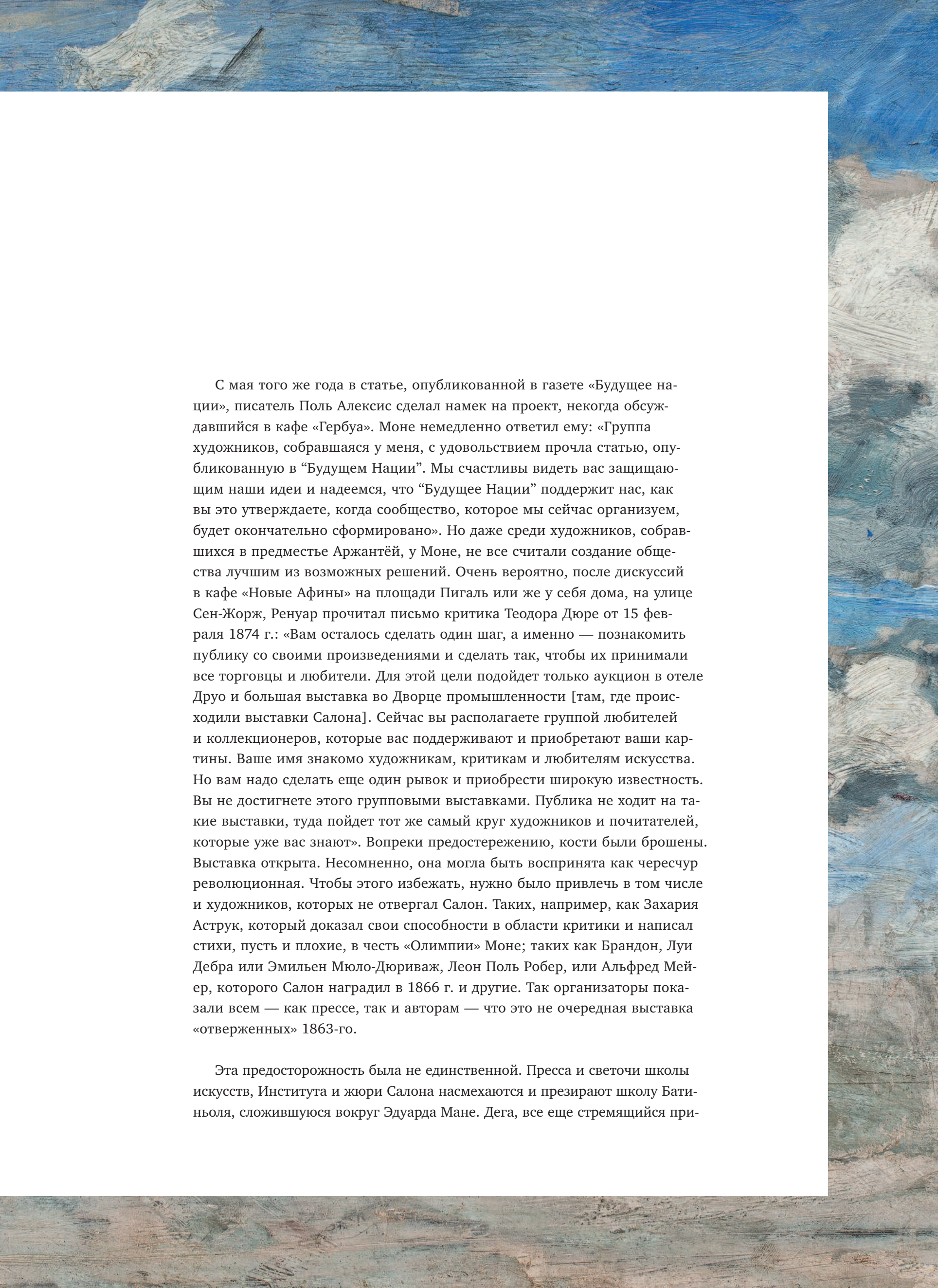


The background of the page is a vibrant, abstract Impressionist painting. It features thick, visible brushstrokes in a variety of colors including yellow, blue, green, red, and brown. The composition is non-representational, focusing on color and light. The painting is visible on the left and bottom edges of the page, framing the central text.

