

Р 40.  
Р 27770



# ГУДОН

МАССОВАЯ  
ВИВЛИОТЕКА

---

ИСКУССТВО





Вольтер

А. РОММ

ГУДОН

*1741—1828*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“  
*Москва 1945 Ленинград*

Обложка — гравюра на дереве  
художника *М. В. Маторина*

Редактор *И. Суворова*

А19633. Подп. в печ. 20, VIII 1945 г. „Искусство“ № 10631. Кол. и. л. 1<sup>1</sup>/<sub>4</sub>  
Уч.-изд. л. 1,48. Зн. в 1 п. л. 49.000. Тир. 15,000. Э. 691.

Цена 2 р. 50 к.

Тип. „Красный печатник“, Москва, ул. 25 Октября, д. 5

---

Жан-Антуан Гудон — известный французский скульптор, один из виднейших провозвестников реализма — родился в 1741 году в Версале. Начало его художественной деятельности отмечено на редкость блестящими успехами. Он обязан этим не только своему огромному дарованию, пробудившемуся еще в детском возрасте, но и счастливому стечению обстоятельств.

Отец его в 1749 году променял место слуги на должность привратника «Королевской школы покровительствуемых учеников».

В этой школе стипендиаты Французской Академии художеств работали три года под руководством видных мастеров, готовясь к творческой деятельности в ее римском филиале.

Таким образом, с восьмилетнего возраста будущий скульптор очутился в художественной среде. По рассказу Гудона, записанному впоследствии его зятем, «он прокрадывался в мастерские и был прямо счастлив, если ему удавалось раздобыть комок хорошо подготовленной глины, чтобы подражать работам учащихся. Профессора, в особенности Пигаль, обратили

внимание на его пламенное рвение и талант, проявившийся в его скульптурных опытах, и начали давать советы и указания десятилетнему мальчику».

Когда Гудону исполнилось двенадцать лет, он был принят в Академию художеств.

Учителем его был М.-А. Слодтц, один из видных скульпторов того времени. Хороший портретист, он отличался способностью придавать портрету живое выражение, что так характерно и для бюстов работы его ученика. Гудон почерпнул у него также солидные технические знания, так как Слодтц был виртуозом скульптурной техники.

Следуя академической программе, он, как и его сотоварищи, копировал в годы учения, наряду с античными статуями, рельефы Пюже и фонтан Бернини на площади Навона в Риме. Он пробыл в «вечном городе» с 1764 по 1768 год в качестве стипендиата Академии.

Римский период Гудона отмечен разнообразными исканиями. Он исполнил в духе прославленного мастера предыдущего столетия Бернини небольшую статую римского жреца, несущегося в ритуальном беге. Одновременно с этим изучал античную скульптуру. Восхищение античностью сказалось в исполненных в те же годы двух бюстах юношей с греческой головной повязкой, женском портрете с греческой прической, в его «Морфее» со строго моделированным телом и «Весталке» — свободном повторении римской статуи Пандоры. Такая двойственная преемственность, такой интерес к

древним и к тому, что тогда называли «современным», свойственны были не одному Гудону, но и многим скульпторам того времени.

Во время пребывания в Риме Гудон искал новые пути. Руссо, властитель дум того времени, проповедывал в своих философских трудах и литературных произведениях возврат к природе, естественность и простоту нравов. Эти начала должны были, по его мнению, создать новый, более здоровый и гармоничный общественный строй, основанный на равенстве и братстве.

Гудон в своем искусстве утверждал ту же близость к природе. Еще в Риме его целью становится возможно близкое, правдивое и безыскусственное воплощение природы. Немногие скульпторы так добросовестно и даже скрупулезно изучали ее, как Гудон, добивавшийся непогрешимо точных знаний.

«Мойм постоянным занятием всю жизнь было изучение пластической анатомии», — писал Гудон в своей автобиографии (1795). Начатая еще в Парижской Академии, эта работа велась Гудоном в римском анатомическом театре ежедневно. В 1767 году он создает фигуру с обнаженными мускулами. Это «экорше»<sup>1</sup> с протянутой рукой сразу приобрело известность, слепки с него появились во всех академиях и многих мастерских художников. Впоследствии, собираясь лепить конную статую Вашингтона, он

<sup>1</sup> Экорше — изображение тела, лишенного кожного покрова.

первым делом выполнил анатомическую фигуру лошади.

Глубокие знания Гудона позволили ему еще в двадцатилетнем возрасте создать две колоссальные статуи (для церкви Санта Мария дей Анджели в Риме). Одна из них — полуобнаженный «Иоанн Креститель» — не сохранилась. Вторая — «Св. Бруно» — представляет большой интерес. Гудон достиг здесь той «правдивости действия», которой требовал от скульптуры сторонник реализма философ и критик Дидро. Он отказался от контрастных движений и внешних эффектов, которые применил его учитель М.-А. Слодтц в своей статуе того же святого, созданной в 1747 году для собора св. Петра в Риме. В статуе Гудона, поставленной прямолинейно, нет никаких поворотов, никакой эффектной позы, столь излюбленных в скульптуре того времени; все движение сведено к спокойному наклону головы, к жесту рук, скрещенных на груди. Такая простота явилась существенным нововведением. Критики приветствовали появление статуи Бруно. Они усмотрели в ней «симптом разрыва с вычурным, испорченным вкусом».

