

Мария Чернышева

## ***Genre historique*** **во французском искусстве** **первой половины XIX века.** **К определению** **исторической картины** **нового типа**

Статья посвящена «историческому жанру» (*genre historique*), который сформировался во французском искусстве первой трети XIX века как альтернатива «исторической живописи» (*peinture historique*).

В статье предпринята попытка составить целостное представление об исторической картине нового типа, увидеть ее и как художественный феномен, и как культурный симптом. Исторический жанр трактован как генератор новой визуально-психологической художественной концепции, захватывающей беспрецедентно широкий круг зрителей; как продукт и показатель либерализации и демократизации культуры; как зеркало нового исторического сознания и объект новых рыночных стратегий популяризации искусства.

Ключевые слова:

французское искусство XIX века,  
исторический жанр,  
Поль Деларош, Жан-Леон Жером.

В искусствоведческих исследованиях последнего времени было высказано немало важных и новых наблюдений относительно феномена исторического жанра как разновидности или альтернативы исторической живописи во французском искусстве XIX века. Однако известные нам публикации или касаются исторического жанра в контексте более широкой темы [4; 10; 11; 13; 18; 27], или сконцентрированы на каких-то отдельных его аспектах [12; 17; 33; 37]. В настоящей статье предпринята попытка выделить и прояснить ключевые особенности исторического жанра, а также свести их в систему, учитывающую как внутренние, собственно художественные, факторы искусства, так и его внешние факторы — общекультурные, социальные, политические и экономические.

Определение для новой исторической картины — «исторический жанр» (*genre historique*) — утвердилось во Франции с того момента, как в Салоне 1833 года эта дефиниция была зафиксирована в качестве новой номинации [18, р. 509; 25, р. 186], дополнительной к существующим *histoire, portrait, genre, paysage*. Исторический жанр предстал открытым компромиссом между исторической живописью (*peinture historique*, или просто *histoire*), занимавшей наивысшее положение в жанровой иерархии, и бытовой (*genre*). Процесс его выделения вел и к снижению исторической живописи, и к возвышению просто «жанра». Этот процесс отражал также общую тенденцию уравнивания разных жанров, сопровождавшуюся неизбежным размыванием и девальвацией самих жанровых категорий. В наиболее сложные отношения новый, промежуточный жанр вступал с исторической живописью, которая была оплотом классической традиции и которую в художественной критике именовали «великая живопись» (*grande peinture*). Именно ее постепенно вытеснял и заменял исторический жанр.

Во французской художественной критике первой половины XIX столетия мы обнаруживаем интенсивную и разнонаправленную рефлексию по поводу исторического жанра. Его могли обозначать по-старому «жанр/бытовой жанр» или выражениями «анекдотический

жанр», «исторические сцены», «полуисторический жанр», «история нравов», «археологические» штудии, «романтический» жанр...<sup>1</sup> Кроме того, и до 1833 года, и после словосочетание «исторический жанр» использовалось иногда и в значении «историческая живопись». Вместе с тем некоторые картины, со временем безоговорочно признанные образцами исторического жанра, могли первоначально рассматриваться как достойные исторической живописи. Граница между этими жанрами оставалась нечеткой и подвижной.

Важным критерием новой исторической картины был тип изображаемого сюжета. Как известно, в классической художественной теории определение «историческая живопись» не имеет ничего общего с историей как историографией и происходит от «истории» как «повествования». Главная тематика исторической живописи — религиозная и мифологическая. Исторический жанр опирается на материал исторической науки и исторического романа, осваивая новый для живописи круг сюжетов. В основном это сюжеты из истории Средних веков и Нового времени, из национальной истории, ранее очень редкие в художественной традиции. Сюжетный критерий, разумеется, не всегда был решающим. Так, в Салоне 1817 года Шарль Ландон, вышедший из мастерской Давида, счел «исторической» картину Жана-Жозефа-Антуана Ансьо «Кардинал Ришелье представляет Пуссена Людовику XIII» [23, р. 11] и «жанровой» композицию Луи Эрсана «Людовик XVI раздает милостыню беднякам во время суровой зимы 1788 года». (Ил. 1–2.) Про последнюю Ландон не без замешательства заметил: «Манера, в которой исполнено это произведение, достойна исторической живописи, но выбор сюжета, второстепенных персонажей, костюмов делает его бытовой сценой» [23, р. 54]. С нашей современной точки зрения, обе картины — и Эрсана, и Ансьо — можно отнести к историческому жанру. Их жанровое разграничение Ландоном объясняется двумя причинами. Во-первых, если Ансьо изображает придворную сцену, то Эрсан показывает короля в окружении людей низкого социального положения, которые были обычными персонажами бытовой живописи. Во-вторых, для Ландона, вероятно, имел значение хронологический регистр сюжета: недавнее

1 С 1870-х годов за частью живописи этого рода закрепилось и определение «стиль трубадур» [20, р. 218–219]. В первой половине XIX века в критике только эпизодически можно было встретить метафорическое сравнение художников, увлекающихся национальным средневековьем, с трубадурами (см., например: [24, р. 30]).

