

## ИСТОРИЯ И ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЕ

Н. В. Бродская

### Франция. XIX век. Реализм

*Быть в состоянии передавать  
нравы, идеи, облик моей эпохи...*

Гюстав Курбе

В 1855 г. в Париже состоялась очередная Всемирная выставка. Из восьми тысяч представленных на суд жюри картин принято было только около двух тысяч. Гюстав Курбе послал на выставку 14 полотен, три из которых, самые большие, были отвергнуты. «Я вне себя, – писал художник своему другу, – со мной произошло нечто ужасное! Только что отвергнуты мои “Похороны” и моя последняя картина, “Ателье”... Члены жюри заявили, что моим художественным тенденциям, губительным для французского искусства, должен быть любой ценой положен конец».

Борьба, которая началась во французском искусстве во втором десятилетии XIX в. между сторонниками классической системы живописи и художниками романтизма, утратила к этому времени свою остроту, но не прекратилась совсем. Искусство Курбе, отвергавшее условность классицизма, шокировало жюри, состоявшее из профессоров Академии художеств. Но художник не намерен был сдаваться. Он арендовал участок земли рядом с выставкой и возвел на нем за свой счет временную постройку, где собрал 40 своих картин.

Курбе назвал выставку «Павильоном Реализма» – так впервые этот термин, получивший позже широкое распространение, вошел в искусство. В каталоге критик Шанфлери объяснил от имени художника, как он понимает реализм: «Звание реалиста было

мне присвоено так же, как людям 1830-х гг. – звание романтиков... Я просто хотел почерпнуть в полном познании традиций осмысленное и независимое чувство собственной индивидуальности. Знать, чтобы мочь, – такова была моя мысль. Быть в состоянии передавать нравы, идеи, облик моей эпохи в моей оценке, быть не только художником, но также человеком; одним словом, создавать живое искусство – такова моя цель». Но понять, что такое реализм и как он начинался в творчестве Курбе, можно только по его картинам.

**Гюстав Курбе** (1819–1877) родился в Альпах, близ швейцарской границы, в городке Орнан. Вокруг дома простирались поля и виноградники, которыми владел отец Гюстава. Курбе был живым, шумным, эмоциональным, влюбленным в природу мальчиком. Привязанность к Орнану, его природе, его людям, своей семье он сохранил на всю жизнь. Курбе начал заниматься живописью в Безансоне, а в 1840 г. наконец отправился в Париж. Там он поступил в частную Академию Сюисса на острове Сите. Жил Курбе на протяжении всей жизни на левом берегу Сены, в Латинском квартале, поблизости от одной из самых старых церквей Парижа Сен-Жермен-де-Пре, районе студентов и художественной богемы. Больше всего Курбе учился у старых мастеров в Лувре – ведь, по его собственным словам, он прежде всего хотел познать наследие. Его первые картины были пронизаны духом романтизма, и это неудивительно – 1840-е гг. были временем расцвета романтической литературы, а

**Наталья Валентиновна Бродская** – ведущий научный сотрудник Государственного Эрмитажа.

признанный глава романтизма в живописи Эжен Делакруа был кумиром молодежи.

Романтизм Курбе великолепно демонстрируют его автопортреты. В начале 1840-х гг. Курбе написал *«Автопортрет с черной собакой»* – только что подаренным ему спаниелем. Он изобразил себя в Орнате на фоне скал около грота Плезир-Фонтен. Его глаза затенены полями черной шляпы, по плечам струятся длинные вьющиеся волосы, рядом лежит альбом для набросков. Силуэт черной собаки дополняет романтический образ молодого художника. В середине 1840-х гг. он появляется рядом с одной из своих моделей в картине *«Счастливые влюбленные»*. В конце 1840-х гг. он еще раз предстает на фоне природы в виде лежащего под деревом юноши, раненного на дуэли (*«Раненый»*). А в Салоне 1849 г. был выставлен *«Человек с кожаным поясом»* – опираясь локтем на альбомы и рисунки, Курбе грустно смотрел на зрителя. Казалось, страдание, мечта, отвлеченность от прозы жизни стали основной линией его искусства. Однако к концу десятилетия перед зрителями предстает новый Курбе – тот, кого можно называть реалистом.

