

УДК 75.035(44)(092)Фрагонар Ж.-О.  
ББК 85.143(4Фр)5-8Фрагонар Ж.-О., 2  
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-174-185

Е.Е. АГРАТИНА

## ЖАН-ОНОРЕ ФРАГОНАР: НОВОЕ В ПОНЯТИЯХ «ЭСКИЗНОСТЬ» И «ЗАКОНЧЕННОСТЬ»

---

---

**Елена Евгеньевна Агратина,**

Московская государственная академия хореографии,  
кафедра хореографии и балетоведения,  
доцент

2-я Фрунзенская ул., д. 5, Москва, 119146, Россия

Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова,

исторический факультет,

докторант

Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4,

Москва, 119192, Россия

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631

E-mail: agratina\_elena@mail.ru

---

---

**Реферат.** Вторая половина XVIII в. — время, когда в восприятии искусства происходят активные изменения, переосмысливаются многие понятия и явления. Одним из них стал живописный эскиз, превратившийся из подготавливающей стадийной работы в само-

стоятельное, полноценное произведение. Свой вклад в это переосмысление внесли многие теоретики и критики искусства, а также сами живописцы. Молодые художники, охладевшие к историческому жанру и равнодушные к академической доктрине, осуществляли поиск новых средств выразительности, используя эскизную манеру для придания произведениям новой динамичности и создания впечатления «легкости исполнения». Статья посвящена Ж.-О. Фрагонару (1732–1806) — мастеру, в творчестве которого «эскизность» превратилась в осознанный художественный прием, используемый как в работах малого формата, так и в масштабных полотнах и даже панно. Применение подобного приема в произведениях значительного размера представляется исключительным новаторством, которое не было, однако, оценено современниками мастера и даже исследователями последующих двух веков. Если серия «фантазийных портретов» получила достаточное освещение в научной литературе, то панно «Этапы любви» только сейчас начинает осознаваться исследователя-

*ми как необычный и смелый для своего времени опыт. Опираясь на анализ избранных произведений мастера, автор выстраивает свое оригинальное исследование, призванное осветить особую роль Ж.-О. Фрагонара в эволюции искусства на пути от Нового к Новейшему времени. Малая разработанность темы в отечественной и относительная во французской историографии предопределила актуальность данного исследования и потребовала от автора, помимо работы с литературой, постоянного непосредственного обращения к источникам XVIII в., таким как трактаты знатоков и теоретиков искусства, критические сочинения, каталоги, выпускаемые к выставкам, проводимым Королевской академией живописи и скульптуры, а также Академией св. Луки.*

**Ключевые слова:** искусство Франции, искусство XVIII в., теория изобразительного искусства, эскиз, жанровая живопись, портрет, декоративная живопись, Ж.-О. Фрагонар.

**Для цитирования:** Агратина Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар: новое в понятиях «эскизность» и «законченность» // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 174–185. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-174-185.

О общеизвестен факт, что организующей и направляющей силой в области искусства во Франции второй половины XVII–XVIII в. оставалась Королевская академия живописи и скульптуры в Париже. Эта институция, совмещавшая функции образовательного и научного учреждения, находившаяся под патронажем короны, не только занималась обучением молодых мастеров, но и формировала теорию изящных искусств, доктрину, без следования которой было бы трудно надеяться на успешную официальную карьеру. Тем не менее к середине XVIII в. в художественной жизни Франции назревают некоторые перемены. Появляются мастера, которые не желали утруждать себя изготовлением полотен для получения академических званий и добровольно отказывались от участия в официальных выставках. Так поступили

Ж.-Б. Грез, М.-К. де Латур, Ж.-Ж. Башелье, Ж.-О. Фрагонар и др. Имеющие независимый характер мастера, как и наиболее смелые художественные критики того времени, начинают сомневаться в непреложности академических доктрин, намечая путь для новаторских изысканий мастеров последующих столетий. Нам представляется обоснованным выделить в этом процессе одну чрезвычайно важную тенденцию — меняющееся отношение к эскизу, который из подготовительной, стадийной работы постепенно превращался в полноценное, самостоятельное произведение, своеобразный манифест творческой свободы. Особую роль в этом переосмыслении сыграл Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806), превративший «эскизность» в осознанный художественный прием, используемый как в работах малого формата, так и в масштабных полотнах и даже панно.

В отечественной научной литературе до сих пор отсутствует полноценная монография о Ж.-О. Фрагонаре, а поднятая нами проблема не нашла отражения в работах российских исследователей. Во Франции внимание к бытованию эскиза в XVIII в. было несколько большим. Это проявилось в организации соответствующих экспозиций. Выставка, посвященная эскизу и его роли при создании законченного произведения, прошла в 1989 г. в Париже в художественной галерее Кайо [1]. Относительно недавно — в 2003 г. — в Туре и Страсбурге была открыта другая временная экспозиция. Признание прав эскиза на самостоятельность было представлено здесь как значительный шаг к современному восприятию искусства, а Ж.-О. Фрагонар рассматривался как фигура, сыгравшая значительную роль в этом процессе [2]. Разумеется, об «эскизной» манере Ж.-О. Фрагонара так или иначе писали все зарубежные авторы монографий, посвященных этому художнику, такие как П. де Ноляк, К. Моклер, находившие в творческом почерке мастера предвестия импрессионизма, и П. Розенберг, являющийся наиболее авторитетным исследователем творчества живописца. Однако тему нельзя считать исчерпанной, и создание соответствующей статьи на русском языке представляется вполне обоснованным.

