

УДК 75:929
ББК 85.143(3)-8
В29

Вентури, Лионелло.

В29 Импрессионисты. Дневники и письма. / пер. с франц. П.В. Мелковой — Москва: Издательство АСТ, 2020. — 368 с.: ил. — (*Великие художники. От первого лица*)

ISBN: 978-5-17-126730-8 (ООО «Издательство АСТ»)

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.

УДК 75:929
ББК 85.143(3)-8

ISBN: 978-5-17-126730-8

© П.В. Мелкова, наследники
© ООО «Издательство АСТ»

СОДЕРЖАНИЕ

Лионелло Вентури 7

Художники-импрессионисты
и Дюран-Рюэль 7

Часть I. Письма художников 73

Письма Огюста Ренуара 73

Письма Клода Моне 112

Письма Камилла Писсарро 215

Письма Альфреда Сислея 229

Письма разных художников 233

Часть II. Воспоминания Дюран-Рюэля 255

Часть III. Документы 299

Письма К Октаву Маусу 299

Письма Дюран-Рюэля 307

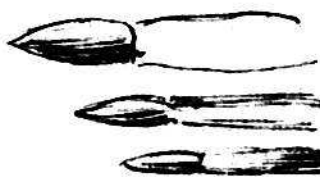
Восемь выставок импрессионистов 1874—1886 гг. 312

Критика импрессионизма с 1863 по 1880 г. 333

Blanc d'argent,
 Jaune de Chrome
 Jaune de Naples, —
 Ocre jaune, —
 Terre de Sieme naturelle —
 Vermillon,
 Laque de Garance
 Vert Veronise
 Vert Emeraude
 Bleu de Cobalt
 Bleu Outremer,

critique à palette
 gattori
 espere
 a qu'il faut tout faire

L'ocre jaune le jaune de Naples
 et la terre de Sieme ne sont
 que des tons intermédies. On
 en peut se faire plusieurs
 nuances les faire avec les autres



Pennons de Martin



Grosses plates en

Лионелло Вентури

Художники-импрессионисты и Дюран-Рюэль

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; оставлялось 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 интереса.

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 за-

канчивается 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 коллекции 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 «злосчастного 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 вкусах.

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

Уже разбогатев, 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 Делакруа и школу 1830 г. Так вот, советниками отца Поля Дюран-Рюэля в художественных вопросах были Эр-

роусмит 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, выставившихся в 1855-м, особенно пейзажистов и жанристов, считая их более выдающимися мастерами, нежели тех, кто выставился 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 зададутся 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-м 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 вехский, но недостаточный. Ошибочной, как с точки зрения маршана, 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 удаче импрессионисты добились лишь тогда, когда несколько отошли от него.

Стремиться к монополии его побуждала отнюдь не алчность. Он был слишком опытен, чтобы не понимать, что, приспособившись 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. Начинать 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 проник 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 привлечь публике передовые вкусы 1830 г., но был уже 1870 г., и родился 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, какую 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, Зием сбывли 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 позолотчика.

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, Делакура, 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 полотно 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, которую помечено 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 отличных выполненных офортов. Делакруа представлен в нем тридцатью одной вещью, большинство из которых — известные работы художника: «Смерть Сарданапала», «Танжерские одержимые», «Четыре 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, Диаз, Дюпре, Жерико, Тройон, ван Марке, Зиен, 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 показаться, что она принимает их готовыми, и которая не прервет в один прекрасный день отвернуться от тех, кто угождает ее вкусам, и пойдет за теми, кто стремится повести ее за собой». По мнению Сильвестра, основателем новой школы является Делакруа. Критик превозносит его за целеустремленность, напоминающую «эпоху Возрождения, сходство которой с нашим временем бросается в глаза во всех областях идейной жизни». Он считает Коро, Милле, Руссо, Дюпре, Диаза, Курбе крупнейшими мастерами современного пейзажа. Он понимает, что «подлинного стиля... часто добивается 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 того чтобы поместить многочисленные репродукции их работ в этом издании, освященном столь славными именами, нужна была известная смелость. Однако в конечном счете эта смелость вполне оправданна, и человек, проявивший ее, заслуживает, чтобы потомство читло в нем того, кто сумел издали разглядеть

и приветствовать великую надежду современного 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 понимают, 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 Базилю 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 неизвестный, он сразу сделал себе имя». Курбе до такой степени заинтересовался исканиями 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. Онходит 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,