

УДК 94(44).04:75.044

## ЗЕРКАЛО ЭПОХИ: ВЕЛИКАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЖАКА ЛУИ ДАВИДА

*Малышев Д. А.*

*Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского,  
г. Симферополь, Российская Федерация  
E-mail: darkmalyshev@mail.ru*

*Щевелева Е. В.*

*МБУДО «Симферопольская детская художественная школа»,  
г. Симферополь, Российская Федерация  
E-mail: k0507622530@gmail.com*

Исследование отражает события Великой французской революции и Первой Империи в творчестве известного французского художника конца XVIII – начала XIX века Жака Луи Давида. Авторы концентрируют своё внимание несколько на жизненном пути художника, сколько на смысловых посылах его работ и влиянию эпохальных исторических событий на создание его полотен. Авторами затрагиваются условия создания таких известных картин художника, как «Клятва в зале для игры в мяч», «Смерть Марата», «Коронавание императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года», «Королева Мария Антуанетта, в пути на казнь», а также затрагиваются другие, менее известные работы художника. На основе широкого круга литературы и источников, авторы пытаются показать, каким образом особенности развития государства и социума Франции той поры оказали влияние на формирование человеческих качеств Жака Луи Давида, их проявления, а также на характер и особенности художественных произведений. Творчество мастера, как и его характер, оказались столь же противоречивыми, как и сами события той эпохи. Эту неоднозначность со всеми её акцентами и постарались отобразить авторы в данной статье.

**Ключевые слова:** Жак Луи Давид, французская революция, искусство Франции, неоклассицизм, ампи́р, Наполеон Бонапарт, «Смерть Марата», Мария Антуанетта.

Французская революция конца XVIII века – явление в мировой истории уникальное, всеобъемлющее, многоаспектное и многовекторное, оказавшее влияние на развитие всех сфер, окружавших человека, и продолжающее оказывать его вплоть до настоящего времени, в том числе и на искусство. Творчество множества его деятелей той эпохи изучены достаточно полно и уже получило свою оценку и, как правило, однозначные суждения. Немного во всей истории европейского искусства найдется ещё таких имён, которые вызывали бы столько ожесточенных споров и противоречивых оценок, как имя французского художника Жака Луи Давида (1748–1825) – «живописца французской революции». В наше время продолжается полемика, начавшаяся в последние годы его жизни, и длящаяся вот уже более двухсот лет. Это становится понятным, если учесть, в какой критический период европейской истории развивалось всё его творчество, с самого начала влившееся в напряженные столкновения и противоречия своей эпохи и явившееся

на определённом этапе выражением её наиболее передовых, революционных устремлений, по мнению М. Алданова [1, с. 250].

Насколько передовыми были революционные устремления можно спорить и изучать долго [21, с. 5], но несомненно одно, и тут мы согласимся и французским исследователем Р. Шартье, что с середины XVIII века, а это как раз время рождения Ж. Л. Давида (как и всё новое и модное, на что так падки французы, будущий гений искусства появился на свет в Париже), в обществе происходит «непримиримая борьба идей, охватившая широкие слои общества» [22, с. 11]. Судя по всему, это противостояние и отразилось на формировании характера будущего великого художника. Мы неспроста употребили эпитет «великого». В мастерстве Ж. Л. Давида на сегодняшний день сомнений нет. Гораздо больше претензий к его именно человеческим качествам, что тоже является показателем эпохи, когда низвергались одни идеалы и стремительно воздвигались другие. Менялось и искусство, его формы и методы выражения, это было и данностью времени, и назревшей необходимостью. Крупнейший английский историк К. Доусон считал, что «...хотя классическая французская культура обладала логической связанностью и порядком, которых не хватало культуре барокко, она была в большей степени сознательным и искусственным порядком, порождавшим ощущение напряжённости и скованности. Даже пышная придворная жизнь становилась изнурительной, когда дворянин не мог отсутствовать в Версале, не навлекая на себя королевского неудовольствия. Даже великолепие классического стиля становилось тягостным, когда оно не оставляло свободы для выражения индивидуальных вкусов и чувств. Многие хотели уйти от этого всевидящего ока авторитета и искали более свободной атмосферы, в которой смогли бы обрести отдохновение и свободу выражения своих мнений [3, с. 65]. Именно этой свободы и искало тогда просвещённое общество французского королевства, в том числе и Ж. Л. Давид, сын торговца железом, ещё не понимая, насколько горько-сладким являлось это понятие. В поисках себя находилась французская нация, а вместе с ней себя, как художника, искал и Давид. В том, что он свяжет свою жизнь с искусством не сомневалась даже его семья, в которой уже были архитекторы, а родственные узы связывали Давида с самим Франсуа Буше, признанным мэтром эпохи игривого рококо.

Давида часто объявляли простым подражателем античности (сказалось влияние его учителя – мастера исторической живописи раннего неоклассицизма Жозефа Вьена), а принципы его искусства – антихудожественными или устаревшими, вот почему ему так часто несправедливо приписывались слабые стороны искусства его эпигонов, которые в действительности были близки ему лишь своими чисто внешними формальными приёмами [6, с. 6].

Существует и другая тенденция, пытающаяся разгородить каменной стеной художественное творчество и общественную деятельность мастера, снять с него ответственность за дела «революционера», которым он будто бы стал случайно или по неразумению, увлеченный обстоятельствами и другими людьми. Такие утверждения очень сомнительны.

Весь внутренний идейный рост Давида, приведший его на путь революции, находился в нерасторжимой связи с развитием его творчества, и в то же время

отличался абсолютной последовательностью от первых свободолюбивых стремлений до вступления в ряды якобинцев и голосования «за смерть тирана», под которым подразумевался отнюдь не деспот, истинный христианин (что было доказано всей его жизнью) Людовик XVI, волею Божьей, последний абсолютный монарх французского королевства [28, с. 6].

Король был верным сыном Церкви и даже в Декларации от 20 июня 1791 года (по случаю своего бегства), говоря о страшных событиях 5–6 октября 1789 г., когда королева Мария Антуанетта едва не лишилась жизни, он отметил: «Только Бог предотвратил совершение еще более тяжких преступлений и спас французскую нацию от постоянного позора» [29, р. 125].

