

Содержание:

image not found or type unknown



Введение

С конца XVIII в. Франция играла главную роль в общественно-политической жизни Западной Европы. XIX в. ознаменовался широким демократическим движением, охватившим почти все слои французского общества. За революцией 1830 г. последовала революция 1848 г. В 1871 г. народ, провозгласивший Парижскую коммуну, сделал первую в истории Франции и всей Западной Европы попытку завладеть политической властью в государстве.

Критическая обстановка, сложившаяся в стране, не могла не повлиять на мироощущение людей. В эту эпоху передовая французская интеллигенция стремится найти новые пути в искусстве и новые формы художественного выражения. Именно поэтому в живописи Франции реалистические тенденции обнаружались намного раньше, чем в других западноевропейских странах.

Революция 1830 г. принесла в жизнь Франции демократические свободы, которыми не преминули воспользоваться художники-графики. Острые политические карикатуры, нацеленные против правящих кругов, а также пороков, царящих в обществе, заполнили страницы журналов «Шаривари», «Карикатюр». Иллюстрации для периодических изданий выполнялись в технике литографии. В жанре карикатуры работали такие художники, как А. Монье, Н. Шарле, Ж. И. Гранвиль, а также замечательным французский график О. Домье.

Важную роль в искусстве Франции в период между революциями 1830 г. и 1848 г. сыграло реалистическое направление в пейзажной живописи — т. н. барбизонская школа. Этот термин идет от названия маленькой живописной деревушки Барбизон недалеко от Парижа, куда в 1830-1840-х гг. приезжали многие французские художники для изучения природы. Не удовлетворенные традициями академического искусства, лишенного живой конкретности и национального своеобразия, они стремились в Барбизон, где, внимательно исследуя все изменения, происходящие в природе, писали картины с изображением скромных уголков французской природы.

Хотя произведения мастеров барбизонской школы отличаются правдивостью и объективностью, в них всегда чувствуется настроение автора, его эмоции и переживания. Природа в ландшафтах барбизонцев не кажется величественной и отстраненной, она близка и понятна человеку.

Нередко художники писали одно и то же место (лес, реку, пруд) в разное время суток и при разных погодных условиях. Выполненные на открытом воздухе этюды они перерабатывали в мастерской, создавая цельную по композиционному построению картину. Очень часто в законченной живописной работе исчезала свежесть красок, свойственная этюдам, поэтому полотна многих барбизонцев отличались темным колоритом.

Гюстав Курбе

Гюстав Курбе, французский живописец, график и скульптор, родился в 1819 г. на юге Франции, в Орнате, в зажиточной крестьянской семье. Первые уроки живописи он брал в родном городе, затем некоторое время учился в колледже Безансона и в школе рисования у Флажуло.

В 1839 г., с большим трудом убедив отца в правильности выбранного пути, Курбе отправился в Париж. Там он одновременно посещал известную в то время мастерскую Сюиса, где упорно работал с живой натурой, и Лувр, копируя старых мастеров и восхищаясь их работами. Особенно большое впечатление на молодого художника произвело творчество испанцев — Д. Веласкеса, Х. Риберы и Ф. Сурбарана. Посещая время от времени родные места, Курбе с большим наслаждением пишет пейзажи, лепя объемы густым слоем краски. Помимо этого, он работает в портретном жанре (чаще всего моделью является он сам) и пишет полотна на религиозные и литературные сюжеты («Лот с дочерью», 1841).

Создавая автопортреты, Курбе несколько романтизирует свой облик («Раненый», 1844; «Счастливые влюбленные», 1844-1845; «Человек с трубкой», 1846). Именно автопортрет был впервые выставлен им в Салоне («Автопортрет с черной собакой», 1844). Поэзией и сентиментальной мечтательностью проникнуто полотно «После обеда в Орнате» (1849). Этой картиной художник как будто отстаивает свое право изображать то, что ему хорошо известно, что он наблюдал в привычной обстановке: в кухне, где, закончив обед, сидят сам художник, его отец, музыкант Промайе и Марлэ. Все персонажи изображены именно так, как они выглядели на самом деле. Вместе с тем Курбе удалось передать общность настроения,

созданного музыкой, которую слушают герои картины. Кроме того, расположив фигуры на большом полотне, в крупном масштабе, художник создал обобщенные образы, достигнув монументальности и значительности, несмотря на, казалось бы, обыденный бытовой сюжет. Данное обстоятельство показалось современной живописцу публике неслыханной дерзостью.

Однако Курбе не останавливается на достигнутом. В произведениях, выставленных в следующем Салоне (1850-1851), его дерзость идет еще дальше. Так, в полотне «Дробильщики камней» (1849-1850) социальный смысл был заложен живописцем сознательно. Он поставил цель с беспощадной правдивостью изобразить непосильный труд и беспросветную нищету французского крестьянства. Недаром в пояснении к картине Курбе писал: «Так начинают и так кончают». Для усиления впечатления мастер обобщает представляемые образы. Несмотря на некоторую условность в передаче света, пейзаж воспринимается очень правдиво, впрочем, как и фигуры людей. Кроме «Дробильщиков камней», живописец выставил в Салоне полотна «Похороны в Орнани» (1849) и «Крестьяне, возвращающиеся с ярмарки» (1854). Все эти картины были так непохожи на произведения других участников выставки, что поразили современников Курбе.

