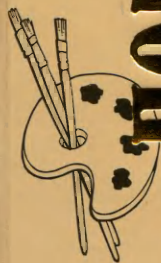




ИМПРЕССИОНИСТЫ • 1863 — 1883



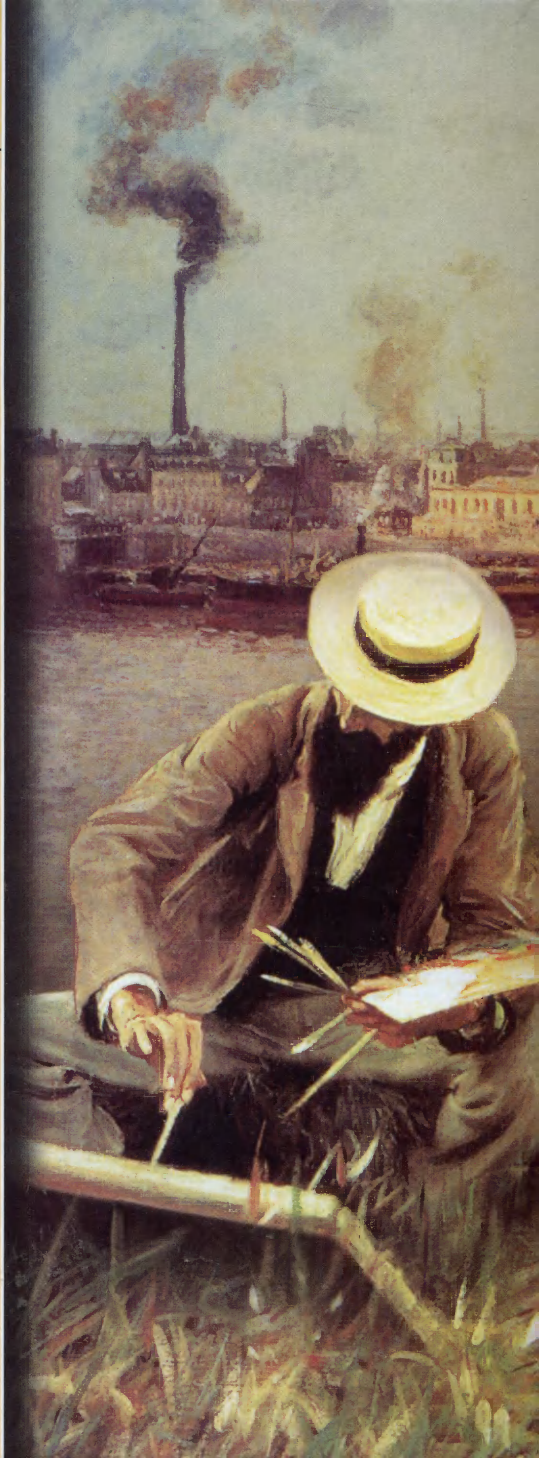
ЖИВАЯ ИСТОРИЯ



Жан Поль Креспель

# ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

ИМПРЕССИОНИСТОВ • 1863 — 1883









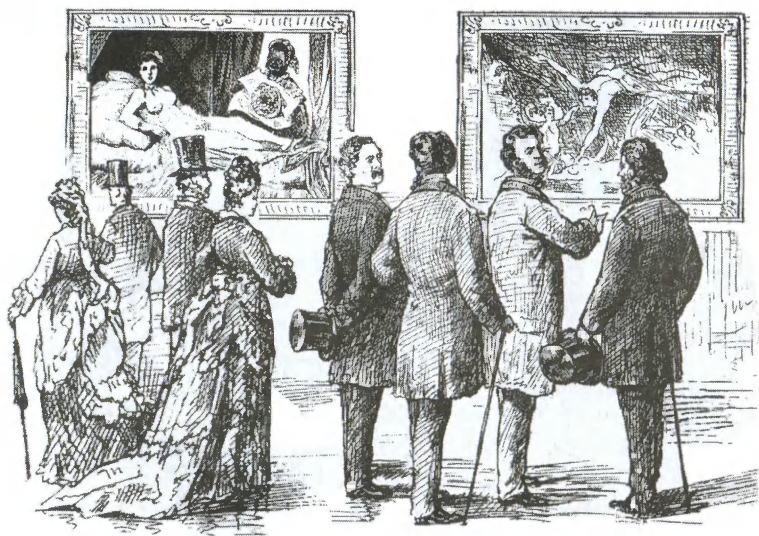
# ПОВСЕДНЕВНАЯ

---

Жан Поль Креспель

---

Jean-Paul Crespelle  
LA VIE QUOTIDIENNE DES IMPRESSIONNISTES  
1863—1883



# ЖИЗНЬ ИМПРЕССИОНИСТОВ 1863—1883

---



УДК 75.03  
ББК 85.143(3)  
К 80



*Перевод с французского  
Е. ПУРЯЕВОЙ*

*Предисловие заслуженного деятеля науки Российской Федерации  
А. П. ЛЕВАНДОВСКОГО*

*Научная редакция, послесловие и комментарии  
Н. Ю. СЕМЕНОВОЙ*

*Серийное оформление  
Сергея ЛЮБАЕВА*

*Ouvrage publié avec l'aide  
du Ministère des affaires étrangères français  
et de l'Ambassade de France en Russie*

*Издание осуществлено при поддержке  
Министерства иностранных дел Франции  
и Посольства Франции в России*

*Перевод осуществлен по изданию:  
Jean-Paul Crespelle. La vie quotidienne des impressionnistes. 1863—1883.  
Paris, Hachette, 1981*

- © Hachette, 1981
- © Пуряева Е., перевод, 1999
- © Семенова Н. Ю., научная редакция,  
послесловие, комментарии, 2012
- © Издательство АО «Молодая гвардия»,  
художественное оформление, 2012
- © «Палимпсест», 2012

ISBN 978-5-235-03280-4





В апреле 1874 года состоялось событие, знаменательное для непризнанных художников Парижа. То была первая выставка их картин, выстраданная в результате долгих мытарств и многих сомнений. Развеской более полутора сотен работ — картин, этюдов, рисунков — руководил художник Огюст Ренуар, а его брат Эдмон взялся за составление каталога. Эдмон брюзжал. Ему не нравилось, что от одних экспонентов не приходили обещанные работы, другие же, напротив, предлагали слишком много похожих одна на другую работ. Взять, к примеру, Клода Моне — какая монотонность названий! «Вход в деревню», «Выход из деревни», «Утро в деревне»... Ну что еще за «Утро в деревне»?.. Моне терпеливо объяснял: этот этюд он написал в Гавре, глядя из своего окна, на восходе солнца. «Так при чем здесь “Утро в деревне”?» — недоумевал Эдмон. Моне, пожав плечами, спокойно отвечал: «Что ж, поставьте другое название, скажем, “Восход солнца”; или еще лучше: “Впечатление. Восход солнца” (*Impression. Soleil levant*)». В этот момент молодой художник и не подозревал, что подсказал имя нового направления в живописи, одним из основателей которого ему суждено было стать, — 15 апреля, в день открытия выставки, на которую публика валом валила с намерением позабавиться и посмеяться. Картина Моне была отмечена особо (в первую очередь — благодаря названию), и десять дней спустя в

газете «Шаривари» появилась статья «Выставка импрессионистов» за подписью Луи Леруа.

Искусствоведы до сих пор не пришли к единому мнению относительно того, кто первым предложил термины «импрессионисты» и «импрессионизм». Одни называют Леруа, другие — Вольфа, третьи — Кларети. Впрочем, слово «impression» (впечатление) давно применялось к работам ряда художников, особенно пейзажистов — Коро, Добиньи и Теодора Руссо. Однако нет сомнений, что понятие «импрессионизм» как название целого направления в живописи появилось только после апреля 1874 года, причем звучало оно тогда как пренебрежительно-насмешливая кличка — ни критики, ни публика не способны были оценить его и принять. Разумеется, сами художники, которых величали импрессионистами, поначалу всячески от него откращивались, предпочитая называть себя «независимыми», «батиньольской школой» или просто «батиньольцами» — по имени парижского квартала Батиньоль, где находились места их постоянных встреч. Однако с течением времени они не только примирились с, казалось бы, случайным названием, но приняли его как определение и своей группы, и всего авангардного направления, зачинателями которого оказались.

Но что же представлял собой импрессионизм как течение и кто такие были импрессионисты как группа?

Известно, что уже в XVII веке Франция заняла ведущее место среди европейских государств в сфере изобразительного искусства. Но никогда это лидерство не достигало столь высокого уровня, как во второй половине XIX столетия. Реалистическая живопись Курбе и Милле, острая графика Домье, пленительные пейзажи барбизонцев и Коро бросили смелый вызов академизму и салонному искусству.

Париж сменил Рим в нескончаемых паломничествах иностранных мастеров, иные из которых — Йонгкинд, Ван Гог, Уистлер, Саржент — поселились здесь на долгие годы. Ателье художников, равно как и излюбленные ими кафе, стали местами горячих творческих дискуссий, в ходе которых возникали новые направления, а порой взрывалась очередная бомба, повергавшая в шок обывателей и чиновников от искусства. Особенно мощ-

ной оказалась взрывная волна 1863—1865 годов в связи с двумя картинами Эдуара Мане, в то время уже известного художника, упорно не признаваемого корифеями академической школы. Все началось с того, что ряд живописцев, чьи произведения, отвергнутые жюри, не были допущены на очередную официальную выставку, добились организации своего «Салона отверженных». Здесь-то Мане и показал «Завтрак на траве», мгновенно получивший скандальную известность.

Строго говоря, в картине Мане не было ничего, что могло бы вызвать неприятие зрителя: среди зеленого пейзажа расположились четверо отдыхающих — двое изысканно одетых мужчин (видимо, художников) и две женщины (очевидно, натурщицы), одна обнаженная, другая полуодетая. По существу, художник перенес в современность широко известный шедевр корифея Возрождения Джорджоне «Сельский концерт», стремясь при этом, как утверждал сам Мане, выявить игру различных по силе и тону цветных поверхностей. Тем не менее картина возмутила критиков, а власти признали ее «непристойной» и отказались приобрести. Еще более яростные нападки вызвала «Олимпия», выставленная Мане в Салоне 1865 года и представлявшая современный парафраз «Венер» того же Джорджоне и Тициана. Характерно, что критики, поносившие Мане за «безнравственность», одновременно превозносили близкое по композиции «Рождение Венеры» салонного живописца Кабанеля, полотно гораздо более откровенно эротическое, но щедро приправленное классическим античным гарнизом. Так или иначе, в силу сложившихся обстоятельств, Эдуар Мане стал центральной фигурой художественной оппозиции Парижа. Именно он подтолкнул друживших с ним батиньольцев к решительным действиям. Первым смелым решением и явилась выставка 1874 года, которая обозначила важнейший этап в формировании импрессионизма.

На этой выставке были представлены тридцать экспонентов, из числа которых выделялись Поль Сезанн, Эдгар Дега, Клод Моне, Берта Моризо, Камиль Писсарро, Огюст Ренуар, Альфред Сислей. Все они (за исключением Сезанна, избравшего свой особый путь) составили

ядро импрессионистов. Была ли у них четко выработанная программа? В этом можно усомниться, поскольку никаких следов такой программы не сохранилось. Сами они устами одного из своих представителей так определили стоящую перед ними творческую задачу: «стремление трактовать сюжет не ради самого сюжета, а ради его живописного тона». Известный искусствовед С. Рейнак не без остроумия отметил другую черту импрессионизма, назвав его «особого рода живописной стенографией, отбрасывающей бесполезные детали, которых быстрый синтезирующий взгляд не может схватить». Впрочем, теория импрессионизма (если о таковой можно говорить) сложилась гораздо позднее, чем родилось само направление. И в этом нет ничего удивительного, ибо все импрессионисты были не теоретиками, а в первую очередь практиками, усвоившими и развившими достижения своих предшественников — Делакура, Курбе, Коро, барбизонцев. Подобно этим мастерам, импрессионистов объединяло несогласие с официальным искусством, желание найти свои, новые пути. Такие пути им виделись в создании живописными средствами иллюзии света и воздуха. Накладывая краски различными мазками, делая неясными очертания предметов, импрессионисты как бы сливали их с окружающей средой, вызывая ощущение подвижности, вибрации света, что и создавало общий живописный тон. Поступая таким образом, они отказались от претензий на точное воспроизведение реальности, заменив ее мгновенным впечатлением. В их палитре почти отсутствовали темные краски, без которых не обходились их предшественники. Одновременно импрессионисты полностью отошли от традиционной техники (от подмалевка до лессировки); выйдя за пределы мастерской, они начинали и заканчивали всю работу на открытом воздухе, считая ее завершенной по своему усмотрению. Таким образом, различие между этюдом и собственно картиной исчезало.

Следует, однако, подчеркнуть, что все эти художники не придерживались единого творческого метода, а потому никогда не составляли монолитного целого. Указанным принципам до конца остались верны лишь Клод Моне, Писсарро и Сислей. В творчестве Ренуара был «энгрист-

ский» период, когда он перешел к жесткой манере письма; что же касается Дега, никогда не работавшего на пленэре, то он всегда поклонялся Энгру, которого считал божеством. И все же, вопреки частным разногласиям, батиньольцы продолжали держаться вместе, с первой выставки 1874 года до последней, восьмой по счету (1886 год).