Думается, Давиду было созвучно мнение пламенного революционера Л. А. Сен-Жюста: «...короля следует судить как врага, ...мы должны не столько судить его, сколько поразить» [10, с. 10]. Казнь короля была красной линией, которая навеки отделила республиканское настоящее от монархического прошлого, и совсем не важны были человеческие качества бывшего короля. На гильотину взошёл не просто Людовик де Бурбон (с таким же успехом революционные власти приговорили бы к смерти и самого Людовика Святого), голова слетела с плеч Короля – символического прошлого, с которым решили покончить навсегда, от которого отреклись все революционеры-патриоты, в том числе и Ж. Л. Давид.

Художник прожил долгую жизнь, отмеченную до самого конца рядом выдающихся произведений, но примечательно, что высший расцвет его творчества целиком связан с эпохой революции и вдохновлён ею. Именно в это время – на пороге, и в момент великих событий, потрясших Францию, – Давид создал свои самые замечательные полотна, где новая художественная форма служила выражением великих идей современности [2, с. 195].

Искусство Давида, стоящее на грани двух веков, рожденное эпохой социальных столкновений, не могло не быть полным внутренних противоречий, ясно определившихся к концу его жизненного пути.

Но если некоторые его стороны способствовали в дальнейшем укреплению консервативно-академических традиций, то можно смело сказать, что в других отношениях оно определило собой дальнейшее развитие самых важных, самых плодотворных тенденций передового искусства первой половины XIX века.

Его реалистические основы, драматическая сила, идейная целеустремлённость и непосредственная связь с актуальными событиями современности – всё это нашло своё продолжение в творчестве ведущих мастеров следующих поколений. Недаром Э. Делакруа (художник и график, основоположник романтического направления в европейской живописи), стоящий на совершенно иных художественных позициях, отдавая должное Давиду, называл его родоначальником всей новой школы живописи и скульптуры [1, с. 279].

К началу революции Давид (выпускник Королевской академии живописи и скульптуры, Французской академии в Риме) выступал, бесспорно, как самая известная и популярная фигура в художественном мире Парижа.

Он – признанный лидер новой школы. Сотни учеников являлись восторженными последователями и пропагандистами основных принципов его

искусства. Его произведения завоевали как высшую оценку знатоков, так и восхищенное внимание широкой публики. Но Давид отнюдь не стремился почивать на лаврах, ограничив себя лишь сферой чисто художественных интересов.

Прирождённый борец, он не мог остаться в стороне от бурно нарастающих событий. Разделяя энтузиазм и надежды лучших умов того времени, он хотел быть активным творцом новой жизни, хотел быть участником борьбы за торжество тех идей, которым он верил и следовал, создавая свои картины. 14 июля 1789 года взятием Бастилии, началась французская революция, прозванная в нашей историографической традиции «Великой».

28 октября 1790 года на заседании Якобинского клуба (политическая организация) видные политики Бертран Барер и Эдмон Дюбуа де Крансе выдвинули предложение увековечить в художественном произведении знаменитую клятву в зале для игры в мяч (событие лета 1789 года), когда депутаты от третьего сословия впервые открыто восстали против воли короля [4, с. 516]. Изображение этой сцены предполагалось воспроизвести в гравюре, которая должна была популяризировать её среди самых широких масс. Барер пламенно произнёс: «Пусть самая энергичная кисть и самый умелый резец передадут нашим потомкам, что сделала для них Франция после десяти веков угнетения... Мы выбрали для этого автора «Брута» и «Горацийев», француза-патриота, чей гений опередил революцию» [2, с. 154]. Слова докладчика были покрыты громом аплодисментов. Было решено начать всеобщую подписку. Впоследствии Учредительное собрание постановило принять все расходы на счёт государства. Давид с энтузиазмом откликнулся на призыв своих собратьев, прося четыре года на выполнение картины (художник практически уложился в это время, проработав над полотном с 1790 по 1794 год). Задача, поставленная им, была поистине огромна. На гигантском полотне около 11 метров в длину и свыше 8 метров в высоту надлежало разместить сотни фигур участников исторического события. Впервые также Давиду пришлось иметь дело с живой современностью, воспроизводя её в таких масштабах и с таким значением, которые до этого не имели места во всей истории европейской живописи. Картина должна была сочетать в себе правдивое отображение действительности с характером особой монументальности, дабы соответствовать своему назначению мемориального и прославляющего памятника.

Давид с величайшим рвением приступил к своей задаче, расспрашивал всех очевидцев события, старательно изучал место, где оно происходило, активно работал над эскизами и в качестве подготовительных этюдов начал целую серию портретов со всех выдающихся участников знаменитой «клятвы».

Первые наброски композиции, дошедшие до нас, ещё очень далеки от окончательного решения. Один, по-видимому, самый ранний, сделан с очень высокой точки зрения и показывает зал сверху, как бы с галереи для публики. В этом эскизе решение отличается необычной динамичностью [5, с. 101]. Он полон света и пространства, а толпы взволнованных людей внизу напоминают прибой бушующих морских волн.

Второй эскиз был близок первому по своей общей трактовке, но точка зрения уже перенесена ниже, как будто зритель находился на одном уровне с

изображенными. В последующих набросках всё понемногу упорядочилось и прониклось духом классического барельефа. От изображения бурной мятущейся толпы художник шёл к единству и организованности общего движения.

Сцена оставалась динамической. Могучий порыв сотен людей, двумя потоками устремлявшихся из глубины к центральной фигуре – Бальи (будущий мэр Парижа), производит впечатление неукротимой мощи. Но движение это выражает не стихию разбушевавшихся страстей, а сознательную волю и единодушие будущих борцов революции.

На первом плане выделялся ряд отдельных фигур и групп, в которых общий энтузиазм собрания как бы нашёл своё индивидуальное преломление. Мы видим Бальи, который, стоя на столе, произносит торжественные слова присяги, грузного графа Мирабо, с поднятой вверх рукой, Дюбуа-Крансе, вскочившего на стул, и самого Робеспьера, с которым Давид был очень близок, как бы в экстазе закинувшего назад голову и прижимающего обе руки к сердцу [23, с. 190]. Здесь и Мартэн д'Ош – единственный, кто отказался присоединиться к общей клятве, и немощный инвалид, которого принесли в кресле, чтобы он мог голосовать вместе со всеми, а в центре группа с обнявшимися священнослужителями, как бы символизирующая конец всех религиозных разногласий (которые на самом деле начали входить в горячую фазу). Каждая из этих фигур имела свой смысл, свою роль в общем действии и вносила необходимое разнообразие в композиционное построение целого.

