

ПОЛОЖЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ НАКАНУНЕ

ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1830 г.

и НЕПОСРЕДСТВЕННО ПОСЛЕ НЕЕ

перевод В. К. Покровского

Французский ежегодник 1973

М.: Наука. 1975. С.142-152

Веб-публикация: Vive Liberta, 2011

Ссылки на материалы к теме даны нами после статьи

Чтобы охарактеризовать изменения, происшедшие в общественном и профессиональном положении французских художников,— до и после июльских дней 1830 г.,— следует прежде всего выяснить: 1) какова была их численность, 2) в каких районах Парижа они обосновались, 3) выходцами из каких социальных слоев они были, 4) какие возможности были у них применить свое искусство.

Париж, по-видимому,— то место на земле, где сосредоточено наибольшее число художников. Почему Париж издавна стал центром притяжения для людей искусства, объяснить нетрудно. Он был старейшим центром изготовления предметов роскоши, художественной резной работы, производства ковров и предметов внутреннего убранства, местонахождения музеев, Академии изящных искусств, одной из пяти академий Института, деятельности Школы изящных искусств, притягивавшей к себе иностранцев, и, наконец, местопребыванием прославленных художников.

Если основываться на статистике Гийо де Фера, то Париж насчитывал приблизительно 1500 живописцев, 150 скульпторов, около 300 граверов и литографов; к ним следует добавить 500 архитекторов и помощников архитекторов¹. Далеко не все они были уроженцами Парижа: ведь столица всегда служит центром притяжения для провинциалов, а имя в мире искусства можно составить только в Париже.

Однако эти художники не образуют ни общественного класса, ни даже четко ограниченной профессиональной категории. Их продукция, их средства выражения различны, как различна и их клиентура. Невозможно сопоставлять миниатюриста и архитектора, исторического живописца и гравера.

Таким образом, в Париже с его 800 или 850 тыс. человек населения художники были скорее рассеяны, чем сконцентрированы в одном месте. Граверы преобладали на левом берегу, в кварталах Монна и Сен-Жак; но некоторые из них жили и на правом берегу, вблизи Сены, в Марэ и на островах. Скульпторы обосновывались скорее на окраинах, там, где они могли найти по дешевой цене помещение для своих мастерских. Миниатюристы, которые имели зажиточных клиентов, чаще встречались в кварталах центра, вокруг Пале-Рояля, Биржи, в квартале Тампль. Живописцы отдавали предпочтение району Монна, Института, улице Сент-Андре-дез-Арк (ставшей позже улицей Сент-Андре-дез-Ар), вплоть до Люксембургского сада, в общем тому, что называется Латинским кварталом. Но жили они в северном и северо-восточном предместьях, на склонах Монмартра, где особенно много было пейзажистов. Трудно сказать, выбрали они этот квартал, чтобы жить вблизи холмов, мельниц и пейзажей равнины Сен-Дени, которые они чаще всего рисовали, или, наоборот, они обосновались в этих северных предместьях потому, что любили холмистые окрестности и открытые просторы. Молодые

¹ «Journal des Artistes»: Statistique des Beaux-Arts. Département de la Seine .., 1^{er} avril 1832.

романтики часто предпочитали жить в кварталах Севр и Вожирар, особенно на улице Уэст (ныне улица Ассаса); это было то парижское предместье, где наем довольно просторных мастерских, необходимых историческим живописцам, был, несомненно, наименее разорительным.

Провинциалы в Париже селились маленькими колониями: лионцы — в улочках между Лувром и Тюильри, провансальцы — вблизи улицы Риволи.

Анималисты предпочитали окрестности Ботанического сада, где у них всегда была возможность писать с натуры.

Фактически каждый из парижских кварталов имел свой небольшой контингент художников; их было больше на правом берегу, чем на левом, и, за исключением миниатюристов, они селились чаще на окраинах, чем в центре, по причине их низкого уровня жизни².

Дело в том, что большинство художников было выходцами из самых скромных, чтобы не сказать самых бедных, слоев населения. Наиболее обеспеченные были потомками и наследниками семей ремесленников, занимавшихся изготовлением предметов искусства и роскоши: краснодеревщиков, граверов, орнаментчиков. Таковы Белль, Ризенеры, сын Фрагонара, Тардьё, Коро; иногда они приезжали из провинции, как Ало из династии художников Бордо, или Бра, отец которого был скульптором в Дуэ.