В 1848–1850 гг. Курбе пишет огромные полотна, темой которых становится жизнь его современников. В картине *«Послеобеденное время в Орнате»* он изображает себя, своего отца и двоих друзей перед камином на кухне своего дома. На столе стоят небрежные бутылки вина, под стулом спит бульдог. Картина, выставленная в Салоне 1849 г., поразила зрителей своей необычностью. Во-первых, на смену сюжетам классицизма из истории Древнего Рима, средневековья, восточным, литературным мотивам романтиков пришли самые прозаические сцены из обыденной жизни. Во-вторых, никогда еще ни один художник не писал жанровых картин такого большого размера, – человеческие фигуры у Курбе были изображены в натуральную величину. Звучание жанровой живописи было поднято до уровня монументальной. Картина получила в Салоне вторую золотую медаль и была куплена го-

сударством. Это ставило художника вне конкурса: теперь жюри не имело права отвергать его картины (хотя на практике это не всегда соблюдалось).

Реализм Курбе больше всего проявлялся в выборе сюжетов. О цвете его картин сейчас судить очень трудно: они сильно потемнели со временем. Причиной этого стало использование художником коричневой краски – битума: высыхая очень медленно, он растекается в соседние красочные слои, вызывая необратимое потемнение. Сюжеты свои Курбе находил в родных местах. В основу пропавшей во время второй мировой войны картины *«Дробильщики камня»* лег эпизод, увиденный художником около Орнана. «Я ехал на нашей повозке в замок Сен-Дени, – писал Курбе, – и остановился посмотреть на двух человек – они представляли собой законченное олицетворение нищеты. Я тотчас же подумал, что передо мной сюжет новой картины, пригласил обоих к себе в мастерскую». И дальше описывает персонажей картины: «На одной стороне полотна изображен семидесятилетний старик; он согнулся над работой, молот его поднят вверх, кожа загорелая, голова затенена соломенной шляпой, штаны из грубой ткани все в заплатках, из когда-то голубых порванных носков и лопнувших снизу сабо торчат пятки». Так же подробно, с натуралистическими деталями он изображает и описывает второго, молодого каменотеса. Своё описание Курбе заканчивает словами: «Увы! Вот так многие начинают и кончают жизнь». Эта картина стала первым социальным произведением во французской живописи. Кто-то в Орнате предлагал даже повесить ее над алтарем приходской церкви, потому что в ней есть мораль.

После *«Каменотесов»* в 1849 г. он начал работу над грандиозным полотном – 6,64 м в длину и 3,15 м в высоту. Сюжет его тоже был подсказан реальным событием: в 1843 г. в Орнате умер любимый дед Гюстава Удо. Однако в *«Похоронах в Орнате»* (Лувр) Курбе изобразил деда стоящим вместе с другими над могилой. Всего в картине было изоб-



Курбе. Похороны в Орнани. Фрагмент

ражено около 40 конкретных персонажей – земляков Курбе. Они охотно приходили позировать по очереди, ведь собрать всех вместе было невозможно, у художника не было такой большой мастерской. Он жаловался, что даже не мог отойти от картины на необходимое расстояние, чтобы увидеть все полно. Образы картины портретны и одновременно гротескны, написаны с преувеличением каких-то конкретных черт. Художник подчеркивает натуралистические детали: люди, несущие гроб, отворачивают от него лица, на краю могилы лежит череп из какого-то прежнего захоронения.

Но реалист Курбе теперь не просто констатирует факты, он акцентирует внимание на величии некрасивой, обыденной жизни, на значительности привычных событий и делает это средствами живописи, с помощью цвета. На фоне скал, серого неба, доминирующего черного траура глубокий красный цвет одежд причетников звучит с силой живописи Рембрандта. Выставленная в Салоне 1851–1852 гг. картина немедленно стала мишенью для нападок. Возмущало в ней все: ог-

ромные размеры, непривычная композиция, искаженная перспектива, мрачный колорит, карикатурные портреты. Теперь Курбе выступил не только против классицизма академии, но и против романтизма. Некоторые современники сочли картину даже социалистической. Другу Курбе, критику Шанфлери, приходилось его защищать: «В «Похороны в Орнани» нет и намека на социализм... Горе художникам, пытающимся поучать своими произведениями... Это погребение горожанина, провожаемого другими горожанами к месту последнего упокоения».

