

Хлопина
Елена Юрьевна

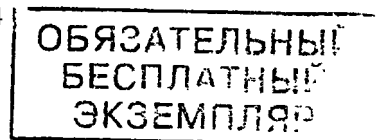
Жак-Луи Давид и его школа.

Специальность 17. 00. 04 - изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва-2004



Диссертация выполнена на кафедре всеобщей истории искусства Исторического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,
профессор **В.С.Турчин**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения,
М.И.Свидерская

кандидат искусствоведения
Е.Б.Шарнова

Ведущая организация:

научно-исследовательский
институт теории и истории
изобразительных искусств
Российской Академии художеств

Защита состоится 31 марта 2004 г. в 15 ч. 20 мин. на заседании диссертационного совета по искусствоведению в МГУ им. М.В. Ломоносова (шифр Совета Д. 501. 001. 81)

Адрес: 119992, Москва, ГСП-2, Ленинские горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов, аудитория 550.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. А.М Горького, МГУ (1-й корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан _____, 2004 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, профессор

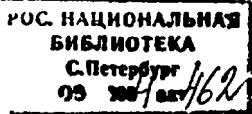
В.П.Головин

В настоящее время творчество Ж-Л.Давида хорошо изучено, однако большинство исследователей делают акцент на роль Давида как политика, общественного деятеля, реформатора Академии, создателя новой Академии и стиля «неоклассицизм». Таковы основные социо-культурные и стилевые стереотипы представлений о художнике. Одновременно с этим Давид признан как наследник французской школы живописи XVIII века и основатель «*ecole modeme*», новой школы живописи XIX века. При этом морфологический аспект творчества Давида зачастую либо игнорируется, либо трактуется как технологический. Однако, попытка рассмотреть Давида лишь как мастера художественной формы привела бы к искажению образа художника, к созданию стереотипа о художнике как о вырванном из контекста феномене. В данной диссертации предпринята попытка комплексного анализа творчества Давида, при этом особое внимание уделено проблеме творческого метода.

В этой связи особое значение приобретает проблема школы Давида. Необходимо пояснить понятие школы. Прежде всего, школа понимается как обучение. Давид прошел обучение в Академии, но определяющее влияние на его творческий метод оказала европейская живописная традиция. Понятие школы включает в себя понятие мастерской художника. Проблема отношения Давида к своей мастерской отражает основные принципы творческого метода художника. Кроме того, школа - это круг художников оказавшихся в ареале влияния искусства Давида. Однако, проблема наследия Давида в XIX веке — это отдельная тема, требующая особого исследования и в данной работе представленная лишь в самых общих чертах.

Актуальность исследования определяется тем, что в нем впервые предпринята попытка всестороннего анализа искусства Давида, причем не столько образного содержания его картин, что уже было подробно исследовано многими, сколько их художественного своеобразия. Выявление особенностей творческого метода художника позволило переоценить значение позднего брюссельского периода его творчества и проблему школы Давида, с которой связан целый ряд проблем.

Предметом исследования в диссертации явились художественные произведения Ж-Л.Давида и французская живописная традиция XVIII - начала XIX веков, а также общий социо-культурный и художественный контекст эпохи, особое место в которой занял Давид. В связи с этим в диссертации помимо живописных и графических работ анализируются документальные источники, связанные с деятельностью Давида, и современная ему художественная критика. Эти источники позволяют с необходимой полнотой представить истоки и особенности представлений Давида об искусстве, тесно связанных с его индивидуальным творческим методом.



Временные рамки работы охватывают 1760 - 1820-е годы - время активной творческой деятельности Ж-Л. Давида. В то же время, в целях более углубленного понимания истоков творчества Давида и его тесных связей с предшествующей живописной традицией автор обращается к более ранним этапам, а именно к формированию французской школы живописи в XVIII веке.

Цель данного исследования проанализировать особенности творческого метода Давида, выявить качественные характеристики картин и рассмотреть проблему его школы.

В задачи исследования входит анализ следующих проблем:

- Давид в контексте историко-культурных обстоятельств эпохи. Типология поведения художника в предложенных временных обстоятельствах. Метод Давида и его влияние на поведение художника.
- Место Давида в структуре художественной жизни, центральным и единственным звеном которой долгое время была Академия, а после революции - мастерская самого Давида. Взаимоотношения Давида с мастерской и его отношение к постепенно формирующемуся музею.
- Давид и живописная традиция. Его учителя и ученики, опыт, впечатления, приоритеты.
- Анализ живописных качеств картин Давида, которые служат наиболее очевидным свидетельством особенностей творческого метода художника.

Наконец, важно отдавать себе отчет в том, как выглядело творчество художника в оценке современников.

На каждом временном отрезке последовательно рассматривается роль каждого из этих факторов. Это позволяет увидеть «сквозные» тенденции и их развитие в творчестве Давида.

Основопологающим методом диссертации является традиционный метод, предложенный Г. Вельфиным в его работе «Истолкование искусства»: «Истолковывать художественный памятник - значит также, поставить оторванное явление в общую историческую связь, для того, чтобы сделать его по-настоящему понятным. ...под самый конец встает проблема оценки: почему это красиво или почему эта картина лучше, чем другая?»¹. Использование этого метода анализа применительно к творчеству Давида позволит переоценить значение позднего периода творчества художника и его значение для живописцев XIX века.

Научная новизна диссертации состоит в системном анализе творческой биографии художника и проблемы его школы, что позволяет преодолеть укоренившиеся в практике предшествующих исследователей социо-культурные стереотипы представлений о Давиде.

¹ Г. Вельфин. *Истолкование искусства*. М., 1922. С.10.

Принципиально новым является рассмотрение Давида как мастера художественной формы и постановка вопроса о его влиянии на последующие поколения живописцев XIX века.

Теоретическая значимость диссертации состоит в проблемном построении монографической работы. Важное теоретическое значение, по нашему мнению, имеет также возможность применения «качественного» принципа анализа картин и попытка выработать основные принципы подобного анализа.

Практическая ценность диссертации заключается в том, что ее методы и результаты исследования могут использоваться в работах по изучению французской школы живописи XVIII-XIX веков. Материалы данной диссертации постоянно используются автором в лекционных и семинарских занятиях в рамках курсов истории западноевропейского искусства Нового и Новейшего времени в Российском государственном гуманитарном университете.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им.М.В.Ломоносова. Положения диссертации опубликованы автором в ряде статей в различных научных сборниках. По теме диссертации были прочитаны доклады на нескольких научных конференциях.

Структура работы. Композиция работы основана на хронологическом принципе и включает: введение, шесть глав, заключение. Текст сопровождается примечаниями, в конце приложен список литературы.

Во введении автором изложены основные задачи диссертации, план исследования творческого наследия художника, основные направления изучения проблемы его школы, а также методы исследования. Кроме того, рассматривается проблема эволюции восприятия творчества Давида от современной ему художественной критики до исследований XX века.

В отличие от многих художников французской школы XVII-XVIII веков, имена которых были забыты и интерес к которым возрождается только в начале XX века, имя Жак-Луи Давида всегда было объектом внимания художественной критики. Материалы современной Давиду художественной критики, документы, отрывки мемуаров были опубликованы Д. И. Г. Вильденштайнами² в 1973 году, благодаря чему появилась возможность более глубокого изучения политической, культурной и художественной среды, в которой происходило становление и развитие мастера.

При жизни и после смерти искусство Давида оценивалось большинством как иллюстрация временных событий, свидетелем которых стал художник. Историография о художнике на две трети состоит из подобных источников.

² Wildenstein D. et G. Louis David. Recueil de documents complementaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David. P., 1973.

В других источниках роль Давида как политического деятеля дополняется его ролью в художественной жизни эпохи как реформатора старой Академии или создателя новой Академии. Давид как глава французской школы и еще шире - европейской школы XIX века интересует, прежде всего, художников. Наиболее интересными для нашей точки зрения являются воспоминания людей, близких к Давиду: консультировавшейся у него мадам Э.Виге-Лебрэн³, его ученика Е.Делеклюза⁴, его внука Жюля Давида⁵.

Картины Давида после его смерти попали в Лувр и часто выставлялись в Салонах. Зрители XIX века могли видеть их и сравнивать с рядом картин его последователей. В связи с этим восприятие Давида зрителями XIX века раздваивается: осуждая его политическую деятельность, они преклоняются перед его картинами. Это касается особенно художников и редких зрителей, индивидуальный вкус которых преодолевает массовые стереотипы. Характерным примером может послужить отношение к Давиду Стендаля и Ш.Бодлера, преклонявшихся перед масштабом фигуры Давида.

Исследования искусства Давида в XX веке, в общем, отражают общее направление развития искусствознания. Ранние монографии носят описательно-биографический характер. В 80-е годы начали предприниматься попытки переосмысления творчества Давида сквозь призму современных концепций, например, в исследованиях М.Фрида⁶ и К.Брайсона⁷. Постепенно в историографии возрастает интерес к брюссельскому периоду творчества Давида, долгое время оставшемуся за пределами внимания исследователей. Книга Д.Джонсон⁸ посвящена качественной переоценке поздних картин Давида.

В меньшей степени изучен живописный метод Давида, хотя существует ряд статей, посвященных технологическому аспекту его творчества. Внимание к живописному мастерству Давида в большинстве случаев связано с интересом к его портретам.

Исследование, подводящее итог - книга А.Шнаппера, который сформулировал идею своей книги в названии - «Давид. Свидетель своей эпохи»⁹. Он сыграл неоценимую роль в организации и подготовке выставки картин Давида и каталога¹⁰, который стал незаменимым источником информации для всех исследователей творчества художника.