В музее Лувра и сейчас хранится картон с эскизом центральной части картины, представляющий большой интерес для уяснения творческого метода Давида. Набросанные на нём в натуральную величину фигуры Мирабо, Барнава, Дюбуа-Крансе даны обнаженными, их полностью прописанные головы – законченные портреты. Художник следовал здесь традиции мастеров Высокого Возрождения. Никогда не полагаясь на своё воображение, Давид начал с того, что каждую фигуру писал сначала с обнаженного натурщика, чтобы уже впоследствии дать ей нужную одежду. Придавая наибольшее значение изображению лиц и рук, он прежде всего заканчивал именно эти части и писал всю картину по кускам, точно следуя разработанному во всех деталях общему рисунку композиции.

Хотя в каталоге Салона 1791 года, где Давид выставил законченный рисунок «Клятвы» размером 0,65 x 1,05 м., и говорилось, что автор не стремился дать портретное сходство, он, конечно, имел его в виду в будущей картине. Это доказывают и законченные головы большого картона из Лувра и прежде всего те портретные этюды, которые Давид выполнил с отдельных депутатов [6, с. 90]. Встав перед задачей – запечатлеть знаменательнейшее событие современности, Давид сознательно не пошел по пути аллегии, столь любимой в ту эпоху. Если даже в сюжетах из античной жизни он стремился придать изображенной сцене максимум конкретности, то сейчас при передаче действительно происшедшего – точная достоверность стала его руководящим принципом.

Привыкнув писать благородные классические драпировки, он смело обращался здесь к современному костюму, хотя все теоретики живописи и провозгласили этот приём антихудожественным. С помощью архитектора Моро он воспроизвёл общий

вид и перспективу зала, рисовал толпы народа, заполняющего верхние галереи и выражающего единство с депутатами нации, изображал, согласно свидетельству очевидцев, разыгравшуюся в это время грозу и порыв ветра, взметнувший тяжёлые занавеси. Но картина Давида менее всего является сухих протоколом, простой фиксацией случившегося. Торжественная симметрия построения, многозначительная смысловая оправданность каждой фигуры, отсутствие случайных деталей, сила и цельность в звучании основной идеи – все это превратило «Клятву в зале для игры в мяч» в монументальный памятник первым дням революции, в величественный гимн в честь раскрепощения французской нации.

С редким искусством сумел Давид художественно осмыслить и претворить простые факты действительности. Эти суровые голые стены огромного зала, как бы подчеркивающие спартанскую строгость новых гражданских добродетелей, этот бурный порыв свежего ветра, ворвавшегося в помещение, как бы олицетворяют новые веяния времени, сметающие прочь всё старое и затхлое, сотни рук, взметнувшиеся вверх в грозном, почти военном ритме, – всё приобретает здесь особое и уже как бы символическое значение [16 с. 95]. В этом постоянном стремлении Давида сочетать жизненную правду с героикой большого стиля его классицизм выступает для нас прежде всего, как могучее средство обобщения. В его картине звучит пафос Декларации прав человека и гражданина, обращаясь ко всем народам и ко всем временам, но именно поэтому изображаемое им событие интересует его не в своей непосредственной конкретности, а как свершившееся осуществление тех идеальных представлений о новом социальном строе, которые владели его воображением [4, с. 521]. Отсюда сознательная отрешенность художника от всего, что не служило прямому раскрытию или подтверждению руководящей им идеи и, как следствие этого, печать известной рационалистической нарочитости, охладившей волнение первоначального замысла. Однако эти особенности художественной трактовки никак не должны умалять для нас значение грандиозной композиции Давида, ознаменовавшей новый этап в развитии исторической живописи [23, с. 193]. Именно здесь современная и актуальная тема впервые получила развёрнутое и монументальное решение.

Именно в давидовской «Клятве» впервые главным героем исторической картины выступил не коронованный владыка или прославленный полководец, а сам народ в решающий момент своей истории. Надо думать, что, если бы художнику удалось довести свою работу до конца, «Клятва в зале для игры в мяч» явилась бы одним из самых замечательных исторических полотен, открывающих собой искусство XIX века.

В живописной трактовке смогла бы больше проявиться реалистическая основа давидовского творчества, и сухая отчужденность его рисуночной композиции безусловно уступила бы место более полнокровной жизненности образов, как это можно предполагать на основании законченных портретных голов центральной части [5, с. 98].

Однако, стремительный ход событий и быстрое изменение политической обстановки вынудили Давида прервать работу над «Клятвой». В начале возникли

финансовые затруднения, т.к. прекратилось официальное спонсирование создания картины, обещанное вначале. Тогда Давид объявил подписку на эстампы с эскизами будущей картины, но они не пользовались спросом в народе. Далее начались ещё более серьёзные проблемы. Давид напрямую столкнулся с популярным в наши дни высказыванием о том, что революция пожирает своих детей. Те персонажи картины, которые изначально были героями в глазах простых масс, не только быстро потеряли свою популярность, но и скатились в разряд предателей, лишившись жизни. Граф Мирабо, подвергшийся критике, успел умереть своей смертью [7, с. 409]. В этих обстоятельствах продолжать создание картины было гораздо опаснее, чем забросить её. Давид выбрал второй вариант. Полотно так и осталось незавершённым.

Гигантский эскиз долгое время находился в мастерской художника, прежде чем отправиться вместе с ним в изгнание после возвращения Бурбонов. Впоследствии он был разрезан, и только центральная его часть попала в Лувр, тогда как другие исчезли без следа. В настоящее время лишь этот фрагмент, рисунок бистром Салона 1791 года да ряд портретов говорят нам о первом художественном памятнике революции 1789 года.

Сама революция развивалась по нарастающей. Свержение монархии и установление Республики в 1792 г. привело к ещё большему противостоянию сторонников Старого режима и нового строя. Революция вступала в свою самую кровавую фазу. 20 января 1793 года, накануне казни Людовика XVI, бывшим офицером Гвардейского корпуса Франции Филлипом Николя Мари де Пари был заколот член Конвента, политик, юрист и бывший маркиз Лепелетье де Сен-Фаржо, голосовавший за смертный приговор королю (кстати, сам Давид тоже считался «цареубийцей», что стало причиной его изгнания из Франции в 1816 г. после Реставрации монархии, его не спасло даже заступничество министра полиции Э. Деказа). Организация торжественных похорон убитого, провозглашённого «первым мучеником революции» была поручена Давиду. Перед перенесением в Пантеон (он был первым из революционеров, захороненных там) обнажённое тело Лепелетье с открытой зияющей раной было выставлено на Вандомской площади покоящимся на траурном ложе, установленном на постаменте снесённой статуи короля. Два месяца спустя Давид принёс в дар Конвенту свою картину «Лепелетье де Сен-Фаржо на смертном одре».