прошлое воспринимается им как предмет заведомо менее достойный, чем более удаленная во времени эпоха. Надо сказать, что одна из ключевых интенций исторического жанра заключалась в преодолении дистанции между прошлым и настоящим. Новая историческая картина внесла большой вклад в осовременивание истории и историзирование современности в европейской культуре XIX века.

Постепенно исторический жанр освоил и сюжеты из Священного Писания, языческой мифологии и античной истории, составлявшие репертуар исторической живописи. В этих случаях главным признаком новой исторической картины была чуждость «высокому стилю», отождествляемому с классической школой Жака-Луи Давида. В Салоне 1831 года Амбруаз Тардье иронизировал над ее сторонниками: «Они утверждают, что раз персонажи не одеты или не раздеты на античный манер, если им не приданы античные позы... картина не может считаться исторической. Это заблуждение противоречит духу нашего времени <...> Отныне картина должна именоваться исторической, если она изображает эпизод из всеобщей истории так, что место действия, костюмы и характеры переданы со всей правдивостью <...> Сюжеты из древней истории также будут востребованы зрителями, если античные герои предстанут перед нами такими, какими... они описаны в исследованиях современных французских и немецких ученых, а не такими, какими их делает школа Давида» [34, р. 119].

И тематически, и стилистически нестрогий и экспериментальный исторический жанр был детищем романтизма, не вписывался в художественную систему классицизма и ставил ее под сомнение. Однако самые интересные и смелые достижения исторического жанра оспаривали не только классицистические догмы, но и ту классическую нарративную структуру картины, которой во многом оставался верен и романтизм, хотя бы потому, что вовсе не отказывался от исторической живописи, чьей альтернативой стал исторический жанр<sup>2</sup>.

Среди наиболее часто упоминаемых критиками отличительных особенностей исторического жанра была «правда», которая затрагивала разные аспекты изображения прошлого. Новая историческая картина выводит на свет специфику времени и места действия (локальный колорит), историческую повседневность и частную жизнь, второстепенных

2 О новом нарративе в историческом жанре см.: [38; 7].



1. Жан-Жозеф-Антуан Ансьо  
Кардинал Ришелье представляет  
Пуссена Людовику XIII. 1817  
Холст, масло, 262 × 325,4. Музей  
изящных искусств, Бордо

и анонимных персонажей и делает героев похожими на обычных людей. Она стремится к точной передаче исторических фактов и аксессуаров, включая мелкие, незначительные детали, или к имитации этой точности. Она склоняется к сдержанному, бесстрастно-объективному повествованию. Во всех этих аспектах исторический жанр пересекался с современной сциентистской историографией и историческим романом, основоположником которого явился Вальтер Скотт. Авторитет «великого шотландца» не только как писателя, но и как историка был огромен. Он повлиял на многих представителей новой исторической науки, включая Проспера де Баранта, Франсуа Гизо, Огюстена Тьерри. Помимо того что Скотт выступил, возможно, главным вдохновителем



2. Луи Эрсан. Людовик XVI раздает  
милостыню беднякам во время суровой  
зимы 1788 года. 1817  
Холст, масло. 171 × 227. Версальский  
дворец

нового историзма в Европе начала XIX века, и сами сюжеты из его романов были очень популярны во французской живописи, что не мешало ей соответствовать историческому жанру. В Салоне 1831 года Тардьё, например, одобрительно отзывался как об исторической сцене о композиции Леона Конье «Ребекка, похищаемая тамплиером», созданной по мотивам романа «Айвенго» [34, p. 119]. (Ил. 3.)

Иногда новая историческая картина тяготеет к фотогенической оптике, то есть не только правдоподобно изображает фигуры и их окружение, но и жертвует самодостаточной яркостью художественной формы, а также заботится о тональной, свето-теневой выверенности колорита, допускающей удачный перевод живописи в черно-белую гравюру или,

ближе к середине XIX века, в фотографию. Не случайно главные мастера исторического жанра во Франции были первыми бенефициарами репродукционной фотографии.

В целом новая историческая картина показывает прошлое с большой убедительностью, так, словно история разыгрывается вблизи от зрителя в естественном ритме жизни, словно он видит ее так же отчетливо и подробно, как и окружающую действительность. Подобный визуально-психологический эффект имел в виду Александр Декан (сам работавший в историческом жанре), когда писал в 1835 году о своем коллеге: «В тот момент все, чего желала публика, все, чего она требовала от искусства, — это узнавания в нем себя... в этом секрет колоссального успеха г-на Делароша» [18, р. 507].

В 1830-е годы Поль Деларош стал не только самым известным художником исторического жанра, но и вообще самым знаменитым французским живописцем во Франции и за ее пределами. Его слава достигла пика в Салоне 1834 года, хотя он не получил там наград. В этом Салоне удостоились почетного упоминания или были награждены в номинации «историческая живопись» Жан-Огюст-Доминик Энгр, Ари Шеффер, Пьер-Нарцисс Герен, Леон Конье, Карл Брюллов с «Последним днем Помпеи» и другие, а в номинации «исторический жанр» — Франсуа-Мариус Гране, Орас Верне, Жозеф-Николя Робер-Флери, Франсуа-Жозеф Хейм, Жан-Батист Мозес и другие [9, р. 150–151]. Вплоть до своей смерти в 1867 году Энгр, ученик Давида, сохранял репутацию главного мэтра исторической живописи. Однако и он склонялся порой к историческому жанру. Надо сказать, что во Франции XIX века трудно найти исторического живописца, который хоть иногда не соскальзывал бы в исторический жанр.