Так, «Похороны в Орнани» представляют собой крупноформатное полотно, необычное по замыслу и значительное по художественному мастерству. В нем все кажется необычным и непривычным: тема (похороны одного из обывателей маленького городка), и герои (мелкие буржуа и зажиточные крестьяне, реалистично написанные). Творческий принцип Курбе, провозглашенный в этой картине, — правдиво показать жизнь во всей ее неприглядности, не остался незамеченным. Недаром одни современные критики прозвали ее «прославлением безобразного», а другие, наоборот, старались оправдать автора, ведь «не вина художника, если материальные интересы, жизнь маленького города, провинциальная мелочность оставляют следы своих когтей на лицах, делают потухшими глаза, морщинистым лоб и бессмысленным выражение рта. Буржуа таковы. Г-н Курбе пишет буржуа».



Г. Курбе. Похороны в Орнани. 1849 г.

И действительно, хотя выведенные на полотно персонажи не отмечены какой-то особой красотой и одухотворенностью, тем не менее они даны правдиво и искренне. Мастер не побоялся монотонности, его фигуры статичны. Однако по выражению лиц, умышленно повернутых к зрителю, легко можно догадаться, как они относятся к происходящему событию, волнует ли оно их. Нужно заметить, что Курбе не сразу пришел к такой композиции. Первоначально предполагалось не вырисовывать каждое отдельное лицо — это видно из эскиза. Но впоследствии замысел изменился, и образы приобретают явно портретные черты. Так, например, в массе можно узнать лица отца, матери и сестры самого художника, поэта Макса Бюшона, стариков-якобинцев Плате и Кардо, музыканта Промайе и многих других жителей Орнана.

В картине как бы соединились два настроения: сумрачная торжественность, соответствующая моменту, и жизненная обыденность. Величествен черный цвет траурных одежд, строги выражения лиц и неподвижны позы провожающих в последний путь. Мрачное настроение погребального обряда подчеркивают и суровые скалистые уступы. Однако даже в это предельно возвышенное настроение вплетается проза жизни, что подчеркивается безразличием лица мальчика-прислуги и причетников, но особенно обыденным, даже равнодушным, кажется лицо человека, поддерживающего крест. Торжественность момента нарушает и собака с поджатым хвостом, изображенная на переднем плане.

Все эти уточняющие детали очень важны и значимы для художника, пытающегося противопоставить свое творчество официальному искусству Салона. Это стремление прослеживается и в дальнейших работах Курбе. Например, в полотне «Купальщицы» (1853), вызвавшем бурю негодования из-за того, что показанные в нем толстые представительницы французской буржуазии оказались непохожими на прозрачных нимф с картин салонных мастеров, да и нагота их представлена художником предельно осязаемо и объемно. Все это не только не приветствовалось, но, наоборот, вызвало бурю негодований, что, впрочем, не остановило художника.

Со временем Курбе понимает, что ему нужно искать новый художественный метод. Он уже не мог удовлетворяться тем, что перестало отвечать его замыслам. Вскоре Курбе приходит к тональной живописи и моделировке объемов светом. Сам он говорит об этом так: «Я делаю в моих картинах то, что солнце делает в природе». При этом в большинстве случаев художник пишет на темном фоне: сначала кладет

темные краски, постепенно переходит к светлым и доводит их до самого яркого блика. Краска уверенно и энергично наносится с помощью шпателя.

Курбе не застревает на какой-то одной теме, он постоянно находится в поиске. В 1855 г. живописец выставил «Мастерскую художника», которая представляет своеобразную декларацию. Сам он называет ее «реальной аллегорией, определяющей семилетний период его художественной жизни». И хотя эта картина не является лучшим произведением Курбе, ее цветовая гамма, выдержанная в серебристо-серых тонах, говорит о колористическом мастерстве живописца.

В 1855 г. художник устраивает персональную выставку, которая стала настоящим вызовом не только академическому искусству, но и всему буржуазному обществу. Показательно предисловие, написанное автором к каталогу этой своеобразной выставки. Так, раскрывая понятие «реализм», он прямо заявляет о своих целях: «Быть в состоянии передавать нравы, идеи, внешний вид моей эпохи согласно моей оценке — одним словом, создать искусство живое — такова была моя цель». Курбе видел все стороны действительности, ее многообразие и старался воплотить его в своем творчестве с максимальной правдивостью. Будь то работа над портретом, пейзажем или натюрмортом, мастер везде с одинаковым темпераментом передает материальность и плотность реального мира.

В 1860-х в работах живописца стираются грани между портретом и жанровой композицией (в дальнейшем данная тенденция будет характерна для творчества Э. Мане и других художников-импрессионистов). В этом отношении наиболее показательны полотна «Маленькие англичанки у открытого окна на берегу моря» (1865) и «Девочка с чайками» (1865). Отличительной чертой этих произведений является то, что живописца интересуют не столько сложные переживания персонажей, сколько красота, присущая материальному миру.

Характерно, что после 1855 г. художник все чаще обращается к пейзажу, с большим вниманием наблюдая воздушную и водную стихии, зелень, снег, животных и цветы. Множество пейзажей этого времени посвящено сценам охоты.

Пространство и представленные в этих композициях предметы ощущаются все более реальными.