Вступление

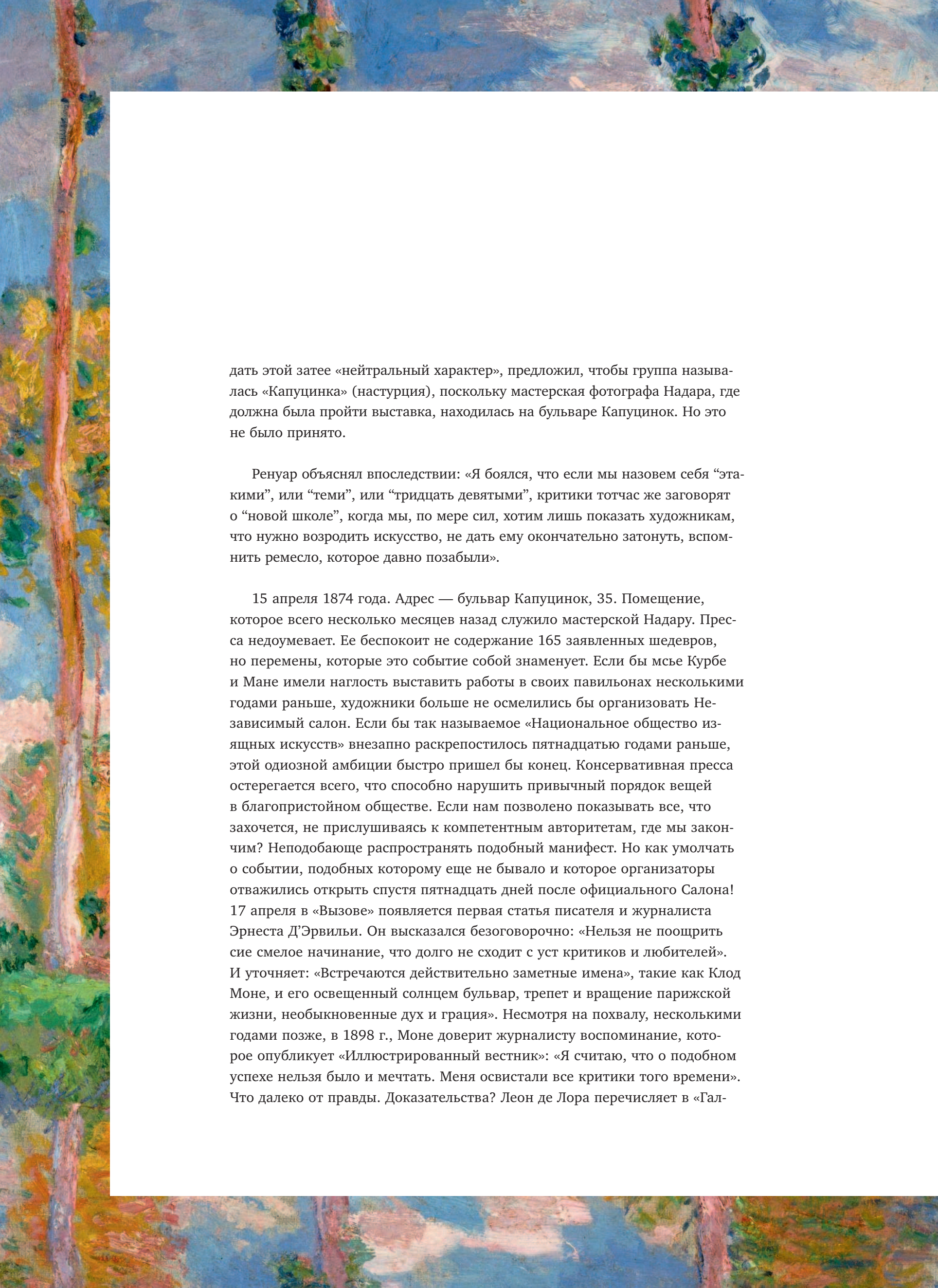
Быть может, вы задавали себе этот простой, обычный вопрос: что такое импрессионизм? Берегитесь. Не уверен (осторожная формулировка), что ответ будет так же прост, как и вопрос... и на то множество причин. 1877 год, при подготовке новой выставки, в которой участвуют только восемнадцать художников, от Дега до Моне, от Кайботта до Сислея, от Гийомена до Моризо, от Сезанна до Ренуара, ведутся напряженные споры по поводу того, как ее преподнести. Ренуар предлагает решение. Вот что он рассказывает скупщику произведений искусства Амбразу Воллару: «Я голосовал за то, чтобы остаться *импрессионистами*. Всем прохожим говорилось: здесь вы увидите живопись, которая вам не понравится. Если настаиваете, тем хуже для вас, деньги за вход мы не возвращаем». Они знали, что делали. Как же сейчас, когда это направление предпочитают прочим, не спросить себя: не был и не остается ли импрессионизм чистым недоразумением? Этот вопрос может показаться вам странным. Однако некоторые уточнения помогут убедиться, что все не так непостижимо, как кажется.

27 декабря 1873 г. в Париже создано Анонимное общество живописцев, скульпторов и граверов. Оно организывает независимые выставки, без жюри, продает картины и выпускает газету об искусстве. Основатели общества — художники, чьи работы снова и снова отвергали в Салоне, который, в свою очередь, был единственным способом автора заявить о себе и получать от творчества доход. Но чтобы быть принятым в Салон, нужно соответствовать критериям тех, кто ожидает увидеть наследников Давида. Нужно также оттачивать рисунок на обнаженной натуре и античных муляжах. Нужно подчинить цвет рисунку и уметь скомпоновать картину на сюжет из Нового или Ветхого Завета, подражать древним грекам или римлянам. В противном случае, как получить Первый Приз в Риме на вилле Медичи и вместе с ним официальные заказы и всевозможные почести? В 1856 г. ученики школы прикладных искусств, вошедшие в ложу, рисуют «Возвращение молодого Тоби», в 1857 г. «Воскрешение Лазаря», «Кориолан у Туллуса, правителя Вольсков», в 1860-м — «Суд Софокла сыновьями», в 1861-м — «Смерть Приама», в то время как художники, основавшие Анонимное общество на непонятные капиталы, дерзнули изображать мир, который их окружает. Некоторые из них имели наглость утверждать, что рисование на открытом воздухе — единственный способ передать живой свет, не проникающий в мастерские, а вместе с ним и разнообразие цвета. Невообразимо.