Салон 1834 года прошел под знаком состязания Делароша и Энгра, которое, в сущности, было соперничеством между историческим жанром и исторической живописью. Победа досталась Деларошу и историческому жанру. Об этом Салоне во французской периодике читаем: «Хотя на выставке насчитывается более двух тысяч экспонатов, может показаться, что она состоит только из двух картин: говорят только о “Мученичестве Св. Симфориона” г-на Энгра и “Казни Джейн Грей” г-на Делароша» [22, р. 510]; «Голос публики, на этот раз в согласии с мнением знатоков... был отдан “Св. Симфориону” и “Джейн Грей”» [30, р. 65]; «Особенно неудачно для г-на Энгра соседство с таким соперником, как г-н Деларош, картина которого “Джейн Грей” является доказатель-



3. Леон Конье. *Ребекка, похищаемая тамплиером*. 1828  
Холст, масло. 88,5 × 116. Собрание Уоллеса, Лондон

ством высокого таланта (...) Общественное мнение решительно склонилось в пользу “Джейн Грей” г-на Делароша» [9, р. 9, 49]. (Ил. 4–5.)

Триумф Делароша был необычным не только по своему масштабу, но и по своей природе. Он заслуживает того, чтобы мы остановились на нем подробнее. Огромный успех Делароша, как и историзм его художественного подхода, вызывает вальтерскоттовские реминисценции. С некоторыми оговорками Делароша можно назвать Скоттом в живописи. Популярность Скотта была беспрецедентной в европейской культуре по своей безусловности, не ведающей ограничений. Читателями



4. Жан-Огюст-Доминик Энгр  
Мученичество Св. Симфориона. 1834  
Холст, масло. 407 × 339  
Кафедральный собор Св. Лазаря, Отён

и поклонниками исторических романов Скотта становились люди самого разного социального происхождения, образования и воспитания, экономического положения, политических убеждений, профессиональной, гендерной, возрастной и национальной принадлежности<sup>3</sup>. В 1820-е годы Генрих Гейне утверждал, возможно, все-таки несколько преувеличивая: «...от графини до швеи, от графа до мальчишки-расыльного, — все зачитываются романами великого шотландца» [1, с. 57]. В 1830-е годы Александр Бестужев очерчивал размах славы Скотта: «...от стен Москвы до Вашингтона, от кабинета вельможи до прилавка мелочного торгаша» [2, с. 143]. Традиционно продукция как литературы,



5. Поль Деларош. Казнь Джейн Грей  
1833. Холст, масло. 246 × 297  
Национальная галерея, Лондон

так и изобразительного искусства дифференцировалась в зависимости от ее востребованности тем или иным кругом потребителей. Романы же Скотта и картины Делароша оказались обращены к универсальному адресату.

Необходимо подчеркнуть, что слава и Скотта, и Делароша была неотъемлемой от их жанровой специализации. Здесь надо сделать отступление в социальный, экономический и политический контекст искусства.

3 О специфике популярности Скотта, общеевропейской и российской, см.: [2].

Смещение и нивелирование высокого и низкого жанров, которое служило генерирующим принципом исторической картины нового типа и исторического романа, составляло параллель тому ослаблению социальной иерархии, которое было особенно ощутимо во Франции после Революции 1789 года, способствуя демократизации культуры и возникновению «массового» зрителя. При Старом режиме превосходство исторической живописи над другими жанрами, обоснованное классической художественной теорией и административно закрепленное в Академии, поддерживалось культурными амбициями, эстетическими предпочтениями и финансовыми возможностями аристократии как привилегированного и правящего сословия. Когда в Салонах XIX века историческую живопись стали все больше теснить «второстепенные» жанры, это было связано с усилением культурного и политического влияния среднего класса, буржуазии. Буржуазной публике «малые» жанры больше нравились, были более понятны, а также более доступны по цене, чем дорогая историческая живопись. Она же не только не привлекала новых зрителей, но и теряла прежних своих покровителей из числа частных заказчиков и покупателей, попадая во все большую зависимость от государственных субсидий, которые, в свою очередь, тоже сокращались [28, р. 12–22]. Эта ситуация наметилась еще при Старом порядке и в XIX столетии привела к кризису. В 1831 году Орас де Виль-Кастель реагировал на нее следующим заявлением: из всех видов искусства «только два имеют право ожидать поддержки от правительства в силу того, что они обойдены вниманием публики. Это историческая живопись и скульптура. Другие же <...> в которых общество испытывает потребность либо из-за их роскоши, либо из-за их приятности и полезности <...> призваны окупать себя сами, не рассчитывая на королевскую или министерскую протекцию» [36, р. 290]. В 1848 году на таком же распределении государственного финансирования искусств настаивал Шарль Блан [28, р. 15]<sup>4</sup>.

