



Дневники  
великих  
мастеров

# Дневники импрессионистов

# Лионелло Вентури

## Дневники импрессионистов

### Серия «Дневники великих мастеров»

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=41342373](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=41342373)*

*Дневники импрессионистов/Вентури, Лионелло., пер. с франц. П.В.*

*Мелковой: АСТ; Москва; 2018*

*ISBN 978-5-17-111863-1*

### Аннотация

Самым ярким и значительным явлением французской живописи последней трети XIX века стал импрессионизм. Новаторство и идеи этого направления полностью изменили художественное восприятие искусства XIX и XX века. История изучения импрессионизма насчитывает уже не одно столетие. Книга «Архивы импрессионизма», изданная в 1939 году известным итальянским искусствоведом Лионелло Вентури, является сборником ценнейших документов – писем художников-импрессионистов, адресованных Полю Дюран-Рюэлю – их постоянному маршалу и покровителю, чья биография тоже включена в книгу. Наиболее многочисленны письма главных представителей группы – Клода Моне, Огюста Ренуара и Камиля Писсарро.

# Содержание

Художники-импрессионисты и Дюран-Рюэль	7
Поль Дюран-Рюэль и возникновение его фирмы	12
От всемирной выставки 1855 г. до войны 1870 г	16
Вера в успех импрессионистов в 1873 г	23
Моне, Писсарро, Сислей и Ренуар до 1873 г	29
Изменение вкусов между 1873 и 1880 гг	49
Общество импрессионистов	53
Первые любители импрессионизма	58
Героический период импрессионизма	66
Критика импрессионизма с 1866 по 1880 г	73
Конец ознакомительного фрагмента.	81

# Лионелло Вентури

## Дневники импрессионистов

**Leonardo'Notebooks**

Originally published in English by Black Dog & Leventhal Publishers, Inc. Печатается с разрешения издательства Black Dog & Leventhal Publishers (США) при содействии Агентства Александра Корженевского (Россия)

*Перевод с французского языка П.В. Мелковой*



© П.В. Мелкова, наследники

© ООО «Издательство АСТ»

Blanc d'argent,  
Jaune de Châteauneuf  
Jaune de Naples, —  
Ocre jaune, —  
Terre de Sienne naturelle —  
Hermillon,  
Laque de Garance  
Vert Veronise  
Vert Emeraude  
Bleu de Cobalt  
Bleu Outremer.

critique à l'huile  
gouache  
gouache  
à qu'il faut l'huile

L'ocre jaune le jaune de Naples  
et la terre de Sienne ne sont  
que des tons intermédiaires. Donc  
on peut se passer d'eux, mais  
pour les faire avec les autres, ce



Pommes de Martin

Brosse plate en d

# Художники-импрессионисты и Дюран-Рюэль

**Лионелло Вентури**

Если документы о Рафаэле хранятся в архивах Ватикана, то сведения об импрессионистах следует искать, прежде всего, у Дюран-Рюэля. Торговец картинами Поль Дюран-Рюэль первым оценил импрессионистов и решительнее, чем кто-либо другой, выступил в их защиту. Через его руки, а затем руки его сыновей прошла не только основная масса работ Ренуара, Писсарро, Моне и Сислея, но также их письма, воссоздающие сперва их долгую и тяжкую борьбу, а затем удовлетворение победой. Поэтому тем, что я смог прочесть и опубликовать эти письма, а также документы, включенные в настоящую работу, я обязан прежде всего любезности гг. Пьера и Шарля Дюран-Рюэлей и Жана д'Алейе, внуков Поля Дюран-Рюэля. Предоставленные ими материалы содержат много новых сведений о жизни великих импрессионистов и о грандиозном событии в художественной жизни, в котором они сыграли решающую роль.

Книга, предлагаемая мною читателю, состоит в основном из писем, адресованных Дюран-Рюэлю Ренуаром, Моне, Писсарро, Сислеем и некоторыми другими художниками. За

небольшими исключениями письма эти писались с 1881 г. вплоть до смерти художников. Речь в них идет не только о чисто деловых вопросах, но и о переживаниях их авторов, об их отношении к окружающему обществу, что имеет первостепенное значение для понимания их психологии; наконец, импрессионисты излагают в этих письмах свои художественные концепции, представляющие особый интерес для историка искусства.

В архиве Дюран-Рюэля хранится гораздо больше писем, чем опубликовано в этой книге. Выбор определялся следующими критериями: исключались все письма и те их части, где затрагиваются исключительно денежные вопросы; оставалось все, что представляет хоть какой-нибудь интерес с точки зрения истории искусства, психологии того или иного художника и систематизации его произведений. Эти письма в совершенно новом свете показывают нам Ренуара, Моне и Писсарро. К сожалению, я не могу сказать того же о Сислее, так как от него осталось очень мало писем. Представление об этом обаятельном художнике нам приходится составлять почти исключительно по самим его великолепным картинам, и нет оснований предполагать, что в будущем о нем удастся разыскать много новых материалов.

Дега также отличался большой сдержанностью, особенно в своей переписке с Дюран-Рюэлем. Читатель найдет в настоящем издании несколько его писем, не опубликованных г-ном Гереном, но письма эти не представляют большого ин-



тереса.

Мы довольно хорошо осведомлены о деятельности импрессионистов до 1881 г.; но сами эти художники нам здесь или вовсе не помогли, или помогли очень мало. И это весьма прискорбно, так как расцвет импрессионизма заканчивается к 1881 г., то есть к моменту, с которого начинается публикуемая переписка. Правда, чтобы хоть отчасти восполнить этот недостаток информации, в книгу включены материалы, когда-то напечатанные, но теперь труднодоступные – каталоги выставок импрессионистов и газетные рецензии об этих выставках. Историки искусства неоднократно высмеивали нелепые суждения многих журналистов, которым выпало на долю высказаться о рождающемся импрессионизме. Однако при этом они забывали оговорить, что многие писатели с самого начала пытались понять произведения импрессионистов, поспорить о них, оценить их по достоинству. От внимания историков импрессионизма ускользнул также ряд более поздних и весьма вдумчивых критических эссе о нем, тем более ценных, что они зачастую выражают точку зрения самих художников.

Поль Дюран-Рюэль неоднократно принимался писать свои мемуары, которые дошли до нас в трех редакциях. Первая из них была закончена до 1911 г. и частично опубликована И. Элиасом. Она является также самой полной из всех трех и заканчивается 1874 г. Вторая редакция мемуаров частично датирована 1912 г., годом распродажи коллек-

ции маркизы Каркано. Она короче первой, составлена более продуманно и доводит повествование до второй выставки в Нью-Йорке (1887 г.), то есть до полного коммерческого триумфа автора. Третья редакция содержит в основном сведения о различных художниках, связанных с фирмой Дюран-Рюэль. В этих сведениях нет ничего такого, что не было бы сегодня уже опубликовано; поэтому перепечатывать их мы не сочли нужным. Воспроизведя здесь только вторую редакцию, мы бы пожертвовали слишком многими интересными подробностями, относящимися в основном к раннему периоду деятельности автора. С другой стороны, невозможно было напечатать и первую, и вторую редакции одновременно, не избежав при этом повторений. Поэтому нам пришлось опубликовать первую редакцию, дополнив ее за счет второй, и вообще заменять первую второй в тех случаях, где это не было связано с необходимостью жертвовать слишком многими подробностями.

Поль Дюран-Рюэль, родившийся в 1831 г., написал свои воспоминания в возрасте примерно восьмидесяти лет. Он сам указал на трудности, с которыми он столкнулся, принимая эту работу, и которые обусловили ряд пробелов и даже неточностей в повествовании. Несмотря на это, мы сочли, что мемуары Дюран-Рюэля не только достойны увидеть свет, но и окажутся крайне необходимы для каждого, кто попытается воссоздать обстановку, в которой работали лучшие французские художники с 1830 приблизительно по 1890 г.

Наконец, цель настоящего введения состоит в том, чтобы обобщить и истолковать материал, собранный в нашей книге. Для этого оказалось необходимо сопоставить новый материал со всем (как письмами, так и критическими статьями), что было написано об импрессионизме при жизни самих импрессионистов. Во избежание возможных ошибок, там, где это было нужно, мы сверялись с неизданными материалами, публикация коих не входила в нашу задачу, в частности с письмами Камилла Писсарро к сыну Люсьену. Эти письма, которые вскоре увидят свет, имеют первостепенное значение как для истории эстетики, так и для истории искусства.

Книга, предлагаемая нами публике, – не история импрессионизма, а лишь материал для его будущей истории; однако материал этот отобран и обработан со всей возможной тщательностью. Документы, которые мы использовали во введении и на которые не даем ссылки в подстрочных примечаниях, публикуются в различных разделах настоящего издания или остаются пока что неизданными.

## **Поль Дюран-Рюэль и возникновение его фирмы**

За далью времени может показаться, что Поль Дюран-Рюэль стал коммерсантом против своего желания. В юности он мечтал быть миссионером или офицером. В течение всей своей жизни он непоколебимо верил в бога, был ревностным католиком и сторонником легитимной монархии. Именно поэтому он в 1859 г. ездил в Голландию к графу Шамбору, которому всегда оставался верен. Этим же объясняются его выпады против «грязной республики» и «злосчастливого века демократии». Как это ни парадоксально, Полю Дюран-Рюэлю никогда не приходило в голову, что он не смог бы сыграть свою роль в обществе, не будь оно демократическим, что только девятнадцатый век дал ему возможность стать таким же покровителем передового искусства, каким в шестнадцатом был папа римский, и противопоставить свою собственную художественную политику официальной, проводником которой была и остается Академия художеств. Между тем получается так, словно провидение нарочно уготовило этому заядлому ненавистнику демократии роль типичного и удачливого представителя демократии в искусстве. Парадоксальный факт: в 1913 г. он возмущается в письме тем, с какой легкостью меняются идеи, хотя сам же существенно способствовал одной из самых радикальных перемен во вку-

сах.

В самом деле, импрессионизм изменил видение мира. Он победил все естественные и искусственные преграды не только благодаря своей художественной значимости, но и потому, что он стал выражением нравственных воззрений своей эпохи. Исчезали последние привилегированные, последние «аристократы». Новые социальные слои приносили в общественную жизнь свою беспредельную искренность, прямоту, упрямую веру в свой идеал и неудержимое стремление к свободе. Импрессионизм, который характеризовался простотой, ненавистью к пышности, грубостью (если понимать это слово как антоним «изысканности»), не мог, разумеется, привлечь к себе симпатии меценатов; поэтому единственно возможным меценатом в такую эпоху стал торговец картинами, умевший думать о завтрашнем дне больше, чем о сегодняшнем, и быть при этом не только пророком, но и расчетливым игроком.

Стоит ли сетовать на это? Для того чтобы на свет появилась культура второй половины XIX в., потребовалось немало гениальности и счастливых заблуждений. Культура эта оказалась одной из наиболее высоких человеческих культур, и она оставила нам живопись безусловной художественной ценности, творения, не превосходящие, может быть, творения других эпох, но и не уступающие им. Эта культура и эта живопись сегодня уже ушли в прошлое. Есть ли основания радоваться этому? Предоставим решать это самому читате-

лю, а пока что попросим его бросить вместе с нами взгляд на корабли, которые он уже оставил позади и которые он собирается сжечь.

Уже разбогатевав, Поль Дюран-Рюэль любил вспоминать о свадебном контракте своих родителей, в котором фигурировали писчебумажная лавка, оцененная в 10 000 франков, и 2000 франков наличными.

Писчебумажная лавка превратилась в картинную галерею далеко не сразу. Любопытно отметить, что превращение это произошло благодаря английскому влиянию. Известно, какое влияние имели Констебл и Бонингтон на обновление французской живописи, особенно на Делакура и школу 1830 г. Так вот, советниками отца Поля Дюран-Рюэля в художественных вопросах были Эрроусмит и Шрот, которые в 1824 г. познакомили Францию с Констеблом, отец Джона-Льюиса Брауна, собравший в Бордо крупную коллекцию акварелей Бонингтона, и, наконец, г-жа Юлен, приятельница Бонингтона, торговавшая его картинами. Все это достаточно убедительно показывает, что зарождение фирмы Дюран-Рюэль совпадает с появлением романтических и реалистических течений в живописи. Клиентами новой фирмы стали дети короля Луи-Филиппа. К негодованию всего двора, принц де Жуэнвиль лично приобрел у нее одну из картин Марилья, не допущенную в Салон. Революционная роль галереи Дюран-Рюэля была отныне predetermined.

В 1839 г. писчебумажная лавка была продана, а галерея по-прежнему размещалась в двух шагах от улицы де ла Пе. Картины, гравюры и рисунки новой школы шли тогда по таким низким ценам, что главным источником доходов владельца галереи была помесечная плата с коллежей, которые брали экспонаты напрокат, чтобы воспитанникам было что копировать.