С мая того же года в статье, опубликованной в газете «Будущее нации», писатель Поль Алексис сделал намек на проект, некогда обсуждавшийся в кафе «Гербуа». Моне немедленно ответил ему: «Группа художников, собравшаяся у меня, с удовольствием прочла статью, опубликованную в “Будущем Нации”. Мы счастливы видеть вас защищающим наши идеи и надеемся, что “Будущее Нации” поддержит нас, как вы это утверждаете, когда сообщество, которое мы сейчас организуем, будет окончательно сформировано». Но даже среди художников, собравшихся в предместье Аржантёй, у Моне, не все считали создание общества лучшим из возможных решений. Очень вероятно, после дискуссий в кафе «Новые Афины» на площади Пигаль или же у себя дома, на улице Сен-Жорж, Ренуар прочитал письмо критика Теодора Дюре от 15 февраля 1874 г.: «Вам осталось сделать один шаг, а именно — познакомить публику со своими произведениями и сделать так, чтобы их принимали все торговцы и любители. Для этой цели подойдет только аукцион в отеле Друо и большая выставка во Дворце промышленности [там, где происходили выставки Салона]. Сейчас вы располагаете группой любителей и коллекционеров, которые вас поддерживают и приобретают ваши картины. Ваше имя знакомо художникам, критикам и любителям искусства. Но вам надо сделать еще один рывок и приобрести широкую известность. Вы не достигнете этого групповыми выставками. Публика не ходит на такие выставки, туда пойдет тот же самый круг художников и почитателей, которые уже вас знают». Вопреки предостережению, кости были брошены. Выставка открыта. Несомненно, она могла быть воспринята как чересчур революционная. Чтобы этого избежать, нужно было привлечь в том числе и художников, которых не отвергал Салон. Таких, например, как Захария Аструк, который доказал свои способности в области критики и написал стихи, пусть и плохие, в честь «Олимпии» Моне; таких как Брандон, Луи Дебра или Эмильен Мюло-Дюриваж, Леон Поль Робер, или Альфред Мейер, которого Салон наградил в 1866 г. и другие. Так организаторы показали всем — как прессе, так и авторам — что это не очередная выставка «отверженных» 1863-го.

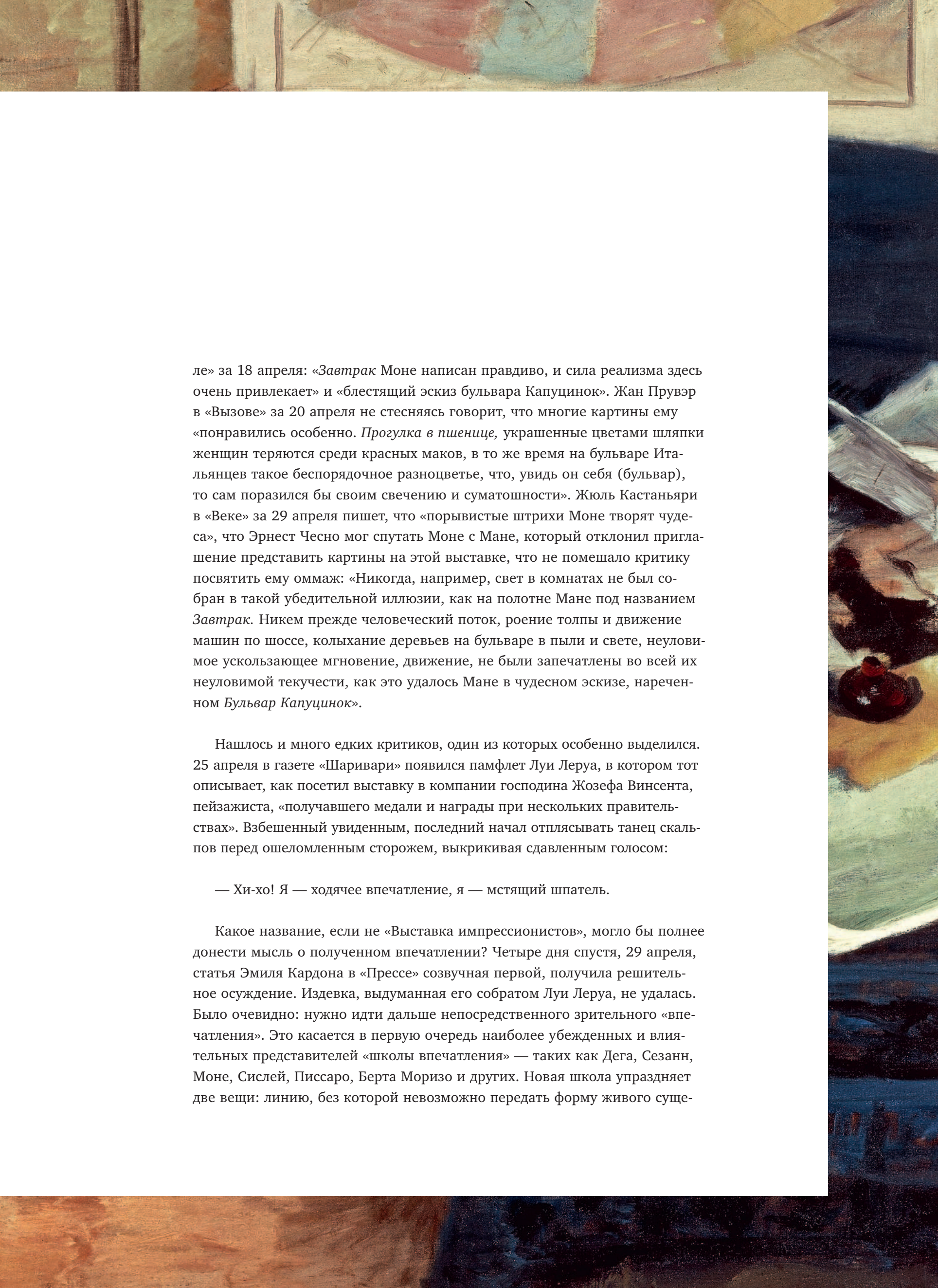
Эта предосторожность была не единственной. Пресса и светочи школы искусств, Института и жюри Салона насмеваются и презирают школу Батиньоля, сложившуюся вокруг Эдуарда Мане. Дега, все еще стремящийся при-



дать этой затее «нейтральный характер», предложил, чтобы группа называлась «Капуцинка» (настурция), поскольку мастерская фотографа Надара, где должна была пройти выставка, находилась на бульваре Капуцинок. Но это не было принято.