Гудон впервые выступает здесь как последовательный реалист. Создавая образ Бруно, он руководился в первую очередь жизненными наблюдениями. Он обошел все римские монастыри и встретил, наконец, подходящую модель. Этюд с одного монаха лег в основу статуи, и она представляет, в сущности, портрет, доведенный до монументальности. Это — ста-

туя, где впервые за ряд столетий грандиозность сочеталась с полной естественностью, внешнее спокойствие — с внутренней напряженностью, простота — с содержательностью. Уже в этой ранней вещи проявилась психологическая проницательность Гудона. Его Бруно — образ инока, навеки отошедшего от мира, погружившегося в благочестивые размышления. Но в этом человеке, отрешившемся от жизни, ощущается все же яркая жизненная сила. Недаром папа Климент XIV, увидев статую, воскликнул: «О, если бы не обет молчания, он бы заговорил!»

После возвращения в Париж Гудон представил в 1769 году свои римские произведения Академии и получил звание «назначенного» — неперемное условие участия в Салоне (выставке, устраиваемой каждые два года в Лувре). В Салонах 1769 и 1771 годов он имел значительный успех. Однако дальнейшая карьера Гудона сложилась иначе, чем можно было ожидать после такого начала, как «Бруно». Гудона всю жизнь влекло к монументальному искусству, но он сталкивался с внешними препятствиями. В последние десятилетия старого режима финансовое положение Франции было плачевным. Государственные заказы очень сократились. Кроме того, граф д'Анживилье, ведавший в то время делами искусства, не принадлежал к числу поклонников Гудона. Скульптору за двадцать лет была заказана французским правительством только одна крупная вещь — статуя славного адмирала Турвиля для

Луврской галереи великих людей Франции (1779). Адмирал изображен в решительное мгновение — перед боем с английским флотом при Ла-Хог. Он отдает приказ: сражаться до последнего патрона, несмотря на превосходство неприятельских сил. Статуя лишена строгости стиля: в туловище и шее резкие повороты, развеваются плащ и перья на шляпе, затеняющей лицо. Дидро написал об этой статуе в 1779 году: «Фигура, полная жизни, избранный момент величав, но это не скульптура, а живопись, — прекрасный Ван Дейк».

Отсутствие государственных заказов во Франции побудило Гудона установить связь с границей. В 1771 году он выполнил по заказу графа Строганова громадный и несколько идеализированный бюст Екатерины II. Гудон не воспользовался приглашением императрицы посетить Россию, но все же нашел в ее лице ценителя своего искусства. Она приобрела мраморное повторение его «Дианы», портреты Вольтера, Дидро, Даламбера, Бюффона, заказала ему мраморную статую Вольтера. Кроме того, Гудон по частным заказам выполнил с натуры бюсты княгини Дашковой и двух графов Салтыковых. В музеях СССР и в первую очередь в Эрмитаже Гудон представлен выдающимися образцами его творчества.

Герцог Кобург-Готский систематически приобретал гипсовые повторения важнейших скульптур Гудона. По его заказу Гудон создал надгробный памятник герцогине Луизе (1775). Гудон следовал здесь за своим первым учите-



Голова Вольтера



Портрет жены

лем — Пигалем, выполнившим в 1772 году знаменитый памятник маршалу Морицу Саксонскому — пышный, сложно построенный, заполненный аллегорическими фигурами. По его примеру он создал подобие театральной сцены: в глубокой нише видна фигура Смерти; схватив герцогиню, закутанную в саван, за волосы, она увлекает ее в небытие.

Но такие вещи, полные преувеличенной экспрессии, перемежаются в монументальном творчестве Гудона 70-х годов с произведениями совершенно противоположного характера.

Примером могут служить два надгробных памятника князьям М. М. и А. Д. Голицыным. Они были выполнены в 1774 году для фамильного склепа и ныне находятся в Музее архитектуры (Москва). Гудон проявил в них большую сдержанность, ограничив свой замысел одной фигурой, изваянной с благородной простотой. Эти два барельефа с их четкими контурами, с плавностью движения и точеной изящной моделировкой характерны для раннего классицизма. На памятнике сенатору М. М. Голицыну изображена богиня Фемида. Это почти портретное изображение какой-то современницы; чтобы придать рельефу аллегорический смысл, Гудон облек ее в греческую одежду и снабдил весами — эмблемой правосудия. И в этом рельефе и в памятнике фельдмаршалу А. Д. Голицыну (гений, гасящий факел жизни) внимание приковывают изящество линий, мастерская трактовка тела и утонченная обработка мрамора. Но эти памятники не согреты

проникновенным чувством, глубокой скорбью, одухотворяющими надгробия работы великих русских мастеров XVIII века — Козловского и Мартоса.

