пронизанного солнечными лучами ландшафта. Привлекательность его картин этого рода лежит, прежде всего, в их тонкой художественности исполнения, в важном, утонченном и широком письме, а также в чарах фантазии, переносящих парижскую театральную и светскую сутолоку в роскошный сказочно-фантастический ландшафт, в радостный, невинный мир грёз, где, при всей «галантности», нет ни малейшего места непристойности. Модные туалеты его фигур, им самим сочиненные согласно духу времени, создавали затем так называемые «моды Ватто».

Родившийся в Валансьене, лишь незадолго до того отвоеванном Францией у Фландрии, Ватто по происхождению был валлонец. В церквах его родного города было достаточно фламандских картин рубенсовской школы. Самого Рубенса он изучал, оставив мастерскую Жилло, в Люксембургском дворце, где находились картины Рубенса из цикла Медичи, а также в доме известного коллекционера Кроза, его покровителя. Несомненно, он познакомился здесь и с гравюрами рубенсовских «Садов любви»; в художественно-историческом отношении поучительно, что все знаменитые «галантные праздники» Ватто в сущности имеют своим прототипом этот «Сад любви».

Ватто был тихий болезненный человек, умерший таким же молодым, как Рафаэль. Счастье его лежало в фантастическом мире его искусства. О жанровых, ландшафтных и батальных картинах его школьной поры, обнаруживающих большей частью влияния фламандцев (Тенирса, Ван дер Мейлена), много сказать нельзя. Некоторые из них хранятся в Новом дворце в Потсдаме. Его декоративные эскизы, за исключением вышеупомянутых недостоверных «Обезьянних клеток» в Шантильи, дошли до нас только в рисунках и гравюрах. Свое настоящее призвание он нашел, представив в 1717 г. в академию «приемную картину», давшую ему тотчас же звание «живописца галантных праздников». Эта прекрасная картина, «Прибытие на остров Киферу», сказочный остров любви, висящая теперь в Лувре, в то время как несколько распространенная реплика ее украшает берлинский Королевский дворец, показывает уже Ватто с его лучшей и наиболее своеобразной стороны. Удивительно органично вставлены группы нетерпеливо ждущих любовных пар в раму дивного солнечного ландшафта; как зачарованный лежит у берега озера, через которое ведет путь в обетованную страну любви, управляемый амурами корабль; на заднем плане высятся синие горы, и манит воздушная, наполненная золотистым сиянием даль, в которой скрыта чудесная страна. Редкая гармония чисто живописных достоинств и истинной поэзии отличает это полотно. При взгляде на него вспоминается Рубенс, вспоминается Джордоне; но, в конце концов, это – Ватто и только Ватто, пленяющий нас здесь. Должны ли мы принять вслед за Доме, что эта картина воспроизводит балет, данный в 1713 г.? Самое большее, что только идея картины зародилась у художника под впечатлением балета.

Среди других многочисленных картин Ватто, из которых 19 принадлежат германскому императору и находятся частью в Берлине, частью в Потсдаме, 10 хранятся в Лувре, 9 в галерее Уоллеса в Лондоне, 6 в петербургском Эрмитаже и 2 в Дрездене, следует отличать театральные сцены, среди которых первое место занимает превосходный, написанный в натуральную величину «Жиль» в Лувре, французская и итальянская комедия в Берлине, «Арлекин и Коломбина» в галерее Уоллеса, от заимствованных непосредственно из жизни светских и жанровых картин; к последним принадлежат обе великолепные дрезденские картины, изображающие развлекающееся светское общество и любовный праздник в зелени. Внутреннюю обстановку в своих картинах Ватто изображал в крайне редких случаях. К этому разряду принадлежит его последняя известная картина, знаменитая вывеска крупного парижского продавца художественных произведений Жерсена, принадлежащая теперь германскому императору. Она рисует продавцов и покупателей в торговом помещении Жерсена с удивительной непосредственностью в наблюдении световых рефлексов и в высшей степени индивидуальной обрисовкой высоких фигур.

За свою короткую жизнь Ватто создал новое искусство, находившее в течение всего XVIII века многочисленных подражателей, ни разу не достигших, однако, его высоты. Из наиболее ранних последователей его Никола Ланкре (1690 – 1743), соученик Ватто по мастерской Жилло, производит впечатление слабого подражателя, а его ученик Жан Батист Жозеф Патер (1696 – 1736) приближается к своему учителю лишь в немногих удачнейших своих произведениях.