Ренуар объяснял впоследствии: «Я боялся, что если мы назовем себя “этскими”, или “теми”, или “тридцать девятыми”, критики тотчас же заговорят о “новой школе”, когда мы, по мере сил, хотим лишь показать художникам, что нужно возродить искусство, не дать ему окончательно затонуть, вспомнить ремесло, которое давно позабыли».

15 апреля 1874 года. Адрес — бульвар Капуцинок, 35. Помещение, которое всего несколько месяцев назад служило мастерской Надару. Пресса недоумевает. Ее беспокоит не содержание 165 заявленных шедевров, но перемены, которые это событие собой знаменует. Если бы мсье Курбе и Мане имели наглость выставить работы в своих павильонах несколькими годами раньше, художники больше не осмелились бы организовать Независимый салон. Если бы так называемое «Национальное общество изящных искусств» внезапно раскрепостилось пятнадцатью годами раньше, этой одиозной амбиции быстро пришел бы конец. Консервативная пресса остерегается всего, что способно нарушить привычный порядок вещей в благопристойном обществе. Если нам позволено показывать все, что захочется, не прислушиваясь к компетентным авторитетам, где мы закончим? Неподобающе распространять подобный манифест. Но как умолчать о событии, подобном которому еще не бывало и которое организаторы отважились открыть спустя пятнадцать дней после официального Салона! 17 апреля в «Вызове» появляется первая статья писателя и журналиста Эрнеста Д'Эрвилли. Он высказался безоговорочно: «Нельзя не поощрить смелое начинание, что долго не сходит с уст критиков и любителей». И уточняет: «Встречаются действительно заметные имена», такие как Клод Моне, и его освещенный солнцем бульвар, трепет и вращение парижской жизни, необыкновенные дух и грация». Несмотря на похвалу, несколькими годами позже, в 1898 г., Моне доверит журналисту воспоминание, которое опубликует «Иллюстрированный вестник»: «Я считаю, что о подобном успехе нельзя было и мечтать. Меня освистали все критики того времени». Что далеко от правды. Доказательства? Леон де Лора перечисляет в «Гал-

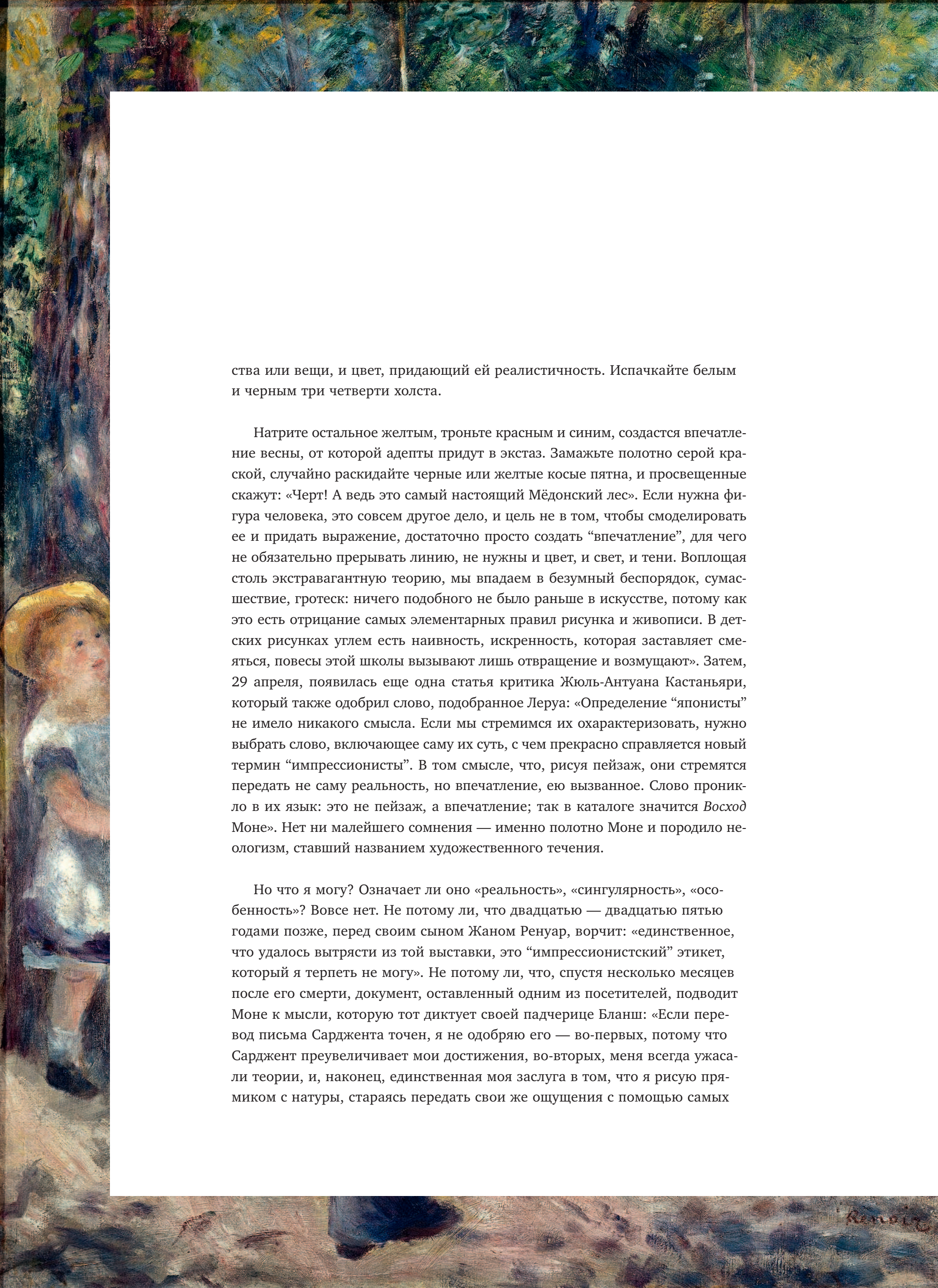
A fragment of an impressionist painting, likely by J.M.W. Turner, showing a hand holding a palette and brush, with a small red object on a surface below. The colors are warm and textured, with visible brushstrokes.