Работая в такой манере, Курбе много внимания уделяет освещению. Так, в «Козулях у ручья» мы можем наблюдать следующую картину: хотя деревья воспринимаются менее объемными, а животные почти сливаются с пейзажным

фоном, зато пространство и воздух ощущаются вполне реально. Эта особенность сразу же была отмечена критиками, писавшими, что у Курбе наступил новый этап творчества — «путь к светлому тону и свету». Особо следует выделить морские пейзажи («Море у берегов Нормандии», 1867; «Волна», 1870 и др.). Сопоставляя различные пейзажи, нельзя не заметить, как в зависимости от освещения меняется гамма красок. Все это говорит о том, что в поздний период творчества Курбе стремится не только запечатлеть объем и материальность мира, но и передать окружающую атмосферу.

Завершая разговор о Курбе, нельзя не сказать о том, что, обратившись к пейзажным произведениям, он не прекратил работы над полотнами с социальной тематикой. Здесь нужно особо отметить «Возвращение с конференции» (1863) — картину, представлявшую собой своеобразную сатиру на духовенство. К сожалению, полотно не дошло до наших дней.

С 1860-х гг. в кругах буржуазной публики отмечается подъем интереса к творчеству художника. Однако, когда правительство решает наградить Курбе, он отказывается от награды, так как не желает быть официально признанным и принадлежать к какой бы то ни было школе. В дни Парижской коммуны Курбе принимает активное участие в революционных событиях, за что впоследствии попадает в тюрьму и высылается из страны. Находясь за решеткой, художник создает множество рисунков, изображающих сцены кровавой расправы над коммунарами.

Будучи изгнанным за пределы Франции, Курбе продолжает писать. Так, например, в Швейцарии им было создано несколько реалистических пейзажей, из которых особое восхищение вызывает «Хижина в горах» (ок. 1874). Несмотря на то что пейзаж отличается небольшими размерами и конкретикой мотива, ему присущ монументальный характер.



Г. Курбе. Лодка на берегу. 1863 г.



Г. Курбе. Волна. 1870 г.

До конца жизни Курбе оставался верен принципу реализма, в духе которого работал на протяжении всей жизни. Скончался живописец вдали от родины, в Латур-де-Пельс (Швейцария) в 1877 г.

Оноре Домье

Оноре Домье, французский график, живописец и скульптор, родился в 1808 г. в Марселе в семье стекольщика, писавшего стихи. В 1814 г., когда Домье исполнилось шесть лет, его семья переехала в Париж.

Свою трудовую деятельность будущий художник начал с должности клерка, потом работал продавцом в книжном магазине. Однако его вовсе не интересовала эта работа, он предпочитал все свободное время бродить по улицам и делать зарисовки. В скором времени юный художник начинает посещать Лувр, где изучает античную скульптуру и работы старых мастеров, из которых его в большей степени увлекают Рубенс и Рембрандт. Домье понимает, что, изучая искусство живописи самостоятельно, он не сможет продвинуться далеко, и тогда (с 1822 г.) начинает брать уроки рисования у Ленуара (администратора Королевского музея). Однако все преподавание сводилось к простому копированию гипсов, а это нисколько не удовлетворяло потребностей юноши. Тогда Домье бросает мастерскую и поступает к Рамоле учиться литографии, подрабатывая в то же время рассыльным.

Первые работы, которые были сделаны Домье в области иллюстрации, относятся к 1820-м гг. Они почти не сохранились, но то, что все же дошло до нас, позволяет говорить о Домье как о художнике, находящемся в оппозиции к официальной власти, представляемой Бурбонами.

Известно, что с первых дней правления Луи Филиппа юный художник рисует острые карикатуры как на него самого, так и на его окружение, чем создает себе репутацию политического борца. В результате Домье замечает издатель еженедельника «Карикатюр» Шарль Филиппон и приглашает его к сотрудничеству, на что тот отвечает согласием. Первая работа, опубликованная в «Карикатюр» от 9 февраля 1832 г., — «Просители мест» — осмеивает прислужников Луи Филиппа. После нее одна за другой стали появляться сатиры на самого короля.

Из наиболее ранних литографий Домье особого внимания заслуживает «Гаргантюа» (15 декабря 1831), где художник изобразил толстого Луи Филиппа, поглощающего золото, отобранное у голодного и нищего народа. Этот лист, выставленный в витрине фирмы Обер, собрал целую толпу зрителей, за что правительство отомстило мастеру, приговорив его к шести месяцам заключения и штрафу в 500 франков.

Несмотря на то что ранние произведения Домье еще достаточно композиционно перегружены и воздействуют не столько выразительностью образа, сколько повествовательностью, в них уже намечен стиль. Сам Домье это прекрасно осознает и начинает работать в жанре карикатурного портрета, при этом он пользуется весьма своеобразным методом: сначала вылепливает портретные бюсты (в которых характерные черты доводятся до гротеска), которые потом будут его натурой при работе над литографией. В результате у него получались фигуры, отличающиеся предельной объемностью. Именно таким образом была создана литография «Законодательное чрево» (1834), на которой представлена следующая картинка: прямо перед зрителем на скамьях, расположенных амфитеатром, расположились министры и члены парламента Июльской монархии. В каждом лице с убийственной точностью передано портретное сходство, при этом наиболее выразительна группа, где представлен Тьер, слушающий записку Гизо. Выставляя напоказ физическую и моральную неполноценность правящей верхушки, мастер приходит к созданию портретов-типов. Свет в них играет особую роль, он подчеркивает стремление автора к наибольшей выразительности. Поэтому все фигуры даны при резком освещении (известно, что, работая над этой композицией, мастер ставил бюсты-модели под яркий свет лампы).