Другие были отпрысками челяди бывших крупных сеньоров, управляющих, егерей и т. д. Таковы Франсуа Жерар, Ландон (бывший камердинер герцога Беррийского), Бальтар, отец будущего строителя Центрального рынка в Париже.

Гораздо реже встречались бывшие офицеры, как барон Лежён, художник, или Алье, скульптор. Т. де Жолимон, литограф, был прежде инженером при кадастровом управлении.

Еще реже встречались дети состоятельных буржуа: Амори-Дюваль, Делакруа, которые были, пожалуй, единственными, получившими законченное классическое образование. Большая же часть обладала лишь начальными образования: ни Добиньи, ни Энгр не были сильны в орфографии.

Все это свидетельствует о том, что в большинстве своем художники были людьми самого скромного положения, условия жизни которых были тяжелыми. Зажиточный горожанин, раянье скрепя сердце соглашался на брак своей дочери с художником: «Каково ваше состояние?» — осведомлялся он. — «Я художник», — отвечал молодой человек, чувствуя, как испаряются его надежды. Вдобавок, как напоминает об этом «Silhouette», художники пользовались репутацией лентяев и людей, ведущих чересчур вольный образ жизни³. Такая репутация побуждала девушек воздерживаться от знакомства с ними.

Короче говоря, художники эпохи Реставрации являлись квалифицированными ремесленниками. Такое положение отягчалось еще тем обстоятельством, что их продукция не имела широкого потребителя, повседневного применения; отсюда периоды нужды, чтобы не сказать — нищеты. Еще больше ослабляла их разобщенность. Единственной связью, служившей им поддержкой, хотя бы в дни юности, была принадлежность к какой-нибудь мастерской: к мастерской Гро, либо Герена, либо Эрсана, либо Виктора Бертена, либо Энгра. Патрон поддерживал их, обеспечивал им доступ в богатые семьи, или заказы, или участие в его собственных работах. Но едва молодой художник ощущал, что у него выросли крылья, как он покидал гнездо и становился, на свой страх и риск,

² Эта топография расселения, разумеется, неполная, составлена на основе сведений, приведенных в каталогах Салон 1824 и 1827 гг., и охватывает более 600 имен и мест проживания художников.

³ «La Silhouette»: Des artistes, p. 87—90.

самостоятельным. Имел ли он какие-либо постоянные средства? Никаких, если не считать литографических работ для издателей, не отличавшихся ни великодушием, ни щедростью к своим поставщикам, да еще портретов, этого истинного хлеба художников, при умении, разумеется, поддержать полезные связи в узком кругу богачей. Немногие, пользовавшиеся некоторой известностью, как, например, Беллок, организовали небольшие курсы для молодых учеников; иные пробирались в клиентеллу княжеских домов; герцогиня Беррийская играла, не без причуд, роль покровительницы искусств, давая заказы Дюбуа-Драгоне и отцу и сыну Сторелли. Обучение искусству не могло служить выходом из положения. Купен де ля Купри, благодаря содействию своего бывшего мэтра Жироде, добился лишь места преподавателя рисования в сенсирской школе.

В самом деле, требовалось мужество, или непоколебимая вера в свои способности, или постоянный источник дохода, чтобы посвятить свою жизнь искусству; семья становилась для художника тяжким бременем, как видно из сетований Бержере или Тардьё. Большинство ведет жизнь скромную и полную случайностей. Успехи ничтожного меньшинства рисковали породить иллюзии: впрочем, известность и Гро и Жерара предшествовала Реставрации; слава Давида д'Анже досталась ему ценой жестоких лишений, а запоздалая слава Энгра была создана и поддержана реакционерами. Изучая архивы, постоянно слышишь скорбные звуки: это бесконечные просьбы работы, столь же настойчивые, сколь и бесплодные.