Современники долгое время не желали их признавать. Виной тому были не только новаторский характер живописи импрессионистов («авангард» всегда плохо принимается современниками), но и политическая обстановка, которая сложилась в стране ко времени их творческих дебютов. Только что завершилась катастрофическая для Франции Франко-прусская война и была жестоко подавлена Парижская коммуна (1871 год). Утвердившаяся у власти буржуазия Третьей республики требовала бравурно-развлекательной респектабельной живописи и принимала лишь тех мастеров, которые отвечали подобным требованиям, — к примеру, того же Кабанеля или чуткого к настроениям верхов прославленного Мейссонье. Другое дело — импрессионисты. Почти все они принадлежали к демократическим слоям, иные разделяли беспросветную нужду народа, голодая не то что месяцами, но годами; им была чужда социальная элитарность, они относились с такой же симпатией к простым людям, как и к простым сюжетам, в результате чего общий дух их жизни и творчества отпугивал власть имущих, чувствовавших в них скрытую социальную оппозицию. Эти эмоции и подозрения изживались медленно, и много воды утекло, прежде чем неприязнь сменилась интересом и признанием. Характерно, что произошло это лишь тогда, когда группа распалась и импрессионизм как течение перестал существовать. На смену ему пришел неоимпрессионизм\*, который довел идеи и методы своих предшественников до абсурда, а затем и постимпрессионизм, давший толчок совершенно иным направлениям в искусстве.

Распад группы начался в 1880-х годах. Мане был при-

---

\* Неоимпрессионизм — возникшее около 1885 года течение, которое придало научно обоснованный характер разложению сложных цветов на чистые цвета, а также приемам письма отдельными мазками.

По имени городка Понт-Авен в Бретани получила название понт-авенская школа, в которую входили художники, близкие к символизму и работавшие под сильным влиянием Поля Гогена. (*Прим. науч. ред.*)

знан официальным искусством и вскоре умер (1883). Ренуар и Дега начали выставляться в Салонах, а Писсарро примкнул к «неоимпрессионистам». С конца века за полотнами импрессионистов, которые еще недавно никто не покупал, стали охотиться коллекционеры. Именно тогда русские меценаты С. И. Щукин, а за ним и И. А. Морозов сумели собрать первоклассные коллекции произведений импрессионистов – сегодня этими шедеврами можно любоваться в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Прижизненная слава и благосостояние пришли к Ренуару и Моне, а последнему довелось даже эту славу пережить: Клод Моне, по-прежнему верный своим идеям, умер в 1926 году, хотя импрессионизм стал к тому времени достоянием далекого прошлого. Писсарро успел вкусить признание, а Сислей до этого не дожил и умер нищим; только через год после смерти цены на его картины взлетели.

Литература об импрессионистах безбрежна. Правда, у нас в России о них писали сравнительно мало, а в советский период, поскольку импрессионисты не укладывались в каноны «социалистического реализма», эта тема вообще находилась под полузапретом. Тем не менее русскоязычный читатель уже в те далекие годы получил две книги, которые по праву можно считать незаменимыми для данной темы. Это перевод ценнейшего собрания документов Лионелло Вентури, капитальный труд Джона Ревалда «История импрессионизма», публикации писем и воспоминаний главных действующих лиц нового движения, биографии, принадлежащие перу Анри Перрюшо. Они содержат подробные сведения о предыстории импрессионизма, его сложении в художественную систему, его создателях и участниках от мала до велика. Находящаяся перед нами книга — произведение совершенно другого рода; она должна скорее дополнить, оживить и приблизить к читателю перечисленные выше труды. Ее написал широко известный во Франции искусствовед Жан Поль Креспель, автор нескольких десятков книг, многие из которых переведены на иностранные языки. В центре внимания Креспеля — художественная жизнь Парижа, преимущественно во второй половине

XIX и в XX веке. Особенно популярны его монографии о художниках — Пикассо, Шагале, Модильяни, Вламинке, Дега, «Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо», а также предлагаемая ныне русскому читателю книга «Повседневная жизнь импрессионистов». Здесь Креспель находит как бы новый ракурс показа жизни и деятельности ведущих импрессионистов, беря за основу не их творческую теорию и практику, а их обыденную жизнь, с ее тревогами, заботами, надеждами и разочарованиями, горестями и радостями. При этом автор начисто отказывается от общепринятого хронологического плана построения книги, заменив его тематическим, разбив все повествование на десять частей, каждая из которых посвящена определенной категории фактов (социальная среда, школа, учителя и соперники, жилища и мастерские, увлечения и привязанности, путешествия и побеги, торговцы и коллекционеры и т. п.). Это, конечно, создает некоторую мозаичность текста\*, зато читатель узнает об имущественном положении каждого из ведущих членов группы, о его семье, дружеских и деловых связях, вкусах и досуге, попутно автор знакомит нас с Парижем тех лет, с кафе, посещаемыми художниками, с выставками, в которых они принимали участие; мелькающие на страницах книги адреса помогают проследить за передвижениями героев Креспеля по Парижу и его окрестностям. Все это вместе взятое создает вполне осязаемый образ человека-творца и просто человека с его окружением, без чего любой монографии об искусстве так недостает реально-жизненной убедительности; в этом, на наш взгляд, главная особенность и главное значение рассматриваемого труда.

Нельзя, впрочем, не заметить некоторых спорных моментов в книге как в области хронологии, так и в отношении персоналий.

Автор утверждает, что импрессионизм «ограничен двумя десятками лет» — от года открытия «Салона отверженных» (1863) до смерти Мане (1883). Конечно, если говорить о «предыстории» импрессионизма, то ее можно отнести и к 1863 году, и даже к еще более ранне-

---

\* Она частично компенсируется «Хроникой главных событий», данной автором в Предисловии.

му времени. Но как течение он все же, по-видимому, сложился только после первой выставки его зачинателей, то есть после 1874 года. Точно так же едва ли разлад импрессионистов следует связывать со смертью Мане; скорее о разладе можно говорить (и так считают большинство искусствоведов) применительно к их последней выставке (1886), после которой они окончательно разбрелись в разные стороны. А тогда выходит, что импрессионизм как течение ограничен не двумя десятилетиями, а лишь немногим больше одного — двенадцатью годами. Далеко не каждый искусствовед согласится и с утверждением автора, что Эдуар Мане был в числе ведущих фигур импрессионизма. В действительности, хотя «казус Мане» (история с «Завтраком на траве» и «Олимпией») явно ускорил оформление этого течения и хотя Мане дружил с членами группы, сам он никогда к ней не принадлежал, не разделял ее программы и даже, что особенно характерно, не участвовал в ее выставках, имея собственное кредо в живописи. Это же, с известными оговорками, относится и к Дега. Еще в меньшей степени импрессионистом можно считать Поля Сезанна\*, хотя он общался с членами группы и даже выставлялся вместе с ними. По своим художественным убеждениям и творческим методам Сезанн был скорее «антиимпрессионистом», поскольку мгновенному впечатлению он противопоставлял состояние длительной устойчивости, а растворению в цвете и свете — твердую вещественность в грубо осязаемых геометрических формах.

Эти замечания, разумеется, сделаны не в упрек автору книги, имеющему полное право на свое видение и свои оценки, тем более что включение в текст имен таких уникальных мастеров, как Мане и Сезанн, хотя и не являющихся в точном смысле слова импрессионистами, но тесно связанных с ними, значительно усиливает колоритно-познавательный аспект всего повествования. В целом же нет никакого сомнения, что книга будет интересна и художнику, и искусствоведу, и просто читателю, желающему обогатить свои знания о мировой культуре.

*А. Левандовский*

---

\* В искусствоведении Сезанна наряду с Ван Гогом и Гогеном принято считать представителем постимпрессионизма.



Можно подумать, что об импрессионизме и его основателях нам известно всё. Но когда речь заходит об образе жизни художников, их поведении в различных обстоятельствах, а также о том, какими они были с точки зрения интеллекта и нравственности, выясняется, что наши знания на удивление отрывочны. Существуют сотни исследований, посвященных истории импрессионизма, еще больше монографий об отдельных художниках, но очень редко встречаются работы, описывающие среду и жизнь импрессионистов в будничных ее проявлениях. Чтобы получить целостную картину, приходится прибегнуть к сопоставлениям. В итоге мы с удивлением обнаруживаем некие доселе скрытые факторы, отчего художники предстают перед нами в совершенно неожиданном свете; с этого момента мы можем с большим пониманием судить о некоторых аспектах этого течения.

Течения на удивление недолговечного — срок его жизни ограничен всего лишь двумя десятками лет, охватившими период от открытия «Салона отверженных» в 1863-м до смерти Мане в 1883 году. И если отзвуки импрессионизма и после этой даты распространялись подобно кругам по воде, то революция в искусстве, порожденная творчеством Мане, Моне, Ренуара, Писсарро, Дега, Сезанна, Сислея и Берты Моризо, утасла задолго до того, как большинство из них ушли из жизни.

Достаточно и одного примера, чтобы проиллюстрировать это утверждение: Клод Моне умер в 1926-м, успев увидеть появление течений, совершенно противоположных его концепции атмосферного реализма и даже выставяющих ее на посмешище. Таковыми были, к примеру, набида, фовисты, кубисты, абстракционисты, экспрессионисты, дадаисты, сюрреалисты...

Эта книга — не исследование по истории импрессионизма или собрание биографий художников, она написана с целью воссоздать среду, в которой жили и творили те, кто, начиная с «Салона отверженных», противопоставил себя приходившему в упадок, но пользовавшемуся покровительством официальных кругов академизму.

Прежде всего следует отметить, что творчество многих художников-импрессионистов в немалой степени определялось их социальным происхождением; среди них были богачи и бедняки, чем и были обусловлены существенные различия не только в эстетических воззрениях (так, аристократ Дега, в отличие от других импрессионистов, яростно выступал против живописи на пленэре), но даже в технических приемах. В то время как Дега и Мане, будучи людьми состоятельными, могли платить профессиональным натурщицам, Моне и Ренуар просили позировать кого-то из своих друзей и даже соглашались писать портреты богатых любителей живописи, чего, вероятнее всего, не стали бы делать, если бы их не вынуждала к тому крайняя нищета.

Разница в материальном положении сказывалась не только на образе жизни живописцев, их художественных и литературных пристрастиях, но и на политических взглядах. Тем не менее иногда они были единодушны в своих оценках и поведении. Так, все импрессионисты, кроме Писсарро, проникшегося социалистическими идеалами, признавали буржуазную мораль того времени, то есть эпохи Второй империи и начала Третьей республики. Когда дело касалось любовных приключений, появления на свет незаконнорожденных детей, денег, признания заслуг или получения наград, их поступки чаще всего были продиктованы буржуазными предрассудками. И это зачастую приводило к вполне водевильным ситуациям.

Если исключить, по различным причинам, из общей группы Писсарро и Сезанна, все остальные, и богачи и бедняки, любили свет и светскую жизнь. Одни принадлежали к светскому обществу по праву рождения, другие полагали, что этот изысканный круг приличествует таким художественно утонченным натурам, как они; кто-то надеялся встретить там состоятельных любителей живописи, готовых обеспечить талантливому художнику сносное существование, или политических покровителей, таких как Клемансо<sup>1</sup>, Гамбетта<sup>2</sup>, Антонен Пруст, — тех, в чьей власти было помочь приобрести место под солнцем, а главное — добиться признания.

Вовсе не желая умалить гениальности описываемых художников, приходится признать тот факт, что многие из них отличались мотовством, кое-кто не всегда был честен с коллекционерами и продавцами, а некоторые и вовсе оказались людьми непутевыми. На творчество и образ жизни многих из них немало повлияло знакомство с такими поэтами, как Бодлер, Малларме, Шарль Кро, Захария Астриук, и писателями Золя, Эдмондом де Гонкуром, Мирбо, Гюисмансом и Дюранти, которые неоднократно приходили им на помощь. Ко всему этому можно добавить, что они любили музыку и были восторженными поклонниками Вагнера, который для многих стал символом современности.

История жизни импрессионистов окружена всевозможными легендами, которые отчасти искажают правду. Сегодня, когда стоимость их полотен исчисляется огромными суммами, особенно велик соблазн из любви к сенсациям чрезмерно драматизировать материальные трудности, выпавшие на долю большинства художников в ту пору, когда они только утверждали право на существование нового искусства. По правде говоря, довольно часто эти лишения были следствием их собственной расточительности и беспечности. В той же мере преувеличена и враждебность, проявлявшаяся по отношению к импрессионистам официально признанными художниками, так называемыми «дорогими мэтрами», которые контролировали деятельность Института и жюри Салона<sup>3</sup>. Враждебность Жерома, Кабанеля, Бугро и других, безусловно, повредила карьере многих

импрессионистов и сыграла свою роль в том, что период материальных затруднений оказался длительным. Однако не следует забывать и о том, что, несмотря на грубые отказы и провалы, почти все импрессионисты в конце концов были приняты в Салон, а некоторые поддерживали дружественные отношения с Каролус-Дюраном, Жерве, Бонна, Бернарром, Пюви де Шаванном, Гюставом Моро — хозяевами Салона и Академии художеств. Более того, часто случалось так, что академические авторитеты на деле доказывали свою верность друзьям, в трудную минуту приходя им на помощь.