## ЖАНРОВАЯ ИЕРАРХИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII В., НОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К ЭСКИЗУ

**П**еремены, происходившие в XVIII в. в области восприятия искусства, коснулись в первую очередь жанров живописи. Академия, как известно, ставила на первое место исторические полотна, однако во второй половине столетия начинает появляться и альтернативное мнение. Наиболее прогрессивные любители изящных искусств постепенно приходили к идее о том, что произведение ценится не за сюжет и масштабы, не за красоту и благородство модели, а собственно за художественность. Так, Дидро, ругая исторические «машины» М. Ванлоо и Ж.-Б.-М. Пьера, восторженно отзывается о небольших натюрмортах Ж.-Б.-С. Шардена. Говоря о «Выпотрошенном скате» этого мастера, Дидро приглашает поучиться у Ж.-Б.-С. Шардена известного исторического живописца Ж.-Б.-М. Пьера: «Господин Пьер, хорошенько рассмотрите это произведение, собираясь в Академию, и попытайтесь разгадать, каким чудом талант преобразует уродство в красоту!» [3, т. 1, с. 77]. Дидро отмечал также, что «впечатление не зависит ни от размеров полотна, ни от величины изображаемых предметов» [3, т. 1, с. 27].

Дидро не был одинок в этом отношении. Некоторые вполне солидные издания позволяют себе выступать в поддержку «низших» жанров. Например, в «Литературном обозревателе» за 1759 г. Ж. Шатель осмелился заявить, что вовсе не исторический жанр, а портрет является наиболее универсальным с точки зрения количества умений и навыков, которыми должен обладать мастер, и «вполне достоин великого художника» [цит. по: 4, р. 170].

Само возмущение академиков тем, как мало внимания уделяют молодые мастера историческому жанру, свидетельствует о кризисе академической доктрины. «Художник, который развлекается изготовлением жанровых картин, — возмущается один из критиков эпохи, — рискует приобрести привычку к низменной живописи, ограничить свой гений, задушить в себе

благородные и возвышенные идеи...» [цит. по: 4, р. 161]. Однако приходится признать, что исторический жанр все меньше интересовал молодых мастеров как сам по себе, так и с финансовой точки зрения, поскольку подобные полотна очень плохо продавались, в отличие от портрета и бытовой живописи.

Отход от жестких представлений о жанровой иерархии обусловил и следующую тенденцию: новое отношение к эскизу, подготовительному рисунку, наброску. Еще в начале XVIII в. такие работы не считались ценными, они воспринимались лишь как определенная стадия на пути к созданию законченного произведения, которое, собственно, и демонстрировалось публике. Тем не менее постепенно стали появляться мнения о ценности эскизов и их способности посредством легкой, «эскизной» манеры оживлять законченные произведения. Это было, разумеется, тесно связано со знаменитым спором, который развернулся в конце XVII в. между приверженцами Рубенса («рубенсистами») и сторонниками Пуссена («пуссенистами»). Официально Академия живописи и скульптуры оказывалась на позиции вторых, хотя отдельные ее члены, как и свободные критики, высказывающиеся в печати, тяготели к первым.

Приверженцы Рубенса, начиная с Роже де Пиля, полагавшего мастера «гением первого порядка» [5, р. 121], активно отстаивали свои взгляды. Из печати вышло немало трактатов и эссе, где об эскизности, легкости и живости, наследованных от Рубенса, говорится в самом положительном ключе.

В 1746 г. Шарль Батто в трактате, посвященном изящным искусствам, пишет: «Дабы достичь свободы... великие художники позволяют своей кисти резвиться на полотне: там нарушена симметрия, там возник небольшой беспорядок в мелочах... там осталось легкое пятно... Небрежность нужна искусствам для создания ощущения естественности и правдивости» [6, р. 116–117].

Знаток, коллекционер и большой авторитет в области изящных искусств граф де Келюс посвятил «легкости исполнения» целое сочинение, опубликованное в журнале *Mercure de France* за сентябрь 1756 года. «Легкость исполнения» «оказывает наибольшее воздействие на

зрителя и увлекает его» [7, р. 212]. Именно она свидетельствует о высшей степени владения мастерством. Выдающийся художник, по мнению графа де Келюса, учитывает влияние на объекты воздуха, их удаленность от глаза и все те эффекты, которые возникают за счет этого. Посредственный же живописец видит предметы четкими и тяжелыми, он не способен скрыть их массу, сделать более воздушными переходы. Эту легкость кисти граф де Келюс находит у Тициана, Рубенса и Ван Дейка.

Ф. Дандре-Бардон в своем трактате о живописи также не обходит молчанием так называемую легкость или маэстрию. Эта легкость — следствие длительного обучения и опыта — состоит в том, чтобы «делать только то, что необходимо, каждую деталь располагать на своем месте быстро и точно» [8, р. LIV]. Особенно следует здесь обратить внимание на упоминание скорости, быстроты, которая, как известно, более свойственна процессу создания эскиза, нежели законченного полотна. Собственно об эскизах Ф. Дандре-Бардон пишет следующее: «Многочисленные контуры, ловко набросанные одни поверх других, умелый беспорядок мазков, из которого рождается прекрасное произведение <...> Таковы эскизы великих мастеров» [8, р. 127]. Давая советы молодым живописцам, Ф. Дандре-Бардон предлагает накладывать краску «в широкой и легкой манере», избегая чрезмерного втирания ее в холст кистью. Автор считает, разумеется, что особенно хорош пример Рубенса. «Многие из его полотен, созданные таким образом, сохраняют и сегодня весь блеск и всю свежесть, какую имели, только выйдя из рук мастера» [8, р. 212].