В Салоне 1853 г. насмешки посыпались на «Купальщицу» Курбе: массивная обнаженная женщина, выходящая из воды, была прямой противоположностью и одалискам классика Энгра, и романтическим, восточным моделям Делакруа. Светлый свежий колорит противоречил краскам предыдущих картин Курбе. «Купальщицы» были открытым выступлением уже не против старых сюжетов, но против всех прежних концепций обнаженной натуры в живописи. Картина так шокировала пришедшего в Салон Наполеона III, что он стегнул по ней хлыстом, а императрица Евге-



Курбе. Купальщицы

ния, вспомнив о своем посещении конской ярмарки, произнесла: «Это тоже першерон?» Впечатление от «Купальщиц» было таким сильным, что на той же выставке не привлекли должного внимания «Веяльщицы», написанные в светлой гамме сестры художника, занятые крестьянским трудом. А между тем мощная фигура девушки, стоящей на коленях с широко расставленными ногами и держащей сильными руками огромное сито, тоже могла быть воспринята как декларация нового представления о красоте в искусстве реализма.

Наряду с огромными композициями Курбе писал пейзажи и натюрморты, воспевающие материальность мира; множество портретов, среди которых и портреты сестер художника. Сама его живопись, манера наложения краски на холст (часто не кистью, а мастехином), уверенная скульптурная лепка формы, правда натуры в морских волнах, деревьях или яблоках – это и есть тот самый реализм, которым так гордился Курбе.

В 1853 г. Курбе познакомился со своим будущим другом и меценатом Брюйасом. Сын богатого банкира из Монпелье, он сам учился живописи. Картины Курбе в Салоне поразили его, и он тут же купил «Купальщицу», «Человека с трубкой» (автопортрет художника) и заказал Курбе свой портрет. В 1854 г. в гостях у Брюйаса Курбе написал одну из своих знаменитых картин – «Встреча». Он изобразил свое прибытие в Монпелье. Бедного художника с тяжелым этюдником за плечами на пыльной дороге встречает элегантный богатый коллекционер и снимает перед ним шляпу. На выставке 1855 г. картину назвали «Здравствуйте, господин Курбе!», или «Богатство, приветствующее гения», что позволило враждебной критике в очередной раз посмеяться над известным всем тщеславием Курбе.

Жюри Всемирной выставки 1855 г. вместе с «Похоранами в Орнане» отвергло другую, такую же огромную картину, названную самим Курбе «Ателье художника. Реальная аллегория, подводящая итог семи годам моей художнической жизни» (Лувр). «Это будет са-

мая поразительная картина, какую только можно себе представить, – писал он Брюйасу. – На ней тридцать фигур в натуральную величину». Эти фигуры представляют тот мир, в котором жил художник и который он перенес на свои полотна. Сам Курбе сидит за мольбертом и пишет пейзаж. За его спиной стоит типичная для Курбе массивная обнаженная натурщица, вокруг – те крестьяне, рабочие, горожане, кюре, торговцы, которых он писал, на переднем плане – мальчишка и кошка. Внимательный взгляд обнаруживает друзей Курбе, среди которых – читающий книгу поэт Шарль Бодлер, критик Шанфлери, философ Прудон и, конечно, Брюйас. «Вы в той же позе, что во “Встрече”, – писал ему Курбе, – только настроение совсем другое. Вы здесь триумфатор и повелитель». Как всегда, Курбе получил за эту картину свою долю насмешек: ее социальный смысл, аллегоричность и, главное, реализм вызвали нарекания даже близких друзей. Однако самый высокий судья, о котором мог мечтать Курбе, Эжен Делакруа, записал в своем дневнике: «Я открыл, что картина, которая не была принята в Салон, представляет собой шедевр: я не мог оторваться от нее... Отказавшись принять эту вещь, отвергли одно из самых своеобразных произведений нашего времени. Но этакого молодца такими пустяками не проймешь».

Действительно, Курбе боролся за свои идеалы отважно, но он был одиночкой, поэтому обстоятельства часто оборачивались против него. Он работал неутомимо, но его постоянно преследовали неудачи: то сестра нечаянно погубила начатую картину, то заказчик отказывался платить за выполненное полотно. «Вся моя жизнь – цепь несчастных случаев», – писал он. Пылкость и социальные идеалы Курбе привели его к Коммуне. В письме к отцу он гневно обвинял правительство в поражении Франции во франко-прусской войне: «Это оно не желало, чтобы республика спасла Францию... Вся эта свора мошенников, предателей и кретинов, управлявшая нами, только и делала, что устраивала показательные сражения, уложив зазря множество людей. Эти убийцы потеряли не только

Париж, но и Францию, парализовав и развалив все, что смогли». Курбе был избран в Национальное собрание.