Завершающим моментом эпохи импрессионизма, по-видимому, следует считать смерть Мане. Такое совпадение выглядит довольно странно, особенно если вспомнить о том, что Мане всегда держался в стороне от импрессионистов и даже отказывался участвовать в выставках, если таковые были ими организованы.

Его смерть в 1883 году пришлась как раз на первые зачатки признания художников-импрессионистов. Освободившись от материальных тягот, они наконец-то вкусили плоды славы и успеха и начали жить в свое удовольствие. Все они, за исключением Дега, покинули Париж. Они зачастую отступали от прежних идеалов, некогда объединивших их, и двигались по пути, весьма далекому от первоначальных импрессионистских идей. И хотя творческое развитие каждого из членов группы не прекращалось, движения в том виде, в котором оно сформировалось в 1863 году, более не существовало.

Цель данного сочинения — показать обыденную жизнь импрессионистов, развеять легенды, окружающие входивших в это объединение знаменитостей. Возможно, эта книга поможет по-новому оценить одно из уникальных явлений французского искусства, вызывающих восхищение и поныне.

---

## ХРОНИКА ОСНОВНЫХ СОБЫТИЙ

*В связи с тем, что в данной работе рассматриваются различные аспекты повседневной жизни импрессионистов в период с 1863 по 1883 год, случается, что события, ранее уже описанные, упоминаются повторно. К тому же оказалось невозможным соблюсти строгий хронологический принцип при их изложении, так как, повторяем, данное сочинение ни в коей мере не является ни историей импрессионизма как течения, ни историей жизни его представителей. Часто возвращение к прошлому или проекция в будущее были продиктованы логикой повествования. Чтобы избежать путаницы и помочь читателю расположить события в реальном историческом контексте, в книге дается краткая хроника, в которой четко просматривается их ход. За эту путеводную нить и следует держаться<sup>4</sup>.*

1863

*В 1863 году Писсарро было тридцать три, Мане — тридцать один, Дега — двадцать девять, Сезанну и Сислею — по двадцать четыре, Моне — двадцать три, Ренуару, Базиллю, Гийомеу и Берте Моризо — по двадцать два, Гогену — пятнадцать лет. Создание «Салона отверженных», скандал с картиной Мане «Завтрак на траве». Энгр «Турецкая баня». Дега «Не-*

счастья города Орлеана». Моне, Ренуар, Базиль в лесу Шайи возле Барбизона. Строительство Северного вокзала в Париже. Жюль Верн «Пять недель на воздушном шаре». Ренан «Жизнь Иисуса». Берлиоз «Троянцы». 17 мая. Взятие Пуэблы в Мексике. Барон Османн начинает прокладку главных транспортных артерий Парижа. Образование банка «Лионский кредит». Мане женится на Сюзанне Леноф, с которой прожил десять лет. Умер Делакруа.

1864

Фантен-Латур. Апофеоз Делакруа. Моне в Онфлёре с Буденом и Йонскиндом. Мане «Бой “Кирсарджа” и “Алабамы”». Глейр закрывает свою мастерскую. Гуно «Миррейль». Карл Маркс основал в Лондоне Первый интернационал. Создание Красного Креста в Женеве. Признание права на забастовку. Закон 25 мая.

1865

Мане выставляет в Салоне «Олимпию». Бальтар. Центральный рынок в Париже. Моне в Шайи пишет «Завтрак на траве».

Оффенбах «Прекрасная Елена». Ж. и Э. де Гонкуры «Генриетта Марешаль». Толстой «Война и мир». Окончание войны в Америке между Севером и Югом.

Клод Бернар «Введение в экспериментальную медицину». Рокфеллер создает первый нефтеперерабатывающий завод в Огайо.

1866

Мане «Флейтист». Моне «Женщины в саду». Сезанн «Магдалина, или Страдание». Ренуар работает в Марлотте. Золя. Критика Салона в «Эвенман», статьи о Мане.

Достоевский «Преступление и наказание». Альфонс Доде «Письма с мельницы». Верлен «Сатурналии». Виктор Гюго «Труженики моря». Ж. и Э. де Гонкуры «Манетта Саломон». Иоганн Штраус «У прекрасного голубого Дуная». Пруссаки разбили австрийцев близ Садовы.

1867

*На Всемирной выставке в Париже открыты персональные павильоны для экспозиции произведений Курбе и Мане. Ренуар «Лиза». Моне «Женщины в саду». Базиль «Семейный портрет». Милле «Вечерняя молитва, или Анжелюс». Моне изобрел железобетон. Карл Маркс «Капитал». 19 июня. Казнь императора Максимилиана в Керетаро.*

*Мане «Казнь императора Максимилиана». Умерли Бодлер и Энгр.*

1868

*Мане «Балкон», «Портрет Золя». Дега «Мадемуазель Фиокр в балете "Источник"». Коро «Женщина с жемчужиной».*

*Альфонс Доде «Мальши». Лотреамон «Песни Мальдорора». Вагнер «Нюрнбергские мейстерзингеры». Шарль Кро. Цветное фото. Первая велогонка в Сен-Клу. Запад открывает Японию. Конец эпохи Сёгун.*

1869

*Фантен-Латур «Мастерская в квартале Батиньоль». Сезанн «Золя, слушающий чтение Алексиса». Моне и Ренуар в «Лягушатнике» Бурживаля. Собрания будущих импрессионистов в кафе «Гербуа». Тэн «Философия искусства». Мусоргский «Борис Годунов». Верди «Аида». 15 августа. Императрица Евгения торжественно открывает Суэцкий канал. Церковный собор в Ватикане. Умерли Берлиоз, Ламартин и Сент-Бёв.*

*Родился Анри Матисс.*

1870

*Писсарро «Дилижанс в Лувесьенне». Клод Моне женится на Камилле Донсье. Дюран-Рюэль в Лондоне встречает Писсарро и Клода Моне. Флобер «Воспитание чувств». 2 января. Министерство Эмиля Оливье. 19 июля. Франция объявляет войну Пруссии. 1 сентября. После разгрома под Седаном Наполеон III попадает*

в плен. 4 сентября. Провозглашение Третьей республики в Париже. 27 октября. Капитуляция Базена в Меце. 23 ноября. Базиль убит в бою под Бон-ла-Роланд. Умерли Жюль де Гонкур и Александр Дюма-отец.

## 1871

Уистлер «Портрет матери». Гоген поступает на службу к биржевому маклеру Бертену.

Золя «Рюгон-Маккары» (1871—1893). Рембо «Пьяный корабль». 18 января. Провозглашение Германской империи в Версале.

28 января. Капитуляция Парижа. 1 марта. Оккупация Парижа. 18 марта. Начало Коммуны. 28 мая. Разгром Коммуны. Курбе, скомпрометировавший себя участием в разрушении Вандомской колонны, заключен в тюрьму Сент-Пелажи.

## 1872

Дега «Фойе танца», «Оркестр». Моне «Впечатление. Восход солнца». Дюран-Рюэль покупает тридцать картин у Мане.

Писсарро едет в Понтуаз, там к нему присоединяется Сезанн. Моне осуществил свое второе путешествие в Голландию. По возвращении он поселился в Аржантее. В октябре Дега отправляется на пароходе в Новый Орлеан. Альфонс Додэ «Тартарен из Тараскона».

Бизе «Арлезианка». Сезар Франк получает звание профессора консерватории. Сен-Санс. Симфоническая поэма «Прялка Омфалы».

## 1873

Мане «За кружкой пива». Сислей «Вид на северскую дорогу».

Сезанн «Дом повешенного», «Современная Олимпия».

Моне «Регата в Аржантее», «Пруд с утками». Дега возвращается в Париж и начинает работу над серией «Танцовщицы». Толстой «Анна Каренина». Рембо «Сквозь ад». Мак-Магон — президент республики.



1874

15 апреля — 15 мая: первая выставка импрессионистов у Надара, бульвар Капуцинок, 35. Мане «Клод Моне в своей мастерской». Моне «Мост в Аржантее». Дега «Танцкласс». Ренуар «Ложка». Берта Моризо «Колыбель». Гоген начинает заниматься живописью как любитель. Берта Моризо выходит замуж за Эжена Мане. Мане в Венеции. Торжественное открытие театра «Гранд-опера» в Париже. Барбе д'Оревиль. «Дьявольские новеллы». Мусоргский «Картинки с выставки». Начало экономического кризиса во Франции. Умер Глейр.

1875

Дега «Интерьер (Насилие)». Кайботт «Паркетчики». Первая распродажа картин импрессионистов в отеле Друо (24 марта). Сезанн встречается с Шоке. Умерли Коро, Карпо и Милле.

1876

Вторая выставка импрессионистов, улица Лепелетье, 11. Клод Моне «Вокзал Сен-Лазар». Ренуар «Бал в "Мулен де ла Галетт"». Дега «Абсент», «Кафе "Дез Амбасадор"». Сислей «Наводнение в Порт-Марли». Дюранти «Новая живопись». Малларме. «Послеполуденный отдых фавна». Вагнер «Кольцо Нибелунга». Изобретение двигателя внутреннего сгорания в Германии. Белл изобрел телефон. Умерла Жорж Санд.

1877

Третья выставка импрессионистов, улица Лепелетье, 6. Мане «Нана». Дега «Танцовщица с букетом». Писсарро «Красные крыши». Импрессионисты вновь собираются в кафе «Новые Афины». 24 мая. Вторая выставка импрессионистов в отеле Друо. Золя «Западня». Сен-Санс «Самсон и Далила». Эдисон изобрел фонограф, о котором возвестил Шарль Кро. Умер Тьер. Умер Курбе в ссылке в Швейцарии.

1878

Мане «В оранжерее». Ренуар «Портрет госпожи Шарпантье с детьми», «Портрет актрисы Жанны Самари». Моне поселяется в Ветее с семейством Ошеде. Дюре «Художники-импрессионисты». Всемирная выставка в Париже. Телефонная связь Париж—Сен-Жермен—Мант. Умерли Добиньи и Диас.

1879

Четвертая выставка импрессионистов, авеню де л'Опера, 28. Дега «Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо», «Отдыхающая балерина». Мане «Упапашаи Латюиля».

Роден «Мыслитель». Бугро «Рождение Венеры». Ибсен «Кукольный дом». Достоевский «Братья Карамазовы». Издатель Шарпантье основал журнал «Современная жизнь». Лало «Норвежская рапсодия». Эдисон завершает работу над лампой с углеродной нитью накаливания. Умерла Бернадетта Субирус. Умерли Домье и Тома Кутюр.

1880

Пятая выставка импрессионистов, улица Пирамид, 10. Дега «Женщина, входящая в ванну», «На скачках». Персональные выставки Мане и Моне в галерее «Современная жизнь». Золя, Мопассан, Сеар, Энник, Гюисманс, Поль Алексис «Меданские вечера». Умерли Флобер и Оффенбах.

1881

Шестая выставка импрессионистов, бульвар Капуцинок, 35. Ренуар «Завтрак лодочников». Мопассан «Заведение Телье». Жюль Ферри ставит на голосование Закон о светском характере образования и о бесплатном и обязательном начальном образовании. Пастер. Вакцина против сибирской язвы. Антонен Пруст — министр изящных искусств.

Умер Достоевский. Убийство русского царя Александра II. В Малаге родился Пабло Пикассо.

1882

*Седьмая выставка импрессионистов у Дюран-Рюэля. Сезанн «Эстаке». Мане «Бар в Фали-Бержер». Гауди начинает строительство собора Саграда Фамилия в Барселоне. Сислей обосновался в Море-скор-Луэн. Вагнер «Парцифаль». Умер Гамбетта.*

1883

*Дега «После ванной». Сислей «Улица в Лувесьенне». Гоген ушел с биржи, чтобы целиком посвятить себя живописи. Моне обосновался в Живерни. Эйфель. Мост Гарابي. Гюисманс «Современное искусство». Ницше «Так говорил Заратустра». Создание марксистской партии в России. Во Франции появился первый автомобиль с бензиновым двигателем. Умерли Эдуар Мане, Карл Маркс и Рихард Вагнер.*

## В ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ

Пивная «Мартир», располагавшаяся в доме 9 на улице с таким же названием, была в Париже известным заведением, чем-то вроде сегодняшних «Липп»\* или «Куполь». На трех его этажах размещались: пивная, несколько бильярдных залов и даже специальные кабинеты для обедов в интимной обстановке, где в качестве закуски частенько бывали не только куропатки. В подвале был оборудован кабачок, убранный в баварском стиле — бочками, здесь пили мюнхенское пиво из керамических кружек. Прозванная «Прокоп века»\*\*, эта пивная во времена Второй империи стала любимым местом встреч представителей богемы — художников, писателей и журналистов. По словам Фернана Майара, здесь можно было встретить бродячих рыцарей пера и кисти, искателей бесконечного, торговцев химерами, строителей Вавилонской башни, а кроме того — дамочек легкого поведения, подороже и подешевле. Хрони-

---

\* «Брасри Липп» — кафе на бульваре Сен-Жермен, основанное беженцами из Эльзаса в 1870 году; приобрело известность как литературный салон; его завсегдатаями были Сент-Экзюпери, Миттеран и Эрнест Хемингуэй, написавший здесь «Праздник, который всегда с тобой». (Прим. науч. ред.)