В речи Давида по этому случаю, обращенной к депутатам, говорилось: «Каждый из нас должен дать отечеству отчёт в талантах, полученных от природы. Если форма различна, то цель должна быть одной и той же для всех. Истинный патриот должен пользоваться всеми средствами для просвещения своих соотечественников и постоянно показывать им проявления высокого героизма и добродетели» [1, с. 249].

Давид изобразил Лепелетье так, как он был показан народу в день похорон. Над его телом он поместил обнажённый меч, прокалывающий листок бумаги со словами: «Я голосую за смерть тирана». Этот меч символизировал силы контрреволюции, постоянно угрожающие борцам за народное дело. Кровавая рана на теле указывала на насильственную смерть, но спокойные и ясные черты лица

должны были говорить о том, что «кто умирает за отечество – тому не в чем себя упрекнуть». В этой картине Давид не стремился особенно подчеркнуть портретное сходство, скрывая в удачном повороте природную резкость черт Лепелетье (он был некрасив, имел огромный орлиный нос, его внешность вполне могла быть использована карикатуристами, и, возможно, изображение его Давидом за несколько лет до этого как раз и носило подобный характер).

Для Давида образ убитого имел скорее обобщающе символическое значение, и цель, которую он здесь себе ставил, была не столько увековечение данного лица, сколько совершенного им гражданского подвига – расплаты жизнью за требование смерти тирану. Поэтому картина «Лепелетье де Сен-Фаржо на смертном одре» относилась скорее к особому рода историческому, чем к портретному жанру. Как и во всех своих больших полотнах, Давид особое внимание обращал на идейное содержание произведения, как бы утверждая собственное высказывание о том, что всякий большой художник должен быть философом.

Величаво-трагический образ Лепелетье, подобно триумфатору, покоящемуся на своём торжественном ложе, напоминает мертвого Гектора, написанного Давидом в 1783 году [2, с. 187]. Образ героя современности естественно и закономерно преломлялся в давидовском творчестве сквозь призму его высоких классических идеалов, наполняя их новым живым содержанием.

«Лепелетье де Сен-Фаржо на смертном одре» наравне со «Смертью Марата» – одним из самых любимых и высоко ценимых самим мастером произведений – имела свою странную и трагическую судьбу.

Принесённая в дар Конвенту, она висела в зале заседаний до 1795 года, когда после воцарившейся реакции её возвратили автору. В течение всей жизни художника она бережно сохранялась в его мастерской и лишь после его смерти была продана единственной дочери убитого Лепелетье – госпоже Луизе-Сюзанне де Мортфонтэн.

Последняя – ярая роялистка, стремившаяся скрыть все следы революционной деятельности своего отца, увезла купленную картину в свое поместье, после чего её никто никогда больше не видел. Надо думать, что она была сразу же уничтожена. Уничтожению подверглись и медная доска, гравированная Ж. Н. Тардьё со знаменитого произведения, и все сделанные с неё гравюры. Уцелел единственный порванный экземпляр, хранящийся ныне в Гравюрном кабинете Национальной библиотеки в Париже и позволяющей нам составить себе представление о погибшем шедевре [23, с. 215].

К весне 1793 года борьба между партией якобинцев, поддерживаемой основной массой народа, и жирондистами – представителями крупной буржуазии – достигла своего наивысшего напряжения. Особую ненависть последних вызывал Марат, пользовавшийся огромной популярностью. Марат первым подписал письмо Якобинского клуба в провинцию с требованием отозвания жирондистов из Конвента. В ответ на это жирондисты подняли все собрание, обвинив Марата в государственной измене, и требуя его ареста и отдачи под суд. Давид, всегда горячо восхищавшийся Маратом, бросился к нему, восклицая: «Убейте и меня вместе с ним... Мы оба люди добра. Свобода восторжествует», – тогда представитель



собрания Петион объявил, что Давид обманут Маратом и сам это скоро увидит. – «Никогда», – отвечал Давид [6, с. 116].

Последовавший 23 апреля суд над «Другом народа» окончился его полным оправданием и восторженной демонстрацией народных масс Парижа, на руках принесших его в Конвент, где торжествующий Марат занял свое место. Переворот 31 мая – 2 июня сверг власть жирондистов, но полтора месяца спустя 13 июля 1793 года Марат пал от руки патриотки Шарлотты Корде, считавшей, что Марат – причина смерти лучших людей Республики. Едва услышав ужасную весть, Давид бросился на улицу Кордельеров, где жил Марат, чтобы запечатлеть черты погибшего. Здесь, при свете свечи, склонившись над трупом, он рисовал это характерное некрасивое широкоскулое лицо с полузакрытыми глазами и ртом, слегка перекошенным страдальческой гримасой. Сравнение этого наброска с посмертной гипсовой маской Марата говорит об исключительной правдивости изображения. Рисунок был сделан пером, жесткими мелкими штрихами, перекрещивающимися в тенях. Одностороннее освещение подчеркивали энергичную лепку полного скорбной выразительности лица, напоминающего скульптурный барельеф.

На другой день, 14 июля 1793 года, в Конвент явилась народная депутация, глава которой с взволнованной и патетической речью обратился к Давиду, напомнив ему о портрете павшего за родину Лепелетье и призывая его передать потомству и образ убитого Марата [1, с. 250]. «Так я и сделаю», – воскликнул в ответ Давид, и через три месяца он уже сообщил, что его картина готова, а 15 ноября он торжественно вручил её Конвенту со словами: «Граждане! Народ снова призвал своего верного друга... Давид схвати свои кисти, отомсти за нашего Марата... Я услышал голос народа, я выполнил его волю» [2, с. 194]. Давид изобразил мертвого Марата в строгом соответствии с реальными обстоятельствами убийства, в той же обстановке, в какой он сам видел его за два дня до смерти. Убийство как будто бы только что совершилось. Полуобнаженное тело с открытой раной в груди безжизненно поникло на край ванны, прикрытой белой простынёй. Откинулась голова с закрытыми глазами. В упавшей вниз правой руке ещё зажато перо, которым он писал в момент, когда его постигла смерть. Левая сжимает предательское письмо, с которым к нему проникла убийца. Рядом – простой деревянный ящик со стоящей на нём чернильницей, служивший Марату столом. На полу – брошенный нож, оружие убийства. Кроме этого – ничего [24, с. 8].