ле» за 18 апреля: «Завтрак Моне написан правдиво, и сила реализма здесь очень привлекает» и «блестящий эскиз бульвара Капуцинок». Жан Прувэр в «Вызове» за 20 апреля не стесняясь говорит, что многие картины ему «понравились особенно. Прогулка в пшенице, украшенные цветами шляпки женщин теряются среди красных маков, в то же время на бульваре Итальянцев такое беспорядочное разноцветье, что, увидь он себя (бульвар), то сам поразился бы своим свечению и суматошности». Жюль Кастаньяри в «Веке» за 29 апреля пишет, что «порывистые штрихи Моне творят чудеса», что Эрнест Чесно мог спутать Моне с Мане, который отклонил приглашение представить картины на этой выставке, что не помешало критику посвятить ему оммаж: «Никогда, например, свет в комнатах не был собран в такой убедительной иллюзии, как на полотне Мане под названием *Завтрак*. Никем прежде человеческий поток, роение толпы и движение машин по шоссе, колыхание деревьев на бульваре в пыли и свете, неуловимое ускользящее мгновение, движение, не были запечатлены во всей их неуловимой текучести, как это удалось Мане в чудесном эскизе, нареченном *Бульвар Капуцинок*».

Нашлось и много едких критиков, один из которых особенно выделился. 25 апреля в газете «Шаривари» появился памфлет Луи Леруа, в котором тот описывает, как посетил выставку в компании господина Жозефа Винсента, пейзажиста, «получавшего медали и награды при нескольких правительствах». Взбешенный увиденным, последний начал отплясывать танец скальпов перед ошеломленным сторожем, выкрикивая сдавленным голосом:

— Хи-хо! Я — ходячее впечатление, я — мстящий шпатель.