О монументальном творчестве Гудона мы не имеем достаточно ясного представления: многих вещей уже не существует. Статуя Иоанна Крестителя, стоявшая рядом со «Св. Бруно», разбилась при землетрясении 1899 года. Погиб рельеф «Вручение ключей апостолу Петру», удаленный с фронтона церкви св. Женеьевы при преобразовании ее в Пантеон во время Революции 1789 года. Пропали также две статуи святых в Доме инвалидов, «Оплакивание Христа» в Верденском соборе, два надгробных памятника в других церквях, проекты памятника Руссо и конного памятника Вашингтону, статуя «Философия», подаренная Гудоном в 1793 году Конвенту. Не сохранился многоцветный фонтан (1781), стоявший в парке герцога Шартрского. Этот фонтан известен по описаниям, эскизу и сохранившейся женской фигуре. В середине беломраморного бассейна сидела купальщица, сделанная из того же материала. Позади нее стояла черная рабыня (отлитая из темного свинца) и поливала свою госпожу из золоченой вазы, держа в другой руке мраморное полотенце. Всего, быть может, печальнее гибель колоссальной бронзовой статуи Наполеона в коронационном одеянии, предназначенной для Булонского лагеря. Она возвышалась на большом щите, поддерживаемом тремя наполеоновскими орлами с распростертыми крыльями, и должна

была увенчивать собою высокую колонну. Статуя была отлита в 1812 году, но установка ее была отложена из-за военных событий. После падения императора ее разбили и переплавили.

Этими ударами судьбы объясняется то, что имя Гудона обычно сочетается в наше время главным образом с портретным искусством. Однако одной лишь «Дианы» достаточно, чтобы утвердить славу Гудона как мастера статуй. Но «Диана» Гудона — не античная богиня-охотница, обитательница лесных чащ, а светская женщина XVIII века, с аристократическим бесстрашием лица. Она отвечала вкусам эпохи и придворной среды, так ценившей несколько манерное изящество, отвечала тогдашнему представлению о чувственной, но грациозной красоте выхоленного женского тела. Померкла перед ней прославленная в то время «Диана» скульптора Аллегрена, чьи формы показались слишком прузными по сравнению со стройной бегуньей Гудона, уносящейся вперед скользящим движением, едва касаясь земли кончиками пальцев. Легкость и стремительность движения — одно из главных достоинств «Дианы» — четче выражены в бронзовом экземпляре (Лувр), чем в мраморном повторении 1780 года (Эрмитаж), где художнику из-за свойств материала пришлось ввести подпорку. Громкому успеху «Дианы» способствовало и то, что ее сначала не приняли в Салон как «нарушающую стыдливость».

Интересна своей реалистической направленностью статуя «Зима» (Лувр, 1783). Аллего-

рические статуи того времени часто носили отвлеченный характер и раскрывали свое содержание посредством атрибутов. Гудон и в этом жанре исходил из того, что наблюдал в жизни. Его «Зима» — юная, полуобнаженная девушка, дрожащая от холода, — очень жизненна. Голова и плечи закутаны в покрывало, руки прижаты к груди. Эта верхняя массивная часть, сильно затененная благодаря тяжелым складкам покрывала, контрастирует со стройной и светлой нижней частью обнаженного озябшего тела.

Уже в начале 70-х годов Гудон приобретает всеевропейскую известность. Однако заслуженная слава не вызвала сомнений у взыскательного художника. Когда один из критиков написал, что «Диана» равноценна Аполлону Бельведерскому, Гудон выступил с возражением. В его письме в редакцию «Журналь де Пари» говорилось: «...Моей статуе далеко до Аполлона Ватиканского музея. Я говорю это не из показной скромности, но Аполлон — почти совершенство, чего нельзя сказать о моей Диане. Я это чувствую; хотя мои собраты меня очень хвалили, но указали некоторые недостатки. А это хороший признак. Когда автору говорят, что его вещь — само совершенство, то, значит, ее считают совершенно неудачной».

• • •

Бюсты, показанные Гудоном в Салоне 1771 года, доставили ему сразу громкую славу как портретисту. Он не успевал исполнять мно-

гочисленные заказы для Франции и заграницы. Спрос на его работы был так велик, что появилось много слепков с подложной подписью Гудона. Кроме того, некоторые скульпторы делали копии с его работ и выдавали их за свои произведения.

Портретное искусство Гудона органически связано с многовековой традицией французского скульптурного портрета, сочетавшего пластическую мощь и выразительность с большой жизненностью.

Исходя из достижений своих предшественников, Гудон обновил искусство портрета в духе последовательного реализма. Современникам вскоре стало ясно, что появился портретист еще невиданной силы.

Портреты 30—60-х годов XVIII века, отвечая вкусам аристократии, отличались внешней элегантностью; художники смягчали и приукрашивали черты лица. Они слишком дорожили изяществом нарядов, изощренной пышностью драпировок и аксессуаров, тонко рассчитанными декоративными эффектами. Руссо, отмечая бессодержательность подобных портретов, восставал против картинных галлерей, «заполненных многочисленными изображениями существ, не имеющими других достоинств, кроме факта своего существования». Произведения же Гудона вызывали сочувствие у передовых людей Франции, потому что его правдивые, содержательные, интеллектуальные портреты отвечали идеалам философов-просветителей — идеологов третьего сословия.