Просматривая академические каталоги, выпускаемые к каждому Королевскому салону, можно заметить, что экспонировались, как правило, законченные произведения, а отнюдь не эскизы [9]. Даже те работы, которые условно назывались этим словом, зачастую представляли собой полноценные полотна. Анализ брошюр, посвященных выставкам Академии Св. Луки, показывает, что здесь с 1752 г. эскизы начинают достаточно активно «разбавлять» экспозицию. На выставке 1752 г. фигурирует около трех десятков эскизов, чуть меньше — на выставке 1753 г., также около тридцати — на

выставке 1756 года. Подобным образом обстояли дела в 1762 и 1764 годах. Точные цифры привести затруднительно, поскольку зачастую несколько эскизов шли под одним номером [10].

Все это говорит в пользу того, что во второй половине XVIII в. строгая академическая иерархия, касающаяся жанров, а также масштабов и законченности полотен в некоторой степени отступает перед лицом художественной реальности и воспринимается многими с большей или меньшей степенью условности. Эскиз перестает однозначно рассматриваться лишь как подготовительная стадия работы над большим полотном и, по выражению Э. Жолле, «приобретает статус самостоятельного произведения» [11, р. 191]. Мастера поручают ученикам копировать свои эскизы, дабы научить их описанной графом де Келюсом «легкости исполнения». Появляется даже особый живописный жанр, названный итальянским словом «ricordo», что значит «воспоминание». Жанр этот предполагал копирование больших законченных полотен на холстах меньшего размера и с использованием небрежной эскизной манеры. Таким образом, в распоряжении мастера или его заказчика оказывалось материальное «воспоминание» об увиденном произведении, но, как и положено воспоминанию, оно было слегка размытым, словно подернутым дымкой.

## ДВЕ МАНЕРЫ Ж.-О. ФРАГОНАРА

Среди художников были, разумеется, и те, кому эскиз в наибольшей степени обязан сменой своего статуса. К таким мастерам принадлежит Ж.-О. Фрагонар. Этот живописец, изначально стремившийся к получению академического образования, ученик Ф. Буше, участвовавший в конкурсе на Римскую премию и победивший в нем, обучавшийся три года у Карла Ванлоо в Школе протезируемых учеников, а затем во Французской академии в Риме, получивший по возвращении звание назначенного, довольно резко отстранился затем от академической жизни. С 1767 г. он больше не участвовал в академических салонах, а произведение на звание академика так и не выполнил. Ж.-О. Фрагонар, уроженец юга, изна-



Рис. 1. Ж.-О. Фрагонар. Выигранный поцелуй. 1758—1761.  
Холст, масло. 47 × 60. Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург. Источник: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37941/?lng=ru051>

чально отличался живым и позитивным темпераментом. Очень рано у него сформировались две манеры: одна — «эскизная», легкая, очень фактурная, вторая — «законченная», «заглаженная», предполагающая большое внимание к деталям. Художник свободно обращался то к одной, то к другой манере, зачастую создавая два варианта одной и той же композиции. Самое любопытное — наблюдающееся равноправие обоих вариантов. Поставленные рядом пары не производят впечатления эскиза и выполненного по нему законченного полотна. Это равновеликие и равные по существу вариации. Создание подобных двойников — совсем не редкость в творчестве Ж.-О. Фрагонара.

Одна из знаменитых композиций такого плана — «Выигранный поцелуй». Вариант, выполненный в эскизной размашистой манере, находится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, «законченный» вариант — в Музее искусства Метрополитен в Нью-Йорке. Обе работы почти равны по размерам. Первая — 47 × 60 см, вторая — 48,3 × 63,5 см. Созданы они были в Риме в 1758—1761 гг. [12, р. 82]. Это был так называемый тайный заказ, поскольку пенсионерам Академии в Риме не полагалось работать для частных лиц. «Законченный» вариант сразу по завершении был передан господину де Бретёю, для которого и делался, а

«эскизный» вариант Ж.-О. Фрагонар хранил у себя, а несколькими годами позднее продал или подарил Себастьяну Леклерку II, своему коллеге по цеху. Сюжет композиции — игра в карты «на поцелуй» — весьма характерен для Ж.-О. Фрагонара, в творчестве которого игра, особенно с эротическим подтекстом, встречается весьма часто [13].

Варианты очень похожи, но в то же время различны по настроению. Произведение из Эрмитажа — несомненный шедевр, написанный легкой живой кистью в теплом красновато-коричневом колорите, к которому южанин Ж.-О. Фрагонар всегда был склонен. Позы, движения и чувства героев схвачены легко и непринужденно: смущение проигравшей девушки, волнение молодого человека, прикасающегося губами к ее щеке, противоречивые чувства под-

руги, которая держит проигравшую за руки, чтобы не дать ей возможности сопротивляться, но в то же время не сводит глаз с лиц целующихся. Во всем этом ощущается легкость и подвижность, фигуры порывисто обращаются друг к другу, складки шелковых платьев переливаются, карты соскальзывают со стола. Сцена ярко освещена, в глубине же помещения за спиной подруги проигравшей царит теплый сумрак, приятно контрастирующий со светлым первым планом.