О. Домье. Законодательное чрево. 1834 г.

Неудивительно, что при такой упорной работе Домье нашел в литографии большой монументальный стиль (это очень сильно ощущается в работе «Опустите занавес, фарс сыгран», 1834). Столь же высока сила воздействия и в произведениях, раскрывающих роль рабочих в борьбе с угнетателями: «Он нам больше не опасен», «Не вмешивайтесь», «Улица Транснонен 15 апреля 1834 года». Что касается последнего листа, то он представляет собой прямой отклик на восстание рабочих. Практически все люди, реально проживающие в одном из домов на улице Транснонен (в том числе дети и старики), были убиты за то, что кто-то из рабочих осмелился выстрелить в полицейского. Художник запечатлел самый трагический момент. На литографии изображена жуткая картина: на полу, рядом с пустой кроватью, лежит труп рабочего, подмявший под себя мертвого ребенка; в затемненном углу находится убитая женщина. Справа отчетливо вырисовывается голова мертвого старика. Образ, представленный Домье, вызывает у зрителя двойное чувство: ощущение ужаса от содеянного и негодующий протест. Исполненное художником произведение — не равнодушный комментарий событий, а гневное обличение.

Драматизм усиливается благодаря резкому контрасту света и тени. При этом подробности хотя и отступают на второй план, но вместе с тем уточняют обстановку, в которой произошло подобное зверство, подчеркивая, что погром был осуществлен в тот момент, когда люди безмятежно спали. Характерно, что уже в этой работе просматриваются особенности поздних живописных произведений Домье, в которых также единичное событие обобщается, придавая тем самым композиции монументальную выразительность в сочетании со «случайностью» выхваченного жизненного момента.

Подобные произведения во многом повлияли на принятие «сентябрьских законов» (вступивших в силу в конце 1834 г.), направленных против органов печати. Это привело к тому, что полноценно работать в области политической сатиры стало невозможно. Поэтому Домье, как и многие другие мастера политической карикатуры, переключается на темы, связанные с обыденной жизнью, где отыскивает и выводит на поверхность животрепещущие социальные вопросы. В это время во Франции выходят целые сборники карикатур, рисующих быт и нравы общества той эпохи. Домье вместе с художником Травьесом создает серию литографий под названием «Французские типы» (1835-1836). Подобно Бальзаку в литературе, Домье в живописи разоблачает современное ему общество, в котором правят деньги.



О. Домье. Улица Транснонен 15 апреля 1834 года. 1834 г.

Министр Гизо провозглашает лозунг «Обогащайтесь!». Домье откликается на него созданием образа Робера Макэра — афериста и проходимца, то умирающего, то воскресающего вновь (серия «Карикатюрана», 1836-1838). В других листах он обращается к теме буржуазной благотворительности («Современная филантропия», 1844-1846), продажности французского суда («Деятели правосудия», 1845-1849), напыщенного самодовольства обывателей (лист «Все же очень лестно видеть свой портрет на выставке», входящий в серию «Салон 1857 года»). В обличительной манере исполнены и другие серии литографий: «День холостяка» (1839), «Супружеские нравы» (1839-1842), «Лучшие дни жизни» (1843-1846), «Пасторали» (1845-1846).

Со временем рисунок Домье несколько трансформируется, штрих становится более выразительным. По словам современников, мастер никогда не использовал новые отточенные карандаши, предпочитая рисовать обломками. Он считал, что этим достигается разнообразие и живость линий. Возможно, поэтому его работы с течением времени приобретают графический характер, вытесняя присущую им

ранее пластичность. Нужно сказать, что новая манера более подходила графическим циклам, где вводился рассказ, а само действие разворачивалось либо в интерьере, либо в пейзаже.

Однако Домье все же более склонен к политической сатире, и как только появляется возможность, он вновь принимается за любимое занятие, создавая листы, наполненные гневом и ненавистью к правящей верхушке. В 1848 г. произошел новый революционный всплеск, однако он был подавлен и над республикой нависла угроза со стороны бонапартизма. Откликаясь на эти события, Домье создает Ратапуаля — хитрого бонапартистского агента и предателя. Этот образ так увлек мастера, что он переносит его из литографии в скульптуру, где смелой трактовкой смог достичь большой выразительности.

Неудивительно, что Наполеона III Домье ненавидит с той же силой, что и Луи Филиппа. Художник всячески старается, чтобы его обличительные работы заставили обывателей почувствовать зло, которое исходит от привилегированного класса и, естественно, правителя. Однако после переворота, произошедшего 2 декабря 1852 г., политическая карикатура вновь оказывается запрещенной. И только к концу 1860-х гг., когда власть становится более либеральной, Домье в третий раз обращается к этому жанру. Так, на одном листке зритель мог увидеть, как Конституция укорачивает платье Свободы, а на другом — Тьера, изображенного в виде суфлера, подсказывающего каждому политическому деятелю, что нужно говорить, а что делать. Художник рисует множество антимилитаристских сатир («Мир проглатывает шпагу» и др.).