Рядом с идеалистическим жанром Ватто Жан Симеон Шарден (1699 – 1779), воскрешая стремления братьев Ленен, восстановил реалистическую жанровую живопись. О нем писали Гонкуры и леди Дильк, а в последнее время Дайо, Валья и Пилон. Его учитель, церковный живописец Пьер Жак Каз (1676 – 1754), ученик Бон Буллоня, едва ли имел большое влияние на его художественное развитие. Путем собственного наблюдения природы Шарден развился, прежде всего, в самого тонкого из французских живописцев мертвой природы. Широкой, мягкой и сочной кистью писал он мертвую природу всякого рода, всегда отличающуюся у него простотой и естественностью композиции и гармонией колорита. Его «Кухонные припасы» с поваром возбудили в 1728 г. в Париже такое восхищение, что за эту картину и «Плоды» того же рода он был принят в академию со званием «живописца цветов, плодов и характерных сюжетов». Обе картины принадлежат Лувру. Присоединяя к своим кухням фигуру кухарки, он превращал их в жанровые картины из жизни парижских горожан. «Кухарка» (галереи Лихтенштейна, мюнхенской Пинакотеки), «Экономка» (Лувр), «Прачка» (Стокгольм), «Урок вышивания» (Лувр, Стокгольм), «Молитва перед обедом» (Лувр, Эрмитаж, Стокгольм), «Девушка, запечатывающая письма» (Потсдам) и «Девушка, читающая письмо» (Стокгольм), «Мать, одевающая ребенка» (Стокгольм) составляют излюбленные сюжеты художника. Он почти никогда не пробует перенести спокойное состояние в действие. Женственному характеру века отвечает резкое предпочтение, оказываемое им простым женским фигурам. Мужчин изображал он крайне редко (к таким исключениям принадлежит «Рисовальщик», один экземпляр которого находится у германского императора, другой в стокгольмском музее). Среди 30 луврских картин находятся 20 с мертвой натурой, одна среди стокгольмских. Пять картин с мертвой натурой, но ни одного жанра его кисти, принадлежат галерее Карлсруэ. Чистый, спокойный домашний мир, которым дышат картины Шардена, представляют полнейший контраст с возбуждением светской атмосферы в произведениях школы Ватто. Помещенные на простом фоне стены его изображения, спокойно и всегда живописно выполненные, отличаются своей изящной холодной красочной гаммой. Его картины, однако, никто не примет за нидерландские. Это – подлинные французы XVIII века, как и создания Ватто; мир, в который они нас вводят – иной, французский мир.

Под влиянием наполовину Ватто, наполовину Шардена также и Жан Франсуа де Труа, собственно исторический живописец стал в довольно преклонном возрасте писать жанровые картины, домашнюю жизнь высших кругов общества, не в идеальном духе Ватто, а в реалистическом Шардена, но без силы и своеобразия этих мастеров. Примером можно привести его «Завтрак с устрицами» в Шантильи и «Любовное поручение» в собрании германского императора.

Из учеников Лемуана, представлявших в «Салоне» 1737 г. живопись светлых тонов, на первом месте должен быть назван Шарль Жозеф Натуар (1700 – 1777), большие полотна которого мы оставим в стороне, чтобы отдать ему должное как живописцу рококо со светлым темпераментом, проявляющимся, прежде всего, в его грациозных сценах из жизни Психеи в верхних стенных панно одной из украшенных Боффраном комнат Отеля Субиз. Изобилующие амурчиками овальные картины его в Стокгольме, с историей любви Аполлона и Клитии, были написаны в 1745 г. для верхних панно дверей Королевского замка в Стокгольме. Светлый розовый тон он заимствовал у Лемуана; амурчики, которыми он украшает свои картины, сообщают им французскую грацию и веселость.