«Законченный» вариант имеет несколько иной характер. П. Розенберг отмечает, что на этом полотне главенствует рафинированное изящество в духе Ф. Буше [12, р. 82–83]. Рисунок здесь гораздо более четкий, цветовая гамма — холоднее и искусственнее. Вместо теплой охры, сиены и кармина появляется вездесущий у Ж. Буше розовый цвет, которым Ж.-О. Фрагонар расставляет акценты на полотне, включая румянец на фарфоровых личиках девушек. Искусственность ощущается и в поведении персонажей. Проигравшая получилась не скромницей, а жеманной кокеткой, чье смущение трудно воспринимать всерьез. Остальные фигуры также выглядят, как фарфоровые статуэтки. Свет выхватывает только сами фигуры, сгруппированные вокруг покрытого белой скатертью столика. Остальное тонет во мраке.

О том, что Ж.-О. Фрагонар ценил именно оставшийся в его владении «эскизный» вариант, свидетельствует написанная к нему в пандан картина под названием «Приготовление обеда» (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва). Здесь изображены женщина и дети, собравшиеся вокруг жаровни, на которой стоит кипящая в медной посудине похлебка. По цвету и живости это произведение вполне соответствует «эскизному» варианту «Выигранного поцелуя».

Ж.-О. Фрагонар практиковал исполнение одной и той же композиции в двух вариантах и в более зрелые годы. Примером может служить «Султанша», датирующаяся 1777 годом. «Эскизный» вариант, получивший наименование «Маленькая султанша» (Государственный университет Болл, Манси, Индиана, США) не очень велик: всего 32,3 × 23,8 см. «Законченный» вариант, именуемый «Султанша в жемчугах» (частное собрание, Нью-Йорк), чуть больше — 47,5 × 38,5 см<sup>1</sup>. «Маленькая султанша» написана живой и подвижной кистью с характерным для Ж.-О. Фрагонара точным попаданием каждого мазка на свое место. Мелкие складки белого шелка, более крупные изломы ярко-красной накидки, узор на голубом сафьяне дивана вблизи превращаются в красочную мешанину, издали же приобретают форму и объем. Недаром некоторые исследователи творчества Ж.-О. Фрагонара находили в его произведениях предчувствие импрессионизма. Так, К. Моклер писал, что мастер «подготовил искусство импрессионистов своим видением, своим чувством атмосферы, <...> легкостью, с какой он улавливал рисунок движения, наконец, самой своей живописностью...» [14, р. 123].

В «законченном» варианте подробно проработан фон, где виднеется драпировка с золотой бахромой и основания двух массивных пилястр. Поза героини, наклон ее головы, одежда и украшения полностью повторяются в обоих вариантах, однако тот, который мы называем «законченным», более «сфокусирован», резкость старательно наведена, и то, что казалось

расплывающимися цветными пятнами, приобретает конкретные и осязаемые очертания.

Приведенными примерами отнюдь не исчерпываются опыты Ж.-О. Фрагонара по созданию вариаций одной и той же композиции в двух манерах. Очевидно, для мастера это было вполне привычной практикой. Изготавливая картину для заказчика, Ж.-О. Фрагонар изъяснялся на более общепринятом «отшлифованном» языке, а себе оставлял «эскизный» вариант, который зачастую не только мало уступал «законченному» по размерам, но и трактовался художником как совершенно самостоятельное произведение, вплоть до изготовления для него панданов.

## ЭКСПЕРИМЕНТЫ Ж.-О. ФРАГОНАРА С «ЭСКИЗНОСТЬЮ» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К РАЗЛИЧНЫМ ЖИВОПИСНЫМ ЖАНРАМ

**Ж**ан-Оноре Фрагонар не был бы тем смелым и самостоятельным мастером, которого мы знаем, если бы не поставил еще один эксперимент. Он использовал «эскизную» манеру для создания полотен большого масштаба. Речь пойдет о серии портретов, которые вошли в историю искусства под названием «фантазийные». Строго говоря, данная серия — портреты вполне реальных людей, однако очевидная костюмированность, театрализованность изображений вкупе с необычной свободой исполнения заставили воспринимать эти произведения как некие фантазии. В серию входят полотна, имеющие одинаковый размер и сходную композицию: показанные примерно до пояса фигуры отделены от зрителя каменным парапетом. Облаченные в пышные одежды, они, как правило, не смотрят на зрителя и погружены в размышления или заняты какой-либо творческой деятельностью.

Никто из исследователей так и не смог установить, по чьему заказу создавалась серия и каков был принцип отбора моделей, среди ко-

<sup>1</sup> Существовал еще и третий вариант картины «Султанша», однако его местонахождение нам пока не удалось установить.