Историка искусства интересует, прежде всего, человек - художник в его временном контексте и географическом регионе. Картина интересует зрителя как визуальный образ, который он стремится «прочитать» как текст, найти в ней литературную фабулу,

³ *Souvenirs de Mme L-E. Vigée Le Brun. Paris, 1835-1837. Vol.1-3.*

⁴ *Delecluze M.E. J-L. David, son école et son temps. P., 1855.*

⁵ *David J. Le peintre Louis David, souvenirs et documents inédits, par Jules David son petit fils. P., 1880.*

⁶ *Fried M. Absorption and theatricality. A study in the behaviour in the eighteenth-century France. Berkeley, 1980.*

⁷ *Bryson N. Tradition and desire. Cambridge, 1984.*

⁸ *Johnson D. J-L. David. The Farewell of Telemachus and Eucharis. Los Angeles. 1997.*

⁹ *Шнаппер А. Давид. Свидетель своей эпохи. М., 1984.*

¹⁰ *"Jacques-Louis David, 1748-1825." Catalogue de l'exposition. P., 1989.*

выразительность, правдоподобие. Это необходимо, поскольку в картине многое связывает ее со временем - и характер заказа, и характер иконографии, и даже технология, но этого недостаточно. Лишь очень редкий зритель задается вопросом: почему картины того или иного художника лучше, чем картины других художников, его современников?, ответ на которые нельзя получить, исходя из анализа связей художника и его произведения с историко-временным контекстом. В целом в историографии Давида проблема творческого метода художника, качественных характеристик его картин исследована недостаточно. Мы намереваемся заполнить эту лакуну.

Первая глава диссертации: «Парижская художественная жизнь и французская школа живописи XVIII века» посвящена обзору контекста, в котором происходило формирование творческого метода Давида, и который определил специфику всего творчества художника.

Центральное место в художественной жизни Франции XVIII века занимала парижская Академия. Она была создана как институт монархии и благодаря этому получила монополию в художественной жизни Франции. Ведущую роль играла административная часть Академии - департамент, определявший ее основные функции.

Академия зафиксировала отделение ремесла от искусства. Декларативный идеал Академии заключался в воспитании французских Великих художников и сохранении традиции. Однако, на практике искусство, которым занималась Академия, было ориентировано на заказчика, на воспроизводство образцов, разработку универсально применимых правил и технологий. Так была построена система обучения, в которой была нивелирована индивидуальность как учителя, так и ученика. Большую свободу для становления, развития индивидуального таланта художников предоставлял филиал парижской Академии в Риме. Благодаря Римскому филиалу французские художники получили возможность напрямую знакомиться с европейской традицией, широко представленной в римских и итальянских коллекциях, что было несомненным преимуществом Академии.

Созданная как институт монархии, Академия, тем не менее, быстро вросла в ту почву, на которой возникла, и стала замковым камнем французской школы живописи в XVIII веке.

Но первоначально в структуре французской Академии, созданной для обеспечения функциональной вертикали короля и повышения художественного уровня мануфактурного производства ниши для индивидуальности, нестандартных талантов не предполагалось. Характерным примером является Пуссен. Он был актуален для Парижа, но его задачи, индивидуальные установки, интересы в искусстве не соответствовали функциональным требованиям короля, что напоминает будущее положение Давида относительно Академии.

Кроме того, проблема Пуссена и его «круга» близка проблеме Давида и его «круга», т.е. школы в самом широком понимании.

Вместе с ним художники, вошедшие в Золотой век европейской живописи наряду с наиболее крупными мастерами итальянской и голландской школ — такие как К.Лоррен и Ж.де Латур остались за пределами Академии и Франции, несмотря на популярность их картин в Париже. Но именно они стали основой французской школы живописи XVII века. Также как в XVIII веке славу французской школы составили имена А.Ватто, Ф.Буше, Ж.Б.Греза, Ж.-Б.-С.Шардена, Г.Робера и О.Фрагонара, художников, которые не воспринимаются в русле традиции «академизма». Они демонстрируют варианты индивидуальных взаимоотношений с Академией. Именно эти художники оказали определяющее влияние на сложение живописного метода Ж.-Л. Давида.

Антуан Ватто - хронологически первый в этом ряду. Для Ватто принятие в Академию имело мало значения, т.к. он продолжал оставаться в системе до-академических, индивидуальных отношений заказчика и художника, основанных на вкусах собирателя. В своей живописи Ватто лишил смысла общепринятые программные, иконографические, жанровые, технологические нормы, отношение к традиции, сделал их формами для игры, мотивами для живописной импровизации. Ватто отличал интерес к возможностям цветового пятна, что особенно очевидно на примере его рисунков. Одним из качеств его живописи стал принцип «пейзажности»: как бы непосредственного контакта с мотивом, хотя все картины писались в мастерской, и открыто импровизационного характера самого процесса работы над картиной. Это стало новым этапом в развитии французской школы живописи. Наиболее крупные художники французской школы живописи XVIII века, так или иначе, обращались к наследию Ватто, осваивая пути, намеченные им.

В отличие от Ватто, академическая карьера Франсуа Буше, наследника Ватто, была успешной. Буше - пример индивидуальной интерпретации в большей степени живописного метода А.Ватто, чем модных жанров, тем, мотивов и приемов, свойственных стилю рококо. Также как у А.Ватто, метод Ф.Буше наиболее ярко проявляется в его рисунках. По сравнению с рисунками Ватто, рисунки Буше предстают более классическими, законченными в академическом смысле, хотя в том, что касается правил академического рисунка, безусловно, нарушающими все границы. В его картинах и рисунках всегда есть некий композиционный модуль, обычно это фигура, вокруг которого строится композиция горизонталями, вертикалями и диагоналями. Этот принцип окажет сильное влияние на Давида.

Карьера Ж.-Б.Греза была основана на его успехе в Салоне. Характерным примером того, как воспринимались картины Греза современниками, является Д.Дидро, который видел в нем воплощением идеалов «просвещенной» публики со всем комплексом интересов к

литературе, театру, философии. Необычность таланта Ж.-Б.Греза заключается в том, что его желание соответствовать требованиям зрителя вступает в противоречие с чисто живописными устремлениями. Именно поэтому зачастую его рисунки и «незаконченные» портреты живописнее его «академических», исторических картин. Аналогичные примеры позже можно встретить среди учеников Ж.-Л.Давида.

Искусство Гюбера Робера является примером того, что соответствие вкусам зрителя вовсе не обязательно сказывается на качествах самой живописи. Г.Робер объединяет все составляющие живописи благодаря равномерной разработке всех элементов композиции, которая воспринимается как единое почти монохромное цветовое пятно, что приближает его к решению проблемы общего тона.

Творчество двух других художников - Жан-Батист-Симеона Шардена и Жан Оноре Фрагонара, еще в меньшей степени связанных с академической традицией, оказало самое непосредственное влияние на Ж.-Л.Давида.

В отличие от описанных выше художников, талант которых более непосредственно воплощался в рисунках, у Шардена и Фрагонара живопись не похожа на рисунки. По сравнению с рисунками Буше и Робера для рисунков Фрагонара характерна большая точность и внимание к мельчайшим штрихам, в то время как в живописи его интересует свободная импровизация в цвете. В отличие от О.Фрагонара, у Ж.Б.С.Шардена очень мало рисунков, хотя много пастелей, что свидетельствует об интересе художника больше к цвету, нежели к технике рисунка.

Фрагонар унаследовал от Ватто принцип импровизации в цвете как метод построения единства в картине. Мотивами для импровизаций Фрагонара могут служить случайные расположения объектов, как, например, в портретах; собственные композиции, которые он может несколько раз повторять, а также картины других художников. В отличие от северной традиции живописи, у Фрагонара наблюдается постоянный интерес к открытым цветовым отношениям, которые по мере продвижения работы над картиной становятся сложными, что, в конечном счете, сближает его с голландской и фламандской традицией отношения к цвету.

В отличие от Фрагонара интерес Шардена к живописной традиции основан на голландской школе XVII века, ее фламандском ответвлении. Это выражается в интересе к задачам натюрморта, так называемым «бытовым жанрам», длительному процессу усложнения цвета, созданию общего тона, поглощающего все цветовые контрасты. Хотя отдельные работы отличаются интересом к решению задач локального цвета.

Однако, подобный подход, «интерпретация» творчества этих художников несколько отличается от отношения к ним их современников. Положение этих художников в общественном мнении определялось в большинстве случаев их положением относительно

Академии и Салона, и очень редко кто из них случайно находил точные формулировки, отражающие неповторимость их живописи.

Индивидуальные художники не совсем укладывались в функциональные рамки Академии, но именно они стали наследниками европейской живописной традиции и основателями французской школы живописи.

В таких условиях происходило формирование Давида. Из этого круга он выбирал ориентиры, эта среда определила особенности его творческого метода.

Вторая глава «Давид и Академия. Годы учения» посвящена анализу раннего периода творчества Давида, его обучению в парижской Академии.

Поскольку Академия была тесно связана с властью, то особенности политической жизни 60-70-х годов XVIII века определили особенности политики Академии, проводимой в области искусства в. Из модных художников наиболее показательным примером является Ж-М.Вьеп, учитель Давида, персонифицировавший весь компендиум как академической, так и салоной, т.е. рыночной живописи этого времени. Наряду с новыми, модными художниками, во второй половине XVIII века продолжает работать старшее поколение. Творчество некоторых из них мы рассмотрели в предыдущей главе.

Особенности политики Академии конца ХУШ века объясняют характер выбора Давидом тем для своих картин, разнообразие академической, салонной живописи предоставили ему вариативность иконографии, возможность свободного монтажа иконографических мотивов, разнообразие «манер» - независимость от академической догматичной технологии, а поколение художников школы Ватто - профессиональный, индивидуальный круг учителей в живописи, объясняющий особенности его творческого метода.

Если Ватто попадает в Академию из ремесла и сферы прикладных искусств, то Давид не со стороны, а изнутри - из сферы других искусств - театральной и литературной среды, архитектуры, близких к живописи. В отличие от художников начала века, например, Ватто или Шардена, Давид шел по пути, типичном для ученика Академии второй половины ХУШ века.

Академия воспринималась Давидом как следующий этап на пути его становления как художника. Однако, академическое образование было построено совсем не для этого, в чем несколько позже убедится сам Давид. Если к Академии как школе и мастерской Давид легко адаптируется, то правил департамента он никак не может освоить. Его несовпадение с академической системой и ее целями становится очевидным сразу же, как только он сталкивается с департаментом, т.е. правилами учреждения, во время участия в конкурсе на

Большую Римскую премию. Давид участвует в конкурсе несколько лет - с 1771 по 1774 год, прежде чем получит первую премию.