Высказывания Виль-Кастеля и Блана привлекают наше внимание к интересному и важному ракурсу судьбы исторической картины, как кажется, до сих пор мало оцененному. И в XIX веке, и в наши дни кризис исторической живописи чаще всего объясняют секуляриза-

цией и демократизацией культуры. Это подразумевают и Виль-Кастель с Бланом, но они акцентируют другую причину кризиса, которая заключается в том, что историческая живопись отрывается от потребностей частного зрителя, будь он аристократ или буржуа. Иными словами, она перестает быть началом, конституирующим культуру изнутри, и остается началом, конституирующим культуру извне, т. е. на официальном уровне. Среди других художественных жанров историческая живопись исконно выступала главным предметом патронажа и инструментом власти, светской и духовной, но при Старом режиме она одновременно была органично инкорпорирована в повседневную и частную жизнь высшего сословия. В XIX столетии историческая живопись обособляется от других жанров не столько как аристократический островок в буржуазном море искусств, сколько как искусство, отстаиваемое идеологически, именем традиции, и защищаемое экономически Академией как государственной институцией. Виль-Кастель и Блан, в сущности, предлагают новое, неиерархическое деление искусства на две категории: официальное и нерыночное искусство, с одной стороны, и искусство, предназначенное для рынка и частного потребителя, — с другой. Во вторую категорию с полным правом попадает исторический жанр.

Это не значит, что мастера новой исторической картины не встречали поощрения со стороны Академии и правительства. Напротив, сильнейшим импульсом к развитию и популяризации исторического жанра стали масштабные государственные заказы — живописные циклы на исторические сюжеты для музея Карла X и галереи Аполлона в Лувре, а также для Исторического музея в Версале. Первый из этих проектов был инициирован еще при Реставрации, в 1820-е годы, начало двум другим было положено уже при Июльской монархии, в 1833 году. Официально санкционированная иконографическая программа проектов была инновационной и либеральной. Она делала ставку, во-первых, именно на историю, а не аллегория, а во-вторых, на историю не только монархов, но и культуры и нации в целом, что соответствовало приоритетам новейшей либеральной историографии. Среди декораций для музея Карла X, которые, согласно общему замыслу, должны были тематически соотноситься с музейной экспозицией, было много посвященных процветанию искусств во Франции: «Карл Великий принимает Алкуина, который представляет плоды своего творчества» Жана-Виктора Шнетца, «Франциск I и Челлини», «Смерть Леонардо да Винчи» Франсуа-Жозефа Хейма, «Пюже показывает свои

4 Подобные призывы к государственной опеке над исторической живописью были общим местом административной мысли об искусстве. См. об этом также: [18, р. 505].

произведения Людовику XIV в Версале» Эжена Девериа, «Археологическая экспедиция в Египет во времена Бонапарта» Леона Конье и другие. Сюжеты картин для галереи Аполлона отсылали к истории Лувра как зеркалу истории Франции: «Филипп-Август наблюдает за строительством большой башни Лувра» Жана-Батиста Мозеса, «Семья Генриха II» Альфреда Жоанно, «Франциск I принимает в Лувре Леонардо да Винчи» Франсуа-Эдуарда Пико, «Тело Генриха IV, выставленное в Лувре» Александра Хесса, «Кольбер представляет королю Клода Перро с планом колоннады Лувра» Карла Штейбена и другие. Как и живопись для музея Карла X, эти картины были нацелены на изображение не исторических событий, а исторических эпох, увиденных сквозь призму частных эпизодов, в которых монархи играли не большую роль, чем великие художники, скульпторы, архитекторы, писатели, ученые<sup>5</sup>. Батальные полотна для Исторического музея в Версале прославляли не только полководцев, но и коллективного и безымянного героя — войско, простых солдат, французский народ.

Большинство композиций, заказанных для музея Карла X и галереи Аполлона, по своей тематике и стилистике принадлежало историческому жанру. Но то обстоятельство, что они были выполнены в рамках престижного государственного проекта, в формате монументальной живописи и для декора королевского дворца, закрепляло за ними функцию исторической живописи. Художники исторического жанра ввели в моду маленькие картины на исторические сюжеты, хотя писали и большие. Камерный формат подчеркивал приватный характер и функцию новой исторической образности.

Возвращаясь к проведенной Виль-Кастелем и Бланом классификации искусств на те, которые нуждаются в государственных заказах и дотациях, и те, которые востребованы на рынке частным покупателем, заметим, что и с этой точки зрения исторический жанр оказывается зоной компромисса, благополучно достигая обеих целей.

Карьера Делароша, главы новой школы живописи, демонстрирует успешный баланс между официальной, рыночной, индивидуалистской и даже умеренно оппозиционной линиями искусства. Деларош рано приобрел не только публичную известность, но и официальное признание. Рано начал получать правительственные заказы и награды,

<sup>5</sup> Об исторических циклах для музея Карла X и галереи Аполлона см.: [18].