Бóльшую славу, чем Натуар, приобрел тремя годами более молодой соученик его по мастерской Лемуана, Франсуа Буше (1703 – 1770), в многочисленных, всегда декоративно задуманных, охватывающих все области сюжетов картинах и гравюрах которого отражаются с поразительной наглядностью известные внешние стороны французского характера XVIII века – жажда любви и жизненных наслаждений, отличающая общество, его страсть к забавам и пустым удовольствиям, его легкомыслие и поверхностность. «Живописец граций» показал своей эпохе, по выражению Андре Мишеля, ее изображение в зеркале, обвитом гирляндами из роз. Именно Буше, как ни превозносили его друзья, был ранее других, уже критикой Дидро, свергнут со своего пьедестала, чтобы затем почти в течение целого столетия быть отрицательным примером. Тот же Буше, вполне сын своего века и своего народа, был снова возвеличен художественной критикой последних пятидесяти лет (Гонкуры, Манц, Андре Мишель) и прославлен как наиболее французский мастер французского национального искусства. Там, где его картины, как в Лувре, Стокгольме и в галерее Уоллеса, висят среди шедевров других мастеров, нас всегда будет отталкивать их холодный, пустой, поверхностный замысел и выполнение. Но когда представляется случай видеть их, как декоративные произведения, на их настоящем месте, нельзя не восторгаться легкостью и грацией их композиции, группировкой фигур и кипучей жизнью, наполняющей их. Амурчики, которых Буше частью рисовал и гравировал отдельно, ради них самих, занятыми различными грациозными фантастическими делами, частью разбрасывал по всем своим большим полотнам, придают его искусству одну из тех эллинистически-александрийских черт, которые всегда возвращаются в родственные по духу эпохи.

Излюбленными сюжетами Буше были эротические похождения греческих богов. Любовные приключения современного ему общества он изображал преимущественно в виде пастушеских идиллий: в модных костюмах. Он писал также жанровые картины из простого, мещанского быта и ландшафты, не только как задние планы, но и ради них самих. Как раз эти ландшафты, как и нагая натура, писанная им большей частью по памяти, имеют в себе постоянно нечто поверхностное, гобеленное. О более глубоком проникновении в природу он заботился так же мало, как и об одухотворении ее искренним чувством. От более теплых красочных тонов своей юности он перешел в зрелые годы к тем розовым и голубым серебристым тонам, которые в одно время пользовались любовью, под конец снова стали более красочными, но и более пестрыми, а вместе с тем и более жидкими и слабыми. Из декоративных картин Буше в стиле его эпохи сохранилось на месте лишь небольшое число. Некоторые его стенные и дверные панно 1738 – 1739 г.г. еще можно видеть в Отеле Субиз в Париже, а четыре плафона с «Временами года» 1753 г. – в Зале Совета замка Фонтенбло. Большинство его картин, числом двадцать пять, находятся в Лувре; из них характерна «Венера у Вулкана»; двадцать шестая луврская картина – «Аврора» на потолке зала рисунков. Двадцать две картины принадлежат галерее Уоллеса в Лондоне; из них некоторые составляли первоначально части общих декораций, например, обе знаменитые большие картины: «Восход солнца» и «Закат солнца», написанные для «Мануфактуры гобеленов». Третье по богатству собрание картин Буше находится в стокгольмском музее, «Триумф Венеры» которого принадлежит к числу наиболее зрелых произведений Буше. Однако у нас нет охоты особенно углубляться и перечислять его картины.

О том, что это чисто французское направление находило последователей и любителей до самого начала XIX века, свидетельствуют два в своем роде значительных художника, Жан Батист Грёз (1725 – 1805), новые монографии о котором принадлежат перу Моклера и Марселя, и Жан Оноре Фрагонар (1732 – 1806), о котором писали Порталис, Наке, Нолак, Дайо и Валья. Грёз учился живописи в Лионе, но развитием своего таланта обязан главным образом Парижу. Подобно Шардену, он известен прежде всего, как живописец мещанского жанра, но в противоположность Шардену он не довольствовался передавать без всякой тенденции повседневные события с наивозможным живописным совершенством, а стремился, в духе Дидро, непомерно хвалившего его, и в духе современной ему мещанской драмы, восторгавшей его, изображать драматические и патетические события, всегда с обличительным или сентиментальным остроумием. Уже его первые, выставленные в 1755 г. в Париже картины, особенно «Отец семейства», читающий Библию, возбудили огромную сенсацию. Оригинал этой картины находится в собрании Бартольди-Делессер в Париже. К наиболее знаменитым произведениям его в этом роде, большей частью ясным по композиции и бойким, но лишенным особой красочной прелести письма, принадлежат «Обручение», «Отцовское проклятие», «Разбитый кувшин» галереи Уоллеса в Лондоне, где находится двадцать одно произведение Грёза, «Утренняя молитва» в Петербурге. Выше в живописном отношении, чем эти жанровые картины, стоят его полупортретные, написанные в натуру бюсты и головки цветущих, грациозных, то плутовато-кокетливых, то наивных молодых девушек и детей, которые даже в Лувре и галерее Уоллеса составляют большинство его картин. Самой красивой изо всех них считается «Девушка с собачкой» в музее г. Анжера. Неоспоримая живописная прелесть этих изображений несвободна, однако, от слащавости. Это типичные картины «для публики», написанные на продажу, подобно столь многочисленным аналогичным произведениям XIX столетия.