В 1845 г. Жан Дюран-Рюэль уже настолько гордился своей галереей, что издал двухтомный ее каталог со ста двадцатью иллюстрациями. Первой была литография Добиньи, изображавшая главный салон, затем шли воспроизведения с картин Делакруа, Декана, Диаза, Дюпре, Марилья, Леопольда Робера, Гаварни, Жоанно, Калама, Раффе и других. И – многозначительное предзнаменование! – в числе иллюстраций были два вида Буживаля, того самого Буживаля, которому предстояло впоследствии стать «родиной импрессионизма»: первый, выполненный чрезвычайно тонко, принадлежал Габриэлю Лавирону; второй, отличавшийся большой смелостью, – Лубону, вдохновителю молодого Сезанна. Тем не менее еще в 1845 г. Дюран-Рюэль, отбирая наиболее бесспорную, с точки зрения сбыта, продукцию романтиков, действовал вслепую: в каталоге, среди огромного количества вещей, нет ни Коро, ни Теодора Руссо.

## **От всемирной выставки 1855 г. до войны 1870 г**

На Всемирной выставке 1855 г., где публика восхищалась Орасом Верне, молодой Поль Дюран-Рюэль был ослеплен Делакруа, но остался холоден к Декану. Его заинтересовали Коро, Курбе, Милле, Йонкинд, Добиньи, Рикар, Мейссонье, Кутюр. Начиная с этой выставки он и задался целью сочетать свою миссию пролагателя новых путей с выгодным ведением своих дел. Еще в 1910 г. он хранил в памяти имена художников, выставлявшихся в 1855-м, особенно пейзажистов и жанристов, считая их более выдающимися мастерами, нежели тех, кто выставлялся в 1910 г. И, однако, сколько среди них начисто забытых имен!

Начиная с 1856 г. операции фирмы Дюран-Рюэль вышли за пределы Франции. Поль начал ездить в Бельгию, Голландию, Англию, Германию, увозя с собой картины для продажи. Отлично отдавая себе отчет в том, какая дистанция отделяет модных живописцев от настоящих художников, он все же старался действовать так, чтобы не спугнуть удачу. В 1862 г. он начал руководить делами фирмы и окончательно возглавил ее в 1865 г., когда умер его отец. Быстро растущий размах операций придал ему смелость. Он хорошо платил. Другие торговцы перепродавали ему лучшие из имевшихся у них полотен. Ему удалось целиком приобрести коллекцию



принца Наполеона. До 1870 г. его любимыми художниками, вещи которых он скупал, насколько ему позволяли средства, были Коро, Руссо, Милле, Курбе, Дюпре, Диаз, Добиньи. Их полотна висели у него рядом с акварелями Домье, с акварелями и бронзой Бари.

Чутье Дюран-Рюэля, выработанное им в общении с лучшими художниками своего времени, помогло ему оценить старых мастеров, которых еще не признавали те, кто держался традиционных вкусов эпохи. Еще до того как любители оценили Гойю, Веласкеса, Эль Греко и позднего Рембрандта, Дюран-Рюэль стал покупать вещи этих художников, чем немало способствовал упрочению их популярности.

В последние годы Второй империи наблюдается известное повышение цен. Поль Дюран-Рюэль, с каждым днем все больше убеждаясь в правильности своей позиции, решает расширить закупки. Не располагая необходимым капиталом, он прибегает к помощи англо-levantийского финансиста Эдвардса и под прикрытием его имени устраивает в 1870 г. распродажу своих картин. Распродажа прошла не без успеха, но успех этот не оправдал надежд Поля Дюран-Рюэля. С коммерческой точки зрения, он вступает на скользкую дорожку. Еще в 1866 г. он сразу купил у Теодора Руссо семьдесят его полотен. Это был, вероятно, первый случай, когда один маршан стал монопольным обладателем всей продукции художника. После Дюран-Рюэля той же честолюбивой целью задутся все крупные маршаны. Однако такая «монополия» —

вещь весьма сложная даже в том случае, если художник выбран правильно. Для этого нужно иметь значительный капитал (большой, нежели тот, каким располагал Дюран-Рюэль) и быть готовым, чтобы не потерять все, поддерживать цены на определенном уровне, а на это в один прекрасный день может не хватить сил. Художников Дюран-Рюэль выбирал как нельзя более правильно, и все же стремление к монополии дважды доводило его до разорения. Его вкус помогал ему заглядывать вперед, но делал близоруким в данную минуту. Вначале он ошибался, впоследствии оказывался прав. Это его заслуга, это обеспечивает ему особое место в истории искусства. В 1910 и 1912 гг., не имея больше оснований сомневаться в своем успехе, он с предельной скромностью признал свою былую ошибку. Он объясняет ее своей любовью к подлинно художественным произведениям, которые лишь позднее были поняты любителями. Довод веский, но недостаточный. Ошибочной, как с точки зрения маршала, так и с точки зрения мецената, была самая идея монополии. Монополия влечет за собой коалицию всех конкурентов против монополиста. Рискует, конечно, главным образом он сам, но всякая его неудача отражается и на художнике, которому он покровительствует. Поль Дюран-Рюэль первый и больше чем кто-либо другой помог импрессионистам. Ренуар, Моне, Писсарро не раз с благодарностью вспоминали о нем. Нельзя оспаривать, что Дюран-Рюэль чуть не погубил себя ради них. Но приходится признать и то, что удачи им-

прессионисты добились лишь тогда, когда несколько отошли от него.

Стремиться к монополии его побуждала отнюдь не алчность. Он был слишком опытен, чтобы не понимать, что, приспособиваясь к вкусам публики и не противореча им, можно заработать гораздо больше. Когда Дюран-Рюэль говорит, что он руководствовался своими убеждениями – как художественными, так и нравственными, – он совершенно искренен. Начинал он тоже вполне разумно и честно. И только постепенно, дав, вероятно, слишком много воли своему стремлению к господству, пустился в такие предприятия, о которых потом сожалел.

Есть еще одна область, где Дюран-Рюэль также явился первооткрывателем. Он основал два художественных журнала, рассчитывая, что критика поможет ему поддерживать художников, в которых он верил, доказывая это тем, что покупал их картины. Подобные затеи – вещь трудная. Первый такой журнал был создан им в 1869 г. под названием «*Revue internationale de l'art et de la curiosité*»; руководство им он поручил Эрнесту Федо. Это издание было прервано войной, возобновилось в конце 1871 г. под редакцией Альфреда Сансье, но вскоре прекратилось. Поль Дюран-Рюэль сохранил горькие воспоминания об этой неудаче, в которой он винил Федо и Сансье. К последнему он проникся особенной неприязнью. Обвинения, выдвигаемые им против Сансье в мемуарах, в еще более резкой форме высказаны в «*L'art dans les*

deux mondes» (28 февраля 1891 г.). Не следует, однако, забывать, что Сансье – автор двух работ, принадлежащих к числу лучших тогдашних трудов по искусству, и что Дюран-Рюэль в свое время почел за честь выступить в роли соиздателя этих произведений. Мы имеем в виду «Воспоминания о Теодоре Руссо» (1872) и «Этюд о Жорже Мишеле» (1873).

В 1890 г., когда его идеи восторжествовали, а состояние окончательно упрочилось, Поль Дюран-Рюэль осуществил аналогичную, но, разумеется, более успешную попытку в том же роде, хотя и второй основанный им журнал оказался не слишком жизнеспособен. Этот еженедельник назывался «L'art dans les Deux Mondes» и выходил с 22 ноября 1890 г. по 2 мая 1891 г. В то время Дюран-Рюэль поддерживал группу художников с большим будущим, и статьи о Ренуаре, Дега, Писсарро, Сислее, Моне, Сёра имели немаловажное значение. Напротив, в 1869–1870 гг. «Revue Internationale» занимались художниками отнюдь не единого направления – Юз, Руссо, Овербеком. Редакция стремилась тогда не столько воспитывать вкус публики с помощью новой системы критики, сколько публиковать объявления о распродажах и сведения о коллекциях. Остается лишь сожалеть, что критики из кафе Гербуа – Золя, Дюранти, Кастаньяри, Бюрти, Дюре не завязали тогда отношений с Дюран-Рюэлем: без их участия критика «Revue Internationale» оказалась нерешительной. Эрнест Федо, формулировавший программу журнала, винил во всем сюжетность и анекдотичность в искусстве.

Альфред Сансье атаковал официальный Салон. Конечно, это было необходимо, но отнюдь не достаточно, – Бодлер и Торе уже заглядывали глубже и шли дальше; все это имело целью привить публике передовые вкусы 1830 г., но был уже 1870 г., и рождался импрессионизм.

Здесь мы подходим к одной из самых сложных особенностей художественного мировоззрения Поля Дюран-Рюэля. Вера его в импрессионистов привела к тому, что он потерял своих клиентов сразу после 1870 г., то есть в тот момент, когда успех в битве, которую он вел за школу 1830 г., полностью был на его стороне. В 1886 г., когда наконец определился успех импрессионистов, Дюран-Рюэль был окончательно разорен. В 1912 г. он с глубокой грустью вспоминает обо всех этих превратностях. Эта грусть подкрепляется убеждением в том, что хотя импрессионисты и заслуживают весьма почетного места в истории искусства, подлинно великими мастерами нового искусства в период с 1830 г. по 1870 г. были все-таки основные представители романтизма и реализма. Это убеждение плохо согласуется с той верой в новых мастеров, прежде всего в Моне и Писсарро, какою Дюран-Рюэль проникся с 1870 г., но легко объясняется неумением критики оправдать импрессионистское искусство. В самом деле, нередко на выставках Дюран-Рюэля, рекламировавших импрессионистов, появлялись образцы более традиционной живописи. За этот кажущийся эклектизм его позднее упрекал Моне, но человек, бросающий подобные

упреки, недостаточно считается с положением торговца: тот должен либо продавать, либо очистить место для конкурентов. Следует признать, что деятельность Дюран-Рюэля отличалась такой смелостью, упорством и размахом, что было бы просто несправедливо требовать от него большего. Его гениальная интуиция помогла ему оценить импрессионистов, но понять разумом их художественное совершенство он, конечно, не мог. Отсюда известная ограниченность его вкуса: Сезанн, Гоген, Ван Гог остались вне круга его симпатий.

Импрессионизм, на взгляд Дюран-Рюэля, был удачливым продолжателем школы 1830 г. Это, бесспорно, один из аспектов импрессионизма, но не в этом заключается его сущность и его величие.

## **Вера в успех импрессионистов в 1873 г**

Перед самой войной 1870 г. Поль Дюран-Рюэль вновь расширил свою галерею, переведя ее с улицы де ла Пе на улицу Лаффитт, где она и помещалась до 1924 г. Когда разразилась война, он переправил свои картины и картины своих друзей в Лондон, где открыл галерею и с успехом устроил несколько выставок. Вслед за тем он проделал то же самое в Брюсселе. Значительное повышение цен, последовавшее за войной и Коммуной и существенно отразившееся на делах художников, побудило его по возвращении в Париж «покупать еще больше, чем раньше, и в масштабах, не оправданных конъюнктурой». Он сосредоточил свое внимание на школе 1830 г., скупая все ее работы, какие только можно было найти на рынке. Он целиком приобрел коллекции Гаве и Сансье. Коро продал ему много полотен, ставших впоследствии знаменитыми. Милле стал работать только на него. Письма Жюлья Дюпре, написанные в 1871 г., во время войны, доказывают, что он тоже работал в основном на Дюран-Рюэля, к которому был очень привязан. Курбе поручил ему продажу всех своих картин. Добиньи, Диаз, Зиер сбыли ему значительную часть своей продукции. Ван Марке заключил с ним контракт. Снабжали его картинами и любители всех рангов и положений – от адмирала до адвоката, от депутата до по-

ЗОЛОТЧИКА.

Принципы, которыми Дюран-Рюэль руководствовался в своих покупках, сформулированы в «Revue internationale de l'art et de la curiosité» за декабрь 1869 г.: «Настоящий торговец картинами должен быть также любителем и знатоком, готовым поступиться очевидной сегодняшней выгодой ради своих художественных склонностей и предпочитающим не объединяться со спекулянтами, а бороться с ними». Далее Поль Дюран-Рюэль приводил в пример своего отца, пропагандиста творчества Декана, Делакруа, Дюпре, Теодора Руссо. Он заявлял о своем намерении сыграть аналогичную роль в отношении художников будущего, то есть тех, кому «Revue» уделяет внимание в связи с Салоном 1870 г. Журнал высоко оценивал устремления молодых художников и подчеркивал художественную значимость Писсарро, Дега, Мане, равно как и Моне, хотя последний и не был допущен в Салон.