Чтобы жить, надо продавать. Но чтобы продавать, надо быть известным. Наиболее естественный путь добиться некоторой известности — выставить свои работы в салоне современных художников. Но это не так-то легко. Сразу же возникает первое препятствие: жюри, составленное из членов Почетного совета королевских музеев, учрежденное указом от 22 июля 1816 г. Жюри состоит из десяти художников, членов Института, четырех любителей и шести членов Администрации⁴. В эпоху Реставрации оно отличалось снисходительностью и благожелательностью. Салону же 1827 г. — единственному за годы правления Карла X, как как предшествовавший ему Салон 1824 г. был открыт еще до смерти Людовика XVIII, и вообще единственной выставке за пять лет, с 1825 по 1830 г., граф де Форбен, директор королевских музеев, впервые рекомендует суровость:

«Совершенно напрасно до сих пор считали своим долгом проявлять снисходительность к множеству женщин и любителей, приносящих свои работы в Салон. Пора прекратить это злоупотребление. Все богатые люди хотят заниматься живописью, и, будучи удовлетворены собственными работами, они не покупают вовсе работ художников, число которых было бы желательно ограничить. Живопись не является общественной необходимостью. Посредственность в искусстве нетерпима; так постараемся же оградить от нее публику, насколько это в наших силах»⁵.

Форбен ставит себя в ряды мальтузианцев в области художественного творчества. Разумеется, во имя «качества» искусства и даже «ин-

⁴ Этот Почетный совет королевских музеев состоял в 1827 г. из следующих лиц: виконт де Ларошфуко — председатель, граф Тюрпэн де Криссе — генеральный инспектор изящных искусств, Ленорман — инспектор изящных искусств по административным вопросам, граф де Форбен — директор королевских музеев, герцог де Лиль — почетный заместитель директора, Альфонс де Кайе — генеральный секретарь управления королевских музеев; из четырех любителей: Катрмэр де Кэнси — постоянный секретарь Академии изящных искусств, виконт де Сенонн, Кастелян и Бутар; десяти художников: барон Жерар — главный художник короля, барон Бозно — главный скульптор короля, Персье и Фонтен — архитекторы короля, барон Гро, Пьер Герен, Энгр — художники, Корто — скульптор, Денуайе — гравер и Гранэ — единственный из вышеперечисленных художников, который не был еще членом академии. Академики преобладали, поскольку Кастелян, Тюрпэн де Криссе, Форбен, Сенонн были «вольными» членами Академии.

⁵ Archives nationales, O³ 1422: Forbin à La Rochefoucauld, 20 août 1827.

тересов публики», вкус которой можно в противном случае испортить. Более того, даже «в интересах художников», ибо конкуренция со стороны любителей и женщин-художниц угрожает «подлинным» художникам, и без того слишком многочисленным. Следовательно — исключать, отвергать, изгонять. Во всяком случае — никаких поблажек. И Форбен продолжает:

«Наиболее серьезное препятствие, с которым сталкивается при вынесении своего решения жюри, — это *нищета*. Она обезоруживает строгость. Так, например, какой-нибудь художник считает необходимым выставить работу в Салоне, чтобы уверить в своем таланте лицо, выплачивающее ему стипендию. Он лишится этого единственного источника, если его работы будут отвергнуты. А у него дети; он на грани отчаяния. Это трогает; его полотно принимают и в результате вынуждены принять не столь плохие, которые, однако, тоже позорят Салон»⁶. И вот результат такой политики отклонения картин: жюри Салона 1827 г. из 2986 картин, рисунков и гравюр, представленных на его суд, отвергло 1504, т. е. более половины. И тут мы сталкиваемся с первой жалобой художников: они протестуют против суровости королевской администрации, против состава жюри. Суровость была тем более ощутимой, что ей предшествовал период благожелательности и понимания. Любому исследователю имеет возможность познакомиться с многочисленными письмами, где изложены жалобы и протесты художников, отвергнутых в 1827 г., как молодых, так и старых, и даже художников, уже успевших зарекомендовать себя.

Но обратимся к тем, кому удалось преодолеть препоны со стороны жюри и чьи работы были приняты на выставку. Уже сам этот факт имел значение, поскольку имя художника включалось в каталог, а сам он в глазах публики приобретал репутацию подлинного художника. Отныне он надеется на покупку одного из его произведений государством. Однако, одинаковы ли шансы у всех экспонентов? Обратимся к докладу, адресованному графом де Форбеном виконту Ларошфуко, министру изящных искусств (январь 1827 г.).