\*\* «Кафе Прокоп» — старейший парижский ресторан (открыт в 1686 году), расположенный в Латинском квартале на улице Ансьен-Комеди. В эпоху Просвещения стал дискуссионным центром для литераторов и философов, а затем превратился в первое литературное кафе. (Прим. науч. ред.)

керы, перед тем как отправиться в редакцию, коротали здесь вечера, чтобы запастись свежей информацией и сплетнями, которые на следующий день преподносили своим читателям как достоверные факты. Этот шумный уголок, где в воздухе плавали клубы дыма и распространялись всевозможные не слишком приятные запахи, в начале 1860-х приглянулся Гюставу Курбе, завсегдаю пивной «Андлер». И теперь он стал витийствовать здесь каждый вечер, а среди тех, кто его слушал, можно было встретить философа Прудона, Альфонса Доде, Альбера Глатиньи, Бодлера и Захарию Астриук, Дюранти и Теофиля Готье, Теодора де Банвиля, Шанфлери и Кастаньяри (решительного сторонника реализма и поэтому тесно связанного с Курбе). Одним из наиболее заметных персонажей этой группы можно считать богемного Теодора Пеллоке, забавно изображенного Клодом Моне в одном из шаржей. Оставшись без газеты после государственного переворота 2 декабря<sup>5</sup>, Пеллоке в этой дружной компании получил прозвище «господин Преданность». Не в силах более заниматься политикой, он сделался художественным критиком и теперь постоянно вынуждал Курбе высказывать все более крайние суждения, помогая ему выставлять себя в выгодном свете. Добиться этого, впрочем, было не так сложно, так как Курбе, этот толстяк, хвостун и скандалист, буквально пьянел от собственных речей. Темой разговора обычно становился реализм, который нужно было безоговорочно принимать. Малейшая нерешительность в этом вопросе рассматривалась как критика и яростно разоблачалась. Шанфлери, далеко не все принимавший в реалистическом течении, на собственной шкуре почувствовал, что такое гнев реалистов, когда осмелился в небольшой брошюре «Друзья природы» задеть за живое Курбе и его ревнивых сторонников. Когда он как ни в чем не бывало появился в кафе, те буквально набросились на него. Разгоревшаяся дискуссия сделалась столь бурной, что прохожие, решив, что началась драка, столпились на улице возле пивной. Но их ожидание было напрасным: реалисты умели сдерживать свои порывы.

Те, кто не был знаком с чувствительной и близкой скорее к сновидениям и мечтам, чем к миру грубого ре-

ализма, живописью Курбе, могли принять художника за забияку из пивной, ибо внешность его к этому располагала. Но вовсе не таким видели его два молодых человека — Клод Моне и Камиль Писсарро. Они всегда сидели в сторонке и слушали с интересом, смешанным с восхищением, рассуждения неряшливого старика, чье лицо, обрамленное бородкой, едва прорисовывалось в облаках дыма, подымавшегося над трубкой вишневого дерева. Моне и Писсарро, незадолго до того сошедшиеся в Академии Сюиса, находили время по-соседски заглянуть в кафе; уже тогда среди художников стало доброй традицией встречаться вечером, чтобы посидеть за кружкой пива и поговорить о своем. Попыхивая трубкой, можно было многое узнать. У Моне были особые причины бывать в пивной: здесь, наблюдая знаменитостей, он мог заработать несколько десятков франков на изготовлении портретов-шаржей. В этом его можно считать предшественником Модильяни, который пятьдесят лет спустя в кафе «Ротонда» зарабатывал себе на жизнь карикатурами на завсегдатаев модных парижских кафе. Талант шаржиста позволил Моне уже во времена юности, в Гавре, не только добиться некоторой известности, но и заработать на поездку в Париж.

Став известным художником, склонный к морализаторству Моне, описывая в хвалебных тонах свою жизнь, сожалел о времени, потерянном в пивной «Мартир», где часто засиживался не только в компании художников, но и «ночных бабочек», высматривавших клиентов. Он был слишком застенчив в те времена, а потому отмалчивался и оставался лишь слушателем, так и не решаясь подойти к Курбе; их настоящее знакомство состоялось только в 1862 году, по возвращении Моне с военной службы. Курбе, бывший не только тщеславен, но и мастер «драть глотку», оказался тем не менее добрым старшим товарищем, всегда готовым помочь. Не раз он поддерживал своего молодого собрата: это он дал денег на покупку материалов для большой картины «Завтрак на траве», которую затем раскритиковал, сочтя полотно слишком амбициозным. Именно Курбе был свидетелем на свадьбе Моне с Камиллой Донсье в июне 1870-го.

## «Тортони — это была слава»

Пивная «Мартир», получившая свое название в память двух мучеников — Элетера и Рустика, спутников первого парижского епископа — святого Дени, пользовалась дурной репутацией среди академических художников. Мане, человек высшего света, настоящий денди, никогда здесь не появлялся, так как всегда стремился сделать классическую карьеру модного художника. Естественно, он предпочитал бывать в кафе «Тортони» на Итальянском бульваре — элегантном заведении, «smart», как говаривали во времена Бадинге\*, — где встречались художники, бывшие в моде. Много десятилетий спустя Ренуар, описывая это заведение Воллару<sup>б</sup>, восклицал: «Тортони — это бульвар, это почти слава!» С пяти до семи здесь царствовали Аврельен Шолл, Альберт Вольф и другие парижские знаменитости вроде Пертюизе, того самого «охотника на львов», который невольно стал прототипом для картины «Тартарен из Тараскона», где он изображен в саду на бульваре Клиши, с ружьем для стрельбы по воробьям, попирающим снятую с чучела львиную шкуру...

В течение десяти лет, предшествовавших войне 1870 года, Мане завтракал в «Тортони» почти каждый день, на втором этаже: это напоминало «Омнибус» в ресторане «Максим»\*\*. По вечерам, перед тем как покинуть великолепные залы, украшенные зеркалами и стеклянными газовыми фонарями, чтобы отправиться ужинать, он иногда позволял себе заглянуть в кафе «Бад», в двух шагах от «Тортони», на Итальянском бульваре, в доме 26, — еще один центр притяжения любителей парижского стиля. Что же касается пивной «Мартир», то она таким центром не считалась.

### Артистические кафе

Рассказ о кафе и пивных того времени, об их роли в зарождении и становлении импрессионизма мог бы стать трудом по истории импрессионизма, причем это

\* *Бадинге* — прозвище, данное Наполеону III по имени каменщика, в одежде и под именем которого он 25 мая 1846 года бежал из крепости Гам. (*Прим. науч. ред.*)

\*\* Ресторан «Максим» открыт в 1893 году. (*Прим. науч. ред.*)

исследование было бы не менее убедительным, чем другие, гораздо более серьезные научные изыскания. Начать можно было бы, как мы и сделали, с пивной «Мартир», затем перейти к «Тортони» и кафе «Бад», или кафе «Таранн», где завсегдатаями были Флобер и Фантен-Латур, или к «Гербуа» и «Новым Афинам», где определялись основные пути развития импрессионизма и где решался исход сражений, бушевавших во время первых выставок группы в начале 1870-х. Стоило бы вспомнить и о пивной «Рейхсхоффен», в которой Мане нашел модели для своих картин — «Разносчица кружек» и «Пивная кружка», открывших ему путь к столь страстно желаемой популярности в свете. Следовало бы упомянуть и ресторан «Ларошфуко», где Дега поглощал свой скудный обед на глазах у Гюстава Моро, служившего мишенью его злобных насмешек. Наконец, вспомним кафе «Риш», где в 1890-х годах опустил занавес за ветеранами группы, окончательно с того момента разделившимися, несмотря на сердечное расположение доктора Беллио, организатора «обедов импрессионистов». Этот румынский медик, один из первых покупателей работ импрессионистов, не раз оказывавший материальную поддержку Моне, Ренуару и Писсарро, в 1890—1894 годах пытался хотя бы раз в месяц собрать всех импрессионистов, живших в Париже, в «Риш», что было нелегко. И не только из-за их бесконечных ссор, но и потому, что многие из них подолгу жили вдали от столицы: Ренуар — на юге, Моне — в Живерни, Писсарро — в Эраньи, Сислей — в Море-сюр-Луэн, Сезанн — в Экс-ан-Провансе... Зато оставшийся в Париже Дега сумел перессориться со всем светом. Поэтому часто случалось так, что на этих вечерах бывали в основном писатели — друзья импрессионистов: Малларме, Мирбо, Эдмон де Гонкур, Альфонс Доде, Тургенев... В 1894 году, после смерти доктора Беллио, эти встречи прекратились.

### *Импрессионистские форумы*

Если бы нам пришлось составить список произведений, навеянных духом парижских кафе, думается, он получился бы впечатляющим: Мане — «Разносчица кру-



жек», «Пивная кружка», «У папаши Латюиля», «Бар в Фоли-Бержер»\*; Дега — «Дамы на террасе кафе», «Абсент»; Ренуар — «Небольшое кафе», «Завтрак лодочников»...

Роль кафе в становлении импрессионизма — не только в том, что они поставляли необходимую тематику. В определенном смысле они служили форумом, где рождались и развивались идеи, дававшие, в свою очередь, импульс современному искусству. Уже сами их названия помогают представить картину развития нового направления. Так, именно в пивной «Мартир» Моне и Писсарро, слушая Курбе, открыли для себя, что существуют иные формы искусства, кроме тех, которые преподают в Школе изящных искусств, находящейся под строгим контролем Института\*\*»; здесь же родилась невероятная по своей новизне идея о том, что можно оспаривать официальную линию Салона. Собравшиеся в кафе «Гербуа» будущие импрессионисты раскрыли тайну живописи новой эпохи, воспетой Бодлером и братьями Гонкурами; их вдохновителями были Эмиль Золя, загоравшийся живым интересом ко всему, что противоречило буржуазным устоям, и Дюранти, до сего времени исповедовавший реализм. А после 1870 года, уже в «Новых Афинах», группа импрессионистов, к тому времени окончательно утвердившаяся в своем желании работать на пленэре, не без труда выработала план наступления на Салон. Один только этот факт свидетельствует о том, что роль парижских кафе в развитии искусства нуждается в серьезном изучении.

### *Богачи и бедняки*

Существенным фактором в становлении каждого художника являлось социальное происхождение. Разумеется, среди них были богачи и бедняки, что повлияло не только на их культурный уровень, но, вне всякого сом-

---

\* «Бар в Фоли-Бержер» (1881—1882, Институт Курто, Лондон) — последнее значительное произведение Эдуара Мане (1832—1883). В 1912 году картина экспонировалась на Французской выставке в Петербурге и предлагалась к продаже. (*Прим. науч. ред.*)

\*\* Институт (Институт Франции) — основное официальное научное учреждение Франции (основано в 1795 году), объединяющее пять национальных академий. (*Прим. науч. ред.*)

нения, на образ жизни и даже образ мыслей и поступки. В то время когда тот, кто победнее, дул на пустой суп у себя в мастерской, кое-кто облачался во фрак, торопясь поужинать в городе...

Из богатой семьи происходил Поль Сезанн, сын банкира из Экс-ан-Прованса; сыном банкира был Эдгар Дега, к тому же принадлежавший к аристократическим кругам; Альфред Сислей – сын крупного английского купца, обосновавшегося во Франции; Эдуар Мане был выходцем из древнейшего рода, представители которого занимали высшие чиновничьи посты, обладали личным состоянием и являлись к тому же владельцами поместья, площадью около 60 гектаров, в Женвилье. То же можно сказать о Фредерике Базиле, сыне сенатора из Леро, богатого виноградаря; Гюставе Кайботте, морском инженере, обеспеченном холостяке; Берте Моризо, чьи родители принадлежали к высшему свету Парижа...

Из бедняков, художников почти пролетарского происхождения, можно назвать Клода Моне, Камиля Писсарро, Армана Гийома и, разумеется, Огюста Ренуара, сына портного.

И все же подобная классификация нуждается в оговорках, поскольку в реальности все было гораздо сложнее. У богатых, случалось, не хватало денег, а у бедных были периоды, когда они жили если не в роскоши, то, по крайней мере, в достатке. Так, Мане, сумевший за четыре года промотать целое состояние (80 тысяч франков золотом!), после смерти отца не раз испытывал денежные затруднения, что вынуждало его продавать картины за бесценок. Выкрутившись из тяжелой ситуации, он вновь начинал тратить деньги почем зря. Сезанн в этом отношении оказался наименее уязвимым, хотя и он часто подолгу сидел без денег. Его отец, враждебно настроенный к карьере сына-живописца, потребовал, чтобы тот прошел курс права. «Дитя мое, — говорил он, — подумай о будущем! Имея дарование, можно умереть от голода, а имея деньги — всегда будешь сыт!» Желая заставить сына принять свою точку зрения, он назначил ему содержание, достаточное лишь для того, чтобы не умереть от голода. По приезде в Париж, куда Сезанн последовал в

1861 году вслед за Золя, другом детства, уговорившим друга покинуть родной Экс, Полю приходилось искать заведения, где можно было бы поесть не более чем на 90 сантимов. В минуты отчаяния, осатанев от вареной говядины, Сезанн возвращался в Экс, на домашние лепешки. В этом для него не было никакой трагедии: он обожал своих близких и не мог подолгу бывать вдали от них, хотя и говорил о родных как о «самых отвратительных в мире существах, до крайности назойливых!». Подобные высказывания, впрочем, ни о чем не говорят, учитывая, что Сезанн был натурой экзальтированной, даже параноидальной.