Таким образом, Поль Дюран-Рюэль, издатель «Revue», был уже готов оценить Писсарро, Моне и Дега. В Лондоне Добиньи познакомил его с Моне. В январе 1871 г. Писсарро принес Дюран-Рюэлю одну из своих картин, и тот попросил принести другие, из которых оставил у себя две.

На выставках, устраиваемых Дюран-Рюэлем в Лондоне до 1873 г., полотна молодых художников соседствовали с работами романтиков и реалистов. В 1870 г. он выставил одно полотно Клода Моне и два Писсарро. В 1871 г. – одно полот-



но Мане, два Моне, два Писсарро, два Сислея, одно Дега и одно Ренуара. В том же году на Всемирную выставку в Лондоне он посылает по две работы Моне и Писсарро, не считая многих картин французских романтиков и реалистов.

В 1872 г. он развивает еще более бурную деятельность. На первой выставке этого года он показывает семь Мане и трех Писсарро (!); на второй – шесть Мане, двух Дега, двух Моне, четырех Писсарро, четырех Сислеев.

Если до своего возвращения в Париж из Лондона Дюран-Рюэль имел возможность выставить лишь одну вещь Мане – «Женщину в розовом», то в 1872 г. он в два приема выставляет целых тринадцать его произведений. В декабре 1871 г. Дюран-Рюэль купил две его вещи у Альфреда Стевенса, а затем посетил мастерскую Мане и купил все, что там было, – двадцать три картины, в их числе самые знаменитые работы художника. Вскоре после этого он приобрел у Мане еще с полдюжины полотен.

Этот героический период деятельности Дюран-Рюэля отражен в каталоге его галереи. Судя по дате, которою помещено предисловие Армана Сильвестра, каталог должен был выйти в свет в январе 1873 г. Экземпляры его теперь довольно редки, потому что фактически он так и не поступил в продажу. Каталог содержит триста отлично выполненных офортов. Делакруа представлен в нем тридцатю одной вещью, большинство из которых – известные работы художника: «Смерть Сарданапала», «Танжерские одержимые», «Че-

тыре времени года», «Охота на льва», «Лошади, выходящие из воды», «Игроки в шахматы», «Лошади, бьющиеся в стойле» и т. д. Коро представлен тридцатью шестью полотнами, в том числе «Туалетом», «Танцем нимф», «Макбетом», «Пожаром Содомы» и др.; Милле – сорока тремя, в том числе «Вечерней молитвой», «Сеятелем», «Вязальщиками снопов», «Пастухом, ведущим стадо домой» и т. д.; Теодор Руссо – тридцатью шестью, в том числе «Видом на Апремонские долины», «Зимним лесом», «Дубами у болота» и т. д.; Курбе – одиннадцатью картинами, в том числе пейзажами и «Купальщицей»; Давид – «Смертью Марата»; Бари, Декан, Ди-аз, Дюпре, Жерико, Тройон, ван Марке, Зиер, Пюви де Шаванн – многими картинами; Жорж Мишель – пятьюдесятью полотнами. Искусство прошлого представлено двумя вещами Гойи, одной – Франса Хальса и одной – ван Гойена. Искусство будущего тоже не обойдено: в каталоге фигурируют семь вещей Мане (в том числе «Гитарист», «Ребенок со шпагой», «Мертвый тореадор», «Булонский порт»), четыре – Моне (в том числе три вида Голландии), шесть – Писсарро (виды Понтуаза и Лувесьена), три – Сислея («Берега реки») и, наконец, две – Дега («Перед скачками» и «Балерины на репетиции»).

Предисловие Армана Сильвестра, отражая взгляды издателя, проникнуто уверенностью в конечной победе молодых художников: «Эти попытки представлены непосредственно публике, которая сама создает репутации, хотя может пока-

заться, что она принимает их готовыми, и которая не преми-  
нет в один прекрасный день отвернуться от тех, кто угождает  
ее вкусам, и пойдет за теми, кто стремится повести ее за со-  
бой». По мнению Сильвестра, основателем новой школы яв-  
ляется Делакруа. Критик превозносит его за целеустремлен-  
ность, напоминающую «эпоху Возрождения, сходство кото-  
рой с нашим временем бросается в глаза во всех областях  
идейной жизни». Он считает Коро, Милле, Руссо, Дюпре,  
Диаза, Курбе крупнейшими мастерами современного пейза-  
жа. Он понимает, что «подлинного стиля... часто добывает-  
ся тот, кто меньше всего к этому стремится. Это заставляет  
нас вспомнить о группе художников, наших современников  
в точном смысле слова, поскольку все они молоды. Для то-  
го чтобы поместить многочисленные репродукции их работ  
в этом издании, освященном столь славными именами, нуж-  
на была известная смелость. Однако, в конечном счете, эта  
смелость вполне оправданна, и человек, проявивший ее, за-  
служивает, чтобы потомство чтило в нем того, кто сумел из-  
далека разглядеть и приветствовать великую надежду совре-  
менного искусства». «Час торжества этих новых пришельцев  
недалек, и прежде всего потому, что картины их написаны  
в смеющейся гамме». Что касается Мане, то «публике пора  
перестать удивляться и – с восторгом или с возмущением –  
принять этого художника... В конце концов, все отлично по-  
нимают, что он вышел победителем из этой борьбы. О нем  
еще можно спорить, но ему уже нельзя только удивляться».

Под предисловием стоит и дата –1873 г., хотя читатель, вероятно, думал увидеть 1893 г. Дело в том, что публике, к которой с такой уверенностью обращался Арман Сильвестр, потребовалось двадцать лет, прежде чем она перестала удивляться.

# Моне, Писсарро, Сислей и Ренуар до 1873 г

Жизнь и творчество Моне, Писсарро, Сислея и Ренуара до их знакомства с Дюран-Рюэлем представляют такой интерес, что мы считаем себя вправе на мгновение вернуться назад.

Клод Моне (род. в Париже в 1840 г.) еще на пятнадцатом году жизни познакомился в Гавре с Буденом. На него оказал влияние Йонкинд, он знал Тройона, восхищался Добиньи и Коро, встречался с Писсарро в академии Сюиса (так звали ее владельца). Однако, лишь отбыв в 1862 г. воинскую повинность, он смог начать регулярные занятия живописью в Париже, в мастерской Глейра. В 1863 г. он впервые испытал влияние Мане, в этом же году он посылает натюрморт с цветами на выставку в Руане. У Глейра, чью мастерскую он посещал вплоть до ее закрытия, Моне встречается с Ренуаром, Сислеем и Базилем. Последний считает, что Моне уже довольно силен в пейзаже. Начиная с этого времени любовь Моне к природе не знает границ: «Сент-Андресс, – пишет он, – восхитителен, я каждый день открываю здесь все новые красоты. Я прямо с ума схожу от желания все это написать... Честное слово, чертовски трудно написать вещь, законченную во всех отношениях!» 14 октября 1863 г. он посылает Базилию полотно, «целиком написанное с натуры».

В 1865 г. Моне живет с Базилем в Париже, а с апреля

по август – в Шайи, где пишет свой «Завтрак на траве». Он выставляется в Салоне и сразу же добивается успеха. Поль Манц пишет в «Gazette des Beaux-Arts» о гармоничности картины, об умении художника чувствовать валеры, о захватывающем впечатлении, которое производит полотно в целом. Пигаль утверждает, что Моне – «самый оригинальный и искусный маринист... Вчера еще безвестный, он сразу сделал себе имя». Курбе до такой степени заинтересовался исследованиями Моне, что готов помочь ему материально.

В 1866 г. Моне живет в Виль-д'Авре и в Гавре. Он выставляет в Салоне «Камиллу» (ныне в Бременском музее) и, по словам Базиля, добивается «сногшибательного успеха». «Картины его и Курбе – это лучшее, что есть на выставке». Интересно отметить, что Базиль не говорит о Мане. В знаменитой борьбе за Мане, которую ведет в это время Золя, последний не забывает и Моне. Он находит в нем «энергию и правдивость. Вот настоящий человек, настоящий темперамент!» Торе-Бюрже превозносит «Камиллу» – «бессмертное, щедрое полотно». Кастаньяри упоминает Моне в числе «натуралистов», идущих на штурм будущего. В том же году Моне впервые пишет вид Парижа – «Сен-Жермен л'Оксеруа» (Берлинский музей), выполненный мелкими и стремительными мазками, которые напоминают сверкающие пятнышки света. Цвет еще плотен, ему недостает прозрачности, тени синие, но функция их та же, что и у черных теней. Моне изобрел мазок, как бы пронизанный солнцем, прежде чем

воссоздать с помощью цвета эффект света.

Рост успеха Моне слегка приостановился в 1867 г. В этом году в Салон принимают лишь одну из работ, представленных художником. Такую суровость нетрудно объяснить: вещи, которые Моне посылал туда раньше, не выходили за рамки реализма à la Курбе, хотя и были менее основательными и строгими, более нервными и динамичными. А вот «Женщины в саду», отвергнутые Салоном 1867 г. (ныне в Лувре), уже свидетельствуют о новых исканиях: светлые тона, легкость теней, лишенные рельефа силуэты, отказ от «крепкой формы», наконец, свобода мазка. Естественно, что художники – члены жюри, отдавая себе отчет, какую опасность представляют для всех них подобные тенденции, отнеслись к ним со всей строгостью. Тем временем материальные условия жизни Моне все время ухудшались. Стремясь помочь ему, Базиль покупает его «Женщин в саду». Но у Моне начинают болеть глаза, и врач запрещает ему работать на воздухе. Несмотря на все эти невзгоды, он сохраняет свою былую энергию, и к 25 июля у него готово по крайней мере двадцать полотен. Выставка показывает ему, что звезда Курбе начинает закатываться, а Мане, напротив, все больше входит в моду. Базиль подумывает о выставке «независимых» художников, выбранных среди тех, кто не допущен в Салон; в этой выставке должны участвовать Курбе, Коро, Добиньи, Диаз и другие, но главное место на ней будет отведено Моне. Из-за отсутствия денег проект осуществить не удастся. Сле-

дует отметить, что той же идеей, устраивая в 1874 г. свою первую выставку, руководствовались и те, кто вслед за Моне были прозваны «импрессионистами». Базиль погиб во время войны.

В 1868 г. Моне женится на Камилле, у них родится ребенок. Но нужда становится все более безысходной. Моне в таком отчаянии, что временами подумывает о самоубийстве. Последние месяцы года приносят ему, однако, некоторую передышку благодаря помощи одного гаврского мецената. Но Салон снова выставляет только одну из представленных им картин, и к тому же это полотно разочаровывает его друзей. Захари Астрюк не скрывает, что ожидал большего от столь оригинального художника, как Моне, который на все накладывает свой, особенный отпечаток. Несмотря на свежий и красивый цвет, картина кажется ему написанной наспех, нескомпонованной и бессодержательной. Начинается зубоскальство. «Господину Моне было четыре с половиной года, когда он писал эту картину» («Journal Amusant», 30 мая 1868 г.). В Гавре, где Моне встречает Курбе и Александра Дюма-отца, он постепенно приходит в себя. Он пишет: «В Париже даже очень сильный человек слишком поглощен всем, что он видит и слышит, тогда как все, что я делаю здесь, хорошо уже тем, что ни на кого не похоже: это просто впечатления, которые я получил и пережил сам. Чем дальше я двигаюсь, тем больше сожалею, что умею так мало. Это больше всего угнетает меня». Трудно более четко выра-



зить его концепцию. Основываться на личном впечатлении, отмечая все заученные правила, – вот его программа. Эта программа реализована уже в «Аржантей-на-Сене» (Художественный институт в Чикаго), где рефлексы реки определяют весь стиль картины, преобразуют даже фигуру женщины. В то же время прозрачные тона излучают свет.

1869 г. – время безысходной нужды, самой отчаянной нищеты. В августе, находясь в Сен-Мишеле около Буживаля, Моне с женой питаются хлебом, который приносит им Ренуар. Весну художник проводит в окрестностях Гавра, октябрь – в Этрета. Ему не на что купить красок, он падает духом и решает отказаться от мечтаний о славе, но не перестает бороться. 25 сентября он пишет: «Положение отчаянное. Продав натюрморт и получил возможность немного поработать. Но, как всегда, вынужден был остановиться – нет красок... Один я ничего не сделал в этом году. Из-за этого я зол на всех, я завидую, киплю, беснуюсь. Если бы только я мог работать, все пошло бы на лад». В Салон его не допускают, имя его замалчивают.

1870 г. Салон снова отверг Моне, но Кастаньяри и Теодор Верон выступили с протестом против этого решения. Арсен Уссей не побоялся заявить, что Моне выше Мане. После объявления войны Моне уезжает в Голландию и в Лондон. Вскоре он продает одну свою картину Добиньи, несколько других – Дюран-Рюэлю. В 1871 г., получив возможность беспрепятственно работать, он возвращается из Голландии и поселя-

ется в Аржантее.