«Меня завалили множеством просьб, но я никогда не передаю их Вам. Вы не можете и не должны поощрять никакие сюжеты, кроме исторических. Только исторические художники нам полезны и необходимы, да и любителям этот жанр не по силам. Что до пейзажистов, то их *чересчур много*; и почти все — безнадежно посредственны. Те, которые выделяются, допущены к конкурсу на главный приз этого жанра; если их труды увенчаются успехом, их пошлют в Рим, где они в течение пяти лет будут учиться на средства государства. Таким образом, лишь жалкие посредственности, не получив премии, обивают пороги канцелярий министерства; *соните их*, и не будем отступать от этого курса. Что же касается жанровой живописи, то она — удел любителей. Правительство должно приобретать только самые выдающиеся работы главных мастеров, отмеченные в Салоне, и без всяких предварительных заказов»⁷.

Таким образом, пейзажисты, маринисты, художники интерьеров, сцен семейной жизни — все, кто составлял или мог составить украшение и славу французской живописи, исключались и лишались даже права падеяться. Что же до лауреата премии «исторического пейзажа», посылаемого в Рим и упоминаемого Форбеном в качестве примера великодушия правительства, то и в этом случае не следует забывать, что конкурс на эту премию проводился только один раз в четыре года. Так, всего лишь два художника, самое большее, и смогли воспользоваться «щедростью» правительства за все время правления Карла X. Итак, только «исторические живописцы» могли, следовательно, иметь какие-то шансы.

⁶ Ibidem.

⁷ Archives nationales, O³ 1419: Forbin à La Rochefoucauld, 31 janvier 1827.

Но и эти шансы были сведены на нет в 1827—1830 гг. в результате полного истощения фондов. Действительно, государство купило в мае 1828 г., после закрытия Салона 1827 г., четырнадцать картин и пять скульптур на общую сумму 90 400 фр. Эта покупка ничтожна: два десятка счастливицков на 591 художника и рисовальщика и 67 скульпторов, экспонировавших свои работы в Салоне.

И все-таки в истории искусства Карл X предстает в выгодном свете. Картина Хейма изображает его раздающим награды художникам в Квадратном зале Лувра по окончании выставки 1824—1825 гг. Толкуют еще о Музее Карла X, анфиладе из девяти комнат в Лувре, где девять потолков и своды богато разукрашены аллегорическими композициями. Наконец, вспоминают еще четыре зала Государственного совета, тоже в Лувре, расписанных художниками. Но как раз эти-то работы и способствовали истощению фондов, и без того весьма скудных, выделенных художникам. И в конечном счете, *сколько* из них были облагодетельствованы этими заказами? Самое большее — человек сорок, и опять-таки исторические живописцы.

Поэтому нисколько не удивляет рост количества прошений о работе после 1828 г. Можно цитировать десятки и десятки писем все об одном и том же, и на все один и тот же ответ: скудость средств делает невозможным удовлетворить вашу просьбу.

Художники вправе смотреть на себя — за исключением нескольких избранных — как на покинутых правительством на произвол судьбы. Вот как ответили одному юному художнику, преподавателю рисования в Мансе:

«В нынешнем (1828) году будет заказано очень мало картин. К тому же существует обязательство отдавать при этом предпочтение господам членам Института, а затем — ученикам Французской школы в Риме»⁸.

Существовала, таким образом, некая иерархия, и очень узкая, которая обеспечивала работу немногим избранным. Молодым талантам ничего было ждать от министерства. Среди этих отвергнутых были: скульпторы Лемер, Дебёф, Бутро, Флаттер, Эльшоэ (Elschoëcht) и живописцы Виктор Бертен, Ланкренон, Робер-Флэри, Лекок де Буабодран (будущий учитель Фантен-Латура), Карбийе (ученик Гро, горячо им рекомендованный).

Отсюда — вторая страстная жалоба на администрацию, бесчувственную к горестям париев, какими являются пейзажисты, жанровые живописцы и даже те, кто тратит силы на создание больших исторических полотен. Лишь выгода браминов Института да некоторых из их учеников чего-то стоит в ее глазах.

Форбена еще трогают жалобы, доходящие до него, поскольку в нем человек перевешивает администратора. Он даже пытается найти компромисс: предлагает проект ежегодных выставок:

«Состояние искусства, огромное число художников, которые уже есть и ежедневно еще появляются, делают необходимым, на мой взгляд, *ежегодные выставки*. Два года — чересчур долгий промежуток в жизни художника; выставка предоставляет им возможность продать легко и с честью, и сама эта продажа свидетельствует об их успехах»⁹.