В своей деятельности портретиста Гудон видел глубокий общественный смысл. «Одно из прекрасных качеств трудной профессии скульптора — возможность сохранить в почти неразрушимой форме облик людей, принесших своей родине славу или счастье. Эта мысль всегда меня поддерживала и ободряла во время многолетних трудов», — писал Гудон в 1795 году. Его резцом действительно увековечено множество выдающихся людей той эпохи: философы (Вольтер, Руссо, Дидро, Даламбер), знаменитые ученые (Тюрго, Бюффон, Монж Лаланд, Лаплас, Фультон, Франклин), люди искусства (Глюк, София Арну), политические деятели (Мирабо, Сиейс, Лафайет, Вашингтон, Джефферсон, Наполеон), полководцы (Сюфрен, Дюмурье, Ней), пионеры воздухоплавания (братья Монгольфье и Пилатр дю Розье) и многие другие. Ему позировали Людовик XVI, Мария-Антуанетта и другие члены династии, аристократы и представители третьего сословия: банкиры, юристы, врачи. До нашего времени дошло около сотни подписных бюстов Гудона. Всего же им было сделано, по самым скромным подсчетам, не считая многочисленных повторений в бронзе, мраморе и терракоте, не менее ста пятидесяти портретов.

Способность Гудона понять человека, показать самое существенное в нем, сразу привлекла внимание современников. Критик Гримм отмечал в 1777 году: «Разнообразие Гудона поразительно... он изображает величие, благородство, тонкий ум, гений, простодушие, игривость, и

все это дифференцировано соответственно возрасту, характеру, общественному положению портретируемого».

Гудон создал единственную в своем роде портретную галерею выдающихся деятелей. Но он был не только портретистом великих людей. Он запечатлел наивную грацию детей (портреты дочерей художника), очарование молодости, женское обаяние. Его женские портреты поражают остротой характеристики, передает ли он надменность Марии-Антуанетты (Эрмитаж), упадок сил и меланхолию чахоточной графини де Мустье, избыток чувственности в портрете маркизы де Кайля, напоминающей опьяненную вакханку, насмешливость и обаятельную доброту в портрете жены или наивность деревенской простушки «Лизочки» (Эрмитаж). Его портретная галерея, охватывающая все возрасты, всевозможные человеческие типы и состояния духа, приближается по своему познавательному значению к романам великих реалистов XIX века.

Стремясь к жизненной правде, Гудон добивался прежде всего абсолютного внешнего сходства, и в этом пошел дальше своих предшественников. Художник говорил ученикам: «Копируйте, всегда копируйте, а главное — копируйте точно». Он обычно не приступал к работе над портретом, не сделавши точных измерений и не изготовив слепков (муляжей) с головы, рук и плеч, так как характер человека Гудон передавал не только в его лице, но и в обресе бюста, показывая телосложение.

В других случаях он пользовался посмертными гипсовыми масками<sup>1</sup>.

Определение «муляж» обычно прилагается к скульптурам, выполненным хотя и без применения слепков, но путем мелочного, бездушного копирования. И в этом смысле оно неприменимо ни к одному бюсту Гудона. Для Гудона муляж — только вспомогательный прием, а достижение внешнего сходства — необходимый, но не решающий элемент портрета.

Стремясь к абсолютной правдивости, Гудон любил уточнять детали. Он тщательно отделял волосы, брови, иногда и ресницы, передавал даже строение кожи. Изображая одежду, ордена, кружева, он старался передать фактуру различных материалов. Но жизненность портрета была для Гудона важнее этой внешней правдивости. Его бюсты — сама жизнь. Головы приподняты, повернуты или наклонены, торсы подвижны, лица оживлены мимикой. Бюсты Гудона — это не застывшие маски, сделанные с неподвижно отсиживающей сеанс модели. Кажется, напротив, что Гудон старался, чтобы модель забыла о том, что она позирует; кажется, что в беседе он наводил ее на интересные темы и в это время запоминал и закреплял то

<sup>1</sup> Точность измерений Гудона видна из следующего: в 1905 году правительство США решило перенести на родину останки адмирала Джонса, похороненного в Париже. Сомнения относительно подлинности останков рассеялись после того, как череп был сопоставлен с бюстом работы Гудона — размеры совпали с точностью до одного миллиметра.

выражение, которое всего полнее обнаруживало характер человека, как существа оживленного, страстного, подвижного.

Представляется очевидным, что, работая над портретом, Гудон полагался на память, на воображение гораздо больше, чем на муляжи, служившие для проверки. Если это не так, то каким образом мог бы Гудон выполнить посмертный портрет произносящего речь Мирабо или портрет актрисы Софии Арну в роли Ифигении? Голова ее приподнята, глаза обращены вверх, и кажется, что на горестном лице приносимой в жертву девушки потекут слезы.

Еще выразительнее бюст жизнерадостно смеющейся жены — редкий в скульптуре пример пластически законченной трактовки смеха.