Сислей, после золотой поры своей юности, в 1870 году, в тридцатилетнем возрасте, обзавелся семьей, которую требовалось содержать; не имея иного источника доходов, кроме живописи, он погрузился в беспросветную нищету, из которой так и не сумел выбраться. Его отец разорился накануне Франко-прусской войны и Коммуны и умер, не оставив наследникам ничего, кроме долгов. Сислей, пожалуй, — единственный из импрессионистов, кто не успел получить признания при жизни.

### *Художник-аристократ*

И наконец Дега!.. Это совершенно особый случай. Сын банкира, получавший ренту, которая позволяла ему в тридцать лет содержать собственный особняк с гувернанткой, только в 1876 году впервые вынужден был взглянуть на искусство как на средство существования. До этого момента живопись была для него разновидностью аристократического времяпрепровождения, хотя и поглощала его целиком. Случилось так, что его братья, Ашиль и Рене, принявшие после смерти дядюшки Мюссона его дело в Новом Орлеане, — так появился сюжет для картины «Хлопковая контора», навеянной воспоминаниями о путешествии в Луизиану в 1872 году, — совершили несколько неудачных сделок на бирже. Чтобы спасти братьев от полного разорения — ведь это могло бросить тень на репутацию семьи, — Дега отдал им львиную долю своего состояния. Он отказался от особняка,

вынужден был продать мебель и большую часть собранной им коллекции картин. Мадам Алеви так объясняла своему сыну, пожелавшему узнать причины столь резкой перемены в жизни художника: «Когда один из членов семьи должен значительную сумму и не в состоянии ее заплатить, честь семьи требует, чтобы долг был уплачен его братьями». На деле, конечно, подобный обычай к тому времени уже канул в Лету, но Дега все-таки был представителем старой Франции, хотя и, став художником, отказался от дворянских привилегий.

Джордж Мур, свидетель семейной драмы, рассказывает, что в течение нескольких лет Дега каждый день с утра запирался у себя в мастерской и оставался там до вечера, отказываясь принимать даже близких друзей<sup>7</sup>. Совсем перестав бывать в свете, — но он туда еще вернется! — Дега работал как одержимый, не брезгуя, по его словам, «даже пятифранковым заработком». Именно в эти годы в его характере появились та язвительность и манерность, которые к концу жизни превратили художника в грозу хозяев гостиных, где он появлялся. Будучи не злым по натуре — многие его поступки свидетельствуют о добром сердце, — Дега нарочно поддерживал свою репутацию сурового человека, позволявшую оградить личную жизнь от вмешательства посторонних.

### *Среди танцовщиц*

Превратности судьбы внесли серьезные изменения в творчество художника: Дега отказался от живописи маслом и перешел к пастели, технике более подходящей для быстрой работы. В это время он начал работать над серией «Танцовщицы» — близкой ему как всегда-таю Оперы темы. Его пастели высоко ценились у любителей живописи, так что Дега всегда имел возможность пристроить свои «изделия», как он называл свои произведения. Успех у покупателей позволял ему гораздо быстрее, нежели другим импрессионистам, справляться с денежными затруднениями. Всего через десять лет после того, как Дега пожертвовал своим состоянием, он снова начал покупать произведения искусства и в кон-

це концов составил одну из самых богатых коллекций, когда-либо собранных художником. В этом смысле он не уступал Рубенсу и Рембрандту, Бонна и Пикассо.

### *Среди бедных*

Совершенно в противоположном положении находились выходцы из бедных семей. Ренуар никогда не знал такой нищеты, какую испытали Моне, Писсарро и Сислей. Он родился в семье, где царили традиции скромных ремесленников, уходящие корнями в XVIII век. В раннем детстве Ренуар стал звездой церковного хора Сент-Эсташ, которым руководил Шарль Гуно, затем попал в мастерские по росписи фарфора, затем в мастерскую по росписи штор, где вскоре научился несколькими движениями кисти набрасывать букеты или назидательные сценки. И много лет спустя, нуждаясь в деньгах, он брал заказы на декорирование какого-нибудь кафе или изготовление вывески. Этот заработок обеспечивал художнику существование на несколько дней, тем более что он был не слишком притязателен и мог, например, целую неделю питаться одной фасолью, если получал в качестве гонорара за портрет жены какого-нибудь лавочника мешок этого продукта. А приблизительно с 1870 года, со времени знакомства художника с влиятельной дамой, мадам Шарпантье, которая покровительствовала ему, Ренуар уже довольно легко мог обеспечить себя, рисуя портреты представителей высшего света. Зарабатывая на пропитание, он при этом создавал шедевры.

### *Счастье и несчастье*

Клод Моне был тем, на чью долю выпали, вне всякого сомнения, самые черные и горестные дни, причем, как правило, он был повинен в этом сам. Прожигатель жизни, как Мане, Моне, в отличие от последнего, не имел состояния, которое всегда помогает удержаться на плаву. Когда у Моне были деньги, ни он, ни его домашние ни в чем не знали меры. Его отец, вступив во второй брак, редко помогал сыну, и долгое время лишь тетушка

из Гавра поддерживала Клода. И он, как избалованный ребенок, не откладывал деньги на черный день, даже если продавал что-то значительное. К тому же кредиторы являлись мгновенно, чувствуя, что молодой человек при деньгах.

А вот Гийомен смог избежать нищеты благодаря лотерее! Почти тридцать лет он влачил жалкое существование мелкого служащего в железнодорожной компании «Париж—Орлеан», что, конечно, мешало вволю заниматься живописью, как вдруг ему посчастливилось выиграть в лотерею 100 тысяч франков. Избавившись от материальных забот, поощряемый супругой, женщиной поразительного ума (она имела диплом преподавателя литературы высшего учебного заведения, что по тем временам было исключительным случаем), Гийомен смог наконец заниматься любимым делом.

Писсарро тоже вынужден был противостоять ударам судьбы в течение большей части своей жизни. Будучи человеком необычайной моральной силы, он со спокойствием и смирением переносил разочарования, неудачи, нищету, изыскивая средства, чтобы воспитать семерых детей и содержать мать и брата, которых он приютил в своем доме. Писсарро гостеприимно принимал друзей, оказавшихся в материальном затруднении, а однажды помог анархисту Жану Граву, оплатив все издержки по его газете «Ла Револют».

### *Конфликты и ссоры*

Различия в материальном положении и социальном поведении не раз становились источником ссор и конфликтов в течение всего тяжелого для импрессионизма периода, то есть с 1863 по 1883 год, что в конце концов и привело к распаду группы. В первое время споры возникали на почве различия художественных взглядов, что порой доходило до чуть ли не физического взаимного отвращения. Сезанн, приходя в «Гербуа», говорил Гийомену, указывая на своих «друзей»: «Все эти типы — мерзавцы! Они одеты, как нотариусы». Виновником тяжелой атмосферы, царившей среди импрессионистов, следует, очевидно, считать Дега, с его прямолинейностью и ду-

хом противоречия. Он выступал против большинства принципиальных позиций других импрессионистов. Говоря о художниках, работавших на пленэре<sup>8</sup>, он как-то сказал Воллару: «Знаете, что я думаю о художниках, которые выходят работать на большую дорогу. Если бы я был в правительстве, то завел бы отряд жандармерии, чтобы следить за типами, которые пишут пейзажи с натуры... О! Я не хочу ничьей смерти, и меня бы вполне устроило, если бы для начала ружья были заряжены дробью...» Обладая несносным характером, Дега поссорился сначала с Мане, который нанес ему смертельное оскорбление тем, что разрезал написанный им портрет мадам Мане, считая, что она на нем слишком некрасива; затем с Ренуаром и наконец с Клодом Моне, с которым помирился лишь затем, чтобы некоторое время спустя снова наговорить ему гадостей о его «Кувшинках»; после того он разругался и с Фантен-Латуром. В последнем случае неприязнь была взаимной. Однако Дега был не единственным, кто затевал ссоры. Мане поначалу был очень недоволен тем, что они с Моне чуть ли не однофамильцы, и считал, что это козни против него. Потом, помирившись с Моне, он вдруг предложил ему посоветовать Ренуару отказаться от живописи. В свою очередь, Ренуар, человек покладистый и весьма доброжелательный, ненавидел Гогена — и как человека, и как художника. Узнав о его отъезде на Таити, он заметил: «С таким же успехом можно заниматься живописью в квартале Батиньоль». Сезанн хотя и любил Ренуара, но все-таки не мог снести непочтительные высказывания друга о банкирах во время их совместного пребывания в Жа-де-Буффан. Это было равносильно разговору о веревке в доме повешенного. Ну а Ван Гог недолюбливали оба, и именно Сезанн убедил Воллара побыстрее отделаться от имеющейся у того коллекции картин гениального голландца!.. Можно было бы до бесконечности вспоминать подобные анекдоты.

### *Спор о наградах*

Но все это не шло ни в какое сравнение с теми конфликтами, которые возникали на почве различных политических убеждений. Тут опять отличился Дега! Будучи

представителем крупной буржуазии и имея связи с итальянской аристократией — одна из сестер его отца была герцогиней, — он в глубине души всегда придерживался монархических убеждений и уж во всяком случае был противником республиканского правления. Дега презирал награды, распределяемые как правительством империи, так и республиканцами. Друзья вынуждены были снимать свои орденские ленты перед встречей с ним, что, однако, не мешало Дега кричать за их спиной о том, что они получили награды при великом разграблении. Ну а когда Мане наивно признался в своем желании получить награду, подобно своему другу Ниттису, Дега бросил ему в лицо: «Естественно! Я давно знаю, что вы типичнейший буржуа». К счастью, в тот момент, когда Мане, благодаря своему другу по коллежу Антонену Прусту, ставшему министром изящных искусств в кабинете Гамбетты, получил орден Почетного легиона, он был уже в ссоре с Дега. Тот попробовал подтрунить над старым другом, но удовольствия от этого не испытал.

Поскольку Моне тоже презирал награды, Ренуар, когда его наконец наградили, написал ему смиренное письмо, умоляя, несмотря на случившееся, не отказывать в дружбе.

### *«Дело Дрейфуса»*

Переполнило чашу терпения и привело к окончательному разрыву между членами группы «дело Дрейфуса»<sup>9</sup>. И тут мы вновь должны вспомнить о пропасти, существовавшей между богатыми и бедными. Дега и Сезанн были антисемитами. Дега занял крайнюю позицию и в своем неистовстве отказался от каких-либо встреч с четой Алеви, очень близких ему людей, прервал отношения с Писсарро — евреем, вызывавшим в нем восхищение, который в свое время давал ему уроки литографии. Моне и Писсарро, напротив, стали дрейфусарами, а Ренуар оказался где-то на перепутье между двумя лагерями. Либерал и противник шовинизма, он ненавидел экстремизм как правого, так и левого толка и был убежден, что Дрейфус стал жертвой каких-то махинаций, но... случилось, что и он, из-за какого-нибудь



личного мимолетного разочарования, проявлял анти-семитизм. А после того как банкир Ка-эн д'Анвер заплатил ему всего лишь 1500 франков за сделанный им портрет его дочерей у фортепиано, художник разразился целым потоком едких замечаний о евреях. Но это было лишь приступом раздражения, не сказавшимся на его поведении в дальнейшем.

### *Несмотря ни на что — взаимопомощь*

Из факта существования определенных разногласий между художниками не следует делать вывод об абсолютном антагонизме между ними. Совсем наоборот. Ссорясь и критикуя друг друга, импрессионисты высоко ценили художников своего круга, преклоняясь перед чужими достижениями. Дега — гроза группы, хотя и не удостаивал Сезанна беседой, тем не менее коллекционировал его картины; он также восхищался творчеством Ренуара и Гогена. В годы испытаний импрессионисты всегда поддерживали друг друга. А началось все в 1863-м. Эта роковая дата была ознаменована скандалом из-за «Завтрака на траве»; и вот что удивительно — публику шокировали вовсе не светлые тона и упрощенные формы, а присутствие обнаженных женщин среди мужчин, облаченных в пиджаки и сюртуки. Другое дело, если бы на последних были тоги...