До 1827 г. и вправду существовало обыкновение устраивать выставки раз в два года, с большей или меньшей регулярностью, следуя традиции, которая будто бы восходила к Кольберу. Отныне Форбен предлагает открывать Салоны чаще. К тому же, рассуждает он, такие Салоны явятся средством отвлечения в случае возникновения трений между правительством и общественным мнением. И, наконец:

⁸ Archives nationales, O³ 1420: Forbin à La Bonillierie (генеральному интенданту королевского дома по поводу художника Бертрана, рекомендованного, впрочем, графом Бретейлем), 18 décembre 1827.

⁹ Archives nationales, O³ 1422: Forbin à la Rochefoucauld, 3 février 1826.

«Замечено, что выставки привлекают огромное число иностранцев, которые тратят в столице большие деньги»¹⁰.

Это аргумент выгоды и политики туризма. Форбен возобновляет свое предложение 20 августа 1827 г.:

«Все, кажется, требует такой меры. Она дала бы художникам ту выгоду, что лишила бы публику возможности и времени позабыть их, потерять их из виду... Им не пришлось бы так подолгу ждать результатов своей работы... Двухлетний срок слишком долг для того, кто каждое мгновение испытывает нужду. Метод, используемый нами сейчас, применялся прежде, когда одни лишь академики имели право выставляться в Лувре (т. е. до революции 1789 г.)»¹¹.

Виконт де Ларошфуко принял проект. 12 октября 1827 г. последовал декрет, обещавший французским художникам ежегодную выставку между 15 февраля и 15 мая. Ближайшая была намечена на 15 февраля 1829 г.

И что же? Обещания остались невыполненными. И тогда возмущение, обуявшее художников, выливается в третьей жалобе, которая находит отклик в печати и возлагает ответственность на Ларошфуко. Когда откроется наш Салон? Ни в феврале 1829 г., ни даже в феврале 1830 г. художники не дождались его открытия. Они смотрят на себя как на отверженных властями и сами отдаляются от них.

Такое уклонение правительства от принятых на себя обязательств способствовало, с другой стороны, расцвету частных выставок, некоторые из них стали постоянными. Эти выставки начали устраивать в Париже в 1828—1829 гг. Помимо *Общества друзей искусства*, замкнутого объединения, устраивавшего свои выставки в одном из залов Музея, но почти не развивавшегося, существовала отныне Галерея вблизи Бульваров — *Галерея Лебрён*, проводившая в 1829 г. уже свою вторую выставку. Т. де Жолिमон тоже предпринял, правда неудавшуюся, попытку создания Центральной гимназии искусств (*Gymnase central des Arts*), которая должна была стать одновременно и центром обучения искусствам и выставочным залом. Торговцу по имени Гоген повезло больше, и ему удалось в ноябре 1829 г. открыть предприятие с несколько напыщенным названием *Музей Кольбера*.

Так, частный рынок делает попытку заменить государство. Художники, забытые властями, ищут частичный выход в открытии этих галерей, организованных спекулянтами, которым они в случае продажи картины должны отдавать часть своего вознаграждения.

Луи-Филипп, герцог Орлеанский, желая подчеркнуть несостоятельность правящего короля и показать свое отличие от него, становится клиентом художников и существенно увеличивает свои коллекции в Пале-Рояле. Его поставщиками становятся Орас Верне, Гасси, Абель де Пюжоль, Декен, Девериа, Делакура и множество других. Луи-Филипп проводит очень активную и весьма последовательную политику в области искусства, и она скоро приносит свои плоды.

* * *

За три дня сражений — 27, 28 и 29 июля 1830 г. — монархия реакционеров была свергнута. Мы не будем здесь касаться вопроса о том, насколько активно участвовали в борьбе художники. Один из них был убит¹², многие ранены. Но хорошо известно, что буржуазные депутаты с помощью журналистов путем ловкого маневра похитили победу у побе-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Archives nationales, O³ 1421: Forbin à La Rochefoucauld, 20 août 1827.

¹² Антуан Валлет, ученик Пьера Герена; ему было 43 года. См. о «Трех славных днях» великолепную работу: Jean Louis Bory. La Révolution de Juillet. Paris, 1972.

дителей. В результате Франция оказалась с трехцветным знаменем и королем Луи-Филиппом I, хотя и Бурбоном, но буржуа.

Изменили ли радикально эти три дня социальное положение художников и их отношение к властям?