Современников — и не только их — поражали живые глаза гудоновских портретов. В ранних работах Гудона глаза вылеплены по-античному — без зрачков. Но в его позднейших портретах сильно углублены глазные впадины, особенно на месте зрачка, и там оставлен кусочек мрамора, прикрепленный к верхнему веку и как бы сверкающий среди густой тени. Световой эффект настолько четкий, что художник Грез, увидев бюст Вольтера, решил было, что зрачок — вставной из какого-то самоцвета. Но и Роден — знаменитый скульптор XIX—XX веков — утверждал, что «Гудон лучше любого живописца передавал прозрачность зрачка». Он добавляет: «Взгляд для него — больше половины экспрессии. Во взоре он разгадывал душу».

Все эти сложные приемы, вся эта детальная проработка подчинены у Гудона основной и значительной мысли. Его главная задача — не внешнее сходство и не иллюзия жизни, но сходство внутреннее, раскрытие характера портретируемого. Работая над деталями, он не забывает о целом; улавливая мимолетные выражения лица, он помнит о главном: необходимости дать углубленный образ человека.

«Хороший бюст равносителен целой биографии,— говорит Роден. — Каждый бюст Гудона стбит главы из каких-нибудь мемуаров: эпоха, раса, звание, индивидуальный характер, — все в нем указано».

Действительно, некоторые портреты Гудона могут служить олицетворением определенной профессии, настолько верно они отмечают место, занимаемое в обществе данным лицом. Мы видим в его «Бюффоне» пытлиность ученого естествоиспытателя; полет мысли и язвительность ума — в портрете Дидро, изображенного с пламенным взглядом и полуоткрытым ртом, как во время спора; расчетливую деловитость трезвого политика, простоту и серьезность — в портрете Франклина. Мы видим во всех этих лицах и еще одну важную особенность. Ее метко формулирует Роден по поводу бюста Руссо: «Во взгляде много тонкой пронизательности. Эта черта, общая всем лицам XVIII века. Они прежде всего критики, они проверяют все священные дотоле принципы; взгляд их испытующий».

Еще два примера прозорливости Гудона,

Вот герой колониальных войн — адмирал Сюфрен. Крепкая, плотно сжатая нижняя челюсть, низкий массивный лоб, повелительный взгляд, нахмуренные брови выдают в нем человека действия, завоевателя.

Гудон лепил генерала Дюмуре в 1792 году. Генерал, разгромивший австрийско-прусские войска при Вальми и Жемаппе, пользовался в то время большой популярностью. Это не помешало Гудону создать такой портрет, где правдивость становится беспощадной. Дюмуре показан как человек острого ума. Но столь же красноречивы и грубоватость черт, косой, недобрый, пронзительный взгляд, презрительно-надменная усмешка. Гудон разгадал внутренний облик будущего изменника, оказавшегося способным перейти на сторону интервентов в критический для революции момент.

Большое внимание уделял Гудон также красоте моделировки и композиции. Правда, часто он пренебрегает теми декоративными эффектами, которыми увлекались многие скульпторы того времени, — он оставляет обрез бюста пустым и гладким. Но в большинстве случаев он в самом обрезе торса, в форме цоколя ищет соответствие строению головы и мотиву движения, архитектурной соразмерности — в отношении головы, плеч и цоколя. Особенно удачен в этом смысле портрет Сюффрена.

Некоторым своим работам (преимущественно портретам высшей знати) Гудон придает парадный вид. Он дает сложную игру пышных складок ниспадающей с плеч мантии, они перекрещи-

ваются в своих прихотливых изломах, свисают на подставку бюста.

Когда он лепит великого человека, то стиль исполнения преобразается, и Гудон поднимает изображение на степень исторически значимого. Таковы его статуи Вольтера и Вашингтона.

После долгого отсутствия 84-летний Вольтер приехал в 1778 году в Париж. Там его ожидала триумфальная встреча. Гудон был на премьере вольтеровской «Ирены», когда скульптурный портрет престарелого философа в его присутствии был увенчан лаврами под несмолкаемые рукоплескания. Гудон спешил запечатлеть облик Вольтера: тот был серьезно болен. В подавленном состоянии позировал он Гудону за несколько дней до смерти, и дело не шло на лад. Тогда маркизу де Вильвией, присутствовавшему при этом, пришла удачная мысль. Чтобы воодушевить и модель и художника, он возложил венок на голову Вольтера, и тот вновь пережил свой недавний триумф. На лице Вольтера заиграла улыбка, он пристально взглянул вправо, он хотел привстать, что-то сказать. Но то было лишь мгновение. «Не успел я возложить венок, — рассказывает маркиз в своих мемуарах, — на эту почитаемую голову, как Вольтер отвел мою руку: «Что вы делаете, молодой человек? — произнес он, — возложите венок на мою могилу, уже недолго...» Он тотчас встал, повернулся к художнику: «Прощайте, Фидий», — и взял меня под руку. — «Мой друг, пойдем умирать». Че-

рез несколько дней его не стало. Гудон снял с Вольтера посмертную маску.

Незабываемое мгновение этого сеанса запечатлено Гудоном и в бюстах и в статуе, исполненных жизни и движения. Но запечатлено так, что через оболочку мгновенного переживания выступает обобщенный, глубоко прочувствованный образ мыслителя, борца с темными силами прошлого, лоборника правды и справедливости. В этом изможденном морщинистом лице, в каждом взгляде ощущаются явственно сила острого ума, всесокрушающий сарказм, вся тонкость художника слова: поэта, драматурга, историка, философа, публициста. Вольтер как будто сейчас заговорит и скажет что-то язвительно-остроумное. В его саркастической усмешке сказывается едкий полемист.