Наблюдая рефлексы на воде, он работает над разложением и восстановлением тонов; манера его видоизменяется. Это уже окончательно сформировавшийся стиль импрессионистского периода: эффект света полон и безупречен. В 1872 г. он пишет новые виды Голландии, Аржантея, Руана и Ветеля, которые представляют собой настоящие шедевры. Их значение подчеркнул Дюран-Рюэль, репродуцировав в каталоге своей галереи.

Камилл Писсарро родился на десять лет раньше Моне, в 1830 г., в Сен-Томе на Антильских островах. Отец его был еврей. Окончив коллеж в Пасси, директор которого был художником-дилетантом, Камилл в 1847 г. возвращается в Сен-Томе, где до 1852 г. служит в коммерческих предприятиях своего отца. В это время он знакомится с датским художником Фрицем Мельби, с которым без спросу уезжает в Каракас (Венесуэла), решив посвятить себя живописи. В 1854 г. он возвращается в Сен-Томе, но уже в 1855 г. оказывается в Париже, где успевает перед самым закрытием Всемирной выставки побывать на ней и познакомиться с картинами Коро, которые приводят его в восторг. В этот период он встречается с братом Фрица Мельби Антоном, который откроет ему впоследствии доступ в Салон.

До 1856 г. Писсарро, хотя и живет в Париже, продолжает писать виды Антильских островов в своем раннем роман-

тическом и ориенталистском стиле. Однако мало-помалу он убеждается, что окрестности Парижа представляют столь же богатый материал для живописи, как и далекие Антилы. Это открытие позволяет ему тут же заинтересоваться тем, что составит главную особенность его будущего стиля – построением перспективного пространства.

В 1857 г. он учится в академии Сюиса, где знакомится с Клодом Моне, в 1858 г. живет в Монморанси. Его стиль, весьма напоминающий Коро, не свободен еще от известного педантизма, наводящего на мысль о Дюссельдорфской школе, к которой принадлежал Антон Мельби. Именно как ученик последнего Писсарро в 1859 г. впервые выставляется в Салоне. Через два года его туда уже не допустят; и объясняется это тем, что за истекшее время его работы перестали быть только картинами в стиле Коро.

В 1861 г. контрасты света и тени становятся у Писсарро особенно резкими, контуры изображаемых предметов – изломанными и нервными. Так же как это несколько позднее будет с Сезанном, Писсарро, отходя от Коро, движется не к импрессионизму, а к некоему символистскому экспрессионизму, к скупой манере выражения, интенсивности цвета, которые уже предвещают Ван Гога. Стоит ли удивляться, что жюри Салона 1861 г. все это, естественно, казалось диким. Писсарро, которого и в Салоне 1863 г. постигла та же участь, что в 1861 г., вознаградил себя тем, что выставил три пейзажа в «Салоне отвергнутых», где Кастаньяри отметил его как

подражателя Коро. Писсарро поселяется в Ла-Варенн-Сент-Илер и часто наезжает в Париж. Он пристально следит за успехами Мане, встречается с Сезанном. В своих работах он всецело поглощен вопросами устойчивого построения и живописного контраста, хотя ему не всегда удается гармонически примирить две эти задачи.

В 1864, 1865 и 1866 гг. его допускают в Салон. В 1864 г. он выполняет свой первый офорт. В 1865 г. он посещает кафе Гербуа, где царит Мане, но большую часть времени все-таки проводит за пределами Парижа. В том же году он выставляет свой первый шедевр – «Берега Марны в Шенневьере», в котором достигнута полная устойчивость построения при отсутствии какого-либо намека на педантизм. Перспектива создается контрастами цветных планов, а не линиями. Живописный эффект достигается исключительно за счет гениального построения строгой композиции. Пользуясь по примеру Курбе шпателем, Писсарро получает возможность сообщать ценность самой живописной материи.

В 1866 г. Золя впервые выдвигает его на первый план: «Господин Писсарро неизвестен, о нем, конечно, никто не будет говорить... Вам следует знать, что Вы никому не понравитесь, что Вашу картину сочтут слишком обнаженной, слишком черной... Строгая и серьезная живопись, предельное стремление к правде и точности, непреклонная и сильная воля – э, да Вы великий искатель, сударь, Вы художник, которого я люблю».

В том же году Писсарро поселяется в Понтуазе, где на него производят огромное впечатление холмы Эрмитажа, те самые холмы, на которые сегодня немыслимо смотреть иначе, как глазами Писсарро, – приземистые, одинокие, молчаливые, пожалуй, даже таинственные. В 1867 г. они вдохновляют его на создание ряда шедевров, в которых объемность форм не имеет ничего общего с абстрактной рельефностью и сливается со всей массой атмосферы. Два из них допускаются в Салон 1868 г., где их по достоинству оценивает Кастаньяри; еще один – в Салон 1869 г.

В 1869 г. Писсарро, как и Моне, начинает интересоваться рефлексам на воде и связанным с ними движением света. Он по-прежнему подчиняет эти компоненты заранее обдуманной композиции, но уже менее энергично добивается эффекта перспективы. Наконец, он вырабатывает как бы скользкий мазок. Импрессионистский стиль начинает приобретать ту форму, которая будет развиваться вплоть до 1880 г. Изменяется даже размер картин Писсарро: он уменьшает их для того, чтобы усилить эффект света и тени и сконцентрировать внимание зрителя. Благодаря этому картина утрачивает декоративный или повествовательный характер.

Полотна Писсарро, выставленные в Салоне 1870 г., позволяют Теодору Дюре дать характеристику искусству Писсарро: этот художник начал с пейзажей, лишенных света и блеска, но непрерывно прогрессировал и становился сильнее. В его лице зритель имеет дело с реалистом, который не под-

гоняет природу к своим целям, который «пишет пейзаж, а не картину» и «сообщает самому незначительному из своих полотен такую жизненность, что, глядя на обыденную сцену, написанную им, например, на шоссе, окаймленное молодыми вязами, на дом под деревьями, мы мало-помалу проникаемся той же грустью, какую, должно быть, испытывал сам художник, наблюдая эту сцену в натуре». Со своей стороны, Кастаньяри отмечает, что Писсарро «достигает более общего эффекта», нежели остальные реалисты.

Таким образом, до 1870 г. Писсарро эволюционировал медленнее и спокойнее, чем Моне. В отличие от последнего, он не порывает резко с традицией. Он идет по пути реформ, привнося в традиционную технику новые тенденции: восстановленный тон, единство стиля, выходящее за рамки простого воспроизведения реальности, зрительное впечатление, очищенное от каких бы то ни было академических предрассудков. Эволюционирует он медленно, но безостановочно и начиная с 1870 г. доказывает, что умеет соединить стремление к основательности и величавости с изощренностью и тонкостью новых поисков, добиваясь безупречного и нерасторжимого синтеза всех этих элементов. Именно из-за этой медленности эволюции Писсарро, в отличие от Моне, не закрыл себе доступ в Салон, за исключением Салона 1863 г., и понемногу завоевал признание некоторых любителей. Ей же он обязан и тем, что до 1870 г. не знал жестокой нужды и отчаяния. Зато из-за нее же он никогда не ослеплял пуб-

лику, не приобретал скандальной известности и не добивался такого оглушительного, хоть и непостоянного успеха, как Моне.

Война вынудила переселиться в Лондон и Писсарро, где он прожил до июня 1871 г. 22 февраля 1871 г. Э. Бельяр сообщает ему о друзьях – о Мане, Золя, Гийме, Гийоме, Томсоне, Дюранти, Сезанне, Дега. Теодор Дюре в письме от 30 мая сообщает ему об отчаянном положении Парижа в дни Коммуны, и Писсарро отвечает ему из Лондона: «Здесь я не останусь. Только за границей чувствуешь, как прекрасна, величественна и гостеприимна Франция. Здесь все по-другому! Встречаешь только презрение, равнодушие, даже грубость: среди коллег царят лишь самая эгоистическая зависть и обиды. Если не считать того, что Дюран-Рюэль купил у меня две небольшие картины, мои работы никого, равным счетом никого здесь не привлекают; впрочем, со мной это бывает везде... Может быть, скоро я буду в Лувесьене, там я потерял все – из полутора тысяч полотен у меня осталось штук сорок. На кой черт они понадобились этим воякам?» 16 июля Дюре поздравляет Писсарро по поводу «Эффекта снега», выставленного художником у Дюран-Рюэля.

Как признавался сам Писсарро, в 1870–1871 гг., во время пребывания в Англии, он работал мало. Часто утверждают, будто он испытал там влияние Тернера, однако следов этого не видно. В лучшем случае можно допустить, что он видел в Англии эскизы Констебла, которые научили его еще боль-

шей смелости мазка и контраста тонов.

Из Лувесьена, где Писсарро живет до апреля 1872 г., он опять переезжает в Понтуаз. В этом, 1872 г. он дальше разрабатывает свой эскизный стиль, совершенствует валеры тонов и все более сужает мотив, который сводится у него в конце концов к привычному виду сельского дома и нескольких деревьев. Начиная с 1872 г. все элементы формы, цвета и мотива, замысла и техники достигают у Писсарро гармоничного совершенства, которое характеризует его импрессионистский стиль.

Как уже сказано, мы располагаем весьма скудными сведениями об Альфреде Сислее, хотя нам известно множество его картин. Среди импрессионистов он был одной из самых крупных фигур, однако понимали его гораздо хуже, чем любого из них.

Сислей родился в 1839 г. в Париже. Родители его были англичане. Начиная с 1857 г., когда Сислей служит в одной лондонской торговой фирме, он постепенно начинает все больше интересоваться литературой и живописью. В это время он изучает Шекспира, а также Тернера и Констебла. В 1862 г. в мастерской Глейра он знакомится с Моне, Ренуаром и Базилем. На Пасху 1863 г. он едет с ними в Шайи, в окрестности Фонтенбло. Наиболее сильно влияют на него в тот период Коро и Курбе. В 1865 г. вместе с Моне, Ренуаром, Базилем и другими он посещает салон Лежона. Написанная



им в 1865 г. картина «Каштановая аллея в Сель-Сен-Клу», которая хранится ныне в Пти Пале, доказывает, что Сислей уже тогда отлично владел теми техническими приемами, какие были свойственны Курбе и Добиньи. Она была выставлена в Салоне 1866 г., где ее не заметил никто – ни Золя, ни Торе, ни Кастаньяри. В марте 1866 г. мы застаем Сислея в Марлот, куда к нему приезжает Ренуар. В июле 1867 г. он живет в Онфлере, где Базиль пишет его портрет. В том же году он допущен в Салон как ученик Коро.

Одна из написанных Сислеем в 1870 г. работ, находящаяся сейчас в коллекции Оскара Рейнхарта в Винтертуре и изображающая порт и корабли, представляет собой шедевр стиля, не менее законченного, чем стиль Моне или Писсарро. Как и они, Сислей умеет запечатлеть мотив в атмосфере, восстановить тон, передать динамику жизни в малейшей детали. В общем движении Сислей выражает свою индивидуальность изяществом, нежностью колорита, ясностью видения, задушевностью. Ближе всего он стоит к Кору, и роднит их сходство не живописных элементов, а душ.

В 1871 г. Дюран-Рюэль впервые выставляет в Лондоне две картины Сислея. В 1872 г. Сислей создает ряд шедевров, которые не уступают его позднейшим работам, хоть и не превосходят их. И место, которое отводится ему в 1873 г. в каталоге галереи Дюран-Рюэля, свидетельствует, что он добился признания.

Огюста Ренуара Дюран-Рюэль оценил позже, чем Моне, Писсарро и Сислея. «Revue Internationale» обходит его имя молчанием. На лондонских выставках Дюран-Рюэля экспонируется лишь одна его картина – «Мост Искусств», в 1871 г. Ни одна из его работ не репродуцируется в каталоге 1873 г., хотя Ренуар уже создал к этому времени некоторые свои шедевры как в области фигурных изображений, так и в пейзаже, и стиль его в отдельных случаях не менее импрессионистский, чем у Моне или Писсарро. Вероятно, оценить новые тенденции в трактовке человеческой фигуры было сначала труднее, чем в пейзаже, где начиная с 1830 г. по традиции царила несколько большая свобода, чем в остальных жанрах. Впрочем, впоследствии Дюран-Рюэль, слишком поздно понявший Ренуара, полностью загладит свою ошибку: его отношение к нему до самой смерти художника останется более внимательным, дружеским и любовным, чем к кому-либо из коллег Ренуара.

Ренуар родился в 1841 г. в Лиможе. Отец его был портной и переехал с семьей в Париж, когда мальчику шел пятый год. С 1854 г. Ренуар занимается росписью по фарфору, затем расписывает ткани для занавесей. С 1862 по 1864 г. он учится в Школе изящных искусств. Одновременно, в 1863 г., он посещает академию Глейра и на Пасху едет в Шайи, под Фонтенбло, где вместе со своими однокашниками Моне, Базилем и Сислеем пишет этюды с натуры.