Сразу же после дней «освобождения» в среде художников возникают самые разнообразные требования. Жалобы их касаются множества предметов, взаимно связанных друг с другом; их выражали на собраниях, происходивших на улице Тэбу (Taitbout), 9, у Дедрё-Дорси, владельца просторного помещения, которое он предоставлял художникам. Их собиралось здесь порой до 400 человек. К сожалению, у нас нет отчетов этих заседаний; известно лишь, что на них звучали бурные речи и шли горячие споры.

Обсуждались следующие вопросы.

Следует ли уничтожить, сохранить или преобразовать Академию изящных искусств? Художники снова обрушиваются на тех членов Института, которые пользуются привилегией совместительства: они и преподаватели в Школе изящных искусств, и члены жюри по отбору работ для Салонов, и присуждают главный приз за работы в области живописи, скульптуры, исторической живописи и гравюры. Было известно, что от них зависит будущее молодых художников, что между ними идет постоянный торг из-за главных призов, что они помогают получить заказы своим наиболее послушным ученикам и обрекают на неизвестность непокорных. Противостоят ли художники этой «скандальной монополии», как писала весьма умеренная «*Journal des Artistes*»¹³, единодушие; добьются ли они от нового правительства либеральных мер?

Подвергаясь нападкам Академия притворилась мертвой, не защищалась, выжидая, пока гроза минует сама. Она позволила Шарлю Ленорману (племяннику мадам Рекамье и инспектору изящных искусств) потребовать удвоения членов Института с тем, чтобы заставить их отказаться от своей исключительности.

Вместе с тем художники разоблачают официальное образование, даваемое Школой изящных искусств, как совершенно бесплодное. Они требуют *Общественной школы изящных искусств*, готовящей преподавателей, но более глубокой, более доступной, и Пайо де Монтабер, ученик Давида и историк искусств, предлагает широкий план перестройки обучения. Разоблачается, наконец, и «деспотизм» мэтров.

А среди школ, где царствуют эти мэтры, находится Французская школа в Риме, которую многие хотят уничтожить начисто. Кажется, Орас Верне, в расчете на популярность, внес это предложение, мотивируя его соображениями экономии. Многие объявляют бесполезным это учреждение, которое лишь укрепляет и продлевает академические принципы. Некоторые хотят сделать его устав более свободным: у музыкантов и гравиров нет потребности уезжать в Рим; скульпторам следовало бы учиться в Греции; художникам надо бы было разрешить поездки во Флоренцию, или Венецию, или даже в Германию. А существующий устав Французской школы в Риме обязывал пенсионеров находиться в городе, и лишь по специальному разрешению директора они могли выходить за его пределы, и то не более чем на несколько дней.

Возмущение против жюри было всеобщим, и это тоже служило одним из способов пробить брешь в привилегиях Института. И действительно, Почетный совет королевских музеев больше не собирался. Отметим, что критика никогда не доходила до того, чтобы покуситься на самый принцип жюри. Единственное, чего желали, — это жюри «свободного», открытого для всех художников и, главное, назначаемого ими. Таким образом, художники скорее протестуют против «системы покровительства», чем требуют подлинной независимости искусства.

¹³ «*Journal des Artistes*»: Direction des Beaux-Arts. Réorganisation, 22 et 29 août 1830.

В том же духе художники, а вместе с ними и многие критики и публицисты, требовали устраивать конкурс на все работы, заказываемые новым правительством. Такую практику сначала приняли, и на три большие картины, назначенные украсить палату депутатов, был действительно объявлен конкурс. Было бы слишком долго излагать всю механику деятельности конкурсов. Жюри составляли два сорта членов: семерых назначала администрация, а восемь были из числа участников конкурса; эти 15 членов жюри кооптировали в его состав еще шесть человек. В итоге жюри насчитывало 21 члена — сложная система, задерживавшая оценку работ. Вынесенные решения были неясными, и после объявления их постоянно оспаривали.

Практика конкурсов сразу обнаружила свою несостоятельность. К тому же она порождала среди художников множество недовольных на одного счастливец. Устав конкурсов не предусматривал никакого вознаграждения за представленные работы, даже за полотна, отобранные после первого просмотра; поэтому для всех художников, кроме победившего счастливец, конкурс оборачивался напрасным трудом.