Рис. 2. Ж.-О. Фрагонар. Фантазийные портреты. Аббат де Сен-Нон. 1769. Холст, масло. 80 × 65. Лувр, Париж. Источник: [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=10895](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10895)

торых встречаются как известные мыслители своего времени, так и меценаты, ученые и артисты. М. Персиваль отмечает, что на портретах изображены люди, которые так или иначе влияли на Ж.-О. Фрагонара [15, р. 145]. М.-А. Дюпюи-Ваше считает, что это члены кружка, собравшегося вокруг писательницы Констанс де Левендаль, подтверждая свое предположение тем, что все изображенные были в той или иной степени с ней знакомы [16, р. 112–113]. Не все исследователи сходятся и относительно количества портретов в серии. Было насчитано от 11 до 17 произведений. Причем последняя цифра приводилась наиболее компетентным исследователем творчества Ж.-О. Фрагонара — П. Розенбергом.

Манера, в которой написана серия, заставляет задаться вопросом, не делалась ли она художником по собственному почину. Хотя в ту эпоху подобные случаи были большой редкостью. Создать для себя целую серию произведений было слишком расточительной затеей — полотна эти так долго оставались в мастерской Ж.-О. Фрагонара, что, видимо, не могли предназначаться для

кого-либо постороннего. Серия совершенно уникальна по исполнению. Картины внушительно-го размера (65 × 80 см) заканчивались мастером за один сеанс. Об этом свидетельствуют надписи на оборотной стороне холстов. Работы написаны очень широкой кистью, свободно и размашисто. Исследователями неоднократно отмечалось, насколько Ж.-О. Фрагонар опередил в этих холстах свое время, считая возможным приобщить зрителя к процессу их создания и используя модель в качестве предлога для разрешения чисто художественных задач. Возможно, именно этот подход и «мешал» долгое время разглядеть в полотнах портреты. Этот жанр в XVIII в. имел свою специфику. Как указывает в своем диссертационном исследовании Т.В. Яблонская, при исключительной популярности портрета и большого количества его разновидностей (камерный, полупарадный, парадный, портрет-прогулка, интимный и т. д.) отсутствие физического сходства с моделью прощалось художнику легче, чем пренебрежение знаками сословной и социальной принадлежности [17]. Ж.-О. Фрагонар идет в каком-то смысле наперекор своей эпохе. Его интересуют лица и только лица, индивидуальные, разнообразные, острохарактерные. Зачастую это даже не лица, а физиономии, настолько много в них неповторимых и даже несколько утрированных черт.

На одном из самых свободных и энергичных портретов серии изображен аббат де Сен-Нона (Лувр) — один из ближайших друзей художника. Этот портрет имел старинную этикетку с надписью на французском языке: «Господин аббат де Сен-Нон / написан Фрагонаром / в 1769 за один час времени». Аббат представлен отнюдь не в церковном облачении и даже не в модной одежде своего времени. Как и остальные модели серии, он одет явно в театральный костюм. Круглый белый отложной воротник напоминает о героях комедии дель арте. Камзол с узкими белыми манжетами, не соответствующими моде второй половины XVIII в., сшит из атласа цвета морской волны. Руки в перчатках придерживают край черного с алой подкладкой плаща. На парапете, подчеркивающем границу между изображенным и зрителем, лежит черная бархатная шляпа с пышными грязно-белыми перьями. Фигура представлена в динамичном повороте: торс развернут налево, голова

еще более резко повернута направо, волосы, завернувшиеся в тугие кудри, откинута назад. Эта поза, порывистая и вдохновенная, гармонирует с самой манерой мастера. Крупные длинные мазки, при всей небрежности и очевидной скорости наложения, на расстоянии создают впечатление иллюзионистской передачи фактуры материалов. Лицо вылеплено более мелкими, фактурными мазками с большим количеством охры и красного цвета, сочными белыми бликами. Скорость работы — один час — напрямую визуальна выражена в подвижности, живости, легкости этих мазков, лепящих форму смело и без мучительных раздумий.

Эти портреты, подобные сильно увеличенным эскизам, очевидно, ставили в тупик современников. Среди полотен серии имеется портрет Дени Дидро. Много писавший об искусстве, откликавшийся практически на каждое важное художественное событие писатель на этот раз странным образом обходит свое изображение полным молчанием.

Как пишет П. Розенберг, эти произведения практически не упоминались в литературе XVIII в., если не считать каталогов продаж — между 1776 и 1780 гг. несколько полотен серии перешли в частные собрания [12, р. 255]. Настоящий интерес к «фантазийным портретам» появляется лишь к середине XIX в., когда эти работы начинают фигурировать на выставках и вновь поступают на художественный рынок, находя спрос среди коллекционеров.

Для Ж.-О. Фрагонара привычно было действовать на свой страх и риск, искать новые пути в искусстве. Художник применял этот творческий опыт, совершенно убедительный для зрителя нашего времени, но с трудом воспринимаемый его современниками. По свидетельству внука мастера Теофиля Фрагонара, он не стремился распродать произведения, украшая ими наддверники собственной мастерской [12, р. 256]. Думается, П. Розенберг не совсем прав, утверждая, что серия была малодоступна зрителям. Ателье Ж.-О. Фрагонара, как и мастерские его братьев, посещало множество людей. Таким образом, художник не только создает неординарные для своего времени произведения, но и формирует уникальное эстетическое пространство, в которое попадали все посетители его мастерской.



Рис. 3. Ж.-О. Фрагонар. Этапы любви. Сюрприз. 1771–1772. Холст, масло. 317,5 × 243,8.

Коллекция Фрик, Нью-Йорк.