В Салоне 1864 г. выставляется его академическая компо-

зиция «Эсмеральда», которую он впоследствии уничтожил. В 1865 г. в Салон принимают один его портрет и «Летний вечер».

В 1866 г. Ренуар представляет в Салон две картины: во-первых, пейзаж с двумя фигурами, которым он очень дорожил; во-вторых, вид Марлот, выполненный за две недели и казавшийся самому художнику лишь «наброском». Второе полотно было принято, первое отклонено. Коро, Добиньи и еще четыре члена жюри настаивали на том, чтобы принять пейзаж, но возобладала противоположная точка зрения. Добиньи это рассердило: «Мы сделали все, что могли, чтобы помешать этому. Но чего можно было ожидать – нас было всего шесть против всех остальных. Скажите Вашему другу, чтобы он не падал духом: его картина отличается большими достоинствами; ему следует подать петицию и потребовать «выставки отвергнутых». Однако восстановления «Салона отвергнутых» потребовал не Ренуар, а Сезанн и, кстати говоря, безуспешно.

В том же году Ренуар снимает комнату с полным пансионом в семье своего товарища Жюля Лекёра. Сестра последнего в письме от 29 марта 1866 г. оставила нам любопытную характеристику художника: «Когда этому бедному малому нечего делать, он напоминает собой тело без души. Сейчас он не знает, чем заняться, потому что закончил свои картины для выставки. Позавчера Жюль почти уговорил его ехать с ним, но он решил немного обождать и закончить портрет

мамы, а их приятель Сислей тем временем подыщет им там жилье. Сислей, теперь уже уехавший, осаждал его с одной стороны, Жюль – с другой, но вчера утром он заявил, что пришел работать и никуда не поедет. Сегодня утром он все еще уверял, что остается, но потом отправился провожать Жюля на вокзал и в последнюю минуту решил ехать. Багажа он с собой не захватил, поэтому ему придется вернуться за своими вещами. Я уверена, сейчас он сетует на себя за то, что поддался на уговоры».

В Марлот Ренуар берется за свою большую прекрасную картину «Харчевня матушки Антони» (ныне в Стокгольмском музее) и зачитывается статьями Золя о Салоне.

Весной 1867 г. он вместе с Моне работает над видами Парижа и одновременно с этим пишет надуманную академическую картину «Диана-охотница» (ныне в собрании одного американского коллекционера); эта вещь предназначалась для Салона, но не была туда принята. Осенью Ренуар находит приют в мастерской Базиля, где позже к нему присоединится Моне. Базиль помогает ему завязать отношения с Эдмоном Метром, которые Ренуар будет поддерживать и после 1871 г.

В 1868 г. он расписывает плафон в особняке князя Бибеско. Его картину «Лиза» (ныне музей в Эссене), написанную годом ранее, принимают в Салон.

На этот раз критику проняло. Захари Астрюк, заявив, что Ренуар равен Мане и Моне, хвалит его за продуманность

эффектов, утонченность гаммы, единство и ясность впечатления. По его мнению, творчество Ренуара обличает в нем художника будущего, человека, умеющего остро подмечать живописное. «Лиза» — это дочь народа, подлинная парижанка.

Торе-Бюрже превозносит естественность и правдивость «Лизы», а также точность рефлексов, окутывающих фигуру. Кастаньяри возражает тем, кто вслед за нападка на Базиля и даже на Мане чернит теперь «Лизу», и, в свою очередь, с похвалой отзывается об этом смелом опыте Ренуара, опыте, который будет оценен знатоками.

В 1869 г. Ренуар выставляет в Салоне этюд «Летом». В августе он мирно живет с Лизой у своих родителей в Вильд'Авре. Хотя у него не хватает денег на то, чтобы купить себе необходимый ассортимент красок, он не унывает и радуется жизни: в октябре он наслаждается виноградом, который прислал ему Базиль. Он присматривает за мастерской Базиля в Батиньоле; как уже было сказано, он навещает Моне в Сен-Мишеле, под Буживалем, и носит ему хлеб. «Лиза» и портрет Сислея выставлены у Шарпантье. Ренуар продает с аукциона свою «Женщину в белом». В обществе Моне и под его влиянием он пишет «Купанье в Гренуйер» («Лягушатник»), существующее в двух вариантах, первый из которых находится у г-на Оскара Рейнхарта в Винтертуре, а второй в Стокгольмском музее. Это два шедевра полностью импрессионистского стиля.

В 1870 г. Салон принимает «Купальщицу» (Музей в Базеле) и «Алжирскую женщину», находящуюся ныне в коллекции Честера Дейла в Нью-Йорке. Арсен Уссей заявляет, что Моне и Ренуар превосходят Мане и как мастера стоят на уровне Курбе. Их школа, утверждает он, стремится не к «искусству для искусства», а к «натуре для натуры». Рано или поздно их вещи будут висеть в Люксембургском музее. Их еще не понимают французы, слишком приверженные к традиции, но их уже оценили испанцы и англичане.

В августе, когда разражается война, Ренуар протестует против решения пойти добровольцем, которое счел своим долгом принять Базиль и которое оказалось для него роковым. Правда, вскоре он оказывается в 10-м конноегерском полку, стоящем в Бордо, но военная служба занимает его меньше всего: он пишет портреты своего капитана Дарра, а также г-жи Дарра, которые находятся теперь в Дрезденском музее и в собрании Льюисона в Нью-Йорке.

Возвратившись в Париж, где во время Коммуны он живет на улице дю Драгой, Ренуар находится то в столице, то в Версале. Он пишет портреты г-жи Метр и г-жи Анрио. Дюре помогает ему деньгами. Он создает программную картину, в которой объединяет Веласкеса, Мане и японцев. Его часто встречают в Сель-Сен-Клу и в Буживале.

В 1872 г. он знакомится с Клаписсонами. Салон отказывается принять его «Парижанок в костюмах алжирских женщин» (коллекция А. Мацукаты в Токио). В том же году он

пишет «Понт неф» (коллекция Маршалла Филда в НьюЙорке). Эти картины позволяют нам составить себе ясное представление о стиле Ренуара в этот период: первая из них – подражание Делакруа, Курбе и Диазу, лишенная единства, несмотря на отдельные второстепенные живописные находки; вторая – подлинный шедевр зрелого импрессионизма, полотно, полное жизни и правды и в то же время приподнятости, которую сообщает ему красота света. Это вещь, в которой достигнуто безупречное единство техники и вдохновения и которой придают грандиозность широта и глубина пространства.

В каталоге галереи Дюран-Рюэля фигурируют репродукции с двух картин Дега. Он начинает как реалист, но его любовь к линии, делающая его единственным подлинным продолжателем Энгра, мешает ему безоговорочно разделить вкусы импрессионистов. Небезынтересно напомнить, что 5 декабря 1872 г. Дега заявляет, что стремится к «энергии и фактуре Бугро, к упорядоченности целого в стиле Пуссена и позднего Коро». Но уже 8 августа 1873 г. он «подумывает, не отправиться ли ему в Руан пешком, по берегам Сены, а часть пути проделать на лодке... изучая валеры, извивы дорог на небольших холмах». Как ни иронично звучит это письмо, картины Дега доказывают, что импрессионисты в это время хотели обновить свое видение мира.

В тот же период под влиянием Писсарро, одну из картин

которого он даже копирует, чтобы овладеть его техникой, Сезанн отказывается от своей романтической манеры.

Что касается Мане, то достаточно вспомнить его «Скачки в Лоншане» (Художественный институт в Чикаго), чтобы увидеть, как он постепенно движется к импрессионизму. Цвет Моне безусловно облегчил ему передачу света, но он сам принял слишком большое участие в выработке импрессионистской концепции, чтобы радикально изменить свой стиль под чьим бы то ни было внешним влиянием.

Одним словом, в 1873 г. группа выступает в полном составе. Она созрела, уверена в своих силах и ждет лишь сигнала Дюран-Рюэля, чтобы покорить публику.



## **Изменение вкусов между 1873 и 1880 гг**

Как известно, эти радужные надежды оправдались далеко не сразу. В течение многих лет публика и пресса высмеивали импрессионистов, почти все критики не признавали и презирали их, большинство любителей не покупало их картин.

Положение стало улучшаться только к 1880 г., да и то медленно, окончательной же победы импрессионистам пришлось ждать почти до 1892 г. Читателю будет небезынтересно узнать, что первый скандал у Дюран-Рюэля произошел не в связи с Моне, Писсарро или Ренуаром, а в связи с Мане и Пюви де Шаванном. В самом деле, наш вкус куда менее восприимчив к новшествам в изображении человеческого тела, нежели в пейзаже. Ничто так не вредит настоящему искусству, как убеждение в абсолютном совершенстве и неизблемости канонов человеческой красоты. Как мы уже видели, школа 1830 г. подготовила глаз зрителя к восприятию импрессионистских пейзажей. Деформации Мане были счастливой находкой, не имевшей, однако, precedентов. То же относится и к несколько схематичным абстракциям де Шаванна. Мане, главный зачинщик всех скандалов перед войной, а вместе с ним и де Шаванн создали у публики такое представление об импрессионизме, что зрители перепугались и надолго утратили доверие к Дюран-Рюэлю.

Впрочем, жертвой изменений вкусов, наступивших в 1873–1880 гг., явились не только импрессионисты. Мода и любители отвернулись и от Делакруа, Коро, Милле, Руссо, Домье, Курбе, словом, от всех, кто при Второй империи был признан критикой и публикой. Критика по-прежнему вдумчиво подходила к их произведениям, но покупателей не находилось. Дюран-Рюэль был вынужден не только отказаться от дальнейших покупок, но и продавать себе в убыток, а это означало разорение.

В 1875–1879 гг. умерли Милле, Коро, Добиньи, Домье, Бари, Диаз, и распродажа произведений из их мастерских пришлась на самый неблагоприятный момент. Многие коллекционеры пустили свои собрания с аукциона. Словом, спрос все еще оставался весьма ограниченным, предложение же стало огромным, и это означало катастрофу.

Реакция достигла апогея в 1878 г., в дни Всемирной выставки, когда жюри, состоявшее из художников официального направления, отвергло не только Мане и импрессионистов, но и Делакруа, Милле, Руссо, Декана, Бари, Рикара, Тройона. Это было уже слишком. Дюран-Рюэль принял вызов. У него уже ничего не осталось от коллекции, которой он обладал в 1873 г. Но клиенты пришли ему на помощь, и при их содействии он сумел устроить выставку подлинной французской живописи с 1830 по 1870 г. На ней было экспонировано 88 вещей Коро, 32 – Делакруа, 30 – Курбе. Широкая публика не обратила на нее внимания, но любители

раскрыли глаза от изумления. Последовавшие затем распродажи дали обнадеживающие результаты.

Реакция во вкусах после 1871 г. объясняется многими причинами. Коммуна так перепугала людей, что они стали слепы и несправедливы. Доказательство тому – преследования, которым подвергся Курбе. В политической жизни на долгое время возобладала реакция: Мак-Магон ушел в отставку только в 1879 г. В живописи школы 1830 г., а тем более в живописи импрессионистов было заключено глубокое социальное содержание. Когда публика требовала ясного и приемлемого «сюжета», когда даже Дюре находил «вульгарными» вязы своего друга Писсарро, это объяснялось широко распространенными социальными предрассудками. Импрессионисты вышли из народа или из мелкой буржуазии, весьма близкой к нему. Напротив, любители живописи были выходцами из дворянства или крупной буржуазии, и все предшествующие художники считались с их вкусами; исключение составлял лишь Домье, но им любители не интересовались. В живописи импрессионистов они инстинктивно почувствовали социальную опасность. Красавицы Ренуара были не бульварными феями, а девушками из предместий; крестьянки у Писсарро выглядели еще более деревенскими, чем у Милле; паровозы Моне выбрасывали струи революционной энергии; Сезанн, как и Золя, был по духу своему анархист. Их живопись означала конец привилегированному, разрыв с элегантностью и роскошью, появление нового чувства

собственного достоинства, присущего людям из народа, но отнюдь не означающего для них разрыва со своим классом.

С другой стороны, художники официального направления понимали, что импрессионизм разрушает наиболее дорогие их сердцу «законы» живописи. Они еще мирились с формой Курбе, который, как подметил Бодлер, в целом был верен скорее академической традиции, чем традициям Делакруа. А вот у Мане и импрессионистов форма еще больше, чем у Делакруа, была подчинена требованиям цвета, света и тени. Еще никогда единство формы и цвета не подрывало так решительно гегемонию линии и светотени. Еще никогда не выражалась с такой убежденностью и силой вера в то, что пленэр, природа в любом ее виде и повседневная жизнь прекрасны, а художник не нуждается ни в «изысканном», ни в «исключительном». В каждом дереве, отблеске, хижине импрессионисты видели искру всеобъемлющей красоты. И эту искру они действительно умели показать. Это было уже слишком для тех, кто остался равнодушен к новой вере: каждый успех импрессионистов они рассматривали как личное оскорбление.