Коммуна уполномочила его заниматься учреждением Федерации художников, основанной на принципах: «Свободное распространение искусства, избавленного от контроля со стороны государства... Равноправие всех членов... Независимость и охрана достоинства каждого художника». Комитет упразднил Школу изящных искусств, заменил директоров Лувра и Люксембургского музея. Все это было поставлено в вину художнику после падения Коммуны. Но главной виной художника было признано его участие в свержении Вандомской колонны. После поражения Коммуны Курбе был арестован. Ему вменялось в обязанность поставить на место Вандомскую колонну, а это требовало непомерных денег, которых у Курбе, естественно, не было. Его переводили из одной тюрьмы в другую, что стоило художнику здоровья, и работать он смог там очень немного. Одним из написанных в эту пору произведений был его *«Автопортрет в тюрьме Сан-Пелажи»*. Из тюрьмы он вышел совершенно больным. После освобождения Курбе провел некоторое время в Орнане, а затем был вынужден бежать в Швейцарию, где умер 31 декабря 1877 г.

Парижанин **Теодор Руссо** (1812–1867) нашел свое призвание в области пейзажа. Родители мечтали видеть сына в Политехнической школе. Но однажды, поднявшись на холм Монмартр, он начал рисовать от старинной церкви на вершине все, что предстало перед его глазами. Его судьба была решена – Руссо стал учеником профессора исторической живописи Г.Гийона-Летьера. Исторический пейзаж, которому учили в Школе изящных искусств, представлял собой те фантастические, тщательно построенные, оживленные библейскими или античными фигурами картины, какие писали в XVII в. Пуссен и Лоррен. Однако Теодора Руссо с самого начала интересовали только реальные мотивы природы, его сюжетом были горы, долины и деревни Франции. Как мно-

гих художников, Руссо привлекала Нормандия. Писатель-романтик Виктор Гюго находился в средневековом монастыре Мон Сен-Мишель, возвышающемся на острове вблизи от берега, мотив для своих таинственных, мистических рисунков. Руссо рисовал тот же Мон Сен-Мишель вполне прозаическим, стараясь точно передать то, что находилось перед его глазами. Его интересовало все: скалистые берега Ла-Манша, рыбацьи деревни и маленькие нормандские городки.

В Салоне 1833 г. написанная в Нормандии картина Руссо *«Вид в окрестностях Гранвиля»* (Эрмитаж) впервые принесла ему известность. Пейзаж построен с соблюдением всех академических правил композиции – уравновешенность частей и передача воздушной перспективы посредством перехода от теплых, коричневых тонов на первом плане к холодным, голубым – вдаль. Если пейзаж чем-то и поражал, то это было внимание художника к невзрачному, привычному для глаза сельскому мотиву. Разъезженные колеи дороги уводили глаз в глубину, где видны были крыши деревни. Дорогу окаймляли сухие поваленные деревья, папоротники и кустарники. Вместо библейских персонажей классического пейзажа его картину оживляли неуклюжие фигурки крестьян и телега. Раньше таких пейзажей в Салоне увидеть было невозможно.

Теодор Руссо открывал своим современникам их собственную страну. Он объездил всю Францию, писал в Оверни, на берегах Сены и Уазы, в горах Юры. В Швейцарии его пленили Альпы с заснеженной вершиной Монблана и берега озера Леман, он с увлечением писал спуск коров с летних пастбищ в горах. Руссо жаловался одному из друзей, что на выставках требуют, чтобы на этикетках его картин присутствовали географические названия изображенных мест, в то время как он стремился передать различные состояния природы. Однако до воплощения этого французскому пейзажу в 1830-е гг. XIX в. было еще далеко. Друзей Руссо в его пейзажах восхищала точность передачи конкретного мотива, способность улавливать тональные

оттенки в зависимости от изменения освещенности изображенного пейзажа.

Руссо и его друг Жюль Дюпре (1811–1889) часто вместе писали этюды в окрестностях Парижа. Их живописные маршруты пролегли и в лесу Сен-Клу, и около Компьня. Увлечение Руссо лесными пейзажами привело его в лес Фонтенбло – обширный зеленый массив с тенистыми поэтическими дорогами и неожиданно выступающими скалами. На его окраине он нашел маленькую деревеньку Барбизон, тогда еще никому не известную, пустынную, где можно было работать спокойно. Там он встретил художника по фарфору, испанца Нарсиса Диаза де ла Пенья (1808–1876). Диаз сначала робко следовал за Руссо, наблюдая его работу над этюдами в лесу. Вскоре они подружились, и Диаз стал одним из мастеров пейзажа вместе с Руссо и Дюпре.