«Сначала художник хотел представить сцену убийства Марата, но вскоре изменил своё решение из-за невозможности изобразить Шарлотту Корде без ущерба для образа Марата: показать убийцу мегерой означало унижить Марата, а показать подлинную Шарлотту означало сделать её главной фигурой картины, доминирующим над погружённым в ванну телом Марата. И всё же скорбное и величественное полотно Давида стало хранителем памяти не только об изображённом на нём Марате, но и о Шарлотте Корде» [12, с. 220], – утверждает исследователь Е. Морозова, и с ней трудно не согласиться. Не сознательно, Давид, увековечивая убитого, вместе с ним увековечил и его убийцу. Сама же Шарлотта Корде «... была далека от раскаяния – напротив, радовалась, думая, что это

послужит ко благу Франции, которую она, по её словам, избавила от чудовища» [9, с. 195].

Сын своего времени остался верным себе.

В этой картине более, чем где бы то ни было, Давида не интересовала передача интерьера. Темная зеленовато-коричневая глухая стена помещения служила фоном. Нижний срез картины, оставляющий видной лишь узкую полосу пола, максимально приближал изображение к зрителю. Тело, выступающее из прямоугольных очертаний ванны, скрытой ниспадающими вниз тканями, напоминало торжественное надгробие, и лаконическая надпись на деревянном обручке «Марату, Давид» ещё более усиливало это впечатление. Безупречная по рисунку, картина написана свободными лёгкими прозрачными мазками, совершенно не похожими на заглаженную фактуру его исторических композиций [16, с. 92].

По предложению художника в похоронах Марата принимали участие все члены Конвента [12, с. 219].

«Смерть Марата» Давида – это не только лучшая работа мастера, это один из величайших шедевров всей европейской живописи. Трудно найти другое произведение, в котором бы столь благородное понимание стиля и столь величественная монументальность так гармонически соединились бы с захватывающей правдивостью и острым чувством непосредственно увиденного.

Давид отошёл здесь от той идеализированно-символической трактовки образа, которую он придал убитому Лепелетье. От художественно-пластического выражения самой идеи гражданского подвига Давид пришёл к проникновенному образу конкретной героической личности, от антикизирующих аналогий – к совершенно новому художественному решению, захватывающему своей экспрессией и трагической силой [8, с. 112]. Он отказался здесь от всяких внешних аллегорических атрибутов и даже не пытался скрыть убогость окружающей обстановки. Пафос этого произведения Давида заключается в его внутренней концентрации, при абсолютной простоте и строгости внешних средств выражения.

Любимый художником пространный гладкий фон приобрёл здесь впечатляющую глубину и мрачность и придал особую скульптурную выразительность выступающей на нём фигуре Марата. Сопоставление чётких горизонталей и вертикалей определило конструктивную непреложность композиционного построения. В своём изображении Давид удерживал все характерные подробности, нужные ему для полноты воплощения образа, но с величайшим художественным тактом отбрасывал всё то лишнее, что могло бы придать изображенному слишком бытовой, ограниченный характер. Именно здесь на помощь Давиду и явилось его классическое чувство формы, помогая мастеру создать до последней линии продуманную композицию, подлинно монументальную в своей величавой простоте и выразительности. Лицо Марата осталось очень близким к тому рисунку, который был сделан непосредственно с убитого [5, с. 104]. Только выражение его было менее страдальческим, как будто смерть, вступившая в свои права, сделала его более строгим и успокоенным.

В целом же картина, при всей её чеканной завершенности, с удивительной силой сохранила остроту первого впечатления, как бы сразу воплотившегося в художественный образ. Именно эта внутренняя взволнованность, пронизывающая все произведение, и придает такую потрясающую силу его воздействию на зрителя.

В своей речи депутатам Давид сказал: «Народ обращался к моему искусству, желая вновь увидеть черты своего друга... Я услышал голос народа, я повиновался ему. – Спешите все! Мать, вдова, сирота, угнетенный солдат, все вы, кого Марат защищал до конца своей жизни, приблизьтесь! И посмотрите на своего друга. Того, кто стоял на страже, уже нет. Его перо, ужас изменников, выпадает из его рук. О, горе! Ваш неутомимый друг мертв!» [13, с. 2].

Картина была выставлена в здании Конвента. На её постаменте «горели» слова её автора: «Не сумев подкупить его, они его убили». Когда Давида спрашивали об этой работе, он всегда отвечал: «Этого человека я писал сердцем» [12, с. 219].

«Смерть Марата» считается вершиной творчества Давида. Никогда больше художнику не пришлось создать ничего равного этому произведению, рождение которого совпало с кульминационным периодом революции, с периодом победы и торжества якобинской диктатуры.

Безусловно, чувства Давида были искренни. Марат, несмотря на злобу и ужасный характер, подтачиваемый болезнью («поражён сифилисом до мозга костей» – такую цитату приводит Ж. Годешо, говоря о народном трибуне [27, р. 280], был одним из его кумиров. Гения революции не смущало то, что по вине его газеты «Друг народа» на эшафот отправлялись вместе с виновными ни в чём не повинные люди.

Давид и сам не раз подписывал приказы об аресте так называемых «врагов революции», будучи членом Комитета общественной безопасности. Его политические воззрения были настолько ему дороги, что он пожертвовал ради них своим семейным счастьем, разведясь с супругой из-за разницы в политических предпочтениях (свободный развод – это тоже нечто новое в жизни Франции той эпохи, депутаты разрешили его в 1792 году по взаимному согласию супругов, что привело в итоге к кризису семьи, хотя должно было привести в индивидуальной свободе [15, с. 184]. Справедливости ради стоит отметить, что позже супруги вновь воссоединились. Возможно, Давид придерживался того же мнения, что и его кумир (?) Бонапарт: «Холостяцкая жизнь – дрянная жизнь, и ничто не стоит доброй, прекрасной и нежной жены» [14, с. 96].