# Общество импрессионистов

1873 г. еще удачен для Писсарро. Живет он в Понтуазе, но в Париже у него есть мастерская. 2 февраля он пишет Дюре: «Вы правы, дорогой мой, мы начали завоевывать надлежащее место. Нам противостоят некоторые мастера, но разве нам не следовало ожидать этого расхождения в мнениях, когда мы вступили в драку и подняли наше скромное знамя в самой гуще жаркого боя? Дюран-Рюэль непоколебим, мы будем шагать, не заботясь о мнениях». В конце года Дега и Дюре покупают у него одну картину. 26 декабря он выражает свое удовлетворение по поводу сделки, заключенной им с Дюран-Рюэлем. Местоимение «мы», употребляемое Писсарро в письме, датированном февралем, относится, кроме него самого, к Моне и Сислею. 26 апреля Дюре настойчиво уговаривает его не связываться «с Моне и Сислеем, которые стоят на грани дилетантизма». 2 мая Писсарро отвечает: «Не заблуждаетесь ли Вы в оценке таланта Моне? На мой взгляд, это очень серьезное и чистое дарование... Это поэзия, переданная гармонией правдивых красок. Моне – поклонник подлинной природы». 31 октября Писсарро вновь пытается предотвратить разрыв между Дюре и Моне.

6 декабря Дюре опять переходит в атаку: «Я по-прежнему полагаю, что сельская природа и животные – натура наиболее соответствующая Вашему таланту. У Вас нет ни декора-

тивного чувства Сислея, ни поразительного глаза Моне, но у Вас есть то, чем не обладают они, – интимное глубокое чувство природы и сила кисти, в результате чего красивая картина, написанная Вами, – это всегда нечто законченное. Если бы мне надо было дать Вам совет, я бы сказал: не думайте ни о Моне, ни о Сислее, не думайте о том, что делают они, идите своим путем, путем изображения сельской природы. Этот новый путь поведет Вас так далеко и так высоко, как никакого другого мастера». В 1873 г. подобные советы Дюре были одновременно и полезны и вредны: полезны потому, что Писсарро нужно было внушить, насколько крупна его творческая индивидуальность; вредны потому, что Дюре придавал слишком мало значения живописному видению. В самом деле, по поводу одной из картин Писсарро он пишет: «Меня не интересует ни как это было сделано, ни в какой из ваших манер – светлой или черной – это сделано. Сути дела это не меняет».

Разумеется, каждый, кто предпочитает пейзажи Писсарро 1873–1875 гг. его пейзажам 1866–1868 гг., понимает, что Дюре был неправ и что благодаря новому живописному видению мира, которое Писсарро вырабатывал вместе с Моне, Сислеем и Ренуаром и которое он прививал Сезанну, перед ним открывались несравнимо большие художественные возможности, чем раньше. Тем не менее 8 декабря Писсарро изъясляет полную готовность следовать наставлениям Дюре. Да, он опять займется «живой натурой», хотя все время пи-

сать на воздухе достаточно трудно. Он также пишет Дюре о «весьма странных и крайне своеобразно увиденных этюдах Сезанна».

В 1874 г. Дюран-Рюэль был вынужден предоставить импрессионистов их собственной судьбе. 13 февраля Писсарро обращается к Дюре с просьбой помочь ему материально, потому что «Дюран не смог уплатить ему столько, сколько нужно для покрытия его расходов».

В силу этого, а также в связи с постоянными отказами жюри допустить их в Салон, Дега, Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Сезанн, Берта Моризо и Гийомен решают создать свое общество. В апреле – мае 1874 г. они впервые выставляются у Надара, выступая под именем «Анонимного общества живописцев, скульпторов, граверов и т. д.». Этот шаг, утверждавший их независимость, был весьма смелым. Ему предшествовали аналогичные шаги Курбе и Мане, его еще в 1867 г. предвидел Базиль, его оправдывали с моральной точки зрения Бюрти и Кардон. Последний заявил, что «искусство только выигрывает от развития индивидуальной свободы». Однако 15 февраля Дюре пытается отговорить Писсарро от участия в этой выставке. «Вам осталось сделать один шаг – завоевать известность у публики и добиться признания у торговцев и любителей. Для этой цели существует только аукцион в отеле Друо и большая выставка во Дворце промышленности. Сейчас Вы располагаете группой любителей и коллекционеров, которые Вас поддерживают и приобрета-

ют Ваши работы. Ваше имя знакомо художникам, критикам и интересующейся искусством публике. Но Вам надо сделать еще один рывок и приобрести широкую известность. Вы не достигнете этого групповыми выставками. Публика не ходит на такие выставки, пойдет лишь тот же самый круг художников и почитателей, который Вас уже знает». Эти слова Дюре звучат пророчески: они объясняют, почему Мане не захотел выставляться с импрессионистами. В 1880 г., подводя итог деятельности общества импрессионистов, Золя утверждал, что попытка их выставиться самостоятельно, вне Салона, была ошибкой. Но даже допуская, что эта ошибка сыграла роковую роль в личной жизни художников, поскольку она обрекла их на серьезные лишения, не следует упускать из виду другую сторону вопроса и забывать, что ошибка эта принесла огромную пользу их искусству. Оно обрело в этой борьбе силу, блеск, ореол, на которые не могло бы претендовать, демонстрируясь в Салоне.

Основатели общества 1874 г., «надеясь встретить больше снисхождения со стороны публики, объединились с некоторыми другими художниками, чье творчество казалось менее спорным». Таким образом, вокруг небольшой группы, объединенной общими творческими устремлениями, сложилось нечто вроде ассоциации, преследовавшей чисто практические цели. Первым это обстоятельство отмечает Сезанн в письме к Писсарро от 2 июля 1876 г. «Устраивать слишком много выставок подряд – плохо; к тому же люди, которые



считают, что идут смотреть импрессионистов, увидят лишь одних «примкнувших» и охладеют... Коль скоро у многих из нас есть общая цель, будем надеяться, что необходимость заставит нас действовать сообща и что собственные наши интересы и успех сделают еще более прочными узы, укрепить которые зачастую не может добрая воля». Заметим, кстати, что надежды Сезанна не осуществились.

За выставкой 1874 г. последовала вторая, состоявшаяся в 1876 г. у Дюран-Рюэля, затем третья, в 1877 г. На этот раз участники выставки уже именуют себя импрессионистами, кличкой, которую им дали в насмешку, и основывают журнал «L'Impressionniste». Это – самое крупное выступление группы в полном составе. Но упорное отворачивание публики приводит к тому, что от группы то и дело кто-нибудь откалывается. В 1878 г. импрессионисты не устраивают выставки, а Ренуар выставляется в Салоне. В 1879 г. ни Сезанн, ни Ренуар не выставляются вместе с импрессионистами, а Ренуар имеет успех в Салоне. В 1880 и 1881 гг. Моне, Ренуар, Сезанн и Сислей не участвуют в выставках импрессионистов, причем первые двое выставляются в Салоне. Группа распадается. Из этого приходится заключить, что группа и «примкнувшие» взаимно исключали друг друга.

# Первые любители импрессионизма

15 февраля 1874 г. в письме к Писсарро Дюре заявляет: «Сейчас Вы располагаете группой любителей и коллекционеров, которые Вас поддерживают и приобретают Ваши работы».

Одним из таких любителей был сам Дюре. В коллекции его, которую ему пришлось продать 19 марта 1894 г., было 6 работ Мане, 6 – Моне, 4 – Писсарро, 3 – Ренуара, 3 – Сислея, 3 – Сезанна, 8 – Дега. Эти произведения, представляющие собой самые ранние работы названных мастеров, сегодня наиболее знамениты.

Среди первых любителей следует назвать также финансиста Гошеде, директора «Gagne Petit». На первой распродаже его коллекции (13 января 1874 г.) с молотка пошли 6 полотен Писсарро, 3 – Моне, 3 – Сислея, 2 – Дега. По мнению Дюре, эта распродажа способствовала популярности Писсарро и его друзей «больше, чем все отдельные выставки, какие только можно себе представить». 20 апреля 1875 г. состоялась вторая распродажа коллекции Гошеде – теперь настала очередь романтиков и реалистов. Затем, 6 июня 1878 г., ввиду банкротства Гошеде, была продана с аукциона и оставшая часть его коллекции. С молотка пошли 5 работ Мане, 12 – Моне, 9 – Ренуара, 13 – Сислея. На этой последней распродаже полотна импрессионистов, кроме Сислея, продавались

по катастрофически низким ценам. Госпожа Гошеде стала впоследствии второй женой Моне.

До 1870 г. Писсарро состоял в деловых отношениях с неким папашей Мартеном, комиссионером, занимавшимся продажей его картин. Позднее, почувствовав, что Мартен хочет с ним порвать, Писсарро прибег к услугам торговца Портье. На распродаже, состоявшейся 4–7 апреля 1892 г., после смерти Мартена, было продано 8 работ Курбе, 2 – Коро, 1 – Мане, а импрессионисты были представлены только одним полотном Сислея.

26 марта 1896 г. в отеле Друо была распродана коллекция Эмманюэля Шабрие – друга Мане и человека, который с самого начала понял величие Моне. Он был обладателем 8 вещей Моне, 7 – Мане, 6 – Ренуара, 2 – Сислея и 1 – Сезанна.

Гюстав Ароза известен в истории искусства прежде всего как опекун и покровитель Поля Гогена. Именно у Гюстава Ароза Поль Гоген, матрос и банковский служащий, познакомился с живописью Писсарро, по стопам которого шел затем несколько лет. Коллекция Гюстава Ароза, подобранная, по мнению Бюрти, с большим вкусом, была продана 25 февраля 1878 г. Она включала, помимо 17 работ Делакруа, 4 – Домье и 7 – Курбе, три полотна Писсарро, датированные 1870, 1871 и 1872 гг. Другой член той же семьи, А. Ароза, продавший свою коллекцию 6 мая 1891 г., в 1872 г. заказал Писсарро четыре десюдепорта – это «Четыре времени года», находящиеся ныне в Гаагском городском музее.

Все необходимые сведения об Эжене Мюрере, кондитере, владельце гостиницы, художнике, поэте, романисте и кол-лекционере, уже даны г-ном А. Табараном в его книге о Писсарро. Он умер в 1906 г., и коллекция его была продана. Мюрер пришел на помощь Писсарро в 1877 и 1878 гг., то есть в самые критические для художника моменты.

Певец Фор стал покупать картины импрессионистов, как только они появились. В 1874 г. Кардон отмечает, что на импрессионистов нашелся «любитель – правда, пока что один – это г-н Фор, который продал своих великолепных Дюпре... и т. д., чтобы купить работы Дега, Сезанна и Мане. Правда, г-н Фор всегда любил оригинальничать». В каталоге распродажи коллекции Фора, состоявшейся 29 апреля 1878 г., мы находим 4 работы Мане, но импрессионисты в нем не представлены. После 1880 г. Моне не раз писал Дюран-Рюэлю, что его очень огорчает необходимость продавать свои картины Фору, – у последнего есть привычка давать чрезвычайно низкую цену.

Граф Арман Дория насчитывал в своей коллекции 10 картин Ренуара, 4 – Сислея, 1 – Писсарро, 1 – Моне, 1 – Сезанна и, кроме того, 4 – Мане, 10 – Домье и т. д. Распродажа состоялась 4–9 мая 1899 г. В предисловии к каталогу коллекции, написанном Арсеном Александром, мы читаем, что на выставке 1874 г. пораженный одной из картин Сезанна граф Дория воскликнул: «Ей-богу, мы ничего не понимаем. А ведь здесь есть первоклассные вещи. Я обязатель-

но должен купить кое-что из работ этого художника». Чтобы оценить Сезанна в 1874 г., нужна была именно такая скромность.

В 1874–1875 гг. Сислея усиленно покупал А. Дашри. На распродаже его коллекции 30 мая 1899 г. фигурировало 8 работ Сислея, 1 – Моне, 1 – Писсарро.

12 мая 1876 г. некий г-н Л. продал свою коллекцию, в которой было два полотна Моне.

В 1882 г., когда Мане получил крест Почетного легиона, г-н де Беллио, румынский врач, друг Писсарро, Моне и Ренуара, возмущался тем, что такой же награды не удостоили Моне, Дега, Сислея, Ренуара и Сезанна. Беллио умер в 1894 г. В его коллекции импрессионисты были широко представлены.