возвысившись до великого офицера ордена Почетного легиона уже в 1834 году. Незадолго до того, в 1832-м, Деларош стал самым молодым художником из избранных когда-либо в Институт от Академии изящных искусств. Но в 1833-м он возглавил кампанию за либеральную реформу салонного жюри, потерпевшую в конце концов поражение в Академии. В 1836 году в знак протеста против консерватизма Салона и солидарности с Деларошем его приятель Ари Шеффер выставил у себя в мастерской отвергнутые жюри картины и среди них пейзажи Теодора Руссо, за которым было большое будущее и которого не пропускали в Салон на протяжении всего периода Июльской монархии [10, р. 118]. После 1837 года под воздействием недовольства салонной политикой Академии Деларош больше не выставлялся в Салоне, что, впрочем, не навредило его славе. В 1842 году он пренебрег перспективой царского покровительства и щедрого вознаграждения, отказавшись от предложения Николая I поработать в России. Представитель государственной институции и фаворит европейских политических элит, Деларош был также любимцем толпы и независимым индивидуалистом.

Безусловный успех Делароша преодолевал не только социальные и политические барьеры, но и дистанцию между знатоками искусства и людьми эстетически неискушенными. В приведенных отзывах о Салоне 1834 года присутствовало наблюдение о том, что перед картинами Делароша публика и знатоки совпали во мнениях. Ученик Делароша Анри Делабурд говорил о том же: художник, написавший «Убийство герцога де Гиза», «имеет привилегию нравиться одновременно и толпе, и строгим судьям» [10, р. 200].

Приватный и экономический аспекты очень важны для понимания исторической картины нового типа и публичного спроса на нее. Имплицитно исторический жанр становится частной и либеральной альтернативой официальной и консервативной интерпретации и репрезентации истории и мифа. Одновременно исторический жанр оказывается в центре новых технологий художественного рынка. Исключительную популярность Деларошу обеспечило среди прочих то обстоятельство, что он был самым репродуцируемым живописцем своего поколения, благодаря Адольфу Гупиллю, крупнейшему в Европе торговцу искусством и издателю художественных репродукций, гравированных и фотографических, которые он распространял, условно говоря, от Парижа до Петербурга и Вашингтона. Вехой в деле совершенствования фотографического воспроизведения живописи стал изданный Гупилем

посмертный каталог работ Делароша, проиллюстрированный снимками, выполненными Робертом Джефферсоном Бингэмом, который поставил репродукционную фотографию на беспрецедентный уровень качества [29].

Теперь коснемся политических факторов расцвета исторического жанра. В 1830 году была предпринята попытка придать расшатанной Революцией структуре французского общества некоторое равновесие установлением конституционной монархии Луи-Филиппа, «короля-гражданина», «короля-буржуа», при котором усилились политические полномочия парламента и буржуазии. Проводимая Луи-Филиппом политика *juste-milieu* («золотой середины») была ориентирована на примирение сословий и компромисс между левыми и правыми партиями власти. Показательно, что с этой модеризирующей политикой стал ассоциироваться тот средний путь в искусстве, который как мастер исторического жанра выбрал Деларош и близкие ему художники. Вспомним, что именно в период Июльской монархии в салонный регламент была включена новая гибридная категория «исторический жанр».

Политический термин *juste-milieu* был впервые применен в художественной критике для оценки добросовестных, но заурядных художников в Салоне 1831 года, к каковым не относили тогда Делароша [10, р. 115]. Однако позже — и вплоть до наших дней — ряд живописцев *juste-milieu* возглавили Деларош, Орас Верне и Ари Шеффер, из которых самым верным исторической живописи оставался Шеффер, хотя и он создавал работы в историческом жанре. При этом термин *juste-milieu* стал подразумевать некоторую аналогию между компромиссом в политике и искусстве. Именно так это понятие использует Шарль Бодлер в «Размышлениях о некоторых моих современниках», опубликованных в 1861 году. С позиции истового романтика, отвергающего все усредненное и общепринятое, он пишет о романтизме как о «новой секте, которая исповедует равное презрение к умеренной политической оппозиции, к живописи Делароша и поэзии Делавиня, а также к королю, который играет ведущую роль в развитии *juste-milieu*» [14, р. 480].

Нужно учитывать, что это высказывание было сделано представителем следующего поколения и в эпоху, когда самые интересные достижения Делароша остались позади. Бодлер относился к Деларошу прохладно, но все же более терпимо, чем его кумир Эжен Делакруа. Умеренный романтизм Делароша, кажется, мог отвлечь Бодлера

больше, чем открытое противостояние романтизму. Однако заметим, что если Деларош и стал виртуозом художественного компромисса, то как первопроходец, а не конформист. Его искусство не столько приспособлялось к «массовому» вкусу, сколько совпадало с ним, а отчасти его формировало.

Что касается политических коннотаций творчества Делароша, то стоит добавить, что в своих картинах «Кромвель у гроба Карла I», «Казнь Джейн Грей», «Мария-Антуанетта после объявления ей смертного приговора», «Наполеон в Фонтенбло» он создал образы властелинов и власти, которые были типологически новы для европейской живописи и симптоматичны для французской постреволюционной политической культуры.