Активность необычайно живого Вольтера выражена в его движении, в этой попытке встать, опираясь костлявыми, цепкими руками на ручки кресла (новый мотив, введенный в скульптуру Гудоном). Но образ, созданный Гудоном, многогранен: головная повязка уподобляет Вольтера античному мудрецу, напоминая о его значении как философа. Просторное одеяние своими широкими складками придает статуе торжественный вид. Это не домашний халат и не определенный вид костюма, сочиненный модой, но новый вид одеяния, придуманный Гудоном и ставший неотъемлемой частью художественного образа. Образ впечатляющий, правдивый, неприкрашенный.

В сознании потомства «Вольтер» Гудона вы-

шел за грани индивидуального портрета; он стал олицетворением критической мысли XVIII века. Гудону удалось воплотить, не отступая от реализма, образ целой эпохи, целую историческую идею.

Работа над образом Вольтера отняла у Гудона четыре года. Сначала был выполнен портрет в парике и кафтане (1778). Но скульптор искал более выразительного и возвышенного претворения своей темы и в 1779 году вылепил второй портрет с более острой психологической характеристикой. Следуя античным образцам, Гудон представил Вольтера без парика и с обнаженной грудью. Наконец, последний вариант — с волосами, перехваченными греческой повязкой (1782), — созвучен статуе Вольтера в кресле (не считая римской тоги). Прежде чем приступить к ней, Гудон сделал статуэтку — модель из золоченой бронзы. Он послал ее Екатерине II и получил от нее заказ на мраморную статую.

Другой экземпляр статуи был заказан г-жей Дени (племянницей Вольтера) и подарен ею Французскому театру.

В 1874 году по всенародной подписке был отлит бронзовый слепок со статуи Вольтера и поставлен на высоком мраморном пьедестале перед Политехнической школой в Париже.

Гудон получил звание академика в 1776 году и вскоре был назначен профессором Парижской Академии художеств.

Одним из его учеников был знаменитый Пьер-Филипп Томир, прославившийся своими

декоративными изделиями из бронзы и ставший его помощником. Гудон нередко поручал ему чеканку и окончательную отделку своих бронзовых бюстов. Помимо Томира, у Гудона, как ни странно, не было ни одного ученика, который бы впоследствии приобрел известность. Училося же у него немало художников — французов и иностранцев. Среди последних был один русский — М. И. Александров-Уважный, пенсионер Петербургской Академии, удостоенный звания академика за программную работу «Давид и Голиаф» в 1785 году.

Одна из заслуг Гудона — его работа по бронзовому литью. В своей автобиографии он указывает, что в его время скульпторы перестали заниматься отливкой, и литейное дело пришло в упадок, что он делал много опытов и затратил большие средства на усовершенствование этой техники, которой он потом обучил немало людей.

\* \* \*

В 80-х годах во Франции усилилось влияние классицизма. Сторонники этого течения, считавшие, что художник должен не повторять природу, а возвыситься над ней, создавая идеальные образы, подобно греческим скульпторам, упрекали Гудона за недостаточную строгость стиля. Гудон пытался идти вслед за веком (его бюсты в античных одеяниях), но все же источником вдохновения оставалась для него сама природа, а не греческие изваяния. С точки зрения художников-классицистов Гудон казался непоследо-

вательным и даже устаревшим. Поэтому в 80-годах его произведения, появляющиеся в Салонах, встречаются холодно.

До середины 90-х годов Гудон оставался верен своим первоначальным реалистическим взглядам. Жизненной правдой исполнены его портреты первых лет революции, его статуя Вашингтона. Он работал над ней с 1785 по 1792 год. Когда законодательное собрание штата Виргиния заказало эту статую Гудону, только что закончилась война за независимость Соединенных Штатов. Ее успешному окончанию способствовал не только патриотизм американцев и доблесть Вашингтона, но и военная помощь Франции. Франко-американская дружба была скреплена братством по оружию. Гудон был уже известен в Америке своими портретами борцов за независимость: Джефферсона, адмирала Джонса, Лафайета, командовавшего французскими экспедиционными силами, и Франклина.

Вашингтон как поборник демократии пользовался громадным авторитетом во всем мире. В нем видели как бы перевоплощение бескорыстного римского деятеля Цинцинната: в то время Вашингтон, проведя в жизнь федеральную конституцию и сложив подобно ему диктаторские полномочия, занялся сельским хозяйством в своем небольшом поместье. Здесь, в Монт-Верноне, он позировал в 1785 году Гудону, прогостившему у него две недели.

Американские заказчики предлагали вылепить Вашингтона по гравюрным портретам, но



Диана



Вашингтон

Гудон поставил неизменным условием работу с натуры. Тогдашние трудности длительного океанского плавания его не остановили. Он рассчитывал к тому же получить другой заказ от правительства Соединенных Штатов — на конную статую Вашингтона для столицы. Гудон сделал проект этого памятника, но заказ не состоялся.