Попытки Давида, несмотря на преграды, получить первую премию, обычно трактуются как доказательство его карьерных устремлений. С позиций Академии как учреждения это выглядело именно так. Однако, по отношению к Давиду эта проблема не так однозначна. Отличие Давида от остальных «конкурсантов» заключалось, прежде всего, в том, что его поведение не вписывалось в рамки требований Академии. В 1771 году с точки зрения Академии, Давиду нужно было заручиться поддержкой своего учителя, который состоял в комиссии конкурса и мог повлиять на решение академиков, а не рассчитывать только на свой талант и качество живописи. После вторичного участия в конкурсе в 1772 году Давид воспринимает поведение академиков во время конкурсов не как формальные правила, с которыми необходимо смириться, а как объективный критерий качества своих картин, результатом чего становится попытка самоубийства. Роль необходимой поддержки художника в этот период, также как в последующие выполняли его личные заказчики, в данном случае его родственники, заказывавшие ему портреты

В данной главе также рассматривается проблема отношения Давида к академической школе в самом широком смысле, т.е. проблема круга Давида. На этом этапе выбор Давидом иконографических и технологических образцов не выходит за пределы стандартного академического набора и сближает его с академической традицией, опиравшейся на «классические» источники, основным из которых был Н.Пуссен, картины которого в этот период Давид воспринимает скорее сквозь Вьена, т.е. как иконографические схемы. Именно поэтому его композиции этого периода сходны с композициями Ж-Ф-П.Шейрона, В то же время, он обращается к художникам французской школы XVIII века, вошедших в «рокайльную» традицию, что особенно видно по портретам. Однако уже в этот ранний период картины Давида несколько отличаются от картин его собратьев по мастерской и анализ их особенностей невозможно ограничить выкладками иконографического толка.

Свидетельством преобладания индивидуального вкуса и отношения к иконографии как к композиционной схеме, которая является мотивом для вариаций, может послужить подход Давида к процессу написания картины, отличному от академического. В течение работы Давида над картиной могло измениться изначальное видение художником композиции, что свидетельствует о том, что для Давида был интересен сам процесс работы, вторичный для академиков, относившихся к процессу как к исполнению замысла. В дальнейшем это не раз приведет к конфликтам с заказчиками на протяжении всего творческого пути Давида. Это позволяет сравнивать его с такими художниками как Ватто и его последователями. Еще одним фактом, свидетельствующим об интересе Давида к процессу импровизации в

живописи, является то, что он все время переделывает композиции, повторяет одни и те же композиции под разными названиями, импровизируя на одну и ту же тему. Повторение собственных картин и композиций, как метод усовершенствования, усложнения композиционных решений, цветовых отношений, было характерно для О.Фрагонара и Ж.Б.С.Шардена.

В этот период намечились основные координаты интересов Давида в живописи. Уже в раннем периоде можно выделить две основные линии в живописи Давида — одна - это попытка адаптироваться к тому, что он считает своей школой — к Академии и историческим картинам большого формата, а другая - отдельная тема - портреты, которые в иерархии Академии были низким жанром. Причем, в этот период сам Давид считал своей основной задачей освоить проблемы исторической картины, а портреты считал второстепенными. Давиду удастся на очень высоком по академическим меркам уровне освоить композиционные принципы и рисунок, но его чувство цвета вступает в противоречие с тем, чему учит Академия, в которой цвет — лишь дополнительная аранжировка рисунка и композиции. В отличие от исторических картин в жанре портрета Давид мог работать свободнее, перед ним был лишь ряд его великих предшественников, с которыми он себя сравнивал, но не было необходимости следовать нормам Академии. Именно поэтому живописный талант Давида в портретах реализуется свободно и спонтанно с самого начала. Давид с самых первых картин становится неотъемлемой частью, наследником традиции французского портрета XVIII века, которая является наиболее яркой и выдающейся чертой французской школы живописи.

Буше и Вьен, сыгравшие значительную роль в биографии Давида, определили диапазон его интересов в живописи на начальном этапе его становления. В живописи Ф.Буше Давида интересует не столько иконография, сколько собственно индивидуальная манера Буше, живописная маэстрия. Живопись непосредственного учителя - Вьена для Давида - это рисунок и геометрия, которые на данном этапе находятся полностью в русле академических правил. Поэтому композиции картин Давида этого периода вполне академические.

В ранних портретах Давида уже видно влияние и Фрагонара (особенно если иметь в виду утраченный портрет м-ль Гимар, чей салон Давид расписывал одновременно с Фрагонаром) и Шардена. Но в отличие от очевидного влияния Буше, проявившегося в исторических картинах Давида, интерес Давида к Шардену и Фрагонуру лишь намечается.

Индивидуальная интерпретация традиции становится одной из особенностей живописного метода Давида и развивается впоследствии во время обучения в Риме. В этом Давид также является наследником таких великих для французской школы живописи художников как К.Пуссен, А.Ватто.

В 1774 году Давид получает первую римскую премию и возможность трехлетнего обучения в Риме. Намеченные нами тенденции развития творческого метода Давида получают сильный стимул для развития, когда Давид в ноябре 1775 года приезжает в Рим.

В третьей главе «Давид в Риме. Становление мастера» анализируется период пребывания Давида в Риме и проблема влияния на его творчество итальянской живописной традиции.

Период обучения во французской Академии в Риме в творчестве Ж.-Л. Давида стал поворотным моментом на пути профессионального становления: завершающим этапом раннего, еще не вполне самостоятельного развития и основой будущего периода зрелости. Данный период становления и развития Давида как живописца охватывает временной диапазон от первой поездки Давида в Рим в качестве пансионера парижской Академии в 1775 году вплоть до революции 1789 года и включает вторую поездку в Рим для написания картины «Клятва Горациев» в 1785 году. Опыт, который Давид получил в Риме, был реализован после возвращения в 1780 году, уже в Париже. Поэтому целесообразно объединить период пребывания Давида в Риме и период от его возвращения до революции 1789 года в одной главе.

Можно выделить два типа отношений пансионеров к возможностям, предоставленным им в Риме. Одни использовали данную им свободу как свободу выбора ниши в рынке или же как ступень академической карьеры, что становится, очевидно, по их отношению к традиции. Такие художники воспринимали традицию сквозь рыночные критерии — как канонизированный Академией пантеон образцов для подражания и пользовались ею для пополнения своего набора мотивов.

Другие художники относились к традиции не сквозь требования рынка, а индивидуально, будучи ориентированы на неповторимость. Такие художники использовали картины, которые они видели в коллекциях, церквях Рима как воплощение индивидуального опыта своих предшественников. Они искали среди картин близких себе авторов, примеряли к себе их задачи, сравнивали то, что у них получалось с рядами картин из традиции, т.е. воспринимали коллекции, музеи как свою «школу». Если большинство академиков являются примером первого типа, то Фрагонар — это пример второго типа отношения к музею.

Также как все ученики Академии Давид оказывается перед выбором: развить успех, отмеченный первой римской премией Академии и соответствовать ее требованиям, т.е. готовиться к написанию исторической картины и овладевать «технологическими» навыками, или же осваивать широкий художественный рынок — Рима, а затем Парижа, или же учиться у

«старых мастеров», стремиться к такому качеству своих картин, которое можно было бы сравнить с картинами великих художников, доступными в итальянских коллекциях и музеях.

В академической карьере и успехе в Салоне Давид несколько отстает от своих соучеников по мастерской Вьена - Ж-Ф.Пейрона и Ф.Ж.Менажо. В Риме, также как в Париже, проявилась неоднозначность взаимоотношений Давида с Академией. Притом, что он был лоялен как ученик, его стремление к «совершенству своих картин» вызывает недоумение у академиков, для которых достаточным было соответствие правилам, установленным Академией. По возвращении в Париж в 1780 году Давиду, с одной стороны, сопутствует успех, с другой - его творческий путь сопровождается конфликтами с департаментом Академии, с официальными заказчиками. Характерным примером может послужить история, связанная с картиной «Клятва Горациев» 1785 года (Париж, Лувр). Успех картины, для работы над которой в 1785 году он едет в Рим, был огромным. Но пост директора филиала Парижской Академии в Риме, на который претендовал Давид, был отдан Ф-Ж.Менажо. Кроме того, получив заказ на эту картину от короля, Давид руководствуется не требованиями заказчика, а своими представлениями о гармонии. Это проявляется в изменении формата и размера заказанной картины. После римского периода становится ясно, что реакции Давида на окружающий контекст продиктованы его профессией.

Возможность вести себя независимо Давиду давал круг частных заказчиков, ценивших, прежде всего качество его картин, а не соответствие требованиям моды или Академии.

В этот период сам Давид начинает оказывать влияние на художественную жизнь. В круг почитателей таланта Давида входят молодые художники. После возвращения из Рима и успеха картин Давида в Салоне начинают говорить о «школе Давида». Проблема мастерской и школы Давида была подробно исследована Т.Кроу¹¹. Однако, остался не исследованным еще один аспект мастерской Давида, а именно проблема отношения мастера к своей мастерской: организации работы, метода коррекции учеников. В случае Давида творческий метод мастера был продемонстрирован и в работе мастера с мастерской, поэтому этот аспект проблемы в рамках данной работы прослеживается в свете проблемы реконструкции творческого метода художника.

Давид на этом этапе еще никак не проявляет своего отношения к мастерской, воспринимая ее, скорее всего также как академическую школу - как необходимую, но пока чуждую для своего творческого метода. На основании картин учеников Давида складываются представления о стиле «davidienne». Однако ученики мастерской Давида

¹¹ Crow Th. *Emulation: making artists for Revolutionary France* New Haven-London, 1995.

восприняли не столько индивидуальный метод мастера, его принципы, сколько внешнюю сторону его искусства - программную, иконографическую, технологическую, и в этом они сблизились с принципами, которым обучала Академия.