При жизни Делароша восхищение им как одним из лучших художников современности отвлекало внимание некоторых критиков от жанровой специфики его живописи. Здесь давал о себе знать старый предрассудок, согласно которому великий художник должен заниматься великим искусством. Делароша называли иногда «историческим живописцем» [34, р. 14, 17] и даже мастером «высокого стиля» [31, р. 239], а его картины — «историческими». Особую нишу Делароша во французском искусстве можно определить как положение на самой границе исторической живописи и исторического жанра, или, точнее, на самой вершине этого последнего. Среди первых критиков, четко определивших жанровый статус искусства Делароша, был Ландон. В Салоне 1835 года он писал о картине Делароша «Убийство герцога де Гиза»: «Конечно, эту работу нельзя оценивать по меркам исторической живописи, искусства высокого стиля. Было бы неверно видеть в ней что-то, кроме исторического жанра», но она превосходит все другие произведения этого рода [26, р. 14]. В 1858 году в вводной статье к посмертному каталогу работ Делароша Жюль Годе именовал художника «историком», рассуждал о его пронизанных правдой «исторических сценах», о «его чисто исторической манере» и утверждал, что «Смерть герцога де Гиза» — это «шедевр исторического жанра» и что «именно в этом смешанном жанре, в этой живописной трагикомедии Деларошу принадлежит первенство» [29, р. 10, 22]. (Ил. 6.)

После смерти Делароша в 1856 году критики все чаще видели в нем не великого мастера, а пионера и лидера нового направления — исторического жанра. Но число его последователей среди живописцев разных стран, включая Россию<sup>6</sup>, только продолжало увеличиваться.





6. Поль Деларош. *Убийство герцога де Гиза*. 1834. Холст, масло. 57 × 98  
Музей Конде, Шантийи

В следующем поколении самым известным художником исторического жанра стал ученик Делароша Жан-Леон Жером. Как и в случае с Деларошем, популярности Жерома сопутствовали официальные поощрения и награды, из которых высшей был полученный им под конец жизни чин великого офицера ордена Почетного легиона. Но в дела Академии Жером, член Института с 1865 года, был вовлечен более тесно, чем гордо отстранившийся от них Деларош. Помимо всего прочего, Жером сменил своего учителя в качестве приоритетного партнера Гупиля, благодаря чему репродукции с его картин быстро расходились по всему миру. Успех Жерома был широк, но не так безусловен, как у Делароша. На фоне своего времени Жером выглядел большим консерватором, чем когда-то Деларош.

Во французском искусстве середины — второй половины XIX века исторический жанр теряет новизну и вместе с этим перестает быть индикатором художественной модернизации. Эту функцию берет



7. Жан-Леон Жером. *Смерть Цезаря*  
1867. Холст, масло. 85,5 × 145,5  
Художественный музей Уолтерса,  
Балтимор

на себя сначала новый тип картины из народной повседневности, созданный Гюставом Курбе, а затем новый тип картины современной жизни, созданный импрессионистами. Продукция исторического жанра по-прежнему пользуется большой популярностью, но с первого плана культурной сцены он отодвигается на второй и оказывается в рамках новой культурной диспозиции. В свое время исторический жанр был порождением романтизма, более или менее умеренно оппонировавшего классицизму. В середине XIX столетия заявляет о себе реализм, радикальный противник классицизма и исторической живописи как гаранта классической традиции.

Одним из лозунгов лидера реалистов Курбе был, как известно, протест «против язычества, греческого и римского искусства, Ренессанса,

6 О рецепции творчества Делароша в России см.: [5].

католицизма, богов и полубогов, то есть против условного идеала» [3, с. 252], иными словами, против традиции и исторической живописи. Критики, поддерживающие реализм и, как правило, разделяющие левые политические убеждения, прямо указывают на зависимость исторической живописи от монархического режима. Так, в Салоне 1857 года Жюль Кастаньяри говорит: «Религиозная и историческая или героическая живопись постепенно умирает одновременно с <...> теократией и монархией, на которые она опирается» [16, р. 7]. Перед нами взгляд на ту же проблему, которую затрагивали Виль-Кастель и Блан, только с противоположной стороны. Уточним, что историческая живопись, на которой спешит ставить крест Кастаньяри, — это достояние не столько монархии вообще, сколько авторитаризма XIX столетия, благополучно передающееся по наследству разным формам авторитаризма XX века, что доказывает бессмертие исторической живописи, вернее, той ее модификации, которая потеряла связь с частным зрителем и смирилась с экономическим и идеологическим подчинением государству.

Что же касается исторического жанра, то с середины XIX столетия он оказывается под перекрестными нападками двух враждующих лагерей: поклонники высокого стиля с удвоенной энергией обвиняют его в деградации и упадке исторической живописи, апологеты реализма уличают его в реанимирующей трансформации исторической живописи.