Самым убежденным защитником Ренуара и Сезанна в героические 1874–1880 гг. был Шоке, симпатичный образ которого запечатлел г-н Жорж Ривьер в своей книге «Ренуар и его друзья» (1921). Г-н Жюль Жоэт опубликовал в «L'Amour de l'Art» (1935) письма Ренуара, Моне и Сезанна к Шоке. Трудно найти слова, чтобы воздать должное вкусу, предвидению и преданности этого человека, бывшего по положению своему всего лишь мелким служащим. Коллекция Шоке была продана после его кончины, 1–4 июля 1899 г. Каталог был снабжен предисловиями Роже-Милеса и Дюре. «Нужно было видеть Шоке, – пишет последний, – когда импрессионисты находили случай показать публике свои произведения. На выставках и распродажах он неизменно был в пер-

вых рядах и казался подлинным апостолом нового учения». Его коллекция насчитывала 31 картину Сезанна, 5 картин Мане, 11 – Моне, 11 – Ренуара, 1—Сислея, 1—Писсарро, а также акварели, пастели и рисунки.

Жюльен Танги, гениально предугадавший будущую славу Сезанна и Ван Гога и способствовавший ей, предстает перед нами в облике простого и добродушного торговца красками. Г-н Эмиль Бернар набросал его портрет в «Mercure de France» от 16 октября 1908 г. 2 июня 1894 г., после смерти Танги, состоялась распродажа его коллекции, а также картин, пожертвованных некоторыми художниками в пользу жены покойного. На распродаже фигурировало 6 полотен Сезанна, 6 – Гогена, 1 – Моне, 3 – Писсарро, 1 – Сёра, 2 – Сислея, 2 – Ван Гога.

В 1875 г. молодой художник Гюстав Кайботт стал участником выставок импрессионистов, а также оказал их организаторам денежную помощь. После 1880 г. он с большой самоотверженностью, хотя и безуспешно, пытался спасти Общество импрессионистов. В 1897 г. его коллекция, чрезвычайно богатая шедеврами, отошла государственным музеям, что открыло туда дорогу импрессионизму. История трудностей и споров, связанных с передачей коллекции Кайботта государству, рассказана г-ном Герстль Мак в его книге о Сезанне.

На помощь импрессионистам в годы нужды пришел и другой художник – Анри Руар. Он был другом Дега, и в 1873 г.

Дега вышучивал его за «неистовое счастье», которое, по словам Руара, давала ему «натура». Коллекция Руара, проданная после его кончины, 9—18 декабря 1912 г., насчитывала 5 работ Сезанна, 5 – Мане, 5 – Моне, 5 – Писсарро, 3 – Ренуара.

Со своей стороны Эдуард Мане тоже неоднократно помогал Моне.

Людовик Пьетт по-братски принимал Писсарро в своем доме в Монфуко, когда художнику приходилось особенно тяжело.

Ренуару повезло больше, чем его друзьям: он очень рано нашел людей, оценивших его живопись и, в особенности, изящество его портретов.

В 1876 г. издатель Жорж Шарпантье заказывает ему портрет своей внучки; в 1878 г. он пишет портрет г-жи Шарпантье с детьми (ныне в Нью-Йоркском музее Метрополитен), который принес ему оглушительный успех в Салоне 1879 г. Г-н Жорж Ривьер сообщает, что Ренуар был тогда завсегда-таем гостиной г-жи Шарпантье, чье влияние немало способствовало его популярности. Часть писем Ренуара к супругам Шарпантье опубликована в «L'Amour de l'Art» (1 февраля 1938 г.). В 1878–1879 гг. Шарпантье помог также Сислею, к которому долго сохранял дружеские чувства.

Коллекция Жоржа Шарпантье была распродана 11 апреля 1907 г., после его кончины. Она содержала большое количество пастелей, а также по два полотна Ренуара и Моне, одно

– Сезанна.

1879 годом датированы два ренуаровских портрета Марты Берар и один – г-жи Поль Берар. Художник в течение долгих лет пользовался гостеприимством семьи Берар в ее имении в Варжемоне, около Дьеппа, где он создал большое число портретов, декоративных работ и пейзажей. Распродажа коллекции Поля Берара состоялась 8–9 мая 1905 г., после его смерти. Продано было около 18 работ Ренуара, 6 – Моне, 3 – Сислея, 1 – Писсарро.

Шарль Эфрусси, ученый-искусствовед, который в 1880 г. обратил на импрессионистов внимание «*Gazette des Beaux-Arts*», познакомившийся с Ренуаром через посредство Бонна, самое позднее в 1878 г., был в то же время и коллекционером. Именно у него поэт Жюль Лафорг увидел и оценил полотна Ренуара.

В 1878 г. Журд, редактор «*Siècle*», приобрел у Сислея семь полотен. На распродаже его коллекции 4 мая 1881 г. фигурировало только одно из них.

После 1870 г. Жан Дольфус, эльзасский промышленник, житель Мюлуза, составил значительную коллекцию картин, проданную 12 марта 1912 г. В нее, помимо 20 полотен Коро, входило 6 работ Ренуара и 2 – Сислея.

15 апреля 1901 г. состоялась частичная распродажа коллекции Дека, который начал собирать ее еще до 1880 г. Продано было 5 работ Моне, 5 – Писсарро, 10 – Сислея, 5 – Гийомена, 2 – Дега, 1 – Ренуара.



Наконец, в 1875 г., подружившись с Писсарро, байоннский судовладелец Антонен Персонна начал собирать свою великолепную коллекцию импрессионистов, ныне находящуюся в Лувре.

Еще до 1880 г. художественную ценность импрессионистов признали многие другие коллекционеры, точными сведениями о которых мы не располагаем. Однако и то, что уже сказано, позволяет нам утверждать, что стена непонимания, которой окружили импрессионистов пресса и большая часть публики, была не такой уж глухой, хотя сторонников у импрессионистов было очень немного и они не смогли избавить художников ни от долголетней нужды, ни от отчаяния, овладевшего ими к 1880 г.

# Героический период импрессионизма

Самые великие свои шедевры Писсарро, Моне и Сислей создали между 1870 и 1880 гг. Исчезновение тех тенденций, которые побудили их объединиться и по времени совпали с основанием общества импрессионистов, повлекло за собой некоторое снижение творческого уровня этих художников. Теми же годами датированы и многие шедевры Ренуара; затем для него начались годы, когда он работал очень неровно, и лишь с 1895 г. снова начинается его славное восхождение к вершинам искусства. Единственным, кто с 1873 г. до самой смерти непрерывно совершенствовал свой стиль, был Сезанн.

1874 г., когда Писсарро впервые пережил серьезные денежные затруднения, был для него в творческом отношении одним из самых удачных. Он создает ряд шедевров. Колорит его приобретает такое исключительное очарование, чистоту, жизненность и светозарность, которых художник в дальнейшем уже не превзойдет: он становится одним из крупнейших в истории искусства всех времен мастеров красочной выразительности. В 1875 г. он создает новые шедевры и добивается нескольких творческих удач, которые, с точки зрения композиции и монументальности, представляют собой шаг вперед, достойный Сезанна. В это время Писсарро, вероятно, достигает своего зенита. Однако тут же, побуждаемый

надеждой что-нибудь продать, он обращается к жанровым сценам, хотя это не соответствует характеру его дарования. В 1876 г. он замечает свою ошибку, оставляет жанровую живопись и с успехом возвращается к мотивам 1873–1874 гг. В 1877, 1878 и 1879 гг. он отказывается от монументальности, от статичной неподвижности живописных масс и стремится к беспокойности мазка и к ослепительности цвета – солнца. В 1880 г. офорты, гуаши и акварели избавляют художника от нужды, хотя и слишком поздно. Он прибегает к этим художественным средствам для того, чтобы стать более доступным для публики. «Героическое» направление искусства Писсарро в 1875 г. лишь довело его до полного разорения и окончательно поставило под угрозу жизнь его семьи. Став более доступным, он спасся сам и сохранил для себя возможность работать дальше, хотя, может быть, на уровне более низком, чем в 1873–1876 гг.

Писсарро был самым постоянным участником выставок импрессионистов. Он – единственный, кто неизменно фигурирует на них с 1874 по 1886 г. После 1870 г. он ни разу не выставлялся в Салоне. Именно Писсарро привил импрессионистам чувство пространства и больше, чем кто-либо другой, вселил в них веру в определенные принципы. И он неколебимо верил в абсолютную ценность этих принципов даже тогда, когда вынужден был изменять им.

Для Клода Моне время жестокой нужды началось еще

до 1870 г. Ему, может быть, пришлось хуже, чем остальным, несмотря на то, что живопись его имела более шумный успех, чем картины его друзей. Наделенный великолепным темпераментом борца, искренний и честный как в искусстве, так и в жизни, убежденный как никто, в том, что избранный им путь есть единственно правильный путь, живший лишь мыслью об успехе как в сфере искусства, так и в общественной, Моне неизбежно должен был стать вождем импрессионистского движения. Это не значит, что он был самым крупным мастером среди художников новой школы. Сила его заключалась в том, что он шел до конца, жертвовал всем для достижения своего идеала. В период с 1870 по 1875–1876 гг. любовь к природе и сила воображения, позволившая Моне добиться ослепительности света, пришли в удивительно удачное равновесие. К этим годам относятся многие безусловные его шедевры. В 1877–1878 гг. Моне создает знаменитую серию, посвященную вокзалу Сен-Лазар. Эффект, достигнутый в ней, еще более мощен, а воображение более свободно, чем раньше, но уравновешенности меньше. Моне добивается здесь исключительной напряженности, убедительности и экспрессии, может быть, даже чрезмерной. В области техники здесь достигнута огромная степень яркости, поскольку у Моне стремление покорить зрителя всегда подавляет естественное вдохновение.

Это стремление к успеху сочетается у Моне с явно выраженными коммерческими способностями. В 1876 г. он обра-

щается к Дюран-Рюэлю с просьбой поддержать уровень цен на его картины. Уже в 1878 г. Дюре признает за Моне изрядные способности по этой части. Полууспех Моне в Салоне 1880 г. навлекает на него критику Золя и гнев Дега, которого возмущает «разнузданное саморекламирование» Моне. В то время как Писсарро, отчаявшись, решает взяться за более доступные жанры, Моне выходит из группы импрессионистов с намерением пробиться в одиночку. Доказательство тому – интервью, данное им Табуро (и опубликованное в «La Vie Moderne» 12 июня 1880 г.): «Я импрессионист... но очень редко общаюсь со своими коллегами – как мужчинами, так и женщинами. Маленький храм стал банальной школой, и ее двери открыты для любого пачкуна». Не Гогену ли адресовано слово «пачкун»?

Сислей – самый сдержанный, робкий, спокойный и скромный среди импрессионистов. Моне, Ренуар, Писсарро, каждый на свой лад, способствовали выработке импрессионистской концепции. Сислей удовольствовался тем, что принял ее. Создается впечатление, будто он примкнул к импрессионистам лишь потому, что дружил с ними. Но, усвоив их манеру, Сислей глубже, чем кто-либо из них, проникал в сущность того, что он писал. Его относительное безразличие к вопросам стиля позволило ему сосредоточиться исключительно на выражении своего чувства и целиком отдаваться упоению цветом, светом, нюансами тени. Это, может быть, ограничивает поэзию его творчества, но зато делает ее осо-

бенно чистой. Сислей, больше чем кто-либо, нуждался в равновесии между воображением и реальностью.

С 1870 г., когда он принимает импрессионистскую концепцию, по 1876 г. Сислей создает ряд шедевров столь же бесхитростных в смысле выбора мотива, сколь совершенных по тонкости и добросовестности исполнения. Однако с 1877 г. динамичность, энергия и эффектность Моне заражают и его. Сислей делает над собой усилие, что, без сомнения, дает результаты. Хотя, несмотря ни на что, он сохраняет свою былую тонкость, восприимчивость и изящество, такое форсирование собственного таланта, в отличие от Моне, отнюдь не свойственное Сислею, сообщает его творчеству не столько динамичность, сколько искусственность и чрезмерную возбужденность. В 1879 г. он тоже пытается, порвав с группой, выставиться в Салоне, но его туда не допускают. Он тяжело переносит свое одиночество. Правда, вскоре благоразумие и скромность Сислея приносят некоторые плоды. В 1880 г. материальные условия его жизни заметно улучшаются. Он первым из импрессионистов привлекает к себе внимание Дюран-Рюэля.