Для творческого метода Давида в римском путешествии наиболее ценной оказалась возможность знакомства с широкой традицией европейской живописи, представленной в римских коллекциях, а не возможность сделать академическую карьеру или завоевать рынок. Именно в Риме Давид находит адекватную себе нишу - в коллекциях и музеях, что становится органичным путем дальнейшего совершенствования и развития его таланта. Традиция становится основой индивидуальной школы Давида.

В отличие от большинства академиков, использовавших традицию как источник образцов для подражания — программных, иконографических, технологических, для Давида традиция - прежде всего круг мастеров, близких ему по типу таланта. Также относились к старым мастерам художники, не совсем укладывавшиеся в рамки академических требований - Ватто, поклонник Рубенса, и его последователи. Давид постепенно осознает локальность и прикладной характер Академии и выходит за ее пределы в выборе ориентиров в традиции. Если до Рима он считал своими учителями Буше и Вьена, то в Риме, кроме стандартного академического набора, его интересует П. Веронезе и Караваджо, чье влияние виднее всего в его картинах, написанных уже в Париже. По возвращении в Париж это помогло ему переосмыслить отношение к французской школе и увидеть мастеров, на которых он не обратил внимания, оставшихся на периферии академической иерархии, и, прежде всего Фрагонара и Шардена. Он по-другому увидел также картины Буше, Пуссена, представления о которых, сформированные Академией, были редуцированными, не учитывающими индивидуальность и уникальность таланта каждого из них.

Судя по картинам Давида, самое сильное влияние на его живописный метод оказали Шарден и Фрагонар. Благодаря им он осознает органичность для себя жанра портрета, находит диапазон своих задач, границы своих способностей в живописи. Портрет Давид воспринимает как жанр, который объединяет пейзажный и натюрмортный подход к построению целого, требующий строгой композиции и одновременно допускающий импровизационность. Причем, ему ближе северная караваджистская и голландская живописные традиции, отличающиеся интересом к тонким цветовым переходам, характерным для картин Шардена. Хотя его интересует также и венецианский подход к цвету, импровизационность, характерная для живописи Фрагонара. Этот диапазон был развит Давидом в его зрелом и позднем творчестве.

Основной корпус произведений Давида первого римского периода составляют рисунки. По рисункам этого периода можно проследить, что интересовало Давида в Риме

Уже в этот период видно, что рисунок как техника и рисунок в живописи — для Давида — совершенно разные задачи, также как для Фрагонара. Рисунок в живописи Давида — появляется в результате соотношений живописных масс, а рисунок как техника — нечто вроде записей в блокноте разного характера, в том числе размышлений над будущими живописными композициями, натурные зарисовки и пр..

Уже на примере исторических картин и портретов после римского периода заметна тенденция к сближению задач больших композиций с задачами портрета. Портрет Потоцкого (Варшава, Народный музей) и «Клятва Горациев» составили диапазон его задач - отношения к традиции, к жанрам и диапазон отношения к цвету, рисунку и композиции.

Синтезировав опыт своих предшественников - школы Ватто и в отличие от них пройдя по всем уровням академической карьеры и обучения, Давид завершает формирование французской школы как хорошо структурированной части европейской школы.

В дальнейшем обращают внимание на взаимоотношения Давида с Академией, что приводит к представлению о художнике как о свидетеле своей эпохи, академике или наоборот, реформаторе и революционере, или в лучшем случае художнике Нового времени. На самом деле Давид - первый художник, сформулировавший свою позицию по отношению к внешнему контексту, исходя из своей профессии, не противоречащую его методу. Доказательством тому будет его дальнейшее поведение в период бурно меняющихся обстоятельств времени.

В четвертой главе «Давид и Конвент. Мастер и мастерская» рассматривается проблема взаимосвязи мастерской и творческого метода Давида, его представления о школе, которую должен пройти художник.

В это время Давид оказывается в другом, нежели в предыдущий период, контексте. Меняется власть, идеология, культурные парадигмы, а, следовательно, и требования к искусству. Академия, занимавшая центральное место в художественной жизни XVIII века, была упразднена. Централизованная Академией структура художественной жизни вновь разделилась на составляющие ее элементы: в диапазоне от свободного рынка - спроса до свободного предложения - структуры независимых мастеров, мастерских и школ, как это традиционно и было в Европе. Важным звеном художественной жизни становится музей.

Интересы и вкусы новой публики, пришедшей на смену старой, отличались от вкусов ХУШ века. Меняются приоритеты в жанрах. Большим спросом пользуются портреты, пейзажи, натюрморты, в то время как историческая живопись отходит на второй план. В период Конвента развивается искусство художников-дилетантов, делаются революционные лубочные картинки. Но, безусловно, центральной фигурой этого периода становится Давид,

Его положение выглядит как карьерный рост в период Конвента, однако, пришедшая к власти после казни Максимилиана Робеспьера в 1794 году Директория расценила деятельность Давида, как и многих других якобинцев, как угрожающую революции и в 1794 году он был арестован, но вскоре отпущен. В дальнейшем сокращается его участие в политических, социальных и культурных событиях эпохи.

Картины Давида периода Конвента выставляются в Салоне, в Конvente, привлекают огромное внимание публики. После тюрьмы, во время Директории Давид, не выставляется в Салоне, но в отличие от академиков - и подобно Ж.Б.Грезу он делает свою мастерскую выставочным залом, альтернативным Салоном, что в полной мере реализуется в период империи при выставке «Сабинянок».

Конвент, ждал от Давида быстрой смены иконографии на смену программ при смене власти, т.е. того же, для чего Людовик XIV использовал Академию - исполнения функциональных, программных требований власти как заказчика к изобразительным искусствам. Идеология новой власти и определила характер функций и программного содержания картин художника. В период революции и Директории Давид пишет картины на сюжеты современной или древней истории и не обращается к мифологии. В трактовке новых сюжетов и образов новых героев Давид обращается к тем же иконографическим мотивам, которыми он пользовался до революции, и которые были распространенными в Академии. Точно также Давид не многим отличался от общего направления развития Академии до революции, после революции его картины соответствуют требованиям новой власти. Однако его отличие заключается в индивидуальном характере творческого метода, особенности которого повлияли на метод работы с мастерской, реализовались в ряде картин, а также осознание основных принципов индивидуальной мастерской и школы.

Для того чтобы отвечать требованиям Конвента и заказчиков Давиду была необходима разветвленная мастерская, которая взяла бы часть заказов на себя. В этот период мастерская Давида приобретает особое значение. С одной стороны, она становится школой обучения рисунку и живописи, взяв на себя функции Академии, с другой - остается рыночным инструментом тиражирования продукции мастера, выполняет технологические работы внутри мастерской и помогает мастеру при работе над большими картинами. Кроме этого, в период Директории мастерская постепенно приобретает значение индивидуального инструмента реализации мастера, совместимого с его индивидуальным процессом работы над картиной.

Отличие мастерской Давида от Академии заключалось в том, что в процессе работы ученики становились свидетелями процесса работы самого мастера и получали уникальный, индивидуальный опыт. Всем ученикам была дана возможность с помощью опыта мастера

понять свои способности и специфику их реализации в материале живописи, то чего так недоставало самому Давиду в Академии. Каждый понял это в меру своих способностей. Но никто из учеников мастерской не смог воспользоваться индивидуальным живописным опытом Давида. Большинство из них относились к живописи как к средству сделать карьеру, завоевать положение в культуре и рынке.

Давид пытается использовать мастерскую для себя, начав писать «Клятву в зале для игры в мяч» (большой эскиз картины - Версаль, Национальный музей), заказанную якобинцами. Но мастерская оказывается в большей степени ориентирована на Давида как на якобинца, знаменитого художника, т.е. не на мастера и его опыт в живописи, а на человека - успешного социально и рыночно. В процессе выясняется, что мастерская, работая вовне на рынок - не работает на него самого, а его талант не применим к прикладным заказам, так же как у Пуссена, которого в свое время по этой же причине не смогли приспособить к королевскому двору в Париже. В этот период мастерской как ансамбля не получается. Это результат несоответствия академического метода, ориентированного на воспроизводство, репродуцирование и индивидуального метода Давида, ориентированного на реализацию своих уникальных способностей в материале живописи и освоение возможностей этого материала.

Собственный опыт мастерской, практика живописца, постоянные требования Конвента и одновременно свобода, которую ему предоставили его друзья в Конvente, заставляют Давида сформулировать свое представление о том, как должна выглядеть «индивидуальная академия», в отличие от Академии XVIII века, в которой он начинал. Предложения Давида, касающиеся реформы Академии следует рассматривать в свете проблемы творческого метода художника, поскольку они, очевидно, явились результатом опыта взаимоотношений Давида с Академией, его римского опыта, а также опыта работы с мастерской.

По предложениям Давида видно, что он стремится убрать то, что ему мешало во взаимоотношениях с Академией и выдвинуть на первый план то, что в Академии считалось второстепенным, в частности отношение к традиции.

С точки зрения Давида, художник не должен быть в учреждении. Художественный рынок должен быть свободным, а не монополизированным Салоном. Прежде всего, Давид выступает за ликвидацию монополии Академии на обучение и на выставочную деятельность, сделав Салон доступным для всех и дав возможность художникам открывать альтернативные салоны.

Художник должен быть внутри профессии. Связи художника с внешним миром должны быть ограничены покупателями, а взаимоотношения художников внутри школы не

должны выходить за рамки отношений учителя и ученика. Ориентиром, критерием качества и школой, по мнению Давида должен быть не Салон, а уже отстоявшийся критерий качества - традиция. В это время рождается идея создания музея в Лувре, и Давид активно участвует в его организации. Все эти принципы стали основой для нового искусства XIX века.

После тюрьмы Давид переживает ситуацию не удавшейся мастерской. У него возникает идея, как использовать эту мастерскую для себя. Для этого учеников нужно сделать частью своего творческого процесса, организовать структуру мастерской в соответствии с этапами работы мастера над картиной. Для того чтобы реализовать эту идею на практике Давид начинает работу над картиной «Сабинянки» (Париж, Лувр), которая была написана без заказа по личной инициативе автора.