Фрагонар был самым выдающимся учеником Буше, хотя на него также оказали влияние Ватто и Шарден. Он писал идеальные, мифологические и реалистические жанровые картины, пасторали и ландшафты, как и предшественники, но в конце столетия, как Ватто в начале его, во всем, что бы он не предпринимал, прежде всего, был живописцем, мастером с чарующей, очень смелой кистью, всегда нужными и вдохновенными красками, облекающими его нередко вольные сюжеты, набросанные крайне живым рисунком.

Из тринадцати луврских картин, «Купальщицы» обнаруживают всю пылкость его художественной фантазии, «Любовное свидание» типично для всей его манеры, а девять картин галереи Уоллеса, из которых «Качели» воспроизведены гравюрой Делонэ, «Любовный источник» - гравюрой Реньо, показывают Фрагонара в его настоящей среде. Сам награвировал он, по подсчету Гонкуров, двадцать шесть листов, из них одиннадцать самостоятельных композиций, которые все дышат тем же духом и отличаются той же тонкой техникой, как и его картины. Большой известностью пользуются его рисунки к «Рассказам» Лафонтена. Фрагонар принадлежит к художникам, пережившим свою славу и снова восстановленным в правах потомством.

Великие мастера национального французского направления, портретисты, пейзажисты, живописцы мертвой натуры, животных и архитектуры, дали лучшее из того, что тогда было создано в этих областях во Франции. Специальные представители этих отраслей живописи не заслуживают особенно подробного рассмотрения. Пейзажисты Симон Матюрен Лантар (1729 – 1778), одни из лучших, затем Жан Пиллеман (1727 – 1808), Лазарь Брюанде (1750 – 1803) и Жан Луи де Марн (1754 – 1829) не шли далее традиций XVII века; а то новое, что давали художники, изображавшие либо мирные, полугородские, либо бурные береговые ландшафты и виды гаваней, как Адриан Манглар (1695 – 1760) и Клод Жозеф Верне (1714 – 1789), ограничивалось слишком внешним, поверхностным наблюдением природы, чтобы затронуть наше сердце. Такое же неглубокое впечатление производят и баталисты, из которых Шарль Парросель (1688 – 1752) занимал первенствующее положение в первой половине века, а Франсуа Казанова (1727 – 1802) и его ученик Филипп Жак Лутербур (1740 – 1813) во второй; архитектурные живописцы Юбер Роббер (1733 – 1808), представленный в Лувре девятнадцатью картинами, довольно поверхностный, хотя и нелишенный известной привлекательности подражатель итальянцев. В области животных и мертвой натуры Франция обладала в XVIII веке в лице Жана Батиста Удри (1686 – 1755), ученика Ларжильера, незаурядным, бойким декоративным талантом, который правда, не выдерживает сравнения по теплоте и силе с голландскими мастерами, жившими еще частью, как Ян Вееникс, в XVIII столетии, но, тем не менее, оставил ряд прекрасных картин и гравюр. Как высоко ценился Удри, показывают его восемь картин в Лувре, к которым следует присоединить восемь картин в стокгольмском и свыше сорока в шверинском музеях. Наконец, в области портретной живописи Франция вполне сохраняла в XVIII веке свою руководящую для континентальной Европы роль, хотя младшее поколение ее портретистов значительно уступает мастерам XVII века. Робер Турниэр (1668 – 1752), Жан Марк Натье (1685 – 1766), Луи Токе (1696 – 1772), Жак Андре Жозеф Аве (1702 – 1766) и Франсуа Гюбер Друэ (1727 – 1775) были в своем роде недюжинные мастера, жизненные портреты которых, воплощая в себе дух века, не обладают, однако, вечными ценностями, поднимающими их над уровнем времени. Художники, переселившиеся в Германию, Луи Сильвестр Младший (1675 – 1760), работавший в Дрездене, и Антуан Пен (1683 – 1757) в Берлине, обладавший самостоятельным художественным глазом и живописным чутьем, занимают почетное место в ряду лучших французских портретистов своего времени. Художники, переселившиеся в Германию, Луи Сильвестр Младший (1675 – 1760), работавший в Дрездене, и Антуан Пен (1683 – 1757) в Берлине, обладавший самостоятельным художественным глазом и живописным чутьем, занимают почетное место в ряду лучших французских портретистов своего времени. Совершенно особое значение получила в то время во Франции пастель. Под руками Мориса-Кантена де Латура (1704 – 1788) пастель из нежной дамской работы превратилась в мужественное сильное искусство, следовавшее за натурой во все ее уголки, одинаково жизненно передавало тело и ткани и, что важнее всего, схватывало внутреннее существо изображаемых лиц. Как высоко в настоящее время снова ценится Латур, в свое время переписавший в Париже все, что только обладало знатностью, именем или богатством, отражается уже в монографиях о нем Шанфлери, Демаза и Турнё. Подавляющее большинство его картин – восемьдесят семь номеров – принадлежит его родному городу Сен Кантену. Но он хорошо представлен также в Лувре и в Дрездене.