Источник: [https://www.frick.org/shop/prints\\_posters/fragonard/meeting](https://www.frick.org/shop/prints_posters/fragonard/meeting)

Заслуживает пристального внимания еще одна серия — известнейший цикл под названием «Этапы любви». Это был большой заказ от фаворитки короля Людовика XV графини Дюбарри на четыре панно, предназначенные для отстроенного ею рядом со старым замком павильона в Лувенсьенне. Заказанные в 1771 г. панно были закончены в 1773 г. и тут же отвергнуты фавориткой, которая поручила изготовление новых полотен Ж.-М. Вьену. Считается, что Дюбарри приказала поместить работы Ж.-О. Фрагонара на предназначенные им места, однако увидев их в салоне, осталась недовольна результатом. Панно, установленные в павильоне, успел отметить корреспондент знаменитой культурно-исторической хроники *Mémoires secrets*, который пишет: «С другой стороны находятся... четыре большие картины Фрагонара, которые изображают любовь пастушков и имеют аллегорическую отсылку к приключениям хозяйки дома; они еще не закончены» [18, р. 9]. Текст датируется 1772 г., а потому вполне объяснимо, что панно еще не были завершены.

Серия изначально включала всего четыре полотна: «Сюрприз», «Преследование», «Коронованный любовник» и «Любовь-дружба» (Коллекция Фрик, Нью-Йорк). Позднее к ним добавились еще два произведения более узкого формата: «Триумф любви» и «Покинутая» (там же). Два последних датируются 1791 г. и были созданы, когда Ж.-О. Фрагонар некоторое время жил в Грассе у своего родственника Александра Мобера, который купил отвергнутую Дюбарри серию.

Ж.-О. Фрагонар, прекрасно умеющий передать пластику человеческого тела, легкую непосредственность движений, вдруг решает уподобить своих героев и особенно героинь фарфоровым статуэткам и даже куклам. Этому впечатлению способствуют широко раскинутые в стороны руки девушек, очаровательных в своей неловкости. Мастер придает образам нарочитую рокайльную манерность. Тоненькие талии, пышные рукава и горжетки, складки шелковых юбок обнимают, окружают, стягивают и омывают фарфоровую кожу девушек. На всех полотнах влюбленных окружает пышная растительность. Деревья тянут к ним свои ветви в пене кудрявой листвы, из ваз изливаются целые каскады роз. Парковые статуи, темные и массивные, только оттеняют хрупкость и изысканный колорит живых персонажей. Полотно «Покинутая» изображает девушку, сидящую у подножия мощной колонны, увенчанной статуей Амура. Поза героини выражает безнадежность и безволие. Это все та же рокайльная «кукла», но теперь поломанная и беспечно брошенная среди роскошной зелени сада.

Приходится согласиться, что изысканная стилизация оказалась как нельзя более кстати в произведениях, призванных выполнять роль декоративных панно. Работы эти таят в себе некий «фокус». Издалека (как и на репродукциях) они производят впечатление тщательной, почти скрупулезной выделанности. Однако это впечатление обманчиво. Достаточно приблизиться к огромным (317 × 217 см) панно, как оказывается, что мастер по-прежнему работает широкой, свободной кистью, легко наносит на холст крупные фактурные мазки. При этом умение неизменно попадать в точку способствует созданию совершенной иллюзии объема и разнообразных фактур. Разумеется, «Этапы любви»,

в отличие от «фантазийных портретов», нельзя назвать увеличенными эскизами. Эти работы потребовали синтеза двух манер мастера, развиваемых им в течение долгих лет. Панно обладают композиционным совершенством и законченностью, однако написаны мягко и живо сочной, свободной кистью. Многие детали, такие как листва, цветы и кружева созданы в одно-два касания, ветви деревьев представляют собой линии, легко проведенные поверх фона без заботы о мелочах. Несмотря на столь внушительные размеры, картины носят характер импровизаций. Ж.-О. Фрагонар, который зачастую воспринимается как камерный художник, создавший за свою жизнь всего пару масштабных исторических полотен и отвергнувший этот жанр, предлагает свой новаторский вариант решения задач монументальной живописи. Вариант, предполагающий эскизную быстроту и импровизационность в сочетании с выверенностью композиции и изысканной декоративностью.

Современники мастера не поняли его задумки. Сохранилось довольно любопытное свидетельство их отношения к данной работе. В 1773 г. вышло сатирическое сочинение А. Рену, построенное в виде диалога между воображаемыми собеседниками. Приведем небольшой фрагмент этого разговора:

Г-Н РЕМИ: Видели ли Вы в Лувенсьенне величайшее произведение, самое резкое, ржавое, взбитое и размазанное [из всех возможных]. Вот настоящая Мазня!

Г-Н ФАБРЕТТИ: Резкое, ржавое, взбитое и размазанное — это оскорбления, господин Реми, или похвалы?

Г-Н РЕМИ: Вы смеетесь надо мной, я полагаю! Я же говорю Вам о божественном Фрагонаре, о самой основательной кисти, по мнению наших лучших ценителей. <...> Скоро появится сочинение нашего друга Фолио, в котором он доказывает, что божественный Фрагонар — это Микеланджело и Тициан в одном лице» [19, р. 20].