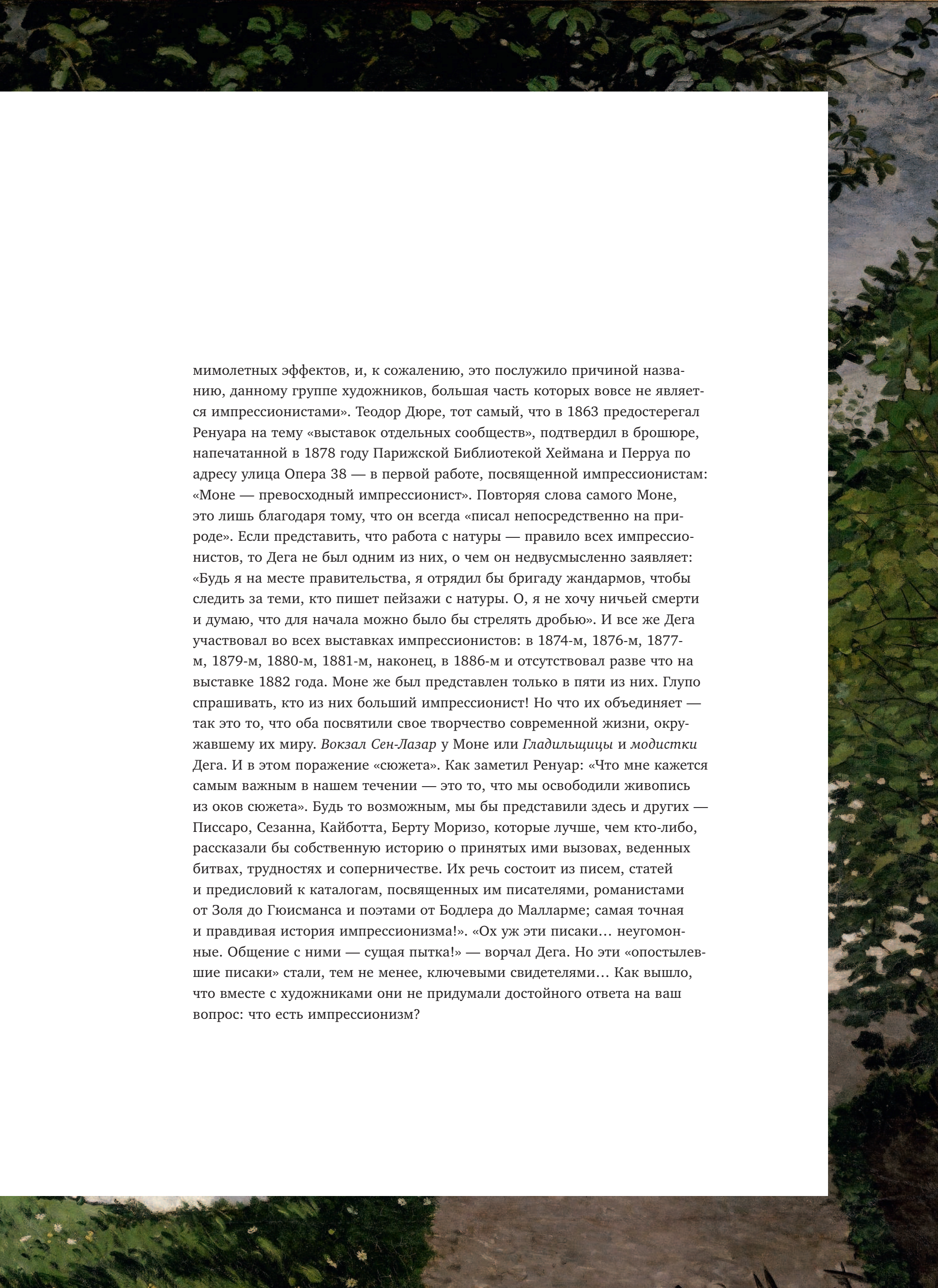
Какое название, если не «Выставка импрессионистов», могло бы полнее донести мысль о полученном впечатлении? Четыре дня спустя, 29 апреля, статья Эмиля Кардона в «Прессе» созвучная первой, получила решительное осуждение. Издевка, выдуманная его собратом Луи Леруа, не удалась. Было очевидно: нужно идти дальше непосредственного зрительного «впечатления». Это касается в первую очередь наиболее убежденных и влиятельных представителей «школы впечатления» — таких как Дега, Сезанн, Моне, Сислей, Писсаро, Берта Моризо и других. Новая школа упраздняет две вещи: линию, без которой невозможно передать форму живого суще-



ства или вещи, и цвет, придающий ей реалистичность. Испачкайте белым и черным три четверти холста.

Натрите остальное желтым, троньте красным и синим, создастся впечатлительные весны, от которой адепты придут в экстаз. Замажьте полотно серой краской, случайно раскидайте черные или желтые косые пятна, и просвещенные скажут: «Черт! А ведь это самый настоящий Мёдонский лес». Если нужна фигура человека, это совсем другое дело, и цель не в том, чтобы смоделировать ее и придать выражение, достаточно просто создать “впечатление”, для чего не обязательно прерывать линию, не нужны и цвет, и свет, и тени. Воплощая столь экстравагантную теорию, мы впадаем в безумный беспорядок, сумасшествие, гротеск: ничего подобного не было раньше в искусстве, потому как это есть отрицание самых элементарных правил рисунка и живописи. В детских рисунках углем есть наивность, искренность, которая заставляет смеяться, повесы этой школы вызывают лишь отвращение и возмущают». Затем, 29 апреля, появилась еще одна статья критика Жюль-Антуана Кастаньяри, который также одобрил слово, подобранное Леруа: «Определение “японисты” не имело никакого смысла. Если мы стремимся их охарактеризовать, нужно выбрать слово, включающее саму их суть, с чем прекрасно справляется новый термин “импрессионисты”. В том смысле, что, рисуя пейзаж, они стремятся передать не саму реальность, но впечатление, ею вызванное. Слово проникло в их язык: это не пейзаж, а впечатление; так в каталоге значится *Восход Моне*». Нет ни малейшего сомнения — именно полотно Моне и породило неологизм, ставший названием художественного течения.

Но что я могу? Означает ли оно «реальность», «сингулярность», «особенность»? Вовсе нет. Не потому ли, что двадцатью — двадцатью пятью годами позже, перед своим сыном Жаном Ренуар, ворчит: «единственное, что удалось вытрясти из той выставки, это “импрессионистский” этикет, который я терпеть не могу». Не потому ли, что, спустя несколько месяцев после его смерти, документ, оставленный одним из посетителей, подводит Моне к мысли, которую тот диктует своей падчерице Бланш: «Если перевод письма Сарджента точен, я не одобряю его — во-первых, потому что Сарджент преувеличивает мои достижения, во-вторых, меня всегда ужасали теории, и, наконец, единственная моя заслуга в том, что я рисую прямиком с природы, стараясь передать свои же ощущения с помощью самых

The background of the page is a vertical strip of an impressionist painting. It depicts lush green foliage on the left and a body of water on the right, with light reflecting off the surface. The style is characteristic of the Impressionist movement, with visible brushstrokes and a focus on light and color.