В связи со Всемирной выставкой 1867 года, открывшейся в Париже вскоре после смерти Энгра, почитателями художественной традиции было высказано много скорби по исторической живописи [27, р. 154–157]. В официальном отчете о художественной секции выставки Эрнест Шесно писал: «Решения международного жюри официально констатировали заброшенность исторической живописи в современной Европе. Из восьми почетных медалей только одна присуждена историческому живописцу» [19, р. 52]. Дальше, рассуждая об исторической живописи, Шесно называет в качестве ее образцов помимо «Афинской школы» Рафаэля и «Страшного суда» Микеланджело — «Мученичество Св. Симфориона» Энгра, «Плот “Медузы”» Жерико и «Атиллиу» Делакруа [19, р. 54]. Шесно полагает, что только во Франции остались еще настоящие исторические живописцы: единственную почетную медаль за историческую живопись получил Александр Кабанель, а «если мы посмотрим на список из 60 художников, награжденных медалями первой, второй и третьей степени, мы обнаружим среди них не более



8. Жан-Леон Жером. *Казнь маршала Нея*. 1868. Холст, масло. 65,2 × 104,2  
Музеи и городская художественная галерея, Шеффилд

двух или трех исторических живописцев. И эти два или три будут французы» [19, р. 54]. Не лишены национального снобизма, слова Шесно дают наглядное представление о том значении, которое историческая живопись приобрела во французской государственной идеологии. Приверженность французских художников исторической живописи рассматривается Шесно как свидетельство того, что в современной Европе Франция является главной наследницей классической традиции (давно и далеко опередив в этом Италию), и как, следовательно, подтверждение превосходства Франции над другими странами.

Ответственность за кризис исторической живописи Шесно возлагает на Делароша, одновременно отдавая дань его колоссальному авторитету: «Нет человека, который бы больше повлиял на современную живопись, чем Поль Деларош. Он заменил историю историческим анекдотом. Так он пошел навстречу большинству, которое интересуется

в искусстве сюжет» [19, р. 49]. Еще в 1830-е годы о доминировании в живописи Делароша сюжета писал Филипп Бюшез: «Работа художника такова, что о нем самом забываешь и остаешься захваченным только сюжетом. Совсем не замечаешь форму, видишь только то, что она изображает. Художник стер свою персональную манеру» [32, р. 738]. В отличие от Шесно, Бюшез был критиком левого толка и оценивал это свойство живописи Делароша положительно, как залог ее понятности [10, р. 116], доступности для простого зрителя.

Из французских художников исторического жанра Шесно упоминает ученика Делакруа Александра Бида, ученика Делароша Тони Робер-Флери, а картинам Жерома отводит место между историческим жанром и просто жанром [19, р. 69–70]. Жером получил на Всемирной выставке 1867 года почетную медаль за композицию «Смерть Цезаря». (Ил. 7.) Иностранцами обладателями почетной медали за исторический жанр стали итальянец Стефано Усси, бельгиец Анри Лейс и баварец Вильгельм фон Каульбах. В обзоре русской части экспозиции Шесно замечает, что Александр Коцебу «постарался возвыситься до живописи исторического жанра», но не слишком в этом преуспел [19, р. 48]. Коцебу был единственным русским художником на этой Всемирной выставке, удостоившимся награды — медали третьего класса — за полотна «Полтавская битва» и «Переход русских через Чертов мост в 1799 году». Как видим, несмотря на свою ностальгию по исторической живописи, Шесно относится к историческому жанру без пренебрежения, как к искусству, которым далеко не каждому дано овладеть.

Показательно, что из всех французских художников, выставившихся в 1867 году, не Гюставу Курбе и не Эдуарду Мане, а последователю Делароша Жерому досталась самая жесткая критика с противоположных сторон [27, р. 162]. Хотя, заметим, что это свидетельствовало и об известности Жерома: всем было до него дело. Охранитель традиции Блан сожалел, что «Жером спустился с высот истории к фамильярностям анекдота» [15, р. 2]. Республиканец Теофиль Торе называл его живопись «высушенной, скованной, болезненной... и парализованной» [35, р. 350]. А Эмиль Золя иронизировал над популярностью Жерома: «Нет ни одной провинциальной гостиной, где бы на стене не висела гравюра “Дуэль после маскарада” или “Мольер, завтракающий с Людовиком XIV”, в холостяцких же квартирах вы увидите “Танец Алме” и “Фрину перед ареопагом”, пикантные сюжеты для мужских компаний. Более серьезная публика вывесит у себя “Ave Caesar” или “Смерть

Цезаря”. Г-н Жером трудится на удовлетворение любого вкуса» [21, р. 175]. Золя имеет в виду распространяемые Гупилем репродукции с живописи Жерома. В приведенном писателем перечне преобладают работы исторического жанра. Слова Золя формируют яркое представление о социокультурном эффекте новой исторической картины: адаптации исторических образов к нормам частной буржуазной повседневности.

Самое интересное свое произведение в историческом жанре Жером экспонировал на следующий год после Всемирной выставки, в Салоне 1868 года. Его «Казнь маршала Нея» стала ярким развитием новой формулы репрезентации исторического события, найденной Деларошем в «Убийстве герцога де Гиза»<sup>7</sup> — картине, которую многие критики признавали высшим достижением исторического жанра. (Ил. 6, 8.)

Сложившийся во Франции первой трети XIX века исторический жанр был примечательной художественной инновацией. В широкой перспективе его противостояние исторической живописи стало ранним симптомом и чувствительной точкой модернистской смены классической парадигмы в европейском искусстве. Но, кроме того, смешанная природа и широкая популярность исторического жанра сделали его исключительно емким и многосторонним свидетельством французской буржуазной культуры первой половины XIX столетия, озабоченной поиском социального и политического компромисса.