Жюри Салона неоднократно отвергало картины Руссо. Пейзажиста пытался подерживать Делакруа, который приводил к нему в мастерскую известных критиков и писательницу Жорж Санд. Но большой надежды на успех в Париже у него не было, и Руссо провел отшельником осень и зиму в 1837–1840 гг. в домике лесника у Барбизона. В конце 1840-х гг. тридцатипятилетний Руссо основательно устроился в Барбизоне.



Дюпре. Большой дуб

Он снял маленький крестьянский домик, а в сарае для зерна устроил мастерскую. Уже в Париже друзья-пейзажисты начали группироваться вокруг Руссо. Они охотно присоединялись к нему в Барбизоне, где все вместе рисовали скалы Белькруа и покрытые изморозью деревья. Местные крестьяне с удивлением взирали на группу экзотических бородатых парижан, которые каждое утро, нагруженные этюдниками, отправлялись в лес Фонтенбло. В XIX в. считалось, что художник, как портной или медник, работает в своей мастерской. Правда, Руссо и его друзья непосредственно на натуре делали только этюды, картину же строили и писали в мастерской. Однако они были первыми, кому работа в лесу и поле была необходима. И где бы они позже ни писали свои пейзажи, за ними прочно укоренилось имя Барбизонской группы.

В 1849 г. в Барбизоне поселился **Жан-Франсуа Милле** (1814–1875). Он родился в Нормандии, на берегу моря, недалеко от Шербура. Стипендия города Шербура позволила ему учиться в Париже, в классе одного из самых приверженных классицизму живописцев Ипполита Делароша. Как многие другие, он пошел в живописи по пути, прямо противоположному тому, на который его направляла школа. Начав с портрета, он

обратился затем к пейзажу и стал подлинным поэтом сельской Франции. Милле сам занимался крестьянским трудом на земле, чтобы кормить свою большую семью с девятью детьми. Иногда он ездил по Франции, чтобы писать пейзажи в Оверни или родной Нормандии, но жил до конца жизни в

Барбизоне. Именно там были созданы его лучшие произведения. Во французском искусстве Милле занимал позицию где-то между Курбе и барбизонцами. В его живописи недвусмысленно читался социальный подтекст, однако не меньше внимания он уделял реальному пейзажу. Он рисовал крестьян, которые засевают поле, рубят дрова или делают бочки. Одним из любимых персонажей Милле стала крестьянка, кормящая ребенка кашей, пасущая гусей или несущая тяжелую вязанку хвороста. Вместе с тем мало кто из художников мог так, как Милле, написать берег Нормандии, горные склоны Оверни и поля у Барбизона.

Одна из лучших картин Милле, гордость Лувра, изображает собирательниц колосьев. В Салоне 1857 г. критика обвинила художника в претензии на монументальность, не соответствовавшей обыденному сюжету. Милле изобразил бедных женщин, которых пускали на уже сжатое поле собирать оставшиеся на нем колосья. На фоне уходящей к горизонту равнины в плавном, медленном ритме они наклоняются и распрямляются. Синие, красные, белые пятна их одежды на золотом поле, кажется, пришли в живопись

Милле из старинной миниатюры. Скульптурно вылепленные фигуры, обобщенная трактовка формы действительно придают композиции монументальность и делают фигуры крестьянок почти символическими.

Самая знаменитая картина Милле носит название вечерней молитвы – «Анжелюс». В ней изображены только две фигуры крестьян, которых вечерний звон застал за работой. На горизонте, за простирающимся вдаль полем, видна колокольня деревенской церкви. Рядом с ними – вилы, собранная в корзину картошка и тележка с мешками. Многие современники склонны были видеть в картине обличение тяжелых условий труда крестьян. Сам Милле писал другу: «“Анжелюс” – картина, которую я написал, думая о том, как, работая раньше на поле, моя бабушка, услышав звон колокола, всегда прерывала нашу работу, чтобы прочесть Анжелюс за всех несчастных умерших, очень прочувствованно и с шапкой в руке». Милле хорошо знал тяжесть крестьянского труда, но задачи его живописи не были лишь социальными. В этих полях с церквушками на горизонте, в фигуре крестьянки с ее плавными движениями и покорно опу-



Милле. Сбирательницы колосьев

щенной головой для него заключена та красота, которую он умел выразить округлыми линиями рисунка, точно лепящим форму светом и приглушенным, построенным на мягких переходах цветом.