«Смерть Марата» стала предшественником ещё одной картины, над которой витал дух смерти, точнее сказать, наброска (выполнен пером и чернилами), но зато какого! 16 октября 1793 года по приговору Конвента на казнь отправилась бывшая королева Франции, Мария-Антуанетта, «королева рококо», превратившаяся постепенно в глазах народа в «мадам Дефицит», «австриячку», «мадам Вето», «Мессалину». Ещё недавно прекрасная, эта молодая женщина (2 ноября ей бы исполнилось 38 лет), измученная своими палачами, походила на старуху. Огромная толпа собралась лицезреть ужасающее зрелище – отсечение головы самой королевы. Не собирался пропускать этого и Жак Луи Давид. В телеге мясника Мария-Антуанетта со связанными за спиной руками медленно приближалась к

месту казни. «На углу улицы Сент – Оноре, на том месте, где сейчас находится кафе «Режанс», процессию ждёт человек с листом бумаги и карандашом в руке. Это Луи Давид, едва ли не самый малодушный человек, едва ли не самый великий художник своего времени. При революции самый громкий среди крикунов, он служит могущественным, пока те у власти, тотчас же покидая их, едва они оказываются в опасности», – такую характеристику дал художнику австрийский писатель Стефан Цвейг, посвятивший своей соотечественнице роман [18, с. 676]. Современная исследовательница жизни королевы А. Фрэзер так описала эти минуты: «Художник Давид, наблюдая за «австриячкой» из окна, нарисовал её во время последнего путешествия, чтобы навсегда запечатлеть презрение эрцгерцогини из Габсбургов. Он изобразил её надменное безразличное выражение лица и надутые губы... знаменитый рисунок Давида... может быть интерпретирован, как последний пример презрения. Но его можно рассматривать и как образ женщины, не лишившейся невозмутимости и достоинства» [19, с. 561]. По мнению отечественного исследователя Е. Морозовой «Величественная осанка и гордо вскинутая голова изображённой... многострадальной женщины роднят этот набросок с портретами королевы, выполненными Луизой Виже-Лебрен» [11, с. 296].

Точно, как Мария Антуанетта, изображаемая в различных исторических работах то женщиной «чернее ночи», то ангелом во плоти, так и Жак Луи Давид попал на весы времени, получая то положительную, то отрицательную оценку, как человек. «Он рисует Марата на смертном одре, восьмого термидора патетически клянётся Робеспьеру вместе с ним «испить горькую чашу страданий до дна», но девятого, на роковом заседании, уже не испытывает этой героической жажды: вчерашний смельчак предпочитает отсидеться дома и таким образом благодаря своей трусости избегает гильотины. При революции озлобленный враг тирании, он первым перебежит к новому диктатору и, запечатлев на полотне коронацию Наполеона, обменяет свою ненависть к аристократии на титул барона. Образец вечного перебежчика к сильным мира сего, угодничающий перед преуспевающими, безжалостный к побеждённым, он изображает победителя – при коронации, потерпевшего поражение – на дороге к эшафоту. Он подстережёт и Дантона на такой же телеге, на которой сейчас везут Марию Антуанетту, и тот, зная его наизусть, бросит ему хлесткое и презрительное: «Лакейская душа!»» [18, с. 676–677].

Душа у Давида действительно не обладала аристократизмом (просто неоткуда было ему взяться), зато отличалась явной любовью к революционным идеалам. После термидорианского переворота Давид поплатится за это даже тюремным заключением, правда, недолгим. Вскоре его ожидал повторный взлёт, уже, как ни странно, придворного художника Наполеона Бонапарта, которым он яро увлёкся. Нам известно восклицание Давида периода Итальянской кампании Наполеона: «Мой друг, какое у него лицо! Оно чисто, она величественно, оно прекрасно, как в античности!... Короче говоря, друзья мои, он тот человек, для которого в древности были бы воздвигнуты алтари; да, мой друг, да, мои дорогие друзья! Бонапарт – мой герой!» [26, р. 368].

«Наполеон, прежде всего, наследник Великой Нации», – считает Ж. Тюлар [30, р. 53], возможно в этом также кроется одна из причин увлечённости Давида фигурой Наполеона, в котором он видел наследника и правопреемника Революции.

Давид создал картины, посвящённые переходу Наполеона через Альпы, его коронации, а также ряд композиций и портретов приближённых к Наполеону лиц. Он планировал также изобразить Наполеона, подписывающим Кампоформийский мирный договор с императором Австрии Францем II. Сеанс в Лувре по этому случаю продолжался 3 часа. По мнению П. Генифе, так долго Наполеон мог позировать исключительно Великому Давиду. Художник сделал набросок головы императора и старался сделать выражение его лица как можно более выразительным. Однако, картина осталась незавершённой. Император по неизвестным причинам отменил свой заказ. Тогда Давид, продолжая работать в Лувре, создал очередной шедевр – полотно «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами» [26, р. 368,]. Для того, чтобы посмотреть эту картину, посетители впервые стали вносить плату, взимаемую Давидом за предоставленное удовольствие.

По утверждению исследователя наполеоновской эпохи Ж. Тюлара «император заигрывал с живописцами...Подойдя к последней работе Давида «Коронация Жозефины», он, по воспоминаниям современников, долго смотрел на неё, а затем «снял шляпу, поклонился Давиду и торжественно произнёс: «Я вас приветствую, Давид»» [17, с. 221].

Действительно, художник был осыпан всевозможными милостями, так как «Давид безраздельно царил в живописи, которая благодаря государственным и частным заказам была на подъёме. Первый живописец императора, Давид – сенатор, кавалер ордена Почётного легиона и член Института – достиг в этот период вершины своей славы. Ему поручают запечатлеть ключевые события легенды: «Переход Бонапарта через Сен-Бернарский перевал», «Награждение», «Коронавание Жозефины». Не забыта и античность: при консульстве он начал работу над картиной «Леонид у Фермопил», которую завершил в 1814 году. В 1809 году он пишет «Амура и Фазтона», в 1812-м – «Гомера и Каллиопу». С его именем связан триумф неоклассицизма. У него много учеников: по подсчётам сына – четыреста тридцать три. Самые прославленные изображены на полотне «Мастерская Давида» [17, с. 221].

Известно, что один из них, Антуан Жан Гро, был отправлен Давидом в Италию совершенствовать свое искусство, где был представлен тогда ещё генералу Бонапарту будущей императрицей Жозефиной. Наполеон любезно принял его в Милане, весьма польщенный тем, что ученик великого Давида захотел написать его портрет. Сказав Гро, что Давид хотел сам нарисовать битву при Лоди (10 мая 1796, сражение французской и австрийской армий), на изображение которой замахнулся ученик, Бонапарт добавил, что у него есть в запасе «несколько других хороших сюжетов», и Гро вскоре поручили увековечить событие на мосту Арколь [26, р. 268]. Так появилась известная картина «Наполеон Бонапарт на Аркольском мосту» (1796–1797).