### Библиография

1. Гейне Г. Письма из Берлина // Гейне Г. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. М., Л.: Из-во художественной литературы, 1958. С. 33–90.
2. Долинин А. История, одетая в роман. Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988.
3. Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 4. М.: Искусство, 1967.
4. Трофименков М. С. Эволюция французской исторической живописи в XIX веке // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Вып. 4. Л.: Из-во ЛГУ, 1990. С. 116–132.
5. Чернышева М. А. Законченная картина как концептуальный черновик. К вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве // Die Welt der Slaven. 2017. Vol. 62. No. 1. Pp. 79–99.

<sup>7</sup> Об этой формуле см.: [6].

6. Чернышева М. А. Новая формула репрезентации исторического события в живописи Жана-Леона Жерома и Василия Верещагина // Перекресток искусств. Россия – Запад. Труды исторического факультета СПбГУ. СПб.: Из-во СПбГУ, 2016. С. 82–92.
7. Чернышева М. А. Новый исторический нарратив в живописи XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. СПб., 2017 (в печати).
8. *Annuaire des artistes français*. Paris: M. Guyot de Fère, 1833.
9. *Annuaire des artistes: recueil des documents qui peuvent intéresser les artistes et les amateurs*. Paris: M. Guyot de Fère, 1834.
10. *Bann S. Paul Delaroche: History Painted*. London: Reaktion Books, 1997.
11. *Bann S. Paul Delaroche's Early Work in the Context of English History Painting* // *Oxford Art Journal*. 2006. Vol. 29. No. 3. Pp. 341–369.
12. *Bann S. Questions of Genre in Early Nineteenth-Century French Painting* // *New Literary History*. 2003. Vol. 34. No. 3. Theorizing Genres II. Pp. 501–511.
13. *Bann S. The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 196 p.
14. *Baudelaire Ch. Réflexion sur quelques-uns de mes contemporains* // *Baudelaire Ch. Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. Pp. 469–490.
15. *Blanc Ch. Exposition Universelle. Beaux-Arts – Peinture* // *Le Temps*. 1867. 5 June. P. 2.
16. *Castagnary J.-A. Salons. 1857–1870*. 2 T. T. 1. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1892.
17. *Çakmak G. The Panoramic Studium in Nineteenth-century History Painting. Paul Delaroche and Jean-Léon Gérôme* // *Mobility and Fantasy in Visual Culture*. New York: Routledge, 2014. Pp. 69–79.
18. *Chaudonneret M.-C. Historicism and “Heritage” in the Louvre, 1820–40: From the Musée Charles X to the Galerie d'Apollon* // *Art History*. 1991. Vol. 14. Issue 4. Pp. 488–520.
19. *Chesneau E. Groupe I. Peinture – Dessins – Sculpture – Architecture – Gravure et Lithographie* // *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international*. 13 T. T. 1. Paris: Imp. administrative de P. Dupont, 1868. Pp. 1–133.
20. *Deneer E. Between Dou and David: the importance of seventeenth-century Dutch art to troubadour painting in France, 1790–1830* // *Simiolus*:

- Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2011. Vol. 35. No. 3/4. Pp. 218–236.
21. *Des Cars L. et al. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme*. Exh. cat. Paris: Skira-Flammarion, 2010.
  22. [F. P.] *Salon de 1834* // *Le Moniteur universel*. 1834. No. 66. P. 510.
  23. *Landon C. P. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. Paris: Imp. de Chaigneau, 1817.
  24. *Landon C. P. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. Paris: Imp. Royale, 1819. T. 1.
  25. *Landon C. P. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. Paris: Imp. de Pillet, 1833.
  26. *Landon C. P. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. Paris: Imp. de Pillet, 1835.
  27. *Mainardi P. Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven, London: Yale University Press, 1987.
  28. *Mainardi P. The End of the Salon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
  29. *Oeuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Godé*, Paris: Goupil, 1858.
  30. [Ph. B.] *MM. Ingres et Delaroche* // *L'Artiste*. 1834. T. VII. Pp. 65–67.
  31. *Sartorius F. Beaux-arts* // *L'Artiste*. 1847. T. IX. Pp. 238–240.
  32. *Shelton A. C. Art, Politics, and the Politics of Art: Ingres's “Saint Symphorien” at the 1834 Salon* // *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83. No. 4. Pp. 711–739.
  33. *Smyth P. Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama* // *Oxford Art Journal*. 2011. Vol. 34. No. 1. Pp. 31–53.
  34. *Tardieu A. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. Paris: Imp. de Pillet, 1831. 304 p.
  35. *Thoré T. Exposition universelle de 1867* // *Salons de W. Bürger*. 1861 à 1868. 2 T. T. 2. Paris: Renouard, 1870. Pp. 335–454.
  36. *Viel-Castel H. Des Beaux-arts* // *L'Artiste*. 1831. T. I. Pp. 289–291.
  37. *Wright B. S. Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815–1855* // *The Art Bulletin*. 1981. Vol. 63. No. 2. Pp. 268–287.
  38. *Wright B. S. The Space of Time: Delaroche's Depiction of Modern Historical Narrative* // *Nineteenth-Century French Studies*. 2007. Vol. 36. No. 1/2. Pp. 72–93.