Спорами по поводу решений конкурсов наполнена вся артистическая пресса 1831—1832 гг. И от того, что вначале представлялось универсальным средством против всех зол, вскоре отказались. Вернулись к давно заведенному порядку: непререкаемому выбору, совершенному администрацией.

Так все требования художников бесследно исчезли, как исчезает вода в песках. Ни одно из них не достигло цели. Жюри Салона 1831 г. целиком состояло из членов Института, хотя проявило гибкость, показав себя снисходительным. Школа в Риме была сохранена и осталась фактически в подчинении Института. Этот же последний, воспрепятствовав всем проектам реформ его собственного устава, остался таким же, каким был до июля 1830 г.

Положение французских художников по отношению к властям несколько, следовательно, не переменилось в результате победы народа в 1830 г.

Но все-таки одна очень важная перемена, в косвенной форме, произошла в результате отмены цензуры на иллюстрацию и гравюры. Дело в том, что истинные последствия Июльской революции коренились не в учреждениях, оставшихся в основном неизменными¹⁴, а в повседневной художественной жизни.

Сопротивление народа 27 июля началось ради спасения оппозиционной печати, которую хотели упразднить ордоансы Карла X и его министра Полиньяка. Естественным и непосредственным следствием явилась, таким образом, свобода печати, снятие всяких запретов в отношении публикации прозы и печатания иллюстраций. Развитие литографии позволило публиковать иллюстрированные издания, выполненные этим способом, не повышая их цены. Прежде его использовали только для издания альбомов путешествий и видов, которые появлялись отдельными выпусками.

Иллюстрация становится еженедельной и ежедневной. Она появляется в виде жанровых сценок, картин нравов или городского пейзажа, которые должны были больше всего интересовать читателей.

Но она появляется и в виде карикатуры, которая не только привлекает внимание более широкой публики, но и развлекает ее. Очень скоро эта карикатура становится оппозиционной.

Теперь все влечет художников к иллюстрации. В самом деле, революция и волнения, которые продолжались зимой 1830/31 г. (процесс министров Карла X, разграбление архиепископства, глава которого был

¹⁴ «Journal des Artistes» от 2 января 1831 г. констатирует, что «для реформы администрации ничего не сделано».

связан с реакционерами и т. д.), вызвали значительные потрясения на рынке произведений искусства.

Былые заказчики, аристократы и духовенство (портреты, пейзажи, религиозные сюжеты), исчезли. Новой клиентурой должна была стать буржуазия. Но она боялась: она слишком зависела от обстоятельств, а последние были тревожными, политическое положение оставалось неустойчивым, и буржуа не решались на приобретение предметов искусства. Художники, чтобы заработать себе на хлеб, волей-неволей должны были прибегать к иллюстрациям для мелкой прессы, несмотря на то, что карикатурист в их глазах в известной степени дискредитировал себя как художник¹⁵.

Положение художников в следующих выражениях обрисовано в «Journal des Artistes» в июле 1832 г.:

«Говорят, что короли уходят; я сожалею об этом. Они были хорошими потребителями, и мы потеряем на этом. Уходит и аристократия, я разумею придворную, любящую великолепие, ухаживающую за искусством, ищущую в нем и удовольствий и блеска.

Что же касается другой, буржуазной аристократии, я хочу сказать, биржевой, которая старается выдвинуться благодаря своим сейфам и преуспевает в этом, то она у нас есть. Но изящные искусства не могут служить для нее объектом сделки. Она им улыбается: этого требует хороший тон. Она о них говорит: этого требует мода. Но она не покупает. Картина *неучитываема*, как вексель! Бедное искусство! Оно продрогло, оно бродит, изголодавшееся, вокруг буржуа, а он бросает ему изредка несколько грошей, слишком скудных, чтобы на них жить, но достаточных, чтобы не умереть; однако и это должно скоро кончиться. Еще несколько шагов по пути прогресса, и искусство будет предоставлено самому себе, как любой иной вид промышленности; спросите Сэя и других экономистов. И тогда оно уподобится всему тому, что окружает его в этом торгашеском веке. У нас будет продукция и не будет шедевров. Искусство станет *производством*, живопись — *технологией*, картины — *обстановкой*, а мы, господа, не имея возможности сделаться капиталистами, станем каню»¹⁶.