«Коронование императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года» было создано всего за два года по заказу самого Наполеона и в полотне явно чувствуется влияние классиков, именно под впечатлением работы Рубенса «Коронация Марии Медичи» и была написана картина. Она пользовалась широкой популярностью (один американец даже заказал её копию, и на сегодняшний день сохранились оба варианта, экспонирующиеся один в Версале, другой – в Лувре), была выставлена в Салоне и была собственностью Давида (тоже изображённого участником церемонии) вплоть до его эмиграции. «Салон – это огромный театр, где ни ранг, ни благосклонность, ни богатство не могут оставить места для дурного вкуса» – такую характеристику даёт Т. Бланнинг [25, р. 485], и это наглядно демонстрирует высоту таланта и популярности Давида.

Эпоха Наполеона была не менее противоречивой, чем эпоха революции, сама характеристика Бонапарта, иногда встречающаяся в литературе, вызывает как минимум удивление, будучи парадоксальной – император революции... Придворным художником «императора революции» и был Давид, который также был воплощением этого нового строя, неизведанного Франции доселе, эдакая диктатура «свободы и права» с короной на голове. «Несмотря на воинственный пафос, это была эпоха торжества буржуазного вкуса, подцензурной... культуры – провал проводимой Наполеоном политики дирижизма в области литературы, науки и искусства» [17, с. 213]. Безусловно, в эпоху Наполеона Франция снова стала европейским центром развития культуры, однако у любой медали есть две стороны, и мы можем с уверенностью сказать, что при этом всё искусство империи во всех его проявлениях было поставлено на службу одному лишь человеку – Наполеону Бонапарту. Упоминаемый нами Ж. Тюлар охарактеризовал этот процесс кратко, но ёмко: «официальное угодничество просто вышло из берегов» [Тюлар, с. 231]. Ж. Л. Давид не протестовал против этого, видно и он быстро из «художника революции» перекавалифицировался в «художника императора». Многие деятели революции поступали так же для собственной выгоды. Например, Ш. М. Талейран, известный дипломат, объяснял это в своих мемуарах необходимостью для блага Франции. Чем объяснял Давид столь резкую смену своих политических воззрений неизвестно. При этом мы не должны забывать, что к своим главным противникам Наполеон относил именно ярых революционеров, к которым примыкал в своё время Давид, и гораздо больше, чем роялистов, мечтавших о возрождении во Франции монархии.

Возможно, по мере взросления, Давид стал понимать, что целью Наполеона было «примирить французов после кровавого десятилетия, поставить точку в истории французской революции, но одновременно сохранить её важнейшие социально-экономические завоевания и прежде всего право на землю её новых собственников (крестьян) – таков был замысел основателя Империи, претендовавшего на выражение общенациональных интересов и преодоление острых социальных противоречий» [20, с. 29], и это привело его в стан сторонников императора, но точно нам это неизвестно, остаются лишь факты.

После поражения Наполеона в битве при Ватерлоо в 1815 году художник бежал в Швейцарию. В 1816 г. Давид переехал в Брюссель, где и прожил до конца жизни. Именно в этом городе вплоть до сегодняшнего дня в Королевском музее изобразительных искусств находится самая известная картина мастера – «Смерть Марата».

По нашему мнению, придирчивее и суровее всех Жака Луи Давида охарактеризовал писатель Стефан Цвейг, отметив, что он: «... человек с жалким, трусливым сердцем и рабской душой», но при этом «обладает зорким глазом и верной рукой великого художника...» [18, с. 677].

Со своей стороны, мы можем сказать, что полностью согласны со второй частью цитаты Цвейга, а первую хотелось бы подкорректировать. Сомнительно, чтобы Давиду были присущи все черты, отнесённые Цвейгом к нему, скорее можно сказать, что Жак Луи Давид был человеком с революционной душой, со всеми её чёрными и белыми сторонами.

### Список использованных источников и литературы

1. Алданов М. А. Собрание сочинений в 6 томах. Т. I. – М.: Правда, 1991. – 608 с. Aldanov M. A. Sbranie sochinenij v 6 tomah. T. I. – M.: Pravda, 1991. – 608 s.
2. Герман М. Ю. Давид. – М., Молодая гвардия, 1964. – 304 с., с илл. German M. U. David. – M., Molodaja gvardija, 1964. – 304 s., s ill.
3. Доусон К. Г. Боги революции / К. Г. Доусон. – СПб.: Алетейя, 2002, 332 с. Douson K. G. Bogi revolyutsii / K. G. Douson. – SPb.: Aleteyua, 2002, 332 s.
4. Карлейль Т. История Французской революции. – М.: Мысль, 1991. – 575 с. Karlejl' T. Istorija Francuzskoj revolucii. – M.: Mysl', 1991. – 575 s.
5. Кларк Д. Иллюстрированная история искусства. От Ренессанса до наших дней. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2002. – 224 с., илл. Klark D. Illustrirovannaja istorija iskusstva. Ot Renessansa do nashih dnei. – M.: OAO Izdatel'stvo «Raduga», 2002. – 224 s., ill.
6. Кузнецова И. А. Луи Давид. – М.: Издательство «Искусство», 1965. – 252 с. Kuznesova I. A. Lui David. – M.: Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1965. – 252 s.
7. Кастр Р. Де. Мирабо: Несвершившаяся судьба / Рене де Кастр. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 419 с. Kastr R. De. Mirabo: Nesvershivshayasya sud'ba / Rene de Kastr. – M.: Molodaya gvardiya, 2008. – 419 s.
8. Лувр. Париж / Пер. с ит. – М.: БММ АО, 2003. – 144 с.: илл. Luvr. Parizh / Per. s it. – M.: BMM AO, 2003. – 144 s.: ill.
9. Ленотр Ж. Повседневная жизнь Парижа во времена великой революции / Ж. Ленотр. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 335 с. Lenotr Zh. Povsednevnyaya zhizn' Parizha vo vremena velikoy revolyutsii / Zh. Lenotr. – M.: Molodaya gvardiya, 2006. – 335 s.
10. Луи Антуан Сен-Жюст. Речи. Трактаты. – СПб.: Наука, 1995. – 472 с. Lui Antuan Sen-Zhyust. Rechi. Traktaty. – SPb.: Nauka, 1995. – 472 s.
11. Морозова Е. В. Мария Антуанетта / Елена Морозова. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 303 с. Morozova Ye. V. Mariya Antuanetta / Yelena Morozova. – M.: Molodaya gvardiya, 2014. – 303 s.
12. Морозова Е. В. Шарлотта Корде / Елена Морозова. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 245 с. Morozova Ye. V. Charlotta Korde / Yelena Morozova. – M.: Molodaya gvardiya, 2009. – 245 s.
13. Ольшевский А. Марат (главы из книги). Последние дни. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://vivovoco.astronet.ru/vv/papers/ecce/marat\\_2.htm](http://vivovoco.astronet.ru/vv/papers/ecce/marat_2.htm) (дата обращения 21.01.2019). Ol'shevskiy A. Marat (glavy iz knigi). Posledniye dni. – Elektronnyy resurs. – Rezhim dostupa: [http://vivovoco.astronet.ru/vv/papers/ecce/marat\\_2.htm](http://vivovoco.astronet.ru/vv/papers/ecce/marat_2.htm) (data obrashcheniya 21.01.2019).