Кроме, картины, которая была результатом согласованной работы Давида и мастерской, и поэтому ее следует рассматривать в ряду других картин Давида этого периода, взаимоотношения Давида с учениками можно рассмотреть благодаря мемуарам Э.Делеклюза¹². Он появился в мастерской Давида в 1796 году - год начала работы Давида над «Сабинянками». Если ученики мастерской периода Конвента обладали только технологическими навыками и слишком отличались по уровню от уровня реализации самого мастера - Давида, то мастерская периода Директории в основном состоит из уже прошедших курс обучения учеников художественных школ, классов, созданных при Институте.

Для работы над картиной Давид приглашает каждый раз разных учеников. Он собирает «мастерскую» на одну работу. Три группы учеников Давида в мастерской — «подмастерьев», «академиков» и «аристократов» для Давида - это три уровня полезности учеников. «Пачкуны» - те, кто могут выполнять только самую грубую работу - набросок, «академики» - в основном рисовальщики, «аристократы» - те с кем он может работать вместе как с солистами в оркестре, с кем у него налажен индивидуальный контакт в процессе работы над картиной, те, кто в разной степени адекватны секторам задач и способностей мастера. В конечном счете, это три разные этапа работы Давида над большими картинами. В одном и том же процессе они проходили процесс обучения, а Давид осуществлял процесс объединения. Но ни Давид не участвовал в обучении, ни они - в объединении.

Отношение Давида к мастерской, в которой ученики проходили обучение, было необязательным, мастерская фактически существовала сама по себе, и в отличие от Академии, требовавшей следовать определенной иерархии, что помешало Давиду получить римскую премию раньше, в его собственной мастерской переход из одной группы в другую был свободным.

¹² Delecluze E. Op cit.

Метод Давида, продемонстрированный на примере работе с мастерской, постепенно формулировался и осознавался Давидом в процессе коррекции работ учеников. Свидетельства коррекции Давида также донесены до нас Делекюзом. Существенное отличие от Академии заключалось в том, что мастер индивидуально корректировал учеников в зависимости от их способностей к цвету, рисунку или композиции, а не навязывал им правила, как это делала Академия. Ученики воспринимали его слова как стимул для поиска универсальной «манеры», т.е. технологии, с помощью которой можно было бы легко адаптироваться к требованиям рынка. Так в свое время восприняли Ватто и этому учила Академия. Давид же, очевидно, имел в виду приоритет индивидуальных принципов и способностей над требованиями заказчика, неповторимость процесса реализации. Это было основным принципом становления творческого метода самого Давида и принципом его индивидуальной школы.

Академия учила опираться на традицию как на образцы для копирования. Давид же выводит в принцип отношение к традиции как к школе живописи, в которой можно найти художников совместимых с собственным талантом, который реализуется непосредственно. Этому принципу следовал в своем творчестве Пуссен, а также Ватто и его последователи.

Его коррекция касалась не столько ученика, сколько осознания черт собственных картин. Корректируя их, Давид рассказывает о себе, о своем живописном методе и это представляет наибольший интерес. Центральным ориентиром в мастерской Давида был мастер, его метод, его возможности, а горизонтальные уровни распределялись относительно способностей его учеников. Основными принципами мастерской были индивидуальные отношения учителя и ученика и свобода выбора - соглашаться или нет с коррекцией мастера.

Как альтернативу пути, который навязывала художникам Академия, ориентированного на рынок и Салон, Давид продемонстрировал и реализовал как метод своей мастерской путь индивидуального становления художника. Тем самым Давид стал первым художником «*école moderne*», чей опыт развили наиболее крупные художники в XIX веке.

В период Конвента и Директории больших картин становится меньше, но число портретов - также велико, как и в предыдущие периоды. Если «Клятва в зале для игры в мяч» осталась незаконченной, то «Сабинянки» в результате синтеза опыта работы с мастерской и «совершенствования» пластического опыта - стали следующим уровнем реализации. Но благодаря тому, что «Клятва в зале» осталась незаконченной на примере этой картины можно проследить этапы и метод работы Давида.

Начало процесса создания картины соответствует академическим правилам. При этом так называемые «подготовительные» портреты участников Клятвы в зале для игры в мяч

представляют собой короткие импровизационные портреты, написанные с натуры. По ним видно насколько легко и быстро Давид устанавливает контакт с моделью, делает ясную композицию, находит сразу общие и тонкие, сложные цветовые отношения. Давид мог начать с любой части целого и на любом этапе создать единство. На примере «Клятвы в зале» видно, что рисунок у Давида как графика и рисунок в живописи – разные вещи. Рисунок у Давида играет роль первоначальных «примерок», приблизительных представлений о будущей композиции, ее формате, расположении групп, отдельных фигур. Когда он начинает писать картину, все связи в ней складываются на основе цветовых отношений, а от первоначального рисунка ничего не остается, что схоже с принципом живописи Караваджо.

Ключевая картина рассматриваемого периода – «Смерть Марата» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств). Она является следующим шагом на пути объединения задач больших картин и портретов Давида. Причем, Давид движется к более камерному варианту. Принцип построения композиции в «Марате» по сравнению с ранними работами Давида сведен к ясной, геометрической композиции без лишних деталей. В результате работы с цветом получается общий тон, процесс создания которого виднее всего в том, как написан фон картины. В «Марате» очевидно непосредственное влияние, которое на Давида оказала живопись Караваджо. «Марат» для него открывает путь к тому, как создать гармоничное единство геометрии – композиции, принцип, характерный для живописи Шардена, и живописного, подвижного пятна цвета, что отличает отношение к живописи Фрагонара. Эта задача интересовала его еще с доримского периода обучения в Академии, и он спонтанно решил ее с самого начала в своих портретах. В «Сабинянках» впервые в большой картине Давида появляется тема пейзажа, характерная для картин Пуссена. Пейзаж становится пространством, в котором растворяются архитектура и вязь фигур – скульптура, выстраивающие планы. Давид проходит дальше по пути, пройденному в натюрмортах Шарденом, в сторону северной традиции растворения объема в пространстве фона.

В области портретов Давид в этот период осваивает новые для себя композиционные типы портретов. Но в основном его портреты представляют собой вариации на темы композиции портретов Шардена и Фрагонара. Некоторые из портретов производят впечатление длительной работы, некоторые – незаконченных картин, как, например портрет Трюден (Париж, Лувр). Это разные уровни живописного метода Давида и о них нельзя говорить как о незаконченных картинах, поскольку на том уровне на котором картина остановлена – достигнуто живописное единство. Задача портрета – натюрморт, элементы которого Давид почти всегда включает в композицию своих портретов и частью которого он делает платье модели, соединить с «натурой» – живой моделью. Хотя модель позировала не

все время работы над портретом, тем не менее, для Давида большое значение имел контакт с живым человеком, который вносит в «натюрморт» элемент одухотворенности, ощущение подвижности живописной ткани. После «Сабинянок» в портретах Давида появляется тема пейзажа.

Однако ни сам Давид, ни его современники не воспринимали его картины как произведения живописца, художника с колористическими способностями. Восприятие картин Давида современниками после революции резко меняется. Если Академия искала эстетические ценности, т.е. рассматривала картины сквозь другие искусства - театр, литературу, скульптуру, то после революции акцент смещается в сторону восприятия картин сквозь события времени. Давиду не повезло с критикой и стереотипы сложившиеся во время революции преследуют Давида до сегодняшнего дня как будто актуальность политических событий той эпохи не пережита до сих пор.

Независимо от политических событий и участия в делах Конвента Давид продолжает быть живописцем, последовательно совершенствовать свой метод и качество своих картин. Кроме того, постепенно он осознает и формулирует свои представления об искусстве, о школе для художника, свой собственный живописный опыт, что также сближает его с художниками XIX века.

В следующий период Империи его развитие будет таким же последовательным.

Пятая глава «Давид и Наполеон. Формирование Лувра. Мастерская Давида — альтернатива Академии» посвящена анализу изменения роли мастерской Давида в художественной жизни начала XIX века, изменению его взаимоотношений с мастерской и развитию его творческого метода.

Ко времени Империи Давид уже сформировавшийся мастер, его мастерская представляет собой развитую структуру взаимоотношений разных уровней учеников с мастером и между собой, кроме того, Давид и его мастерская оказывают сильное влияние на структуру художественной жизни - французскую школу начала XIX века.

Обстоятельства времени вновь меняются. На смену Директории, коллегиальному правлению, приходит военная диктатура, а затем Империя. Эти тенденции отразились на характере художественного рынка периода Империи. Привлекательными становятся сюжеты, в которых совмещались некие «высокие идеалы», воплощением которых в XVIII веке была античность, и частные, камерные переживания человека. В период Империи в структуре художественной жизни появляется еще одна ниша — музей. Наполеон хотел использовать музей в качестве рекламы своего правления, наглядно продемонстрировать масштаб Империи, и одновременно музей стал первым европейским музеем, открытым для широкой публики. Большую роль в формировании коллекции музея сыграл Доминик Виван

Денон. Формирование музея оказало значительное влияние на характер художественного вкуса эпохи.

Давид все меньше участвует в общественной жизни, превращается в частное лицо. На примере взаимоотношений с официальными институциями и Наполеоном как представителем власти, а также с частными заказчиками он демонстрирует поведение характерное для художника, который руководствуется, прежде всего, своими профессиональными интересами и ценит свою независимость, которая дает ему возможность реализовать в полной мере свой талант, совершенствовать свой метод.

Давид может позволить себе официально дать отказ на многочисленные предложения постов и званий. Понимание карьеры Давидом заключается скорее в стремлении к независимости, а не в искательстве постов и званий, которые накладывают административные обязанности, отвлекающие художника от творчества. В период революции Давид в полной мере испытал на себе эти особенности карьеры и в период Империи он получил возможность вести себя как отдельное государство. Одним из основных заказчиков времен Империи становится Наполеон. Давид интересуется Наполеона как человек с бурной биографией, а уже потом как художник - причем именно как знаменитый художник. Давида Наполеон интересуется как модель. Давид может себе позволить вести себя на равных с любым заказчиком, независимо от его положения в социуме.