С 1870 по 1872 г. Домье создал серию литографий, разоблачающих преступные действия виновников бедствий Франции. Например, в листе под названием «Это убило то» он дает зрителю понять, что избрание Наполеона III положило начало многим бедам. Примечательна литография «Империя — это мир», на которой показано поле с крестами и надгробиями. Надпись на первой могильной плите гласит: «Погибшие на бульваре Монмартра 2 декабря 1851 г.», на последнем — «Погибшие у Седана 1870 г.». Этот лист красноречиво свидетельствует о том, что империя Наполеона III не принесла французам ничего, кроме смерти. Все образы в литографиях символичны, однако символы здесь не только идейно насыщены, но и очень убедительны.

Примечательна еще одна известная литография Домье, выполненная в 1871 г., где на фоне грозного и пасмурного неба чернеет изуродованный ствол мощного когда-то дерева. Уцелела лишь одна ветка, но и та не сдаётся и продолжает

сопротивляться буре. Под листом стоит характерная подпись: «Бедная Франция, ствол сломлен, но корни еще крепки». Этим символическим образом мастер не только продемонстрировал итоги пережитой трагедии, но с помощью светотеневых контрастов и динамичных линий вывел яркий образ, воплощающий мощь страны. Эта работа говорит о том, что мастер не разуверился в силе Франции и способностях ее народа, который сможет сделать свою родину такой же великой и могущественной, как прежде.

Нужно заметить, что Домье создавал не только литографии. С 1830-х гг. он работает также в живописи и акварели, но для его ранних живописных работ («Гравер», 1830-1834; автопортрет, 1830-1831) характерно отсутствие



выработанной манеры; порой их бывает трудно отличить от произведений других

художников. Позднее наблюдается оттачивание стиля, разработка определенных тем. Так, например, в 1840-х гг. мастером была написана серия композиций под единым названием «Адвокаты». В этих картинах появляются те же гротескные образы, что и в графических работах Домье.

Его полотна, выполненные маслом, и акварели, так же как и литографии, проникнуты сарказмом. Домье пишет фигуры адвокатов, с театральными жестами выступающих перед публикой («Защитник», 1840-е) или самодовольно обсуждающих свои грязные махинации за пределами досягаемости чужого взгляда («Три адвоката»). При работе на холсте

живописец часто прибегает к крупному плану, изображая самые необходимые предметы и лишь намечая детали интерьера. С особой тщательностью он вырисовывает лица, то тупые и безразличные, то хитрые и лицемерные, а то и презрительные и самодовольные. Изображая черные адвокатские мантии на золотистом фоне, автор добивается неповторимого эффекта, противопоставляя светлое и темное.

С течением времени сатира уходит из живописи Домье. В композициях конца 1840-х гг. центральное место занимают одухотворенные и героические образы людей из народа, наделенные силой, внутренней энергией и героизмом. Ярким примером таких произведений являются картины «Семья на баррикаде» (1848-1849) и «Восстание» (ок. 1848).

На первом полотне изображены революционные события и участвующие в них люди. Герои настолько близко придвинуты к раме, что видна лишь часть фигур. Художник старается направить внимание зрителя на вылепленные светом лица. Суровостью и сосредоточенностью отмечены старая женщина и мужчина, печалью и грустью молодая женщина, а юноша, наоборот, переполнен отчаянной решимости. Примечательно, что головы персонажей показаны в разных поворотах, благодаря чему создается впечатление, будто фигуры движутся, что еще больше подчеркивает напряженность композиции.

Вторая композиция («Восстание») представляет собой изображение несущейся толпы, охваченной революционным порывом.

Динамика событий передана не только жестом поднятой руки и устремленными вперед фигурами, но и полосой света.

Примерно в это же время Домье пишет картины, посвященные беженцам и эмигрантам, но эти образы встречаются в его творчестве не так уж часто. Все сюжеты для своих картин он находил в повседневной жизни: прачка, спускающаяся к воде; бурлак, тянущий лодку; рабочий, поднимающийся на крышу. Примечательно, что все произведения отражают собой отдельные фрагменты действительности и воздействуют на зрителя не повествовательностью, а изобразительными средствами, создающими экспрессивный, в некоторых случаях трагедийный образ.

В таком духе выполнена картина «Ноша», имеющая несколько вариантов. Сюжет произведения прост: по набережной медленно идет женщина; одной рукой она тащит огромную корзину с бельем; рядом, цепляясь за ее юбку, маленькими шажками плетется ребенок. В лицо героям дует резкий ветер, отчего идти намного труднее, да и ноша кажется тяжелее. Обычный бытовой мотив у Домье приобретает почти героические черты. Женщина выглядит отрешенной от всех забот. Кроме того, мастер опускает все ландшафтные детали, лишь вскользь намечая очертания города на другой стороне реки. Приглушенные и холодные оттенки, которыми написан пейзаж, усиливает ощущение драматизма и безысходности. Примечательно, что трактовка образа женщины противоречит не только классическим канонам, но и идеалам человеческой красоты у романтиков; она дана с большой экспрессией и реалистичностью. Важную роль при создании образов играют свет и тень: благодаря освещению, идущему ровной полосой, фигура женщины кажется удивительно выразительной и пластичной; темный силуэт ребенка выделяется на светлом парапете. Тень от обеих фигур сливается в единое пятно. Подобная сцена, много раз наблюдаемая Домье в действительности, представлена не в жанровом, а в монументальном плане, чему способствует созданный им собирательный образ.