Возникал вопрос — в каком виде, в какой одежде представить Вашингтона? Демократы той эпохи любили сравнивать современных деятелей с греческими и римскими героями. Поэтому были предложения изобразить Вашингтона в античном одеянии. Когда об этом запросили самого Вашингтона, он высказался против «рабского следования античности» и отдал предпочтение современному костюму. Такое решение вполне отвечало и взглядам Гудона.

В работе над образом Вашингтона он исходил не из представления об идеальном герое на античный лад, но из непосредственных наблюдений. Он был настолько последователен, что в первоначальном варианте статуи изобразил Вашингтона в деревенском костюме: растегнутая куртка, дождевой плащ, сандалии, у ног его — плуг. Проект был отвергнут по соображениям официального декорума, и Гудону пришлось облачить Вашингтона в генеральский мундир. Но не как полководца показал он своего героя, а как великого гражданина. Ставший ненужным меч висит на ликторских прутьях, олицетворяющих тогдашние тринадцать штатов Северной Америки. Не воинственная отвага выражена в

статуе, но гражданская доблесть. Основной мотив статуи — непреклонное спокойствие, вызванное сознанием правоты своего дела. В этом смысле «Вашингтон» представляет разительный контраст с «Вольтером», где живет и движется каждая деталь. Фигура Вашингтона скорее напоминает «Бруно». Она неподвижна и симметрична, вся сила выражения сосредоточена в лице. Взор пронизателен — это искусный политик; подбородок выступает вперед — это человек гвердой воли; тонкие губы сжаты — это потомок пуритан, унаследовавший самодисциплину, суровое самоограничение, щепетильную честность. Голова как бы спаяна с жесткой шеей, прямолинейной, как и вся фигура. Этому упорному человеку чужды всякие колебания, он — сама целеустремленность. Без всякой предвзятости, строго реалистическими средствами выражены и национальный характер американца, и индивидуальность Вашингтона, и его историческая роль. Недаром находящийся в Капитолии города Ричмонда этот монументальный портрет пользуется в Соединенных Штатах такой же широкой популярностью, как, например, «Петр I» Фальконэ в нашей стране. Слепки с него имеются во многих американских музеях.

В годы революции Гудон остается верен своей миссии портретиста выдающихся деятелей. Его портретная галерея пополняется бюстами Барнава, Сиейса, Мирабо, Лафайета, Дюмурье, Байи, Марата (не сохранился). Ему не удалось увековечить ни точеный профиль Робеспьера, ни экспрессивное лицо Дантона, но бюст

Мирабо — один из сильнейших документов революции. Его нельзя лучше охарактеризовать, чем это сделал Роден: «Вид задорный, парик в беспорядке, одет небрежно. Революционная буря захватила этого хищника, который сейчас зарычит... Профессия. Трибун. Рот выдается вперед, и для того, чтобы слова его неслись дальше, Мирабо закидывает голову, так как он небольшого роста, как и большинство ораторов... Неопределенный и вместе с тем надменный взгляд ни на ком не останавливается, а парит над большим собранием. Согласитесь, что это изумительный фокус — вызвать посредством одного бюста представление о целой толпе, скажем более — целой стране, которая насторожилась и слушает».

Этот бюст был заказан в 1790 году «Обществом друзей конституции». Но когда Гудон вылепил портрет, пользуясь посмертной маской, был объявлен конкурс. Мотивировка этого решения очень характерна для того времени. Оспаривался авторитет Гудона как академика: «Пора уничтожить эти воображаемые отличия, выдуманное скорее для того, чтобы не давать ходу талантам, чем для их поощрения»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Против Академии как рассадника устаревшего искусства вел борьбу художник Давид — революционер и в политике и в искусстве. Признанный мастер, он вышел из ее состава и стал во главе художников, не имеющих академических званий и ненавидевших своих привилегированных при старом режиме собратьев. В 1793 году Академия художеств была упразднена Конвентом в результате этой борьбы.

Эта неудача не обескуражила Гудона, добивавшегося в то время заказа на памятник Руссо. Ссылаясь на то, что он автор единственного бюста философа, выполненного со сходством, Гудон представил Национальному Собранию свою печатную брошюру «Размышления о конкурсах». Он возражал против самой системы конкурсов, приводя, однако, неубедительные доводы. О себе же он писал: «Ни разу в жизни я не участвовал в конкурсах, я их опасался как человек застенчивый. Придавая величайшее значение общественному мнению, я не в силах испытать возможную неудачу». Вместо конкурса он предлагал, чтобы народные представители обошли мастерские скульпторов, ознакомились с их творчеством и распределили между ними заказы соответственно их дарованию. «Такая мера,— писал он,— больше отвечает моему представлению о достоинстве художника».

Положение Гудона в 1793 году стало шатким из-за прежней его работы для придворных кругов. Некоторое время он оставался в стороне от художественной жизни, пока в нем не принял участия видный якобинец Барер. Гудону была заказана статуя стоящего Вольтера для надгробия в Пантеоне. Она сильно уступает «Вольтеру» 1778—1782 годов и в смысле портретной характеристики и по своему пластическому решению, представляющему подражание известной римской статуе императора Августа. И эта и дальнейшие работы Гудона (например, «Цицерон» для здания Сената) резко отличаются от его прежних реалистиче-

ских произведений. Они выполнены в духе классицизма, ставшего официальным стилем Французской республики.