Соперник Латура, женевец Жан Этьен Лиотар (1704 – 1789), работавший почти во всех европейских столицах, а главным образом в Амстердаме, в Государственном музее которого находятся его двадцать четыре портрета пастелью, не равняется с ним ни в жизненной силе черт лица, ни в полноте экспрессии, и лишь из-за мягкой, деликатной манеры он принадлежал к любимейшим живописцам своего времени. Популярнейшая из картин Лиотара – светлая по тонам, свежо и опрятно исполненная «Венская шоколадница» дрезденской галереи. Его немногочисленные масляные картины находятся большей частью в частных собраниях. Корреджио был его идеалом. Биографию и оценку произведений Лиотара интересующиеся найдут в сочинениях Умбера, Ревилио и Тиланюса.

По своей легкой плавной манере замысла и письма к стилю XVIII века принадлежит и Элизабет Луиз Лебрен, урожденная Виже (1755 – 1843), автобиография которой рисует нам ее живее, чем монография о ней Пиле. Смена мод целого полстолетия отразилась в ее портретах. При всех дворах Европы писала она коронованных особ, модных красавиц и знаменитых мужчин. Лучшие ее произведения находятся в Лувре, где из восьми картин ее кисти особенно восхищают ее оба автопортрета с дочерью. Если ей и не хватает личной силы характера и углубленной кисти истинного великого мастера, то все же ее портреты написаны всегда изящно и со вкусом; эти качества гарантируют и теперь успех у сильных мира сего.

Затем наступает и для французской живописи пора псевдоклассической реакции. Самый классический из французских классиков, Жак Луи Давид (1748 – 1825), с его соучениками Венсаном и Реньо, стоит высоко над парижским искусством первой четверти XIX столетия. Переходы его от одного стиля к другому изображены Фр. Бенуа. Для нас в этом отделе имеет значение учитель трех вышеназванных художников, граф Жозеф Мария Виэн (1716 – 1809), сам бывший учеником Натуара. Не столько из-за научного убеждения, сколько по своему темпераменту, Виэн отказался от манерного и аффектированного стиля своих современников, чтобы вернуться к натуральной простоте, которую он ничуть не отождествлял еще с антиком, и хотя, как показывают луврские картины, ему не хватало сил осуществить представлявшийся ему переворот, ученики его именно в нем видели художника поворота, каким он слыл. Первый его последователь, но не ученик, был Жан Франсуа Пейрон (1744 – 1814). Его «Погребение Мильтиада» (1782) в Лувре показывает, что он хотя и смотрел на антик сквозь очки Пуссена, но принадлежал к небольшому кружку тех, кто уже в XVIII веке сознательно вел борьбу с царившим «рококо».