Мане часто выставлял в своей мастерской полотна друзей, желая заинтересовать ими любителей живописи, имевших средства. Ему не раз приходилось выручать Моне. До начала Франко-прусской войны Моне и Ренуару помогал Базиль. Значительный пенсион, назначенный родителями, позволял ему это делать. Не раз мастерская Базиля служила художникам приютом; помогая Моне, он даже купил у него картину «Женщины в саду» за 2500 франков и выплачивал эту сумму в течение нескольких месяцев. Но Моне это казалось недостаточным; он наивно полагал, что Базиль мог помочь ему более существенно, чтобы он смог решить свои проблемы, которые чаще всего сам и создавал. Кайботт, принявший после 1870 года от Базиля эстафету, желая выручить друга, купил целый ряд картин Моне, в том числе «Вокзал Сен-

Лазар», а у Ренуара – «Бал в “Мулен де ла Галетт”», «Качели» и «Ложу»...

Ренуар, сам находившийся в непрерывном поиске заказов, представил своему постоянному клиенту Шоке Сезанна, который, в свою очередь, рекомендовал знакомому коллекционеру Моне.

В более трагических обстоятельствах дружеские узы становились особенно прочными. Так, смерть Базиля в боях под Бон-ла-Роланд глубоко поразила всех без исключения импрессионистов; Моне и Ренуар до конца жизни говорили о Фредерике Базиле как о рыцаре без страха и упрека. Ту же боль утраты они ощутили, когда умер Эдуар Мане.

### *Бесстыдство буржуа*

Для светского общества времен Второй империи были характерны легкомыслие и притворная добродетель, расчетливость и грошовые заработки; вседозволенность прикрывалась видимостью приличий и благопристойности. Вполне допускалось, что муж может изменить жене и даже растратить ее состояние на содержание кокоток — то были времена знаменитых куртизанок Терезы ла Пайва и Кору Перл, — но незаконный брак, презрительно именуемый связью, приводил человека к полной изоляции; мать-одиночку презирали, а незаконнорожденных детей гнали отовсюду.

В истории жизни Мане отразились низменные черты этой двойной морали. Двадцатилетним юношей он прижил ребенка с девушкой, дававшей уроки ему и его младшему брату. Произошло все просто, без затей, и стоит лишь подивиться тому, как в этом кругу, где недоверчивость всегда считалась благоразумием, где нужно было быть постоянно настороже, могли допустить, чтобы столь свеженькая и аппетитная девица, как Сюзанна Леенгоф, давала частные уроки двум юнцам без соответствующего надзора. Юная голландка казалась мадам Мане воплощенным достоинством и целомудрием... Не могла же она предвидеть, что Эдуар, после путешествия в Рио-де-Жанейро в качестве ученика лоцмана на борту «Гавра и Гваделупы», раскрепостится до такой степе-

ни, что подхватит сифилис и очень скоро сам начнет давать уроки Сюзанне, но несколько иного характера. Эта банальная история никогда не стала бы достоянием гласности, если бы не беременность Сюзанны. Страстно влюбленный Мане открылся матери, не решившись довериться отцу: тот был сурового нрава. Умная и решительная женщина, мадам Мане постаралась сделать все, чтобы сохранить благопристойность: она отправила молодую женщину на время родов в укромное место, чтобы Эдуар никоим образом не принимал участия в появлении на свет ребенка, а сам этот факт тщательно скрывался.

### *Запутанная комедия*

С того момента история приняла совсем иной оборот, подходящий для какой-нибудь комедии Лабиша или Оффенбаха. Родившийся 29 января 1853 года ребенок был объявлен сыном Сюзанны Леенгоф и неизвестного отца. В акте о гражданском состоянии он был записан под вымышленным именем Леона Коэлла, очевидно, благодаря какому-то влиятельному вмешательству. Мальчика крестили, и в качестве крестных родителей, державших ребенка над купелью, выступили, как вы, наверное, уже догадались, Мане, отец ребенка, и Сюзанна, его мать.

Но на этом история не закончилась: вначале младенец был отдан кормилице, а в 1863 году, после смерти господина Мане-старшего, даже не подозревавшего о существовании внука, малыш Леон поселился с родителями; с этого момента мальчик жил как нежно любимое, обожаемое дитя. Малыш часто служил моделью для Мане, что, несомненно, свидетельствует о необычайной отцовской привязанности. Еще одним примером подобной любви можно считать Пикассо. Но официально Мане так и не признал сына! Ребенка представляли как младшего брата его мамы, Сюзанны. Супруги очень боялись того, что могут сказать о них в обществе, и, конечно, не хотели, чтобы кто-нибудь узнал, что еще до свадьбы они стали родителями.

Комедия продолжалась даже после смерти Мане,

умершего на руках Леона и оставившего ему все свое состояние. Сын, не желая ничем выдать проступок матери, только после ее смерти назвал наконец свое настоящее имя и вступил в брак; ему в то время исполнилось уже пятьдесят лет.

### *Еще одна запутанная история*

Можно еще напомнить о похождениях Сезанна, боязливо-нерешительного в жизни и невероятно приверженного священным принципам буржуазной респектабельности, которую он ни в коем случае не желал нарушать, — и это притом что в обыденной жизни эта респектабельность была ему омерзительна.

Сезанн оказался в весьма сходных с Мане обстоятельствах. Он имел ребенка от одной из своих давних моделей — Ортанс Фике и сына назвал своим именем — Поль. Опасаясь отцовского гнева, он не только не вступил в брак с Ортанс, но, боясь разоблачения, жил отдельно от нее в Эксе. Чтобы в семье не возникли подозрения, он снимал жене и сыну квартиру неподалеку от Экса, где-нибудь в Эстаке, Гардане или Марселе, куда всегда приезжал тайком. В конце концов в 1874 году все открылось: банкир вскрыл конверт с письмом, адресованным сыну, и узнал о существовании Ортанс и маленького Поля. В те времена это был скандал... Отец был в бешенстве, метал громы и молнии... Он поклялся, что освободит сына от этой обузы. Такое поведение отца кажется еще более отвратительным оттого, что сам Сезанн родился прежде, чем его родители поженились... По-видимому, богатство совсем помutilo разум старого банкира.

Сезанн, которого уличили в содеянном, вел себя как ребенок и продолжал отрицать очевидное — существование сына и Ортанс. В отместку банкир наполовину сократил выплачиваемый сыну пенсион, угрюмо и решительно заявив, что холостяку достаточно скромного содержания. Пришлось призвать на помощь Золя, который взялся помогать матери и ребенку, пока не утихнет буря. Поступок этот заслуживает похвалы, особенно учитывая, что к тому моменту Золя разочаровался в им-

прессионизме и смотрел на Сезанна как на неудачника. Однако чувство привязанности к другу детства, с которым они вместе бродили по горам в Сент-Виктуар и купались в реке Арк, не могло бесследно исчезнуть.

Это испытание оказалось для Сезанна долгим и мучительным, теперь ему приходилось особенно тщательно скрывать свои отношения с Органс. Случалось даже, что, опоздав на поезд, он пешком проделывал путь в 30 километров от Марселя до Экса, чтобы вовремя оказаться за семейным столом и не возбудить подозрений отца. Благодаря помощи Золя и Писсарро Сезанну удалось преодолеть этот кризис, хотя он не раз был в отчаянии; однажды он чуть было даже не отказался от живописи, решив покориться отцовской воле и поступить на службу в банк.

Время шло, и под давлением жены и дочери Мари, двух святош, пребывавших в отчаянии от того, что их сын и брат живет во грехе, отец Сезанна раскаялся в своем упрямстве и согласился на брак сына с женщиной, с которой тот прожил около пятнадцати лет. А шесть месяцев спустя, осенью 1886 года, старый банкир умер, оставив жене и троим детям в наследство 1 миллион 200 тысяч золотых франков и Жа-де-Буффан; к величайшему облегчению сына-художника, он не лишил его причитающейся ему доли наследства, чего Сезанн всегда опасался. Забавным и одновременно трагикомичным можно считать конец этой истории: ко времени получения наследства Сезанн, как мальчишка, влюбился в одну из молодых служанок Жа-де-Буффан. Ему приходилось тщательно скрывать эту страсть от жены, сестры и матери, и поэтому он пользовался почтовым ящиком Ренуара, который был в курсе его амурных дел, чтобы переписываться с девицей, которую звали Фанни.

### *Плоды любви*

Хотя случай с Мане и Сезанном совершенно особый по всем тем перипетиям, какие выпали на их долю, подобная судьба не была исключением для импрессионистов. Ренуар, например, много лет прожил с Алиной Шариго, прежде чем вступил с ней в брак и признал

своего первенца. Правда, это не повлекло за собой никаких последствий, так как его семья не походила на семейства Мане и Сезанна: среди ремесленников не придавали значения условностям, все определяла сердечная склонность. Сестра и зять Ренуара были сторонниками передовых идей.

Моне и Камилла Донсье поженились лишь через пять лет после рождения их первенца, сына Жана. Они тоже пошли на обман, объявив себя мужем и женой при оформлении акта о гражданском состоянии сына. Все та же респектабельность буржуа!

Только Дега избежал любовных затруднений, так как был импотентом, что в полной мере объясняет его женоненавистничество. Можно не сомневаться в том, что он никогда не был замешан ни в каких любовных историях.

### *Нищета ли это?*

Бедняки влачили жалкое существование на протяжении всех двадцати интересующих нас лет. Тем не менее, сравнивая уровень жизни при Наполеоне III и в наши дни, мы вряд ли получим картину, отражающую реальное положение вещей. Таким способом нельзя определить степень материальной стесненности, испытываемой импрессионистами. Нужно учитывать и то, что сносный обед в дешевом ресторане стоил 18 су, включая вино, что на одно су и пять сантимов можно было приобрести пять почтовых марок, газету и круассан или две сигары. Посмотрим дальше: служащий в городском муниципалитете получал 1500 франков в год, а практикующий в буржуазном квартале врач — между семью и девятью тысячами франков. Тот факт, что после Коммуны, до кризиса 1874 года, Клод Моне продавал в год картин на сумму около 12 тысяч франков, не может не навести нас на некоторые размышления. Как видим, это явно была не та беспросветная нищета, которую можно было вообразить, если бы поверили письмам с мольбами о помощи, которыми Моне забрасывал своих друзей; подобного не случилось бы, если бы деньги задерживались в руках этого избалованного с детских лет молодца. Ренуар говорил сыну Жану, что Моне был рожден знатным вельможей, что в

мастерской Глейра он поражал всех не только виртуозностью, но и манерами. Если у него появлялись деньги, он заказывал дорогие вина и ликеры целыми бочками, шил себе костюмы из английского сукна, которое стоило так же дорого, как и сегодня; Моне до конца жизни сохранил привычку носить рубашки с вышитыми манжетами, что даже во времена его юности считалось несовременным, нанимал кухарку и кормилицу для своих детей, дарил роскошные наряды Камилле... Ведь он был, слава богу, очень щедрым человеком.

Из-за своего легкомыслия несколько раз в жизни Моне пережил трагические моменты. Дважды его картины попадали в руки кредиторов и были проданы по 30 франков за каждую. Однажды он разрезал около двухсот полотен в надежде, что их не продадут, но их реставрировали и продали с молотка.

Летом 1867 года Моне был вынужден оставить Камиллу накануне родов совсем без денег и уехать в Гавр к тетушке Лекадр. Через несколько месяцев в Фекане в минуту отчаяния он попытался утопиться. Это случилось, как свидетельствует письмо Базиля, в июне 1868 года.

### *Трагическая смерть*

Камилла была очаровательной молодой женщиной, которой едва исполнилось восемнадцать, когда она встретила Моне. Камилла позировала ему для картин «Дама в зеленом» и «Женщина в японском костюме». Она ни разу не пожаловалась на то, что он растранил ее небольшое состояние. Она умерла от рака матки после рождения второго ребенка, сына Мишеля. Агония несчастной была мучительна, к тому же легкомысленный супруг оставил ее на попечение, если это можно так назвать, деревенского доктора и Алисы Ошеде, которая чувствовала себя госпожой в их доме еще при жизни Камиллы. Лишь когда Камилла умерла, на горизонте появился Клод Моне, который стал умолять доктора отправиться в Мон-де-Пьете за медальоном, принадлежавшим несчастной женщине; по мнению Клода, Камилла должна была быть погребена с этим медальоном. Даже в такой трагический момент Моне оставался

художником: он решил изобразить Камиллу на смертном одре, окутанной голубой дымкой: настолько поразила его красота умершей. Так появилось одно из самых волнующих видений, вышедших из-под кисти импрессионистов. Настоящий шедевр!

Несколько лет спустя Моне женился на Алисе Ошеде и по указке этой властной женщины уничтожил все, что сколько-нибудь напоминало о Камилле; даже могила ее была заброшена. Приходится признать, что Клод Моне был человек весьма слабохарактерный.

Писсарро, подобно большинству его соратников, постоянно находился в крайней нужде; лишь к 1890 году ему удалось выбраться из нищеты. Но он переносил все тяготы со смирением, достойным восхищения, а если иной раз и роптал, то никогда не изменял своим художественным принципам. Среди импрессионистов это был почти святой, одним словом — антиМоне. Правда и то, что, родившись на Антильских островах в семье скромных коммерсантов, он не знал всех прелестей обеспеченной жизни.