Независимое положение в социуме, культуре и рынке, обретенное во многом благодаря кругу личных заказчиков картин Давида и ценителей его искусства, дает Давиду возможность устроить выставку одной своей картины - «Сабинянок», имевшую огромный успех и широко обсуждавшуюся в критике. Эта выставка стала материализацией наметившейся еще в период Директории тенденции отстранения Давида от существующих официальных институций власти и структуры художественной жизни. Она стала альтернативным салоном. Фурор, произведенный выставкой, закрепил в сознании публики принцип «независимого салона» как одну из ниш в структуре художественной жизни, чем смогли воспользоваться художники XIX века.

Выставка «Сабинянок» стала дополнением к индивидуальной мастерской Давида. Если в мастерской, корректируя своих учеников, он формулирует тем самым свои представления о мастере, мастерской и школе, то особенности организации выставки «Сабинянок» - это попытка выстроить зрительское восприятие. Рефлексии Давида, сопровождающие выставку, раскрывают нам представления мастера о том, какие функции должна выполнять выставка для художника, для картин, что является еще одним аспектом проблемы творческого метода Давида.

Показательным в свете проблемы роли Давида в художественной жизни и его собственного восприятия и индивидуального переосмысления влияний новых «стилевых» тенденций является сравнение со знаменитым в период империи художником ГШрюдоном. Оба являются наследниками традиции французской школы живописи XVIII века, оба пользуются античными сюжетами и аллегориями, стилиевыми приемами, оба черпают мотивы, откуда угодно и совершенно произвольно монтируют их, что выглядит извне как эклектика, оба выступают как портретисты, и технологически незначительно отклоняются от правил Академии. Когда мы сравниваем их картины, разница их отношения к живописи очевидна: Давида в живописи интересуют живописные проблемы: построения композиции, колористического единства, Прудон, работая над картиной, ориентирован на организацию восприятия зрителя, выступая в роли режиссера, что приводит к нарушению живописного единства картины, появлению акцентов на отдельных деталях, важных с позиций сюжета. Вместе с тем в рисунках Прудон - великий рисовальщик, что напоминает координаты Греза.

Школа в это время существует между двумя полюсами притяжения - Давидом и Прудоном.

Собственная мастерская Давида период Империи приобретает особое значение в художественной жизни. У Давида появляется интернациональная известность, и ученики приезжают к нему со всего мира

Большинство его учеников уходят в восстанавливаемую Академию и составят основной корпус Королевской Академии уже в XIX веке в Париже, но они также разъезжаются по Академиям всей Европы и даже Америки. Некоторые, наиболее известные и крупные художники открывают свои собственные мастерские и частные академии, формирующие структуру художественной жизни XIX века, однако некоторые, как и прежде посещают мастерскую Давида, работают вместе с ним.

Расширяются рыночные функции «мастерской Давида». Это уже не столько инструмент мастера, сколько школа, которая демонстрирует весь спектр рыночных приложений, подражаний искусству Давида. Роль мастера сводится к знаку рыночной успешности.

Метод мастерской Давида был прокомментирован академическими теоретиками XIX века. Группа Мориса Кэ - «примитивов» или «академиков» взяли за основу вырванные из контекста и зачастую случайные слова Давида, провозгласив необходимость возврата к истокам - греческой античности. В XIX веке этот комментарий расширится благодаря прерафаэлитам и назарейцам, унаследовавшим идеи группы «мыслителей» из мастерской Давида.

Осознание же Давидом своего опыта всегда следовало за реализацией на практике и не служило программой, концепцией творчества, как это было в Академии. Для Академии, напротив, программы и правила стояли на первом месте, а их исполнение носило вторичный характер. Именно поэтому Давид, привыкший к академическим концепциям и приоритетам, вплоть до Брюссельского периода не осознавал себя как живописца, хотя в своем творчестве был им с самого начала.

Наиболее крупные художники, прошедшие мастерскую Давида - А-Л.Жироде, О-Д.Энгр, с одной стороны, и АХро с другой, составили диапазон интерпретаций живописного наследия Давида в своих картинах. Картины А-Гро станут образцом для подражания для «романтиков», акцентирующих выразительную сторону живописи и право на произвол в исполнении. Жироде же, напротив, интересовала проблема создания оптической иллюзии объема в живописи в основном средствами рисунка - подчеркивания контура, тональной модуляции объема. В таком диапазоне прокомментировали «манеру» Давида большинство учеников, акцентировав то, что казалось им самым важным в творчестве Давида, но в ущерб живописного единства.

Для Давида композиция и рисунок были результатом импровизации, процесса реализации в цвете, а для большинства учеников его мастерской результат - это цель. Художники восприняли индивидуальный метод Давида как новую технологию, освободившую их от необходимости следовать жестким и мало подвижным правилам Академии, как право на каденцию, следование собственным представлениям в искусстве. Также как в свое время восприняли Ватто. Немногие из учеников Давида воспользовались методом мастера как опорой на пути становления индивидуального метода, адекватности своему таланту и материалу. Одним из таких учеников оказался Ф.Рюд, который будучи скульптором, позаимствовал у Давида больше, чем его ученики-живописцы - способность видеть произведение в целом.

В исследованиях, посвященных Давиду, характеристики школы часто принимают за характеристику мастера - Давида. Но мастер не несет ответственности за своих учеников, каждый понимает мастера в меру своих способностей, которые можно развить, но нельзя передать.

Для метода мастерской и школы Давида, также как для его индивидуального живописного метода большое значение приобретает создание музея в Лувре. Для художников стала доступна традиция европейской живописи в самом широком диапазоне, собранная, централизованная в одном месте.

Роль Давида в формировании музея имеет значение не столько для музея как официального института, сколько для оценки его роли художниками. Своим отношением к

музею Давид подал пример для своих учеников и других художников восприятия музея как школы, которая позволяет не зависеть от обучения в Академии и даже в мастерской отдельного мастера. Музей стал альтернативой Академии как школы и Салона как критерия качества, тем самым, замкнув, как в свое время Академия, структуру художественной жизни. Давид - первый, кто осознанно сформулировал позицию, диаметрально противоположную социо-культурной и рыночной позиции Академии. Ориентацию Академии на внешние относительно искусства обстоятельства Давид заменил ориентацией на внутренние - на Лувр. Музей и метод становления индивидуальности художника, продемонстрированный Давидом, стали одной из основ нового искусства XIX века.

Давид постепенно отделяется от своей мастерской и пишет в основном портреты, для чего мастерская, в общем, не нужна. Ученики все чаще жалуются, что он посещает мастерскую только раз в неделю.

В рассматриваемый период основным жанром Давида становятся портреты. Самый знаменитый - «Коронование» (Париж, Лувр) - групповой портрет. В этой картине Давид выходит на следующий уровень развития все большей интеграции всех элементов композиции и всех принципов создания единства в живописи - композиции, рисунка и цвета. Он находит баланс между своими камерными способностями, реализованными в портретах, и своими симфоническими, дирижерскими способностями в большой композиции и работе с мастерской. «Коронование» оказывается в ряду таких великих групповых портретов, как портреты Хальса, Рембрандта, Веласкеса. Архитектура воспринимается как бесконечное пространство, подобно фону в натюрмортах Шардена, и «поглощает» все составляющие картины, т.е. группы объемов - фигур. В результате создается колористическое единство картины, воспринимаемое как общий тон. В этом заключалась особенность метода Давида, который ученики называли «retoucher», и который заключался в равномерном отношении ко всем элементам картины и объединении на каждом следующем уровне всей картины с помощью «лессировок», т.е. равномерном дополнении и открытых, локальных и тональных цветовых отношений.

После «Сабинянок» в картинах Давида все чаще появляется тема пейзажа, который становится фоном, как у Пуссена. Пейзажный фон есть в картине «Леонид при Фермопилах» (Париж, Лувр), в конном портрете Наполеона «При переходе через перевал Сен-Готард» (Версаль, Национальный музей), он появляется в проеме окна в «Сафо, Фаоне и Амуре» (Санкт-Петербург, ГЭ). Пейзаж также как в картинах Пуссена задумывался как некий объединяющий, связующий элемент композиции, однако, Давиду не всегда удается связать сложность цветовых отношений пейзажа с фигурами.

Именно по портретам Давида видно последовательное преодоление стереотипов Академии, движение в сторону фламандской и голландской живописной традиции, хотя неизменным диапазоном интересов Давида остаются Шарден и Фрагонар, и выход на новый уровень живописного синтеза.

Продолжением темы «незаконченных» портретов периода Конвента и Директории является портрет мадам Рекамье (Париж, Лувр). Наибольший интерес представляет то, как Давид пишет фон. У академиков фон пишется в последний момент и поэтому меньше всего прописан, зачастую просто закрашен. У Давида фон написан сложнее всего. Он оставляет видимой фактуру, что получит название техники «фроттажа», а с точки зрения живописи – то, как строится цвет, переходы от теплых к холодным, как в результате получаются пространственно воспринимаемые планы. В XIX веке это было воспринято как технологический прием, в то время как для Давида это было результатом реализации своих живописных способностей

Давид осваивает еще более широкий диапазон традиции масляной живописи. Например, портрет Франсуа Нантского (Париж, музей Жакмар Андре) во многом напоминает портреты Ф.Хальса. в портрете Купера Пенроза (Сан-Диего, художественная галерея Тимкена) очевиднее становится интерес к северной, голландской традиции живописного портрета XVII века и одновременно он предвосхищает портреты XIX века. В портрете Папы (Париж, Лувр) он ставит композиционную задачу, сходную с Веласкесом. Портрет четы Монж (Париж, Лувр) отсылает нас к традиции фламандского портрета XV века. Портреты Сюзанны Лепеллетье (Лос-Анджелес, музей ПХетти), мадам Дарю (Нью-Йорк, коллекция Фрик), А.Ленуара (Париж, Лувр), начатый в Париже и законченный в Брюсселе представляют собой другой тип портретов Давида этого периода. По сложности работы с цветом они предвосхищают портреты брюссельского периода.

Однако уровень синтеза Давида и уровень его колористических способностей не был ни адекватно оценен его окружением, ни осознан самим Давидом. В период Империи основными комментаторами Давида становятся ученики. Они смотрят изнутри мастерской, будучи свидетелями процесса работы Давида его высказываний по поводу их работ. Делеклюз представил наиболее емкий вариант мемуаров, собрав все стереотипы восприятия зрителей и учеников.