мигнетных эффектов, и, к сожалению, это послужило причиной названия, данному группе художников, большая часть которых вовсе не является импрессионистами». Теодор Дюре, тот самый, что в 1863 предостерегал Ренуара на тему «выставок отдельных сообществ», подтвердил в брошюре, напечатанной в 1878 году Парижской Библиотекой Хеймана и Перруа по адресу улица Опера 38 — в первой работе, посвященной импрессионистам: «Моне — превосходный импрессионист». Повторяя слова самого Моне, это лишь благодаря тому, что он всегда «писал непосредственно на природе». Если представить, что работа с натуры — правило всех импрессионистов, то Дега не был одним из них, о чем он недвусмысленно заявляет: «Будь я на месте правительства, я отрядил бы бригаду жандармов, чтобы следить за теми, кто пишет пейзажи с натуры. О, я не хочу ничьей смерти и думаю, что для начала можно было бы стрелять дробью». И все же Дега участвовал во всех выставках импрессионистов: в 1874-м, 1876-м, 1877-м, 1879-м, 1880-м, 1881-м, наконец, в 1886-м и отсутствовал разве что на выставке 1882 года. Моне же был представлен только в пяти из них. Глупо спрашивать, кто из них больший импрессионист! Но что их объединяет — так это то, что оба посвятили свое творчество современной жизни, окружавшему их миру. *Вокзал Сен-Лазар у Моне или Гладильщицы и модистки Дега.* И в этом поражение «сюжета». Как заметил Ренуар: «Что мне кажется самым важным в нашем течении — это то, что мы освободили живопись из оков сюжета». Будь то возможным, мы бы представили здесь и других — Писсаро, Сезанна, Кайботта, Берту Моризо, которые лучше, чем кто-либо, рассказали бы собственную историю о принятых ими вызовах, веденных битвах, трудностях и соперничестве. Их речь состоит из писем, статей и предисловий к каталогам, посвященных им писателями, романистами от Золя до Гюисманса и поэтами от Бодлера до Малларме; самая точная и правдивая история импрессионизма!». «Ох уж эти писаки... неугомонные. Общение с ними — сущая пытка!» — ворчал Дега. Но эти «опостылевшие писаки» стали, тем не менее, ключевыми свидетелями... Как вышло, что вместе с художниками они не придумали достойного ответа на ваш вопрос: что есть импрессионизм?

Добиньи

Берега Уазы

1859

4 сентября 1859 вы открываете «Универсальный обозреватель» и читаете «Салон» Теофиля Готье. В нем он посвящает несколько строк Шарлю-Франсуа Добиньи. Необыкновенный художник-одиночка с плавучей мастерской на небольшой лодке под названием «Ботик». Он ходил на своем суденышке по водам Сены и Уазы в поисках сюжетов, которые не увидеть с берега. Скромное обаяние его пейзажей не ускользнуло от того, кому Шарль Бодлер посвятил в «Цветах зла» следующие строки:

«Всесильному чародею
французской литературы,
моему дорогому и уважаемому
учителю и другу
Теофилю Готье.
Преклоняюсь и посвящаю
Эти болезненные цветы».

В том же месяце Бодлер, вероятно, думает о Мане, открыв для себя картину «Любитель абсента», из-за которой художник рассорился со своим учителем Томасом Кутюром. Примерно тогда он уже, несомненно, работает над статьей для мартовского «Художника», посвященной Готье...

Читаем у Готье: «Если выбрать дикие тропинки, подобно мсье Добиньи, рискуешь заплутать, пересекая свежую сельскую местность, смотря по сторонам или перед собой — если взгляд зацепится за рожицу или горстку домов, время раскрыть зонт и взяться за краски. Здесь не нужно большого воображения. Но что на

самом деле радует глаз — прекрасное тело, точно перенесенное на полотно. Добиньи, чьи репутация и талант возрастают с каждым годом, нам кажется сейчас лучшим среди пейзажистов-объективистов. Он не выбирает, не komponует, не добавляет и не отнимает, не смешивает собственное видение с воспроизведением природы. Он рисует с очаровательной наивностью избранный вид, оставляя зрителю свободу впечатления. Его картины словно кусочки природы в золотых рамах. Единственное, что он привносит от себя, — это мягкость исполнения, отчего пейзаж становится туманнее, гармоничнее и нежнее».

В том же сентябре 1859-го, однако, как мы могли об этом узнать? Всеу свое время... Слово «впечатление» несет в себе легкий упрек — «некоторая мягкость исполнения». Спустя два года, 7 июня, в «Универсальном Обозревателе» похвала сменяется страхом и озлобленностью. Теофиль Готье тоже пишет: «Жаль, когда художник так верно передает “впечатление”, но при этом пренебрегает деталями. Его картины не более чем наброски, без особой глубины. Виной тому не недостаток времени, но система, породившая ту губительную манеру, что угрожает будущему искусства».

Добиньи отдавал себе отчет в том, о чем его предостерегал поэт. В 1866-м пришла очередь молодого романиста Эмиля Золя разочароваться, но уже по другому поводу. В «Событии» за 20 мая 1866 он позволил себе написать: «Спросите мсье Добиньи, какие из его картин продаются лучше всего. Он вам ответит, что именно те, которые он сам ценит меньше всего. Мы

жаждем подслащенной правды, природы пристойной и вымытой с мылом, мечтательных, ускользающих горизонтов. Но то, что автор пишет с силой: могучую землю, бездонное небо, высокие деревья и волны — это публика находит уродливым и чересчур грубым. В этом году мсье Добиньи угодил свету, не покривив душой». Затронут важный вопрос: как продать работу, не предав при этом своих идеалов и идеалов искусства? Об этом не перестают спрашивать молодые художники, которым нет и двадцати, в 1859-м, когда Добиньи выставляет *Берега Уазы*.