### *Экономические кризисы*

Безусловно, импрессионисты смогли бы выбраться из нищеты и обрести материальное благополучие сразу после окончания Франко-прусской войны и Коммуны, на несколько месяцев разбросавших их по свету, если бы не экономический кризис (продлившийся около шести лет), заставший их врасплох. Дюран-Рюэль, закупивший у импрессионистов множество полотен, не был к этому готов и вынужден был совершенно прекратить покупку у них картин. Для целого ряда художников, и особенно для Моне, это была катастрофа. Эдуар Мане был состоятельным человеком и, хотя и говорил, что вынужден себя во всем ограничивать, сумел пережить эти непростые времена без больших потерь. Сезанн получал пенсию, обеспечивавший ему прожиточный минимум, к тому же он в любой момент мог отправиться к родным в Экс. Кроме того, по словам Шоке, картины его не покупали и до кризиса, так что, выходит, кризис Сезанна никоим образом не коснулся.



Ренуар писал портреты представителей высшего света и получал за них не слишком высокие гонорары. Так, за «Портрет мадам Шарпантье» он получил тысячу франков, что в 25 раз меньше суммы, получаемой Каролус-Дюраном, и в 50 раз меньше суммы, причитавшейся за портреты с подписью Бонна. Тем не менее именно они принесли ему популярность среди состоятельных любителей живописи. Что касается Дега, то он при случае охотно жаловался на тяжелые времена, но всегда находил возможность выкрутиться: его «вещицы» никогда не отвергались публикой в отличие от работ остальных импрессионистов.

Страшно бедствовал Моне, изводивший своих друзей — доктора Беллио, Мане, Кайботта и Шоке — душевными призывами о помощи; Писсарро, не имея лишнего су в кармане, чтобы заплатить за омнибус, целыми днями, по грязи и снегу, бегал по Парижу в надежде продать какую-нибудь из своих картин и сумел прокормить свое семейство лишь благодаря огороду, на котором трудился вместе с женой; тяжело пришлось и Сислею, не выдавшему в жизни ничего, кроме нищеты, болезней и страданий. Его полотна на распродаже в отеле Друо оценивались не выше 30 франков. Не раз кондитер Мюрер спасал его от голодной смерти, приглашая к себе отобедать. Он же целый год упрашивал Теодора Дюре найти несчастному художнику мецената, который смог бы выплачивать Сислею ежемесячную ренту в 500 франков, в уплату за тридцать переданных ему полотен. Дюре взялся помочь, но так и не сумел найти человека, согласного на подобную сделку. А в 1900 году, через год после смерти художника от рака горла, его картина «Наводнение» была продана Исааку де Камондо за 43 тысячи франков. Такой суммы несчастный не заработал за всю жизнь.

### *Крах «Юнион женераль»*

Кризис развивался скачками и после некоторого затишья возобновлялся с новой силой. Художники, рассчитывавшие выбраться из нищеты, в 1882 году получили новый удар — банкротство «Юнион женераль»<sup>10</sup>.

Этот крупный католический банк, выкачивавший капиталы у священнослужителей, возглавлял большой ценитель искусства — Жюль Федер, который предоставлял Дюран-Рюэлю крупные кредиты для закупки картин. И вот коммерсант, намеревавшийся закупить у Моне картин приблизительно на 20 тысяч франков и примерно на столько же — полотен Ренуара и Дега, вновь вынужден был приостановить сделку. Одновременно возникла необходимость срочно вернуть в банк все полученные им от Федера деньги, что уже было равносильно катастрофе. Чтобы как-то выпутаться, Федер сдал в аренду свою галерею и даже квартиру, да к тому же распродал кое-что из своего огромного запасника.

Несмотря на присущее ему мужество, Писсарро, продавший Дюран-Рюэлю картин на сумму около 12 тысяч франков и купивший в этом же 1881 году дом в Эранны, был, насколько можно судить по его письму, адресованному Клоду Моне, в полном отчаянии: «В результате я получил гроши, так мало, что этого едва хватит на три-четыре дня жизни в Эранны. Я чувствую, что я на пределе... Я просто схожу с ума».

И хотя со стороны ситуация казалась безысходной, можно сказать, что импрессионисты, несмотря на полученный ими новый удар судьбы, были уже у цели. Теперь их картины покупал не только Дюран-Рюэль, но другие владельцы галерей, такие как, например, Жорж Пти; кроме того, расширился и круг поддерживавших их любителей живописи. По сравнению с 1874 годом, временем проведения первой выставки у Надара, когда их в шутку прозвали «импрессионистами», отношение публики к картинам совершенно изменилось. Критики были готовы чуть ли не сложить оружие. Отныне, признав Мане, Моне, Ренуара и, что было совсем невероятно, Сезанна, жюри Салона не осмеливалось систематически заявлять о своей враждебности! Мрачные дни миновали, и затеплилась надежда. Начало успеха столь долго отвергаемых художников странным образом совпало со смертью Эдуара Мане.

## САЛОН — БАСТИОН СОПРОТИВЛЕНИЯ

За двадцать лет борьбы, с 1863 по 1883 год, импрессионистам не удалось отвоевать себе место на художественном олимпе, и в искусстве по-прежнему господствовала мелочная и непоследовательная, сектантская диктатура Салона или, точнее сказать, его жюри. Салон, этот оплот посредственности, против которого выступали Энгр, Делакруа и Курбе, увы, оставался на протяжении большей части XIX века единственным местом, где импрессионисты могли выставлять свои работы, приобретая известность среди любителей живописи и продавая свои полотна. Здесь создавались репутации, рождались и упрочивались состояния — в зависимости от того, кто получал вознаграждения и медали. Одного лишь упоминания в Салоне было достаточно, чтобы создать имя художнику-дебютанту, только что вернувшемуся из поездки в Рим на виллу Медичи, первая же медаль сразу ставила его вне конкуренции. С этого момента дела у новичка шли отлично, обстоятельства благоприятствовали художнику и его карьера была обеспечена. Отмеченную премией работу выкупало государство или приобретал какой-нибудь любитель живописи. Причем за высокую цену.

Почти все историки импрессионизма говорили о губительной роли Салона, но мало кого интересовали причины его появления и столь длительного существо-

вания. В действительности же Салон, несомненно, был выразителем настроений определенной части общества и определенного социального класса.

Буржуазия, находившаяся в зените славы начиная с 1830 года, с удовольствием узнавала себя на полотнах, где в занимательной форме изображались ее основные моральные, социальные и религиозные черты. Добрые чувства возводились до уровня догмы. Художники были призваны отображать патриотическое мужество, гражданскую добродетель, сыновнюю любовь, спасительную веру, добродетели труда, экономии... и обременительность бедности. Третья республика, пытавшаяся придумать себе исторические корни, акцентировала внимание на народных героях; именно в это время вытаскивали на свет божий и Жанну д'Арк, и Жанну Ашетт<sup>11</sup>, и Латур д'Оверня<sup>12</sup>... Важен был лишь сюжет, тогда как качество живописи становилось случайным, малозначительным довеском. В отчетах Салона, занимавших по несколько столбцов в газетах, описывались не сами картины, а то, что они изображали. Более всего превозносились художники, сумевшие живописать ситуацию, которая непосредственно апеллировала к морали и чувствам.

### *Академическая волокита*

Теперь коснемся роли художника в социуме, в общем хоре голосов. Искусство существовало как официальная организация, которая пользовалась определенным покровительством и имела четкую иерархию. Карьера здесь, как в армии или в любом административном учреждении, была столь же существенным компонентом. В искусстве существовали свои звания, чины и награды, о которых с тончайшей иронией говорится в романе братьев Гонкуров «Манетта Саломон». Главными этапами становления художника были Академия художеств — Академия с большой буквы, — конкурс на Римскую премию, с последующим посещением виллы Медичи, принятие в Салон и получение медалей, а после — профессорская должность в Академии и, наконец, избрание в совет Академии или даже во Французскую

академию, как это случилось с Альбертом Бернаром. Быть членом Института — о такой сверхудаче мечтал каждый художник. На Кабанеля, получившего Римскую премию в 21 год и ставшего членом Института в 28 лет, смотрели как на чудо, ведь талант в этих стремительных гонках никем не принимался в расчет; главными условиями для достижения заветной цели были прежде всего верность священным принципам Академии... и упорство в желании преуспеть.

Художники Академии составляли некое франкмасонское братство, высшие чины которого — «дорогие мэтры» — поддерживали друг друга и распределяли щедро оплачиваемые государственные заказы строго среди своих; речь идет о монументально-декоративном оформлении театров, университетов, зданий суда, а также об официальных портретах. Значительно меньше ценились пейзажи, а потому представители барбизонской школы<sup>13</sup> считались художниками второстепенными. Лишь после того, как сам император<sup>14</sup> купил один из пейзажей Коро, на последнего наконец обратили внимание.

Поток крупных государственных заказов, значительный и во времена Второй империи, буквально наводнил рынок Третьей республики — именно в этот период были предприняты реконструкция и реставрация памятников, полностью или частично разрушенных коммунарами. Республика, желавшая упрочить свое господство, стремилась проявить себя в меценатстве и снискать в покровительстве искусствам славу, не меньшую, чем во времена Франциска I<sup>15</sup> или Людовика XIV<sup>16</sup>. Строительство здания Гранд-опера архитектора Гарнье (которое к 1870 году еще не было завершено), а также здания городского муниципалитета, Сорбонны и Дворца правосудия, Французского театра и Счетной палаты обеспечило работой сотни художников, живописцев и скульпторов на целых тридцать лет.

### *Государственные служащие*

Получавших львиную долю основных заказов «дорогих мэтров» по их социальной значимости вполне можно приравнять к высокопоставленным госу-

дарственным чиновникам; да они и сами прониклись важностью выполняемой миссии. Одному из них даже пришла в голову нелепая идея кодифицировать собственные привилегии: «В члены корпорации будут приняты лишь те художники, которые после сдачи экзамена на техническое мастерство докажут неоспоримость своих способностей. Только они вправе ставить в дальнейшем после своей подписи официальный знак, указывающий публике, что картина, демонстрируемая в галерее или на выставке, выполнена профессионалом высокого уровня...»

Привилегированные художники, вполне удовлетворенные своим особым положением, часто, подчиняясь стадному чувству, жили неподалеку друг от друга, стремясь сплотиться в единую группу. Большая их часть обитала в XVII округе — квартале, где всегда селилась крупная буржуазия. Здесь жили Детай и Мейссонье, чьи квартиры были неподалеку от бульвара Мальзерб, Бенжамен Констан проживал на улице Ампер, Ройбе — на улице Прони; Альфонс де Невиль, автор картины «Последние патроны», Эннер, Жерве и Лермит также предпочитали этот квартал остальным, поскольку почти все знаменитости, литературные и театральные, обитали именно здесь. Даже сегодня в XVII округе можно отыскать особняки мэтров-академиков.

### *Артистический кавардак*

Интерьеры той эпохи несли на себе отпечаток вкусов обитателей и их любви к всевозможному старью, принесенному с «блошиного рынка». Октав Мирбо, поддерживавший импрессионистов и хуливший художников-академистов, в журнале «Жиль Блаз» описывает мастерскую той поры: «Мастерская живописца Лосиса Жамбуа, несомненно, одна из прелюбопытнейших. Восхитительны старые сундуки и редчайшие ковры, есть два полотна Карпаччо и три картины Боттичелли, несколько этюдов Росетти и Берн-Джонса; полный арсенал старинного оружия, украшенного насечкой, сани, возившие императрицу Екатерину по замерзшей Неве, портшез, в котором носили маркизу де Полиньяк

в кружевной тени Версальского парка; персидская вышивка рядом с арабскими клинками, множество византийских мадонн и итальянской посуды, оловянные изделия матовых голубоватых оттенков и сверкающие японские фарфоровые вазы, пузатые и узкогорлые, с изображениями странных цветов и священных животных; замечательный аквариум, где среди причудливых водорослей плавают шестигорбые рыбы, пойманные у берегов Ориссы. Следует еще сказать и о широчайших диванах, покрытых шкурами черных медведей и мертворожденных тигров, с множеством подушечек, на которых вышивка соседствует с золотой филигранью, и о высоких восьмистворчатых ширмах, с замысловато спускающимися драпировками, создающими в огромном помещении интимные и таинственные уголки. У ширм стоит множество канапе, низких пуфов и переносных столиков, покрытых китайским лаком и ассирийской мозаикой...»

Разумеется, насмешник Мирбо несколько искажает действительность, но вполне возможно, что таким был интерьер мастерской Бонна, известного собирателя всевозможного старья, и даже мастерской Жерома, женившегося на одной из дочерей Гупиля, крупного торговца произведениями искусства и антиквариатом в эпоху конца Второй империи и начала Третьей республики. Защитник привилегий Института, Жером всегда был непримиримым врагом импрессионистов.

Импрессионисты же, в свою очередь, презирали XVII округ, в этой среде были более популярны кварталы Батиньоль и Монмартр, уже тогда изобиловавшие увеселительными заведениями, порой довольно вульгарными. Один только Фантен-Латур, не принадлежавший ни к одной из группировок и даже среди независимых художников слышавший «кошкой, которая гуляет сама по себе», выбрал для жительства левый берег Сены.

### *Институт почувствовал опасность*

Благополучных привилегированных художников охватило смятение, когда среди них стали появляться отщепенцы, не только ставившие свое творчество

выше официального искусства, но даже отрицавшие его. И хотя далеко не все из них ставили под сомнение особое положение Салона и Института, их поспешили объявить опаснейшими революционерами и обвинить в том, что они своей живописью подрывают основы существующего строя.