Милле, как обладатель золотой медали, имел право, минуя отборочный конкурс, выставлять свои работы в Салоне. Однако в 1863 г. одна из представленных им картин – «Человек с мотыгой» (Лувр) – не была выставлена в Салоне, ее можно было увидеть только в мастерской автора. Социальный пафос Милле достиг здесь своей высоты: он изобразил наемного рабочего, подавленного и искалеченного непосильным трудом. Крупная одинокая фигура на фоне все того же бескрайнего поля обладала монументальностью и делала картину почти символической. Официальный критик писал: «Вообразите чудище без черепа, с потухшим взглядом, с оскалом идиота, стоящее криво, как огородное пугало, среди поля. Никакой свет интеллекта не очеловечивает этого дикаря на отдыхе. Что он собирается делать – работать или убивать?» Милле защищался от

обвинений в преднамеренном социализме, объясняя, что он тоже не слеп к красоте природы: «Я очень хорошо вижу ореолы одуванчиков и солнце, стоящее очень высоко над землей, царящее в облаках. Но не хуже я вижу и дымящуюся равнину, работающих лошадей; дальше, на каменистом участке земли, измученного человека, хриплое дыхание которого слышится с утра, который пытается распрямиться на мгновение, чтобы вздохнуть. Драма совершается среди совершенства окружающего мира».

К барбизонцам присоединялись самые разные художники. **Констан Тройон** (1810–1865) был одним из друзей Руссо. Его пейзажи быстро приобрели известность в Салоне. Тройон умел тонко передавать свет раннего утра или вечера, легкую воздушную дымку, однако не мог устоять перед соблазном коммерческого успеха – он всегда вводил в пейзаж забавный мотив с коровами, овцами и собаками.

Близок к Руссо был и **Шарль-Франсуа Добиньи** (1817–1878). Он полностью разделял принципы натурной работы барбизонцев и их страстное увлечение французским пейзажем.

Добиньи поселился со своей семьей в деревне Овер на реке Уазе. В натурной работе он пошел дальше своих друзей: Добиньи построил лодку под названием «Ботик», которой управлял его сын, и плавал на ней по Уазе. Это позволяло ему остановиться в любом месте и писать тот пейзаж, который находился перед его глазами. Такой метод рабо-



Милле. Человек с мотыгой



ты помог художнику отказаться от традиционной искусственной композиции, сделал его этюды абсолютно естественными.

Каждый мастер своим творчеством вносил что-то свое в общую картину реалистической пейзажной живописи Франции. Она была бы неполной без **Камиля Коро** (1796–1875). Сын владельца модной лавки в Париже, он получил образование в области классического пейзажа и отправился совершенствоваться в Италию. Коро провел в Италии много лет. Он полюбил ее яркий рассеянный свет и мягкие краски, Рим с его античными руинами. Однако настоящей натурой и постоянной привязанностью Коро стала природа Франции. Большую часть жизни он прожил в местечке Виль д'Авре под Парижем. Его отцу принадлежал старый домик на опушке леса, около зеркальных прудов, над которыми склоняются плакучие ивы. И каждый его пейзаж, даже если он связан с воспоминаниями об Италии, всегда несет в себе обаяние Виль д'Авре.



*Коро. Порыв ветра*

Коро питал безграничное уважение к творчеству Т.Руссо. В «Дневнике» Гонкуров есть интересные воспоминания: «Коро пришел к Дюпре и очень тепло отозвался о картинах, развешанных по стенам ателье. Дюпре прервал на середине его похвальную речь следующими словами: “Я должен сказать, что три картины, которые вы больше всего по-

хвалили, принадлежат не мне”». Это были картины еще совсем молодого Т.Руссо. И Коро, выходя из мастерской, сказал Дюпре: «За этой дверью живет наш с вами Учитель». На самом деле Коро не нужно было учиться у современников. К навыкам классической школы он добавлял свою природную искренность и преклонение перед природой. «Я молю каждый день Бога, – говорил Коро, – чтобы он сделал меня ребенком, т.е. чтобы он дал мне умение видеть природу и передавать ее, как это делает ребенок – без предвзятости». Не выходя за пределы классических представлений о нейтральном, серо-зеленом цвете в пейзаже, Коро разработал свои собственные способы одухотворить его, наполнить лирическим настроением. Коро играл тончайшими переходами света и тени в пределах этого зеленого цвета. Оттенки не цвета, но тона создавали ощущение воздушной дымки и одновременно наполняли пейзаж легкой щемящей грустью.