Давид прошел путь от индивидуализации академических догм, через индивидуализацию собственной мастерской к самодостаточности мастера. Давида все больше интересует работа над портретами и все меньше над историческими картинами. Он становится сам себе мастерской и сам себе школой. Важную роль в том, что Давид получил такую возможность, сыграло формирование музея в Лувре.

Наконец, **шестая глава** - «Брюссель. Поздний период творчества Давида» является кульминацией прослеженных нами тенденций развития искусства Давида.

ХЕК век во Франции начинается с реставрации монархии, что вновь сказывается на изменении судьбы Давида. Хотя Франция была побеждена, она осталась лидером в Европе, а Париж - стал столицей моды, культуры и центром притяжения для коллекционеров и художников, тем, чем был Рим.

Давид же вынужден был покинуть Париж и переселиться в Брюссель, куда переехали многие из его личных заказчиков, в том числе члены семьи Наполеона. Уехав в Брюссель, он оказывается в статусе эмигранта, частного лица, никак не связанного с властью. Его положение напоминает положение в период Директории или первой поездки в Рим

В это время он оказывается вдали от официальных институтов власти и Академии, у него нет знаменитой мастерской, тем не менее, он остается центром притяжения для художников со всей Европы уже в качестве мастера-живописца, а не революционера, Первого художника императора.

В Брюсселе его независимость в жизни, наконец, становится адекватна его самодостаточности как художника. Его жизнь и деятельность всегда были подчинены профессии, а в Брюсселе у него больше нет других забот, кроме заботы о качестве картин, к чему он всегда стремился.

В этот период Давид оказывается в стороне от модных тенденций Парижа. Его не интересуют сюжеты на темы национальной или современной истории. В своих «исторических» картинах он отходит от актуальности и обращается вновь к сюжетам, взятым из античной мифологии. Но в отличие от раннего академического периода в позднем периоде его интересуют не героические, нарративные и дидактические сюжеты, а темы любви: «Амур и Психея» (Кливленд, Художественный музей), «Прощание Телемаха и Евхариссы» (Лос-Анджелес, музей П.Гетти), «Гнев Ахилла» (Форт Ворс, Художественный музей Кимбелл) и «Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств).

В Брюсселе Давид окружен учениками, как бывшими, которые приезжают из Парижа, так и новыми, съезжающими к нему со всей Европы, однако мастерской у него фактически нет. Ученики работают в своих собственных мастерских, никак не подчинены мастеру формально. Они являются скорее кругом общения Давида

Давид использовал мастерскую, чтобы быстро выполнить заказ и перепоручить заказы, которые его не интересовали. В Брюсселе такой необходимости нет и мастерская - неактуальна. Мастерская Давида становится мастерской одного художника.

Однако картины брюссельского периода Давида до сих пор плохо исследованы, поскольку долгое время находились в частных коллекциях, считались пропавшими или уничтоженными. Они продолжают появляться в музеях до настоящего времени.

Если раньше внешние обстоятельства диктовали изменения иконографии, изменения размеров, и они служили рыночному разнообразию, то в Брюсселе в восприятии зрителей Давид повторяется, становится не изобретательным. Никто из современных Давиду зрителей не мог объяснить его картины, исходя из привычных академических принципов. Хотя по внешним параметрам (программ, иконографии) они вполне вписывались в представления об академических картинах, но характер их трактовки Давидом нарушал границы всех этих параметров. В поздних картинах Давида «натурализм» и выразительность казались доведенными до абсурда, что не соответствовало ни представлениям Академии, ни представлениям о Давиде как об академике. Даже собственные ученики Давида находятся в изумлении. Не видя процесса создания картины, они теряют координаты и не могут объяснить, что сделал Давид в процессе работы над картиной.

В брюссельских произведениях Давид сводит композиции мифологических картин к схеме двойного, тройного или группового портрета, как, например, в «Прощании Телемаха и Евхариссы» или в «Гневе Ахилла», нивелируя развернутую программность, которая была необходимым атрибутом исторических академических картин.

Его портреты также воспринимаются как мало оригинальные, он повторяет один и тот же «стандарт». Но то, что воспринимается как стандарт с точки зрения зрителя, ориентированного на разнообразие программ, мотивов, оказывается очень вариативным, если мы емстрим на картину с точки зрения ее законов - размера, формата, композиции, рисунка и цвета.

Необходимо рассмотреть в общих чертах заключительный этап творчества Давида, в котором объединились все предыдущие направления его развития. Мы предлагаем провести анализ на примере трех наиболее характерных картин этого времени: «Марс, обезоруживаемый Венерой и Грациями», портрет Виллен XIII с дочерью (Лондон, Национальная галерея) и «Прощание Телемаха и Евхариссы». Эти картины представляют три разных типа картин Давида брюссельского периода: картина большого размера, портрет и тип, в котором задачи многофигурных, больших композиций сведены к камерному жанру, приближающемуся к портрету.

В картине «Марс, обезоруживаемый Венерой и Грациями» собраны задачи практически всех больших картин Давида. Также как «Коронование» композиция построена как фриз на фоне архитектуры. Но формат брюссельской картины - вертикальный, а ее размер значительно меньше большинства исторических картин Давида, что сближает ее с

«Маратом» и портретами, придает ей камерность. Цвет становится ярким, контрастным. Давид тем самым вновь обращается к задачам, которые ставил Буше и которые так интересовали его в ранний период его творчества. Но их звучание смягчается и в результате то, что в начале воспринимается как грубое, громкое звучание красок - исчезает при длительном рассмотрении и становится общим тоном.

Тенденция сближения портрета и большой картины наблюдалась нами на протяжении всего пути развития живописного метода Давида, а в Брюсселе реализовалась в таких картинах как, например, «Прощание Телемаха и Евхариссы» и «Гнев Ахилла».

С точки зрения Академии композиция этих картин Давида кажется фрагментарными, провокационными и слишком примитивными, лапидарными. Это кажущееся безразличие к композиции на самом деле демонстрирует постепенный переход Давида от отношения к композиции как основному принципу построения единства в картине к пониманию цвета как универсального средства живописи, с помощью которого можно из любых элементов создать единое целое, что сближает Давида с его предшественниками, стоявшими у истоков масляной живописи, например, Ван Эйком, Джованни Беллини. Именно интересом к тонким переходам цвета их картины отличаются от картин их современников и последователей, использовавших тот же самый иконографический канон и те же композиционные схемы

У Давида не было цели создания больших картин, для которых портрет выполняет функцию подготовительной работы. Скорее наоборот - большие картины были для него полигоном для эксперимента, в них он искал новые повороты знакомых пластических задач, а синтез он реализует в портретах. Давид всегда был портретистом «par excellence» и ряд его портретов от первого до последнего - очевидное доказательство его живописного таланта. Постепенно с помощью портрета он осваивает и задачи, характерные для картин большого формата.

На протяжении всего пути мы наблюдали, как возрастает интерес Давида именно к северной традиции живописи, как его картины все больше сближаются с картинами северных последователей Караваджо, удаляясь от принятой в академии итальянской традиции XVIII ВЕКО все больше интересуется процесс усложнения цвета, проблема «лессировок» и «валеров». Это живопись, основанная не на рисунке, как это было декларировано Академией, унаследовавшей традицию итальянских академий XVI-XVIII ВВ., а на цвете Цветовая структура в отличие от графической диктует свои законы построения рисунка и композиции, которые перестают быть статичными и становятся подвижными. В результате длительного конструирования цвета деформируется то, что воспринимается как академический рисунок и композиция В малых размерах те задачи, которые Давид решал в больших картинах, переходят в свободное пользование форматом, композицией, что

позволяет ему направить весь процесс создания картины на усложнение цветовых отношений.

Брюссельский период для Давида стал тем, что Сезанн сформулировал для себя как «синтетический период», следующий за «романтическим» и «конструктивным». Именно в Брюсселе, сравнивая свои картины с картинами нидерландской и фламандской школы, Давид осознает свое желание стать колористом.

Хотя Давида никак не связывали с достижениями будущего XIX века, но наследие Давида оказало влияние на искусство XIX века. Проблема наследия Давида в XIX веке - материал для отдельного исследования и рамки данной работы не позволяют рассмотреть всю ее специфику. Однако необходимо охарактеризовать основные направления распространения влияния Давида и его школы.

Влияние Давида распространяется разными путями. На некоторых художников оказывают влияние картины Давида, также как в свое время на него оказали влияние картины Шардена и Фрагонара. Но это очень узкий круг художников, индивидуальных наследников метода Давида. Значительно более распространенным становится влияние учеников его мастерской, которые открывают свои частные академии и Париже и разъезжаются по всей Европе, развозя идеи, приемы, мотивы, увиденные в мастерской. Благодаря им складываются стили: «неоклассицизм», «ампир», «романтизм».

Влияние парижской Академии распространяется на ее римский филиал и на всю Европу, уже анонимно без ссылок на Давида через картины подражателей и стилизаторов. Это уже не мастерская, а европейская школа, которая постепенно становится модой, т.е. выходит за пределы изобразительных искусств в другие искусства - театр, костюм, декорации интерьеров, «стиль» времени.

Но также как среди подражателей Ватто были авторы, воспринявшие его опыт не для применения к рынку, а индивидуально, также и в комментарии на Давида появляются художники в разной степени индивидуально совместимые с его опытом в живописи. Появление этой «школы» связано не с временным совпадением с мастером, а с появлением похожего таланта, который может возникнуть через несколько поколений. Таковую возможность со времен Давида дает Лувр, где художник может увидеть картины мастера. Поэтому самое адекватное место Давида - в Лувре рядом со своими предшественниками и последователями.

Независимо от того, воспринимали ли они Давида как ориентир или нет, они пытались примерить к себе задачи в живописи, которые он реализовал. Например, Гойю очень интересовало право на импровизацию в живописи и одновременно традиционность. Фюзели, который в одно и то же время с Давидом жил в Риме, стремится «одухотворить»,

индивидуализировать античные мотивы, но не на базе цвета, как это было у Давида, а акцентируя выразительность, экспрессивное начало.