Несмотря на обобщенность, в каждом произведении Домье сохраняется необычайная жизненность. Мастер способен уловить любой характерный для изображаемого им лица жест, передать позу и т. д. Убедиться в этом помогает полотно «Любитель эстампов».

Хотя на протяжении 1850-1860-х гг. Домье очень плодотворно работает в живописи, однако проблема пленэра, занимавшая многих живописцев того времени, его вовсе не интересует. Даже в том случае, когда он изображает своих героев на открытом воздухе, он все равно не пользуется рассеянным светом. В его картинах свет выполняет иную функцию: он несет эмоциональную нагрузку, которая помогает автору расставлять композиционные акценты. Любимым же

эффектом Домье является контражур, при котором на светлом фоне затемняется первый план («Перед купанием», ок. 1852; «Любопытствующие у витрины», ок. 1860). Однако в некоторых картинах живописец обращается к другому приему, когда полумрак заднего плана как будто рассеивается к переднему и с большей интенсивностью начинают звучать белые, голубые и желтые цвета. Подобный эффект можно увидеть в таких полотнах, как «Выход из школы» (ок. 1853-1855), «Вагон третьего класса» (ок. 1862).

В живописи Домье сделал не меньше, чем в графике. Он ввел новые образы, трактуя их с большой выразительностью. Ни один из его предшественников не писал так смело и свободно. Именно за это качество прогрессивно мыслящие современники Домье высоко ценили его картины. Однако при жизни художника его живопись была малоизвестна, и посмертная выставка в 1901 г. стала для многих настоящим открытием.

Умер Домье в 1879 г., в местечке Вальмондуа близ Парижа, в доме, подаренном ему Коро.

Революция 1848 г. привела к необыкновенному подъему в общественной жизни Франции, в ее культуре и искусстве. В это время в стране работали два крупных представителя реалистической живописи — Ж.-Ф. Милле и Г. Курбе.

Жан Франсуа Милле

Жан Франсуа Милле, французский живописец и график, родился в 1814 г. в местечке Грюши недалеко от Шербура в большой крестьянской семье, обладавшей маленьким земельным наделом в Нормандии. С самого детства юный Милле был окружен атмосферой трудолюбия и благочестия. Мальчик был очень сообразительным, и его одаренность заметил местный священник. Поэтому, помимо школьных занятий, мальчик под руководством церковного служителя начал заниматься изучением латыни, и уже через некоторое время, наряду с Библией, его любимым чтением становятся произведения Вергилия, пристрастие к которому живописец испытывал в течение всей жизни.

До 18-летнего возраста Милле жил в деревне и, будучи старшим сыном, выполнял разнообразные крестьянские работы, в том числе связанные с обработкой земли. Так как в Милле очень рано пробудились способности к изобразительному искусству, то он рисовал все, что его окружало: поля, сады, животных. Однако

наибольший интерес у юного художника вызвало море. Именно водной стихии Милле посвящает свои первые этюды.

Милле отличался тонкой наблюдательностью, и от его взгляда, подмечавшего красоту природы, не ускользали бедствия, которые терпит человек, вступивший с ней в противоборство. Через всю жизнь мастер пронес трагическое воспоминание, страшной бурей, разбившей и потопившей десятки кораблей, которую он наблюдал в раннем детстве.

Позже молодой живописец уехал в Шербур, где обучался живописи сначала у Мушеля, а потом у Ланглуа де Шевревиля (ученика и последователя Гро). По ходатайству последнего он получил стипендию от муниципалитета и отправился для продолжения обучения в Париж. Покидая родину, Милле выслушал наставления бабушки, которая сказала ему: «Франсуа, никогда не пиши ничего непристойного, даже если бы это было по приказу самого короля».

Прибыв в Париж, художник поступил в мастерскую к Деларошу. Он проучился в ней с 1837 по 1838 г. Одновременно с занятиями в мастерской Милле посещал Лувр, где изучал знаменитые полотна, из которых наиболее сильно его поразили работы Микеланджело. Милле не счел себя искусствоведом. Первые его работы, созданные для продажи, были под влиянием А. Ватто и Ф. Буше, называемой



maniere fleurie, что означает «цветистая манера». И хотя

такой способ письма отличается внешней красотой и изяществом, на деле он создает фальшивое впечатление. Успех пришел к художнику в начале 1840-х благодаря портретным работам («Автопортрет», 1841; «Мадемуазель Оно», 1841; «Арман Оно», 1843; «Делез», 1845) .

В середине 1840-х Милле работает над созданием серии портретов моряков, в которых его стиль полностью освобождается от манерности и подражательности,

что свойственно ранним работам художника («Морской офицер», 1845 и др.). Мастером было написано несколько полотен на мифологические и религиозные сюжеты («Св. Иероним», 1849; «Агарь», 1849).

Ж. Ф. Милле. Мадемуазель Оно. 1841 г

В 1848 г. Милле сближается с художниками Н. Диазом и Ф. Жанроном и впервые выставляется в Салоне. Первая представленная им картина — «Веятель» изображает сельскую жизнь. С этого времени мастер раз и навсегда отказывается от мифологических сюжетов и принимает решение писать только то, что ему более близко.