Ренуар достиг полноты импрессионистического видения в объединении фигур и пейзажа в «Семействе Анрио», 1871 г. Его пейзажи, написанные в быстрой и легкой манере, относятся к наиболее светлым и жизненным и излучают исключительное очарование. С 1869 по 1879 г. воображе-

ние и реальность находятся в них в безупречном равновесии. Последние по времени более утонченны, эффекты в них не так броски, но они по-прежнему непринужденны, правдивы и вместе с тем полны изящества. В фигурах и особенно в портретах некоторое время еще чувствуется влияние Курбе и академической формы, но к 1874 г. оно окончательно исчезает. С этого года появляются шедевры Ренуара – «Ложа», «Танцовщица», «Парижанка». Творчество Ренуара достигает своей кульминации в 1876 г., когда он пишет «Купальщицу» (Москва), «Качели» и «Мулен де Ла Галетт» (Лувр). В 1878 г. он создает «Жанну Самари» и «Чашку кофе», свидетельствующие о том, что его талант все еще не увял. «Г-жа Шарпантье с детьми» приносит ему в это время большой успех, но, присматриваясь к этому шедевру, мы уже видим опасные симптомы: искусственность композиции, статичное и несколько нарочитое изящество, стремление к успеху, выражающееся в чрезмерном воспевании буржуазной комфортабельной обстановки, что не могло не повредить живописной правдивости картины. Это не относится к написанному в 1879 г. «Завтраку», находящемуся во Франкфуртском музее. Формы и колорит в нем настолько утонченны, что это сообщает каждому образу и всей картине в целом восхитительную, хотя и несколько эфемерную жизненность. Вышеописанные опасные симптомы с полной отчетливостью сказываются в портрете Поля Берара, написанном в 1880 г.: форма чрезмерно точна и законченна, а локальные цвета слишком

акцентированы и не могут обрести единство в свете. Сходство, доходящее до иллюзорности, вредит произведению искусства. Свои подлинные возможности в 1880 г. Ренуар проявил не в этой картине, а в других, таких, как, например, «Ложя».

В 1878 г. Ренуар первым отошел от импрессионистов, выставившись в Салоне, где в следующем году он даже обратил на себя внимание. Впрочем, никто его за это не осудил. Даже Писсарро и Сезанн были обрадованы его успехом. Все происходит так, словно Ренуар остается таким же нерешительным, фантастичным и противоречивым, каким мы знали его в 1866 г. Как в жизни, так и в творчестве он умел устраиваться так, что ему все прощали и его любили за мощь его гения.



# Критика импрессионизма с 1866 по 1880 г

Не стоит, конечно, вновь ворошить глупые и враждебные нападки, которым печать подвергала импрессионистов в 1874–1880 гг., но небезынтересно показать, сквозь какие бури прокладывали себе путь первые объективные критические оценки импрессионизма.

Для того чтобы познакомиться с первым независимым суждением о реализме, следует обратиться к Золя и его «Салону 1866 г.»: «Для меня, заявляющего, что реальность должна быть подчинена темпераменту, слово «реалист» лишено смысла. Изображайте правду, и я готов буду аплодировать вам; но, прежде всего, стремитесь к тому, чтобы изображение было индивидуальным и живым, и тогда я буду аплодировать еще горячее». Золя испытывал потребность, правда, еще неосознанную, в более субъективной художественной концепции, нежели концепция реалистов. Достаточно вспомнить, как в 1867 г. он истолковывал субъективное видение Мане: художник видит вещи золотистыми и светозарными, в тонах более светлых, нежели тона, существующие в природе, и притом видит массами, без деталей, – единый ансамбль верных утонченных пятен.

В 1868 г. Астрюк подмечает у Ренуара «единство и четкость впечатления». Кастаньяри утверждает, что происходит

«радикальная революция в содержании и форме». В 1869 г. Эрнест Федо возражает против сюжетности и иллюстративности в живописи. В 1870 г. Дюре сожалеет об ограниченности и фотографической материальности натурализма и объявляет себя сторонником художников, «которые, обладая индивидуальным видением предметов, умеют в соответствующей форме запечатлеть это видение на полотне и в то же время приобщить зрителя к своему впечатлению... Мы не станем смотреть полотно, если оно дает пищу только нашему глазу: мы смотрим на картину для того, чтобы почувствовать ее, чтобы получить при взгляде на нее определенное впечатление или испытать известное волнение».

По мнению Армана Сильвестра, высказанному им в 1873 г., Моне, Писсарро и Сислей сделали нечто вроде открытия, основанного на гармонии, которая достигается чрезвычайно простыми средствами: «Весь секрет заключается тут в очень тонком и очень точно наблюденном взаимоотношении тонов». Сильвестр тонко подмечает индивидуальные различия трех названных выше пейзажистов. «На первый взгляд трудно определить, что отличает картину господина Моне от картины господина Сислея, а манеру последнего – от манеры господина Писсарро. Небольшое исследование скоро покажет вам, что господин Моне – самый умелый и самый смелый, господин Сислей – самый гармоничный и самый нерешительный, а господин Писсарро – самый правдивый и самый наивный». Лучше сказать трудно.

В 1874 г. Бюрти так определяет общую цель группы: «В технике – передача всеобъемлющего света на открытом воздухе; в настроении – отчетливость первого впечатления». Он заявляет, что живопись импрессионистов зачастую производит «впечатление величественности». В предисловии к каталогу распродажи Гошеде (13 января 1874 г.) Эрнест Шено говорит о «группе, которая стала предметом усиленных споров ввиду своего стремления к предельной простоте и полной искренности своей натуралистической трактовки». Катюль Мендес противопоставляет «реальность» «импрессионизму» новых художников. Однако он восхищается Ренуаром, Сислеем, Моне и до известной степени Сезанном. Эмиль Кардон говорит о «школе впечатления».

В 1875 г. Филипп Бюрти, напомнив о том, что художников этой группы прозвали «импрессионистами» и «непримиримыми», превозносит их успехи: «Все это как бы маленькие фрагменты зеркала жизни; подвижные, красочные, скромные и чарующие явления, отражающиеся в них, весьма заслуживают одобрения и похвалы». Здесь мы впервые сталкиваемся с понятием «фрагментарности». Впоследствии критики всячески подчеркивали фрагментарный характер видения импрессионистов и на этом основывали свои нападки на них. Однако любое произведение искусства показывает вселенную целостно – так, как ее воспринимает художник. Только с этой поправкой можно назвать фрагментарной живопись импрессионистов, отличающихся неоспоримой по-

следовательностью, а значит, и единством стиля.

Начало 1876 г. ознаменовано выпадом Фромантена, который признает за новыми художниками «умение правильно схватить суть явления и чрезвычайно тонко почувствовать его... то есть весьма редкие способности», но осуждает их техническую малограмотность. Выпад Фромантена подсказывает Дюранти идею его брошюры «Новая живопись», где он дает характеристику импрессионистской техники. «Открытие их, по существу, заключается в признании того, что сильный свет обесцвечивает цвета, что солнечный свет, отражаемый предметами, благодаря своей яркости имеет тенденцию свести эти цвета к тому световому единству, при котором семь цветов спектра превращаются в один бесцветный блеск, именуемый светом. Руководствуясь интуицией, они мало-помалу пришли к разложению солнечного света на его элементы и сумели снова восстановить его единство посредством общей гармонии цветов спектра, которые они щедро используют в своих полотнах». Дюранти связывает импрессионизм с венецианцами и Констеблом: он видит в них примитивов нового великого Возрождения живописи и высказывает опасение, как бы художники, группирующиеся вокруг Салона, не использовали их открытия в целях голлой виртуозности. Бюрти предсказывает, что публика примет выставку 1876 г. теплее, чем выставку 1874 г. По словам Армана Сильвестра, «школа» импрессионистов «использовала пленэр в невиданных доньше масштабах: она ввела в

моду исключительно светлую и очаровательную гамму тонов... нечто вроде очень светлого и очень суммарного анализа впечатления. Я лично нахожу у художников этой школы нежность безупречной гармонии, завершающей целую лавину диссонансов... Нет ничего менее наивного, но цель их – предельно проста». Наконец, Эмиль Блемон, поставив вопрос «Что же такое художник-импрессионист?», пытается затем выявить то общее, что объединяет интересующих нас художников: «Они не копируют, они переводят, толкуют, стараются найти конечный результат многообразия линий и красок, которое, глядя на предмет, мы одновременно воспринимаем глазом. Они не анализируют, а синтезируют, и на это у них, несомненно, есть основания, ибо если анализ представляет собой по преимуществу метод науки, то подлинным методом искусства является синтез. Импрессионисты признают только один закон – необходимую взаимосвязь вещей». Таким образом, Блемон впервые определил место импрессионистов в истории искусства с точностью, которой часто недоставало последующим критикам. В том же году выходит в свет краткая заметка Кастаньяри, отчетливо выражающего в ней свое благожелательное отношение к импрессионистам.

Поворотным пунктом в судьбе импрессионизма был 1877 г. Апрельская выставка, на которой группа выступала в почти однородном составе, возбудила интерес у гораздо более широких кругов публики, нежели раньше. Как мы уже

видели, художники основывают журнал «L'Impressionniste». Теперь уже они сами, ободренные интересом, который проявляет к ним публика, переходят в атаку на периодическую прессу, в первую очередь на «Figaro», обвиняя эту газету в том, что она распространяет на их счет всякие глупости. Г-н Жорж Ривьер, редактирующий большую часть журнала, выступает в защиту импрессионистов в «L'Artiste». Он объясняет, почему участники выставки приняли имя «импрессионистов». В 1830 г. термины «классик» и «романтик», несмотря на всю свою расплывчатость, все же принесли известную пользу, помогая различать две школы в живописи. «Импрессионисты» уже достаточно известны, чтобы публика, приглашаемая посетить их выставку, была уверена в том, что она не встретит на этой выставке ни исторических сюжетов, ни жанровых сцен, ни «монументальной живописи». Импрессионисты не подражают старым мастерам, а со всей искренностью выражают свою индивидуальность. Если они и обращаются к истории, то делают это лишь в той степени, в какой это делает, например, Ренуар в «Бале», задаваясь целью рассказать историю повседневной жизни своей эпохи. Стремление трактовать сюжет ради его живописного тона, а не ради самого сюжета, вот что отличает импрессионистов от других художников. Они отнюдь не революционеры, они просто хотят быть самими собой. Затем Ривьер набрасывает характеристики отдельных художников. Ренуара отличают радостные, гармоничные светлые образы; у него девствен-

ный взгляд на вещи, он умеет увидеть в них очаровательную сторону и вселить в нас любовь к ним; он сродни Ватто. Мо- не проникает в самое существо предмета, воспроизводя его напряженную жизнь. Талант Дега, обязанный литературе и философии не меньше, чем искусству линии и науке о цве- те, характерен, прежде всего, своей антиромантической на- правленностью. Сезанну свойственны героическая ясность, утонченность, основанная на огромном мастерстве, очаро- вание, величественность и торжественность, достойные Библии и древних греков и ставящие его в один ряд с полубога- ми. Писсарро присущи крестьянская религиозность, мелан- холия и в то же время эпический размах, достойный «От- верженных» Гюго и затмевающий Милле. Вкус, тонкость и спокойствие – вот приметы Сислея, который, кстати сказать, не возбуждает особенно бурных споров. У Кайботта, Берты Моризо и Гийомена тоже есть свои достоинства. А художни- ки Салона ходят смотреть импрессионистов, чтобы «прочи- стить свои палитры».

Бюрти, который находит слово «импрессионисты» непод- ходящим и – вероятно, под влиянием общественного мнения – относится к ним холоднее, чем в 1875 г., тем не менее при- знает за ними умение зафиксировать «общий вид предметов и живых существ, передать их сущность вне зависимости от традиционных точек зрения». Бюрти подчеркивает также их связь с Коро.

Поль Манц, слишком поработанный традиционными ис-

художественными концепциями, чтобы полностью оценить импрессионистов, довольно удачно определяет их принципы: «Импрессионист – это искренний и свободный художник, который, порвав с академической техникой и ухищрениями моды, со всем простодушием полностью отдается очарованию природы, бесхитростно и с максимальной открытостью передавая напряженность полученного им впечатления».

Теперь ясно, что во вкусах публики намечается существенный сдвиг, и в этом смысле весьма симптоматична позиция двух больших журналов той эпохи – «La Gazette des Beaux-Arts» и «L'Art». Первый не пишет о выставке импрессионистов, но Дюранти, которому поручено дать отчет о Салоне, пользуется случаем, чтобы упрекнуть Академию художеств в нежелании замечать импрессионистов; кстати сказать, это заявление Дюранти вызвало протесты со стороны подписчиков. «L'Art», прежде отличавшийся своим враждебным отношением к новым мастерам, в 1877 г. публикует письмо художника Поля Нюэля, который, правда, весьма сдержанно, хвалит «наброски» импрессионистов. Многие газеты, в частности «L'Homme Libre», «Le Rappel», «Le Petit Parisien», «Le Courrier de France», «Le Siècle», выражают свою симпатию и уважение к ним, признавая, что они сумели возбудить любопытство публики.



# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.