Выпад здесь делается не только в сторону самого Ж.-О. Фрагонара и его манеры, но, видимо, и в сторону «рубенсистов», которые, как уже упоминалось выше, весьма ценили Тициана. Любопытно насмешливое указание на «основательность кисти» Ж.-О. Фрагонара, поскольку именно это определение менее всего ему подхо-

дит. Таким образом, серия представлялась критикам неудачной, точно так же, как и заказчице, отдавшей предпочтение Ж.-М. Вьену и его классицистической манере. Считается, что художник, не угодивший Дюбарри, настолько впал в немилость у двора, что лучшим выходом для него стало уехать на год в Италию, куда собирався один из его покровителей и заказчиков Бержере де Гранкур [20, р. 165].

Панно долго не находили своих ценителей. Даже в конце XIX в. братья Э. и Ж. Гонкур писали, что Ж.-О. Фрагонар обладал «скорее умением захватывать и ослеплять, чем солидным дарованием», и подчеркивали, что «сценки меньшего размера больше соответствовали его импульсивному таланту, его быстрому рисунку, его умению играть со светом» [21, vol. 2, р. 318–319]. В знаменитой книге А. Шастеля можно встретить утверждение, что панно не были приняты заказчицей и критиками по той причине, что «ветер поменялся» и время Ж.-О. Фрагонара прошло [22, р. 318]. Несмотря на авторитет того, кто написал эти слова, нам хотелось бы возразить, что время художника на тот момент еще не наступило. Ж.-О. Фрагонар по-своему понимал задачи монументальной живописи. Несмотря на приписываемую ему склонность к камерности, он не отказался от создания масштабных произведений, но реформировал эту область так же, как в свое время сделает К. Моне, создав свои панно с кувшинками для музея Оранжери в доказательство того, что импрессионизм — стиль, в котором могут решаться не только задачи камерной живописи.

Итак, очевидно, что во второй половине XVIII в. отношение к эскизу стало несколько иным, чем ранее. Постепенно появляется осознание того, что ценность произведения определяется его художественными достоинствами, а не размерами и сюжетом. Большую роль в этом сыграли не только теоретики искусства, но и художники нового поколения. Ж.-О. Фрагонар — живописец, обладавший необычным творческим темпераментом, оказался одним из первых, кто предпочел помноженную на мастерство скорость старательности, легкость кисти медлительной основательности. Он не только поднял престиж эскиза, но и перенес «эскизную» манеру в произведения значительно большего масштаба, предложив, по сути,

новую трактовку крупноформатной и монументальной живописи. К сожалению, эти революционные находки не были оценены современниками мастера, но тем более интересными кажутся они нам, людям Новейшего времени.

### Список источников

1. Les Etapes de la création : esquisses et dessins de Boucher à Isabey : [exposition] /Galerie Cailleux (Paris, 12 juin — 13 juillet 1989). Paris, 1989. 140 p.
2. L'Apothéose du geste : L'Esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard : Catalogue de l'exposition. Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2003. 255 p.
3. Дидро Д. Салоны : [в 2 т.] / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт]. Москва : Искусство, 1989. Т. 1. 267 с. ; Т. 2. 398 с.
4. Chatelus J. Peindre à Paris aux XVIIIe siècle. Paris, 1991. 256 p.
5. Piles R. L'idée du peintre parfait (1699). Paris : Gallimard, 1993. 152 p.
6. Batteux Ch. Les Beaux-Arts réduits à un principe. [1746]. Paris, 1773. 329 p.
7. Caylus A.-C.-Ph., de. Dissertation lue à l'Académie de Peinture. De la légèreté d'outil // Mercure de France. 1756. Septembre. P.207—226.
8. Dandré-Bardon F. Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. Vol. 1. Paris, 1765. LX, 398 p.
9. Guiffrey J. Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774. Paris : Baur et Détaille, 1872. 177 p.
10. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. de Vandière... Paris, de 1753 à 1791.
11. Jollet E. Catalogue de l'exposition «L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard», Strasbourg, musée des Beaux-Arts (7 juin 2003 — 14 septembre 2003) et Tours, musée des Beaux-Arts (11 octobre 2003 — 11 janvier 2004), 2003 : [compte-rendu] / Genesis Manuscrits-Recherche-Invention) / Année 2004. N° 24. P. 190—193.
12. Rosenberg P. Fragonard, exposition Paris, Grand-Palais et New York, Metropolitan Museum of Art. Paris : Edition de la Réunion des musées nationaux, 1987. 640 p.
13. Milam J. Fragonard's playful paintings: visual games in rococo Art. Manchester University Press, 2006. 288 p.

14. *Mauclair C.* Fragonard. Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 1904. 132 p.
15. *Percival M.* Fragonard and the fantasy figure: painting the imagination. New York : Routledge, 2017. 260 p.
16. *Dupuy-Vaché M.-A.* Fragonard: les plaisirs d'un siècle. Paris : Musée Jacquemart-André, 2007–2008. 183 p.
17. Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва, 1978. 205 с.
18. *Mémoires secrets de Bachaumont de 1762 à 1787.* Vol. 4. 1772–1774. Paris : Brissot-Thivars, 1830. 452 p.
19. *Renou A.* Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes... Paris ; Tartouillis, 1773–1774. 166 p.
20. *Schroder A.* Fragonard's later career: The «Contes et Nouvelles» and the progress of love revisited. The Art bulletin. Vol. 93. № 2 (June 2011). P. 150–177.
21. *Goncourt E. et G.* L'art du dix-huitième siècle. Vol. 1–2. Paris : Rapilly, 1873–1874. 530 p.
22. *Chastel A.* L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles. Paris : Flammarion, 1995. 399 p.