Для осуществления задуманного он вместе с семьей перебирается в Барбизон. Здесь художник полностью погружается в мир сельской жизни и создает произведения, соответствующие его мировосприятию. Таковы «Сеятель» (1849), «Сидящая крестьянка» (1849) и др. В них Милле с большой убедительностью, правдиво выводит представителей крестьянского сословия, сосредоточиваясь в основном на фигуре, в результате чего иногда складывается впечатление, что пейзаж в его картинах выполняет роль фона.

В работах Милле начала 1850-х гг. также преобладают одинокие фигуры крестьян, занятых обычными делами. Создавая полотна, художник стремился возвысить самую прозаическую работу. Он был убежден, что «истинную человечность» и «великую поэзию» можно передать, только изображая людей труда. Характерные черты этих произведений — простота жестов, непринужденность поз, объемная пластика фигур и замедленность движений.

Глядя на известную картину Милле «Швея» (1853), зритель видит только самые необходимые атрибуты портнихи: ножницы, игольницу и утюги. На полотне нет ничего лишнего, пространства ровно столько, сколько необходимо, — этим мастер делает образ значительным и даже монументальным. Несмотря на кажущуюся статичность композиции, образ женщины полон внутреннего движения: создается впечатление, что ее рука, держащая иглу, делет все новые и новые стежки, а грудь ритмично вздымается. Работница внимательно смотрит на свое изделие, однако ее мысли витают где-то далеко. Несмотря на обыденность и некоторую интимность мотива, картине присущи торжественность и величие.

В таком же духе исполнено полотно «Отдых жнецов», выставленное мастером в Салоне 1853 г. Несмотря на некоторую обобщенность ритмичных фигур, композиция, наполненная светом, вызывает ощущение целостности. Образы крестьян гармонично вписываются в общую картину природы.

Характерно, что во многих произведениях Милле природа помогает выразить настроение героя. Так, в картине «Сидящая крестьянка» неприветливый лес как нельзя лучше передает грусть девушки, глубоко погруженной в свои беспокойные мысли.

Со временем Милле, писавший картины, в которых монументальные образы были выведены на фоне пейзажа, начинает создавать несколько иные произведения. Пейзажное пространство в них расширяется, ландшафт, по-прежнему выполняющий роль фона, начинает играть более значительную, смысловую роль. Так, в композиции «Сборщицы колосьев» (1857) в пейзаж на заднем плане включены фигуры крестьян, собирающих урожай.

Ж. Ф. Милле. Сборщицы колосьев. 1857 г.



Более глубокий смысл придает Милле картине природы в небольшом полотне «Анжелюс» («Венерный звон», 1858-1859). Фигуры мужчины и женщины,

молящихся посреди поля под тихие звуки церковного колокола, не кажутся отчужденными от спокойного вечернего пейзажа.

Когда мастеру задавали вопрос, почему большинству его картин свойственно грустное настроение, он отвечал:

«Жизнь никогда не оборачивалась ко мне радостной стороной: я не знаю, где она, я ее никогда не видел. Наиболее веселое из того, что я знаю, — это покой, тишина, которыми так восхитительно наслаждаешься в лесах или на пашнях, все равно, пригодны они для обработки или нет; согласитесь, что это всегда располагает к мечтательности грустной, хотя сладостной». Эти слова полностью объясняют мечтательную печаль его крестьян, так хорошо гармонирующую с покоем и молчанием полей и лесов.

Совершенно противоположное настроение наблюдается в программной композиции Милле «Человек с мотыгой», выставленной в Салоне 1863 г. То, что это произведение стоит особняком от всего, что уже было написано, осознавал и сам автор. Недаром в одном из писем 1862 г. Милле отметил: ««Человек с мотыгой» принесет мне критику многих людей, которые не любят, когда их занимают делами не их круга, когда их беспокоят...». И действительно, его слова оказались пророческими. Критика вынесла свой приговор, охарактеризовав художника как человека «более опасного, чем Курбе». И хотя на этой картине зритель видит всего лишь крестьянина, опершегося на мотыгу, достаточно одного взгляда, чтобы почувствовать: он только что шел тяжелой поступью, ударяя своим инструментом о землю. Утомленный работой человек выведен с большой выразительностью: и в лице, и в фигуре отчетливо читается усталость и беспросветность его жизни — все то, что в действительности испытывали сотни тысяч французских крестьян.



Ж. Ф. Милле. Человек
с мотыгой. 1863 г.

Однако среди работ подобного типа (особенно в конце 1860-х — начале 1870-х гг.) встречаются произведения, проникнутые оптимизмом. Это картины, в которых мастер акцентирует свое внимание на пейзаже, залитым солнечным светом. Таковы полотна «Купание пастушкой гусей» (1863), «Купание лошадей» (1866), «Молодая пастушка» (1872). В последнем Милле очень тонко передает солнечный луч, проходящий сквозь листву деревьев и игриво ласкающий платье и лицо девушки.

В последний период творчества художник пытается поймать и запечатлеть на полотне краткие мгновения жизни. Это стремление к фиксации момента было вызвано желанием непосредственно отобразить реальную действительность. Так, например, в пастели «Осень, отлет журавлей» (1865-1866) жест девушки-пастушки, наблюдающей за полетом журавлиной стаи, вот-вот должен измениться; а если взглянуть на композицию «Гуси», выставленную в Салоне 1867 г., то кажется, что еще мгновение — и мерцающий свет переменится. Такой принцип позднее найдет свое выражение в работах художников-импрессионистов.