Друзья сохранили легенды о наивности и доброте Коро, и даже если это не всегда правда, они передают образ художника, который сложился у его современников. Говорят, что во время франко-прусской войны Коро отдал заработанные им деньги для того, чтобы на них купили оружие для защиты от немцев любимого Виль д'Авре. Коро был связан нежной дружбой с Добиньи, часто бывал у него в Овере и даже расписал пейзажами стены его мастерской. Когда Домье ослеп и погибал в бедности, Коро предложил ему домик в Вальмондуа, около Овера, сказав, что он ему не нужен. На самом деле Коро специально купил его для друга.

**Оноре Домье** (1808–1879) мальчиком приехал в Париж из Марселя, получил художественное образование и серьезно занялся литографией. Эта техника позволяла делать с камня, на котором рисовал художник, отпечатки, сохраняющие живую манеру рисунка. В XIX в., когда революции непрерывно будоражили страну, в карикатурах и политических рисунках Домье представало все французское общество и все главные события истории. Он смеялся над близорукостью



Домье. Прачка

мещан и разоблачал бюрократию суда, безжалостно разил политических деятелей и оплакивал бедствия народа.

После поражения во франко-прусской войне в журнале «Шаривари» появился рисунок Домье: женская фигура в трауре на усыпанном трупами поле. Подпись гласила: «Какое страшное наследство!» Газетного рисовальщика Домье знала вся страна, но только за год до его смерти на благотворительной выставке в галерее Дюран-Рюеля современники открыли, что он был одновременно и живописцем, и скульптором. Его темой была жизнь народа. Проходя однажды по нищим улицам Монмартра, Домье сказал своему другу: «У нас есть утешение – искусство, но что есть у них, у этих несчастных?» Он писал людей в вагоне третьего класса, прачек с тяжелыми корзинами белья, бедного художника в мастерской. В его живописи появлялись персонажи итальянской комедии, пьес Мольера и Дон Кихот с Санчо Пансой. Острота рисунка была естественной после опыта работы в газетах.

Совершенно неожиданной оказалась его живописная манера. Домье свободно рисо-

вал кистью на холсте, создавал резкие контрасты света и тени. Часто он накладывал краску продольными, извивающимися мазками, которые лепили форму и придавали картинам особую экспрессию. Именно у него учились следующие поколения живописцев свободе работы кистью. Домье умер в 1879 г., завещав похоронить себя на кладбище Пер-Лашез, рядом с любимыми друзьями Коро и Добиньи.

Реальная жизнь, вошедшая в картины Курбе, Милле и Домье, работа барбизонцев на природе открыли путь живописи молодых художников, которых позже назвали импрессионистами. Для молодых художников Франции связь с предшественниками, профессиональная и человеческая, была очень важна. Искренность, которую Коро удавалось сохранить в творчестве, привлекала к нему импрессионистов. Ренуар говорил, что папаша Коро, когда оказывается лицом к лицу с природой, чувствует себя, как животное. «И я так бы хотел!» – добавлял Ренуар. Писсарро, выставляя свои картины, называл себя учеником Мельби и Коро, хотя непосредственно у Коро не учился. Импрессионистка Берта Моризо была ученицей Коро. Метод работы Добиньи подготовил то, что называли «выходом импрессионистов на пленэр».

В свою очередь, Коро и Добиньи, входя в жюри Салона, всеми силами пытались отстоять там произведения импрессионистов, которые отвергались. Официальные власти даже вменяли в вину Добиньи плохое качество Салона из-за работ, которые приняты по его настоянию. В 1870 г. Добиньи не смог добиться, чтобы приняли хотя бы одну картину будущего импрессиониста К.Моне. В знак протеста он демонстративно вышел из состава жюри вместе с Коро. К концу 1870-х гг. все большие мастера реализма ушли из жизни. На их место пришли импрессионисты.

#### *Литература*

*Гёрстл Мак.* Гюстав Курбе. М., 1986.

*Герман М.* Домье. М., 1962.

*Аллатов М.В.* Камилль Коро. М., 1984.