Каню, т. е. рабочими шелкоткацких фабрик Лиона, которые в результате проведенного их хозяевами снижения заработной платы вынуждены были в ноябре 1831 г. встать. Каню, которые водрузили черное знамя нищеты, неизбежной при так называемой «либеральной» системе буржуазной монархии, и написали на этом знамени девиз пролетариев: «Жить работая или умереть сражаясь!»

Что особенно пугало художников в эти годы, так это их деклассирование, их пролетаризация.

Поскольку, с другой стороны, Июльская монархия пошла по пути регресса, а потом и репрессий, позабыв о своих первоначальных либеральных устремлениях, поскольку она стала делом крупной буржуазии и избрала своими вожаками банкира Казимира Перье, или герцога де Бройя, или графа Моле, поскольку эта монархия, сначала представленная как «лучшая из республик», превратилась очень скоро в орудие защиты круп-

¹⁵ «La Caricature» 2 декабря 1830 г. приводит диалог между одной дамой и художником: «Создавайте картины!» — говорит она. — «Картины! Увы, мадам, кто же их купит? Теперь каждый придерживает свои деньги, и предметы искусства, самые ценные, ничего не стоят». — «Ну, хорошо, друг мой, рисуйте карикатуры!» — «Карикатуры?» — «Конечно, они всегда найдут спрос; это сатира, злословие наших дней...» Но художники того времени с трудом покорялись такой необходимости: «исторический живописец» считал падением перейти в разряд газетных писак. «La Silhouette» защищала «карикатуриста», расцениваемого газетами («Le Globe», «La Tribune») как художника ничтожного, неспособного стать живописцем; газета отмечала значение таланта Шарле и работ Вильки (р. 98).

¹⁶ «Journal des Artistes»: Dîner d'artistes, 1^{er} juillet 1832.

ных капиталов, постольку художественный образ сделался «оппозиционным», политическим и демократическим.

Отсюда важное значение, которое приобретают сатирические газеты: «Caricature» (ноябрь 1830 г.), «Charivari» (декабрь 1832 г.), с обязательными документами и представленными на их страницах рисунками Шарле, Гаварни, Декана и самого выдающегося — Оноре Домье.

Но сразу же такая «свобода выражения» стала мишенью бесконечного ряда угроз, запугиваний, осуждений, домашних арестов, судебных процессов, налагавших тяжелые штрафы с тем, чтобы задушить эти газеты. И в результате, невзирая на свое отчаянное сопротивление, они принуждены были, подчиняясь силе, либо покориться, либо исчезнуть. «L'Artiste», вначале критиковавшая режим, сошла за лучшее воздержаться от всякой полемики и выйти из борьбы. «Charivari», хоть и старалась распространять политические рисунки, пренебрегая осторожностью, кончила тем, что временно закрылась, как и «Caricature», которая погибла сражаясь.

После же покушения Фьески на короля сентябрьские законы 1835 г. сделали иллюстрации подцензурными.

«Никакие рисунки и никакие эмблемы, ни одна гравюра и ни одна литография не могут быть ни выставлены, ни опубликованы, ни предложены к продаже, не пройдя предварительной цензуры».

Итак, художникам осталась лишь безобидная тематика: батальная живопись во славу правительства, портреты буржуа да статуи великих людей прошлого. Один пейзаж, в силу своей специфики, не попадал в сферу действия цензуры, хотя здесь могло сказаться влияние буржуазной клиентуры. И тут было еще достаточно широкое поле деятельности для того, чтобы французское искусство, хотя оно и отдало себя на службу принцу, использовавшему его для предоставления Версальскому музею «образа славы», сохранило оригинальные творческие силы, животворные соки, которые позволили ему, невзирая на Верне, Деларошей и Шеффелю, проявиться в творчестве Делакруа, Коро, Рюда или Домье.

Материалы, близкие по теме:

Л.Эртье. История французской революции 1848 г.
и Второй республики

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p75800170.htm>

А.Чегодаев. "Наследники мятежной вольности".

Пути художественного творчества от

Великой французской революции до середины XIX столетия

<http://vive-liberta.narod.ru/biblio/tchegodaev.pdf>

Ф.Потемкин. Июльская монархия во Франции (1830—1848 гг.)

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/1848_5.pdf

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в.

http://narod.ru/disk/8689964000/dan_poet1.pdf.html

Ю.Данилин. Поэты Июльской революции

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p119138462.htm>

С.Великовский. Поэты французских революций 1789-1848 гг.

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/poets_velikovski.pdf