Однако необходимо заметить, что в последних работах Милле, особенно в его фигурных композициях, вновь ощутимы поиски монументальности. Особенно отчетливо это можно проследить по полотну «Возвращение с поля. Вечер» (1873), в котором группа крестьян и животных выделяется на фоне вечернего неба сливающимися обобщенным силуэтом.

Итак, с 1848 г. и до конца жизни Милле ограничил себя изображением деревни и ее жителей. И хотя он вовсе не стремился придать своим произведениям острый социальный смысл, а хотел лишь во что бы то ни стало сохранить патриархальные традиции, его творчество воспринималось как источник революционных идей.

Свою жизнь Милле окончил в Барбизоне в 1875 г.



Ж. Ф. Милле. Церковь в Гревилле. 1871 г.

Жан Батист Камиль Коро

Камиль Коро — французский живописец и график, мастер портрета и пейзажа, является одним из основоположников французской школы пейзажа XIX в.

Родился в Париже в 1796 г. Был учеником А. Мишаллона и Ж. В. Бертена — художников-академистов. Первоначально придерживался общепринятой точки зрения, что высоким искусством является только пейзаж с историческим сюжетом, взятым преимущественно из античной истории или мифологии. Однако после посещения Италии (1825) его взгляды резко меняются, и он начинает поиск иного подхода к действительности, что сказывается уже в ранних работах («Вид на Форум», 1826; «Вид Колизея», 1826). Необходимо заметить, что этюды Коро, где он меняет свое отношение к характеру освещения и цветовым градациям, передавая их более реально, — своеобразным толчком в развитии реалистического пейзажа.

Однако, несмотря на новый принцип письма, Коро посылает в Салон картины, отвечающие всем канонам академической живописи. В это время в творчестве Коро намечается разрыв между этюдом и картиной, который будет характеризовать его искусство на протяжении всей жизни. Так, произведения, направляемые в Салон (среди которых «Агарь в пустыне», 1845; «Гомер и пастушки», 1845), говорят о том, что художник не только обращается к античным сюжетам, но и сохраняет композицию классического пейзажа, что тем не менее не мешает зрителю узнать в изображенной местности черты французского ландшафта. Вообще такое противоречие было вполне в духе той эпохи.

Очень часто новшества, к которым Коро постепенно приходит, ему не удастся скрыть от жюри, поэтому его картины часто отвергаются. Особенно сильно новаторство чувствуется в летних этюдах мастера, где он стремится передать различные состояния природы в тот или иной период времени, наполняя пейзаж светом и воздухом. Первоначально это были преимущественно городские виды и композиции с архитектурными памятниками Италии, куда он вновь отправляется в 1834 г. Так, например, в пейзаже «Утро в Венеции» (ок. 1834) прекрасно переданы солнечным светом, синева неба, прозрачность воздуха. При этом сочетание света и тени не разбивает архитектурных форм, а наоборот, как бы моделирует их. Фигурки людей с отходящими от них длинными тенями на заднем плане придают пейзажу ощущение почти реальной пространственности.

Позднее живописец будет сдержаннее, его заинтересует более скромная природа, однако больше внимания он будет уделять различным ее состояниям. Чтобы добиться необходимого эффекта, цветовая гамма Коро станет тоньше, легче и начнет выстраиваться на варьировании одного и того же цвета. В этом отношении характерны такие произведения, как «Колокольня в Аржантёе», где нежная зелень окружающей природы и влажность воздуха очень тонко, но в то же время с большой достоверностью передают прелесть весны, «Воз сена», в котором ощутим

радостный трепет жизни.

Примечательно, что Коро оценивает природу как место, где живет и действует простой человек. Другая особенность его пейзажа — то, что он всегда является отражением эмоционального состояния мастера. Поэтому пейзажные композиции лиричны (упомянутая выше «Колокольня в Артанжее») или, наоборот, драматичны (этуд «Порыв ветра», ок. 1865-1870).

Полны поэтического чувства фигурные композиции Коро. Если в ранних работах человек кажется несколько отстраненным от окружающего его мира («Жница с серпом», 1838), то в поздних произведениях образы людей

неразрывно связаны со средой, в которой они находятся («Семья жнеца», ок. 1857). Кроме пейзажей, Коро создавал и портреты. Особенно хороши женские образы, чарующие своей естественностью и живостью. Художник писал только духовно близких себе людей, поэтому его портреты отмечены чувством искренней симпатии автора к модели.





ем и графиком, но и

хорошим учителем для молодых художников, надежным

товарищем. Примечателен такой факт: когда у О. Домье не было средств, чтобы оплатить аренду своего дома, Коро выкупил этот дом, а затем подарил его другу.

К. Коро. Эмма Добиньи в греческом костюме. 1868-1870 гг.

Умер Коро в 1875 г., оставив после себя огромное творческое наследие — около 3000 живописных и графических работ.

Список литературы

1. <http://istoriya-iskusstva.ru/realizm-v-frantsuzskoy-zhivopisi-19-veka/>
2. http://www.newpaintart.ru/exposition/floor_1/hall_4/index.php
3. <https://kraeved1147.ru/gmii-kurbe-lepazh-salon/>
4. <https://gavrilin-dshi.ru/strany/zhan-batist-kamil-koro-kartiny-i-boigrafiya.html>