14. Письма Наполеона к Жозефине. – М.: «Захаров», 2011. – 304 с.  
Pis'ma Napoleona k Zhofefine. – M.: «Zakharov», 2011. – 304 s.
15. Робике Ж. Повседневная жизнь в эпоху Наполеона / Жан Робике. – СПб.: Евразия, 2012. – 320 с.  
Robike ZH. Povsednevnaia zhizn' v epokhu Napoleona / Zhan Robike. – SPb.: Yevraziya, 2012. – 320 s.
16. Рачеева Е. П. Сокровища европейских музеев. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. – 400 с.  
Racheeva E. P. Sokrovishha evropejskih muzeev. – M.: OLMA Media Grupp, 2007. – 400 s.
17. Тюлар Ж. Наполеон или Миф о «спасителе» / Жан Тюлар. – М.: Молодая гвардия; Палимпсет, 2012. – 362 с.  
Tyular ZH. Napoleon ili Mif o «spasitele» / Zhan Tyular. – M.: Molodaya gvardiya; Palimpset, 2012. – 362 s.
18. Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. Марселина Деборд-Вальмор: Судьба поэтессы; Мария Антуанетта. Портрет ординарного характера. – М.: ТЕРРА, 1996. – 704 с.  
Tsveyg S. Sobraniye sochineniy: V 10 t. T. 7. Marselina Debord-Val'mor: Sud'ba poetessy; Mariya Antuanetta. Portret ordinarnogo kharaktera. – M.: TERRA, 1996. – 704 s.
19. Фрэзер А. Мария Антуанетта: Жизненный путь / Антония Фрэзер. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 638 с.  
Frezer A. Mariya Antuanetta: Zhiznenny put' / Antoniya Frezer. – M.: AST: AST MOSKVA: KHRANITEL', 2007. – 638 s.
20. Черкасов П. Правители Франции. XIX век / Пётр Черксов. – М.: Издательство «Ломоносовъ», 2019. – 248 с.  
Cherkasov P. Praviteli Frantsii. XIX vek / Potr Cherksov. – M.: Izdatel'stvo «Lomonosov», 2019. – 248 s.
21. Чудинов А. В. История французской революции: пути познания / А. В. Чудинов. – М.: Политическая энциклопедия, 2017. – 280 с.  
Chudinov A. V. Istoriya frantsuzskoy revolyutsii: puti poznaniya / A. V. Chudinov. – M.: Politicheskaya entsiklopediya, 2017. – 280 s.
22. Шартье Р. Культурные истоки Французской революции / Роже Шартье. – М.: Издательский дом «Искусство», 2001. – 256 с.  
Shart'ye R. Kul'turnyye istoki Frantsuzskoy revolyutsii / Rozhe Shart'ye. – M.: Izdatel'skiy dom «Iskusstvo», 2001. – 256 s.
23. Шнаппер А. Давид. Свидетель своей эпохи: Монография. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 280 с., илл.  
Shnapper A. David. Svidetel' svoej Epohi: Monografija. – M.: Izobrazitel' noe iskusstvo, 1984. – 280 s., ill.
24. Яворская Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1938. – 208 с.  
Javorskaja N. Romantizm i realizm vo Francii v XIX veke. – M.: OGIZ – IZOGIZ, 1938. – 208 s.
25. Blanning T. The Pursuit of Glory. Europe 1648–1815 / T. Blanning. – London: Penguin Books, 2008. – 708 p.
26. Gueniffey P. Bonaparte. 1762–1802 / P. Gueniffey. – Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. – 2015. – 1008 p.
27. Godechot J. Les revolutions (1770–1799) / J. Godechot. – Paris: Press universitaires de France, 2004. – 445 p.
28. Hardman J. The life of Louis XVI / J. Hardman. – New Haven: Yale University Press, 2016. – 499 p.
29. Hardman J. The French Revolution. The Fall of the Ancient Regime to the Thermidorian Reaction. 1785–1795 / J. Hardman. – Bungay: The Chaucer Press, 1981. – 240 p.
30. Tulard J. Le Grand Empire. 1804–1815 / J. Tulard. – Paris: Albin Michel, 2009. – 467 p.



**Malyshev D. A., Sheveleva E. V. Mirror of epoch: Great French revolution in creative activity of Jacques Louis David**

This article is devoted to the study of the reflection of the events of the French revolution and the first Empire in the works of the famous French artist of the late XVIII – early XIX century Jacques Louis David. The authors focus their attention not at all on the life of the artist, but on the semantic messages of his works and the influence of epochal historical events on the creation of his paintings. This work touches upon the conditions for the creation of such famous paintings of the artist as «The Oath of the Tennis Court», «The Death of Marat», «The Coronation of Napoleon», «Marie Antoinette on the Way to the Guillotine, 16 October 1793», as well as other less known works of the artist. The authors, on the basis of a wide range of literature and sources, try to show how the features of the development of the state and society of France at that time had an impact on the formation of the human qualities of Jacques Louis David, their manifestations, as well as the nature and characteristics of works of art. Creativity of the master, as well as his character, were as controversial as the events of that era. This ambiguity with all its accents and tried to display the authors in this article.

Keywords: Jacques Louis David, French revolution, French art, Neoclassicism, Empire, Napoleon Bonaparte, «Death of Marat», Marie Antoinette.