Если имя Добиньи упомянуто здесь первым, то потому, что без него не возникло бы импрессионизма. В 1870-м вспыхнула война. Франция противостоит Пруссии. Моне, не желая, чтобы его сын стал сиротой, если его призовут, бежит в Лондон. Там он вскоре знакомится с Добиньи, который несколькими месяцами ранее оставил место в жюри Салона, потому как там только «расхолаживали молодежь, а зрелых художников доводили до отчаяния». При этом своего упрямства он не признавал и отвергал посылки Моне и друзей. 14 января 1925 года в письме, адресованном коллекционеру Моро-Нелатону, Моне упомянул о нем: «Все, что вы сказали обо мне Добиньи, — верно, и я храню к нему огромную благодарность. После нашего знакомства в Лондоне, во времена Комуны, когда я находился в крайне стесненном положении, если не сказать больше... с энтузиазмом по поводу нескольких, написанных мной, видов Темзы он свел меня с мсье Дюран-Рюэлем, благодаря которому я и многие из моих

**«Его картины словно
кусочки природы в золотых
рамах».** ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

приятелей не умерли с голоду». Неважно, что в 1925-м в памяти Моне спутались война и Коммуна — важнее встреча, столь многое значившая для него.

Со своей стороны, в 1910-м, в интервью, опубликованном в «Эксельсиоре» за 28 ноября, коллекционер Дюран-Рюэль рассказывает: «Добиньи мне представил Моне в 1870-м, в Лондоне, и, доверившись рекомендации, я тут же заинтересовался этим художником, уже тогда очень талантливым. Мужчина крепкий и выносливый, он, казалось, мог без усталости рисовать в течение стольких лет, сколько мне не довелось бы и прожить».

Десятью годами позже он добавит: «В 70-м, в Лондоне, Добиньи представил мне Моне: “Вот молодой человек, который всех нас пересилит”. Когда Добиньи увидел мое замешательство перед его необычными полотнами, то сказал мне: “Покупайте. Я обещаю вам возместить их, если передумаете, собственными картинами”. Без Добиньи редкая, непоколебимая преданность торговца Дюран-Рюэля художникам, полотна которых редко покупали, могла и не стать такой значимой силой. Без Добиньи история импрессионизма, изменившая живопись и рынок искусства, могла бы так и не начаться».





“

Коро, о Коро!
Какие преступления совершаются во имя тебя!
Ты показал миру эту ломаную фактуру,
эти мазки, эти брызги,
Перед которыми зритель надрывается
вот уже тридцать лет
И которые принимает, принужденный
вашим спокойным упрямством.

—

Теофиль Готье

”

Коро

Дома рыбаков в Сен-Адрессе

1830—1840

Сен-Адресс... Место обязано своим названием капитану, который в бурю, когда, казалось, ничто не спасет корабль у побережий Гавра, сказал морякам, что если они хотят вернуться в порт целыми и невредимыми, то нужно молиться святому Адрессу. Сен-Адресс... Коро одним из первых приехал туда писать. За ним последовали Курбе, Буден, Йонкинд и Моне. И, возможно, год за годом, каждый, кто выбирал сюжетом эту местность, думал о признании Коро, если когда-нибудь слышал о нем: «Меня никто ничему не учил. Когда остаешься наедине с собой, на лоне природы, отрываешься от дел, здесь-то и начинается путь к себе».

Больше, чем кто-либо из его приятелей и соратников, Ренуар беззаветно восхищается Коро: «То, что Коро — величайший человек, мне стало ясно сразу». Он приезжал в мастерскую Коро писать пейзажи и, если слышал, как кто-то критиковал его работы, едва удерживался от того, чтобы вмешаться: «Я позволил им высказаться и решил, что Коро был прав». Но каковым бы ни было его восхищение, он сохранял дистанцию, потому что Коро «вечно был окружен какими-то иди-

отами, — вспоминал впоследствии Ренуар, — и я не хотел быть одним из них. Я любил его на расстоянии». Но когда идиоты все же расходились, можно было вести беседы. На протяжении всей жизни Коро остается другом и наставником художника. В год, когда Коро не стало, Ренуар вспоминал однажды услышанные от него слова: «Когда я пишу, мне хочется стать зверем...» И шепотом добавил: «Я немножко принадлежу школе папаши Коро...» Они разговаривали, Ренуар рассказывал, с какими трудностями сталкивается, когда рисует на пленэре, и предположил, что ему, возможно, следует заканчивать полотно в мастерской — Коро его не осуждал. Он объяснил, что именно так всегда и поступает: «Никогда нельзя быть уверенным в том, что сделал на пленэре, всегда нужно пересмотреть это в мастерской».

Уже парализованный, Ренуар был приглашен в Лувр, где выставлена его картина, и ему также показывают *Шартрский собор* Коро и *Комната графа де Морне Делакура*. «Дивно! — прошептал он. — Огромные полотна не стоят двух этих маленьких картин».

«Меня никто ничему не учил. Когда остаешься наедине с собой, на лоне природы, отрываешься от дел, здесь-то и начинается путь к себе».

КАМИЛЬ КОРО

*На следующем развороте в реальную величину:
Коро, Дома рыбаков в Сен-Адрессе, 1830—1840.
Масло, холст, 28 × 42 см, Париж, Лувр.*





“

**Что поражает, так это влияние Йонкинда.
Он виден в каждой ценной работе:
в способе рисования неба, пространства
и земной поверхности. Это бросается в глаза,
хотя никто об этом не говорит.**

Эдмон де Гонкур

”