---

---

## Jean-Honoré Fragonard: The New in the Notions of “Sketchiness” and “Completeness”

**Elena E. Agratina**

Moscow State Academy of Choreography, 5, 2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia  
Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia  
ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631  
E-mail: agratina\_elena@mail.ru

**Abstract.** *The second half of the 18th century was a time of active changes in the perception of art, rethinking many concepts and phenomena. One of them was the pictorial sketch, which transformed from a preparatory stadium work into an independent, complete piece of art. Many art theorists and critics, as well as painters themselves had contributed to this rethinking. Many young artists, bored of historical painting and indifferent to all the academic principles, were searching for new media of expressiveness, using the sketch-like pictorial manner to give their works a new dynamism and an impression of “easy production”. The article is dedicated to J.-H. Fragonard (1732–1806), an artist in whose works the “sketchiness” became a conscious artistic method used in small-format pieces, in large-scale canvases, and even in panels. The use of such a technique in grand scale works is considered to be an extreme unconventionality,*

*which, however, was not appreciated by Fragonard's contemporaries and even by scholars of the next two centuries. Fragonard's series of ‘Fantasy Portraits’ attracted enough investigators' attention, but his series ‘Progress of Love’ has only recently begun to be recognized by researchers as an unusual and bold for that time artistic experience. Based on the analysis of the artist's selected works, the author builds her original research, designed to highlight Fragonard's special role in the evolution of art on the way from the Modern Period to Contemporary History. The relevance of the present article is caused by too little examination of this topic: minimal in Russia and relatively small in France. Besides consultation with research literature, this required the author to constantly directly refer to the 18th-century sources, such as treatises by art connoisseurs and scholars, art criticism, and catalogues of exhibitions arranged by the Royal Academy of Painting and Sculpture or the Académie de Saint-Luc.*

**Key words:** art of France, art of the 18th century, theory of fine art, sketch, genre painting, portrait, decorative painting, J.-H. Fragonard.

**Citation:** Agratina E.E. Jean-Honoré Fragonard: The New in the Notions of “Sketchiness” and “Completeness”, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 174–185. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-174-185.

### References

1. *Les Etapes de la création: esquisses et dessins de Boucher à Isabey.* Paris, 1989, 140 p.

2. *L'Apothéose du geste: L'Esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard: Catalogue de l'exposition*. Strasbourg, Musées de Strasbourg Publ., 2003, 255 p.
3. Didro D. *Salony* [Salons]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, vol. 1, 267 p., vol. 2, 398 p.
4. Chatelus J. *Peindre à Paris aux XVIIIe siècle*. Paris, 1991, 256 p.
5. Piles R. *L'idée du peintre parfait (1699)*. Paris, Gallimard Publ., 1993, 152 p.
6. Batteux Ch. *Les Beaux-Arts réduits à un principe*. Paris, 1773, 329 p.
7. Caylus A.-C.-Ph., de. Dissertation lue à l'Académie de Peinture. De la légèreté d'outil, *Mémoire de France*, 1756, September, pp. 207–226.
8. Dandré-Bardon F. *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, vol. 1. Paris, 1765, LX, 398 p.
9. Guiffrey J. *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774*. Paris, Baur et Dédalle Publ., 1872, 177 p.
10. *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. de Vandière...* Paris, from 1753 to 1791.
11. Jollet E. *Catalogue de l'exposition "L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard", Strasbourg, musée des Beaux-Arts (7 juin 2003 – 14 septembre 2003) et Tours, musée des Beaux-Arts (11 octobre 2003 – 11 janvier 2004)*, 2003, no. 24, pp. 190–193.
12. Rosenberg P. *Fragonard, exposition Paris, Grand-Palais et New York, Metropolitan Museum of Art*. Paris, Edition de la Réunion des Musées Nationaux Publ., 1987, 640 p.
13. Milam J. *Fragonard's Playful Paintings: Visual Games in Rococo Art*. Manchester University Press Publ., 2006, 288 p.
14. Mauclair C. *Fragonard. Biographie critique*. Paris, Henri Laurens Publ., 1904, 132 p.
15. Percival M. *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination*. New York, Routledge Publ., 2017, 260 p.
16. Dupuy-Vaché M.-A. *Fragonard: les plaisirs d'un siècle*. Paris, Musée Jacquemart-André Publ., 2007–2008, 183 p.
17. Yablonskaya T.V. *Klassifikatsiya portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka: k probleme natsional'noi spetsifiki* [Portrait Painting Classification in 18th Century Russia: On the Issue of National Specificity], cand. art. diss.: 17.00.04. Moscow, 1978, 205 p.
18. *Mémoires secrets de Bachaumont de 1762 à 1787. Vol. 4. 1772–1774*. Paris, Brissot-Thivars Publ., 1830, 452 p.
19. Renou A. *Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes...* Paris, Tartouillis Publ., 1773–1774, 166 p.
20. Schroder A. *Fragonard's Later Career: The "Contes et Nouvelles" and the Progress of Love Revisited*. *The Art Bulletin*, vol. 93, no. 2 (June 2011), pp. 150–177.
21. Goncourt E. et G. *L'art du dix-huitième siècle*, vol. 1–2. Paris, Rapilly Publ., 1873–1874, 530 p.
22. Chastel A. *L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles*. Paris, Flammarion Publ., 1995, 399 p.