Неудачная, внутренне чуждая Гудону стилизация под античность лишала его резец былой мощи. Жизненность портретов улетучилась, движения точно скованы, драпировки — в жестких прямых складках.

Наполеон, предпочитавший всем скульпторам виднейшего классициста Канову, воздавал должное и Гудону. В 1802 году Гудон был награжден орденом Почетного Легиона. Вместе с Пажу он возглавлял секцию скульптуры Национального института, ведавшего искусством. С 1803 года Гудон возобновил преподавание в Академии художеств, восстановленной под названием Школы изящных искусств.

Наполеон позировал ему для уже упомянутой колоссальной статуи. Модель этого памятника так понравилась императору, что тот спросил Гудона: «Скажите, чего бы вы желали?» Гудон ответил: «Ваше величество, велите восстановить сломанную шпагу моей статуи Турвиля». — «Вы настоящий художник!» — воскликнул Наполеон.

В тонко проработанном мраморном бюсте Наполеона (1806) еще сказывается сила психологического прозрения художника: Наполеон импозантен, величав. Но это — портрет, далекий от былого реализма. Император изображен намного моложе своих лет, художавее, чем он был в то время. На его челе — античный лавровый венок, грудь обнажена, черты лица идеализированы. Наполеона можно узнать, но можно при-

нить и за изображение какого-нибудь римского цезаря, настолько сглажен индивидуальный характер.

В период империи Гудон выполнил также портреты императрицы Жозефины, принцессы Люсьен Бонапарт, маршалов Нея и Сульта. Последний раз Гудон выступил в Салоне в 1814 году с бюстом Александра I. Все эти портреты носят такой же идеализированный характер, как и бюст Наполеона. После этого он ничего не лепил, а преподавал в Академии до 1823 года. Гудон дожил до тех лет, когда новое поколение художников начало расшатывать устои классицизма, борясь за жизненную правду в искусстве.

Реалистические заветы Гудона нашли еще при его жизни достойного продолжателя в лице Рюда, которым открывается новый и блестящий период французской скульптуры.

РУССКОЕ ИСКУССТВО

*Вышли из печати*

- Щекотов Н.— «Переход Суворова через Альпы». Картина В. И. Сурикова.
- Щекотов Н.— «Богатыри». Картина Виктора Васнецова.
- Щекотов Н.— «Взятие Иваном Грозным Ливонской крепости «Кокенгаузен». Картина П. П. Соколова-Скаля.
- Жидков Г.— Тронини В. А.
- Гиляровская Н.— Храм Василия Блаженного.
- Скворцов А.— «Гимн Октябрю». Картина А. М. Герасимова.
- Щекотов Н.— «Петр I и царевич Алексей». Картина Н. Н. Ге.
- Лобанов В.— Саврасов А. К.
- Щекотов Н.— «Запорожцы». Картина И. Е. Репина
- Скворцов А.— Айвазовский И. К.
- Алпатов М.— Андрей Рублев.
- Ситник К.— Меркуров С. Д.
- Машковцев Н.— Орест Кипренский.
- Зотов А.— Мужина В. И.
- Тихомиров А.— Греков М. Б.
- Варшавский Л.— Антокольский М. М.
- Зотов А.— Шадр И. Д.
- Недошивин Г.— Шубин Ф. И.
- Скворцов А.— Боровиковский В. Л.
- Лебедев А. И.— Репин И. Е.
- Машковцев Н.— Венецианов А. Г.
- Рогинская Ф.— Ярошенко Н. А.

Ромм А.—Памятник Петру I в Ленинграде.  
Сокольников М.—Павлов И. Н.  
Лебедев А. К.—Стасов В. В.  
Щекотов Н.—Герасимов С. В.  
Лебедев А. В.—Рокотов Ф. С.  
Леонов А.—Симон Ушаков.  
Недошивин Г.—Федотов П. А.  
Машковцев Н.—Крамской И. Н.  
Михайлов А.—Иогансон Б. В.  
Зотов А.—Иванов А. А.  
Исаков С.—Бродский И. И.  
Лобанов В.—Грабарь И. Э.  
Ромм А.—Козловский М. И.  
Алпатов М.—Левитан И. И.  
Исаков С.—Манизер М. Г.

*Готовятся к печати*

Гиляровская Н.—Федоровский Ф. Ф.  
Журавлевы В. В. и Е. А.—Касаткин Н. А.  
Леонов А.—«Бурлаки на Волге». Картина И. Е. Репина.  
Савинов А.—Иван Никитин.  
Скворцов А.—Алексеев Ф. Я.  
Лебедев А. К.—Васнецов В. М.

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

*Вышли из печати*

Орлова М.—Тициан.

*Готовятся к печати*

Сидоров А.—Леонардо да Винчи.  
Романов Н.—Рафаэль.  
Терновец Б.—Жерико.

**Цена 2 р. 50 к.**