Имя Давида, который в восприятии современников становится одиозной фигурой, революционером, бонапартистом, заменяют привычными академическими именами, связываемыми с понятиями колоризма или рисунка, прежде всего, Рубенсом и Пуссеном. Художники в Париже, последователи Давида в XIXв. находятся в разных взаимоотношениях с Академией, демонстрируя разные уровни структуры художественной жизни, и одновременно - разные уровни восприятия картин и роли Давида. Энгр, фактический ученик мастерской Давида, занимает важное место в Академии. В оппозиции к нему и к Академии позиционирует себя Делакруа, одновременно претендуя на статус «альтернативной Академии». Давид в свое время занимал и ту, и другую ниши.

Не ссылаясь на Давида, они пользуются его опытом, ссылаясь на Лувр, вновь вернувшись к примеру Рубенса и Пуссена, как и Академия в период своего расцвета, Энгр с Делакруа, противопоставляя себя друг другу, на самом деле оказались близки в своем академическом подходе к профессии, а их таланты - у одного к рисунку, у другого к теории живописи, в которой цвет - основа, очевидно, реализовались под влиянием искусства Давида.

Их ученик Шассеро объединил Энгра и Делакруа, переведя программные и иконографические различия в задачи пластические, как в свое время Давид постепенно преодолел академические штампы в период своего обучения в академии.

Возможно, единственным «смирненным» учеником Давида в XEXв. оказался Т. Жерико. Жерико точно повторяет индивидуальный путь Давида, не скрывая своего отношения к мастеру, специально приезжая к нему в Брюссель. Он развивает живописный метод Давида не как прием, не как технологию, а как путь индивидуальной адаптации к материалу и освоения своих способностей. Из крайностей «академизма» и «романтизма» он делает органичное целое, реализованное в шедевре всей его жизни «Плоте Медузы» (Париж, Лувр), картине до сих пор не оцененной в своей органичности. Также как у Давида в портретах живописный талант Жерико реализовался в полной мере, органично и естественно. Именно Жерико оказал большое влияние на следующий ряд художников.

Эти художники оказываются уже не под непосредственным влиянием Давида, а опосредованным - под влиянием его картин. Поэтому также как Давида можно считать последователем не столько Академии, сколько художников школы Ватто - прежде всего Шардена и Фрагонара, также художники XIXв - продолжение традиции, которую синтезировал Давид и это уже «новая школа», свободная от обязательности академической технологии. Посредником между художниками-пейзажистами и Давидом стал Жерико. Как развитие наследия Давида в XIXв. кроме Жерико интерес представляет, такой художник как

Милле, хотя необходимо отдавать себе отчет, что он работал уже в другом контексте художественной жизни и школы живописи, в которой возрастает интерес к пейзажу.

Отношение Давида к композиции, рисунку и цвету будет унаследовано наиболее крупными художниками XIXв. Отношение к композиции как к фрагментарной будет развито импрессионистами. Развивается также диапазон отношения к рисунку: с одной стороны, рисунок осознается как материал, его возможности и закономерности, с другой стороны, рисунок в живописи осознается как часть живописных отношений при отсутствии необходимости в рисунке как таковом.

К кошту XIXв возрастает интерес к цвету как основополагающему средству создания единства в картине, что было развито в идее «пленера», а также художниками постимпрессионистами, и прежде всего П.Сезанном, которого невозможно рассматривать вне его контекста и без сравнения с такими крупными художниками как Ж.Сера и А.Руссо. Но именно Сезанн стал восприниматься как глава новой школы, также как в свое время Давид. Однако эта тема требует отдельного исследования.

Заключение.

На основании результатов исследования и предложенной нами структуры работы можно сделать следующие основные выводы. Творческий метод Давида эволюционировал на протяжении всей его жизни. Поэтому необходимо показать динамику его развития, еще раз в общих чертах, представив себе все линии, тесно переплетающиеся между собой.

Давид следует по стандартному для того времени пути ученика Академии и академического живописца. Он действительно долгое время стремился соответствовать требованиям извне - сначала Академии, затем якобинцев и Наполеона. Но чем старше он становится, тем меньше становилось у него связей с учреждениями, тем яснее он формулировал свою позицию как художника по отношению к официальным институциям, основанную на независимости творческой личности. Возможность не зависеть от официальных институтов и власти Давиду всегда давали его личные заказчики, с которыми у него сложились индивидуальные отношения.

Академия определила характер выбора Давидом тем для своих картин, иконографических мотивов. Давид также не противоречит принятым в Академии технологическим этапам работы над картиной. Это было возможно благодаря таланту Давида. Он впитал широкий спектр влияний и переработал их в соответствии со своими индивидуальными способностями. Доказательством подобного характера таланта Давида стала его мастерская. Мастерская Давида фактически была построена как традиционная академическая мастерская. Давид же сделал свою мастерскую частью своего живописного метода. В процессе Давид осознавал и формулировал свои представления о том, как должна

быть построена школа, адекватная становлению и развитию индивидуальных способностей каждого художника. Ее основой должна быть живописная традиция - картины «старых мастеров» и последовательность в стремлении к совершенству своих картин. Попытка осознания своего живописного опыта в XIX веке стала одной из характерных черт «Новой школы». Сам Давид постепенно отделяется от своей мастерской и больше сосредотачивается на портретах, для работы над которыми мастерская была не нужна. Тем самым он демонстрирует пример мастерской одного мастера, получившей распространение только в XIX веке.

Талант Давида, также как, например, талант Пуссена, не ограничивается иконографическими и технологическими нормами. Сильное влияние на формирование творческого метода Давида оказали художники, с которыми он не был связан фактически, но чьи картины он мог видеть, прежде всего, в итальянских коллекциях, а также и французских, а затем - в музее Наполеона - в Лувре. Судя по картинам Давида, самое сильное влияние на его живописный метод оказали Веронезе, Караваджо, Шарден, Фрагонар, а также голландская живописная традиция XVII века.

Давид как художник выступает в двух ипостасях: как исторический живописец и как портретист. Причем, если в академических работах он пытается адаптироваться к Академии, которую он считал своей школой, то в портретах Давид мог работать свободнее и его живописный талант реализовался в портретах спонтанно с самых первых картин. Постепенно в творчестве Давида нарастает тенденция сближения задач картин большого формата с задачами, реализуемыми в портретах. Живопись Давида отличает большой интерес к собственно живописному процессу, работе с цветом, нежели к разработке сложных программ, в которых академики всегда видели ошибки.

Традиция Давида развивается в XIX веке и связана, прежде всего, с художниками, интересовавшимися возможностями и закономерностями цвета, с импровизаторами и экспериментаторами, такими, каким был, например, Жерико, наиболее последовательный продолжатель индивидуальной «школы» Давида.

Все отмеченные нами особенности свидетельствуют о том, что Давид - не только политик, общественный деятель, реформатор академии и основатель новой школы, но и, прежде всего живописец. Именно живописные достижения Давида брюссельского периода задают камертон для оценки его как мастера художественной формы. Сквозь поздние работы художника становится ясным его путь как живописца.

Тема «Давид - живописец» открывает широкие перспективы для дальнейших исследований. Определение координат живописного метода Давида позволяет соотнести с ними характер способностей его многочисленных учеников. А это в свою очередь в

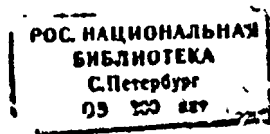
будущем позволит прояснить атрибуционные вопросы, связанные с мастерской Давида, многие из которых остаются открытыми по сей день.

Наконец, комплексное рассмотрение творчества Давида позволяет увидеть подлинный масштаб его фигуры. Давид во многих отношениях стал образцом художника следующего столетия. Его стремление к независимости, стремление ограничить свою жизнь рамками своей профессии, свобода в выборе источников и образцов, стремление к полной реализации своих способностей как живописца, станут образцовыми для мастеров XIX века, многие из которых оказались затронуты влиянием Давида.

Интерес к картинам Давида ощущался на протяжении всего XIX века и перешел в XX. Различные художники развивали разные стороны творчества Давида. В частности в XX веке картины Давида привлекали внимание Пикассо, который «актуализировал», перевел на современный язык иконографию картин Давида. Эти примеры демонстрируют диапазон влияния Давида на последующую традицию, что лишней раз доказывает структурообразующее значение Давида для новой живописи.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Хлопина Е.Ю. Ж-Л.Давид. Мастерская. Школа, // Материалы Международной конференции студентов и аспирантов по фундаментальным наукам «Ломоносов». Вып.4. М., 2000. С.315-316.
2. E. Khlopsha. Painting of J-L.David in Tradition and in Time. The 30th International Congress of the history of Art London, 3-8 sept 2000. Poster. (0,5 п.л.)
3. Хлопина Е.Ю. Этимология «духа» и происхождение «материи» в искусстве // Восток-Россия-Запад: мировые религии и искусство. Международная научная конференция. ГЭ. Спб., 2001. С.190-194.
4. Хлопина Е.Ю. Власть и живописная, мастерская. Мастерская Ж-Л.Давида и ВХУТЕМАС - две параллели // «Наедине с совестью» Сборник научных трудов памяти В.Костина. М, 2002. С.353-378.
5. Хлопина Е.Ю. Наполеон и Давид: придворный художник и чиновник или живописец и частный коллекционер? // Сборник материалов XXXIV научной конференции «Випперовские чтения». «Князь Н.Б.Юсупов и коллекционирование в эпоху просвещения». М., 2002 - 0,5 а.л. (В печати)
6. Хлопина Е.Ю. Римский филиал французской академии в творчестве Ж-Л.Давида // Итальянский сборник. Вып.3. М., 2003. С. 299-317.



Издательство ООО "МАКС Пресс".
Лицензия ИД № 00510 от 01.12.99 г.
Подписано к печати 26.02.2004 г.
Формат 60x90 1/16. Усл.печл. 1,5. Тираж 100 экз. Заказ 214.
Тел. 939-3890,939-3891,928-1042. Тел./факс 939-3891.
119992, ГСП-2, Москва,
Ленинские горы, МГУ им. М.В.Ломоносова.

№ 11531