Представители Института и их последователи, сумевшие прежде успешно отринуть творчество Делакруа, Коро, Курбе, Милле и Домье, вдруг почувствовали в новом движении реальную угрозу и решили использовать все имевшиеся у них средства, чтобы уничтожить ересь на корню. Провозгласив себя защитниками традиций в живописи и порядка в обществе, «дорогие мэтры» стали вершить гражданский суд в сфере искусства и предали анафеме новаторски настроенных художников, за что были тут же поддержаны громкими рукоплесканиями критики и конформистски настроенной публики, по большей части буржуазной, привыкшей к темной гамме цветов, историко-религиозной тематике и парадным портретам... Сюжеты из повседневной жизни и светлая гамма вызывали у них лишь недоумение. Они смутно чувствовали, что выскочки-художники что-то затевают против Салона.

### *Импрессионисты и Салон*

Забавно, но большинство живописцев, в шутку прозванных «импрессионистами», никогда и не думали оспаривать роль Салона, напротив, они мечтали лишь о том, чтобы быть принятыми в нем, получив доступ к премиям и наградам. Мане, например, работал, думая лишь о Салоне. Как утверждал Жак Эмиль Бланш, Салон стал навязчивой идеей Мане, мечтавшего о лаврах музейного художника. Не помышляли отвергать роль Салона ни Моне, ни Ренуар, а Сезанн откровенно заявлял, что мечтает попасть в «Салон Бугро». И в конце концов этого добился. Правда, это произошло по чистой случайности: в 1882 году благодаря Гийоме, члену жюри, имевшему право вне конкурса пригласить по своему выбору одного художника. Так в качестве «ученика Гийоме» Сезанн впервые попал в число художников, выставивших свои работы в Салоне.



## *Обычаи жюри*

До конца столетия, то есть до создания группы «независимых» художников и Национальной академии художеств, каждая выставка в Салоне становилась важнейшим событием в художественной жизни Франции. Уже за несколько месяцев до его открытия художники начинали работать над картинами, предназначенными специально для выставки. Наконец работы выносились на суд сорока членов жюри, и начинались бесконечные совещания. При Наполеоне III жюри возглавлял граф де Ньюверкерке, главный надзиратель изящных искусств, ярый враг художников-новаторов, как пейзажистов из Фонтенбло, так и Курбе. «Это живопись демократов, людей, не меняющих нижнего белья и при этом пытающихся получить доступ в свет; их искусство мне неприятно и отвратительно!» — вот одно из его высказываний, ставшее широко известным. Итак, члены жюри всюду плели интриги в салонах, кафе, кулуарах Института и даже в министерских приемных; ради получения хорошего местечка, благоприятного отзыва или награды художники шли на всё. Что касается наград, этой тяжелой артиллерии критиков и журналистов, пускаемой в ход лишь в тот момент, когда жюри уже обменивается словечками: «Уступите мне это место, а уж я...», — то они оставались на десерт: жюри осыпало милостями лишь избранных.

Как пишет бывший всему этому свидетелем Жак Эмиль Бланш, заседания жюри по поводу распределения премий длились неделями; следуя за зрителями галерей, господа-заседатели переходили из одного помещения в другое, пока наконец перед входом в зал заседаний не закрывались плотно портьеры и председатель не поднимал колокольчик. Словом, все было обставлено чрезвычайно торжественно; а в это самое время сотни художников пытались разузнать о своей участи через какого-нибудь служащего и слонялись по Дворцу промышленности, с нетерпением ожидая, прибудут ли им премию, которая позволит хотя бы год не задумываться о хлебе насущном.

И вот наконец работы трех тысяч художников допущены к участию в выставке; их унылый перечень мы находим в остроумном отчете Жана Мореаса: «Библейские нищенки с почерневшей плотью, ошарашенный Авраам, Иисус с бороденкой аптекаря, ветропускающие кардиналы, неотесанные и дикие мученики, до неприличия грудастые наемники, мадонны, вспотевшие титаны, мраморно-бирюзовые венеры, чахоточные нимфы, провинциальный Наполеон, причудливо разодетые франты с набережной Малаке, берлинская лазурь, битум и терракота из Сиены с поджаристой хрустящей корочкой...» Автор «Стансов» забыл еще упомянуть удачных мушкетеров, генералов с пышными усами, маленьких певчих, допущенных к причастию, меланхолических помещиц и жирных баб — сам Делакруа не избежал подобных сюжетов, — а также венецианские пейзажи и ню всех видов, бесчисленные ню<sup>17</sup>, которые всегда считались лучшей приманкой для получения премии. При виде того огромного числа ню, которые были представлены вниманию публики во второй половине XIX века, просто теряешься: Фрина, Леда... Венера, леди Годива... не говоря уже о Вере, Надежде — прости, Пюви де Шаванн, — и Промышленности, также не совсем одетых.

Отметим, что именно в этом проявилась подлинная сущность помпьеристов. Их притворно целомудренные ню в полной мере удовлетворяли тщательно скрываемую похоть любителей живописи, превратившихся в тайных сладострастников. В то время как Мане, Ренуар и Дега изображали обнаженных без двусмысленности, ею сплошь и рядом грешили Бутро и Кабанель. Последние работали в стиле Фоли-Бержер\*, не приемлющем полную наготу из-за ее целомудренности. Женщины на таких полотнах весьма искусно полуодеты и, приоткрывая лишь незначительную часть своих телес, призывно дразнят воображение.

Рассматривая подобные полотна, публика возбуждалась, что доставляло ей явное удовольствие. Три тысячи художников, члены их семей, друзья, модели, почита-

---

\* Стиль Фоли-Бержер назван по имени знаменитого парижского варьете и кабаре. (*Прим. науч. ред.*)

тели... можно себе представить сутолоку, царившую во время вернисажа в галереях и во Дворце промышленности на Елисейских Полях. Салон становился событием сезона и, в сущности, открывал его, так как всё происходило с 15 апреля до 1 мая. Светские дамы специально к этому времени шили новые платья, матери привозили на выставку дочерей на выданье... Прибывали художники с орденскими лентами в петлицах, в цилиндрах, ведя под руку жен, разодетых, как цирковые лошади; следом, на почтительном расстоянии, жались ученики. Представители богемы приводили с собой либо бывших любовниц, либо натурщиц; художники терялись в толпе посетителей, которые рвались не только посмотреть картины, ставшие событием дня, но и себя показать. Некоторые из наиболее дотошных вооружались лорнетом, чтобы получше рассмотреть детали на полотнах, висевших слишком высоко: чаще всего так вешали картины независимых художников. Полотна Мане, Ренуара, Моне и Уистлера если и принимались в Салон, то размещались на шестиметровой высоте, под лестницей или даже в проеме между дверьми...

Другие пользовались лупой, чтобы до мельчайших подробностей рассмотреть выписанные с особой тщательностью («*petit poil*») полотна Мейссонье или Детайя. Эти мастера не пропускали ни одной мелочи, вплоть до пуговиц на гетрах и сутажа на камзолах. И сколько было радостного кудахтанья, если какой-нибудь маньяк обнаруживал допущенный художником промах!

### *Репортер Золя*

Отвергнутые художники являли собой грустный контраст радостно возбужденной толпе; их все избегали, и они перемещались из зала в зал, мертвенно-бледные, с потухшим взором, но в то же время не отказывали себе в удовольствии посмеяться над работами более удачливых соперников.

В своем романе «Творчество» Эмиль Золя, обстоятельный, пронизательный наблюдатель, подробно описал атмосферу, царившую в такие дни во Дворце промышленности и ресторане Салона, составившего

непременный этап в жизни каждого художника до того, как в моду вошел «Дуайен»: «Невыносимая духота и толкотня в широкой сумрачной яме, коричневатая драпировка, высокие пролеты, металлический пол... к тому же и обед был отвратительный, разваренная форель в излишне пряном соусе, мясное филе, пересушенное в духовке, спаржа с запахом мокрого белья... За левой портьерой отчетливо слышался шум, гремели кастрюли и посуда, там, прямо на песке, размещалась кухня с ярмарочными печами, похожими на те, что обычно ставят на дорогах под открытым небом».

### *Император принимает решение*

Можно себе представить, каково было изумление и негодование публики по поводу открытия в 1863 году «Салона отверженных». Ведь незадолго до того жюри Салона под председательством разъяренного профессора Академии Синьоля сурово отобрало работы художников для ежегодной выставки. Сводя мелочные счета, жюри отвергло около четырех тысяч произведений. Среди них оказались картины не только незначительной горстки художников, сплотившихся вокруг Мане и державшихся независимо, но даже тех, кто в силу своего конформизма обычно к выставке допускался. Отзвуки невиданного ранее взрыва негодования, охватившего собиравшихся в мастерских, кафе и салонах живописцев, донеслись до чуткого уха императора. Наполеон III, желавший слыть либералом, если только ради этого не нужно было чем-то рисковать, захотел составить личное мнение о сложившейся ситуации и лично посетил Дворец промышленности в сопровождении лишь одного адъютанта. Не обнаружив, кстати говоря, своих портретов, он быстро осмотрел Салон, в том числе и картины отвергнутых художников, беспорядочно загромодившие залы; не увидев никакого отличия этих полотен от тех, что были приняты жюри, император заключил, что шум получился «из ничего». Вернувшись в Тюильри, Наполеон III распорядился подготовить выставочные помещения как для картин, принятых в Салон, так и для тех, которые были отвергнуты, особо

подчеркнув, что экспозиции должны быть равноценны. Составить окончательное мнение о спорных полотнах предоставлялось публике.

### *«Салон отверженных»*

И члены жюри Салона, и их сторонники увидели в решении императора оскорбительное сомнение в их компетентности. Взбешенные произошедшим, они объявили священную войну новому Салону. Каково же было их удивление, когда оказалось, что их поддерживают сами «отверженные». Шестьсот художников, чьи полотна не были допущены жюри для участия в Салоне, отказались выставлять свои работы рядом с полотнами своих «независимых» собратьев, не желая, с одной стороны, навлечь на себя гнев жюри, а с другой — чтобы их принимали за этих «паршивых овец». Они предпочли признать, что жюри справедливо отвергло их работы. Мане и его друзья: Фантен-Латур, Уистлер, Сезанн, Йонгкинд, Писсарро и Гийомен, — напротив, обрадовались возможности посоревноваться с теми, кого в Салоне привечали, наивно полагая, что публика увидит пристрастность жюри и согласится с тем, что их картины имеют все необходимые качества для того, чтобы быть выставленными в Салоне. Они даже вообразить не могли, до какой степени ошибались!

Каждый посетитель Салона счел себя вправе хвалить или хулить творчество художников даже при полном отсутствии элементарной художественной культуры. Так что публика, и без того небеспристрастная, вдоволь позубоскалив над картинами отверженных, отправлялась, слепо повинувшись стадному чувству, восхищаться картинами «настоящего» Салона. Со своей стороны, критики, ничем не рискуя, с нескрываемым удовольствием в пух и прах разносили художников, участвовавших в «Салоне отверженных». Друг Флобера, Максим дю Кам, делано сочувствуя последним, так писал в журнале «Ревю де дё монд»: «Есть определенная жестокость в этой выставке; она чем-то напоминает фарсы в Пале-Рояле...»; в то же время Луи Эно в «Ревю Франсез» откровенно заявлял: «Картины отверженных в основном плохи и даже более

того: они жалки, немислимы, безумны и странны. Собранные вместе, они олицетворяют собой отмщение для жюри и увеселение для публики...»

Единственным утешением служил возросший интерес к творчеству художников: в первый же день было зарегистрировано семь тысяч посетителей и столько же — за время вернисажа<sup>18</sup>. Посещение «Салона отверженных» сделалось доброй забавой.

### *Скандал среди «отверженных»*

Общеизвестно, что, когда Мане выставил в Салоне свой «Завтрак на траве», картина вызвала ужасный скандал. Однако необходимо уточнить: буржуазную публику шокировало не столько изображение современной жизни, сколько неприличное присутствие обнаженной женщины среди молодых людей, одетых в городские костюмы и цилиндры и при этом небрежно расположившихся на траве. Вот если бы они были облачены в хламиды и пеплумы, было бы совсем другое дело! Сцены из античной истории были столь привычны, что обнаженная натура никого не шокировала, ведь гарантами приличий выступали Гомер, Вергилий и Катулл!..

Конечно, наделавший столько шума «Завтрак на траве» представлял собой не что иное, как современную интерпретацию «Суда Париса» Рафаэля и «Сельского концерта» Джорджоне, к тому же это было отнюдь не единственное полотно, которое насмешило и возмутило публику. Кульминацией стал великолепный портрет работы Уистлера, изобразившего ирландку Жо, свою подругу, и назвавшего работу «Девушка в белом». Что же так шокировало публику? Название! Золя, пришедший на выставку вместе с Сезанном, отметил, что посетители, подталкивая друг друга в бок, давились со смеху, стоя у картины.

И все же осыпанный язвительными насмешками публики и поверженный критиками Мане только выиграл: день ото дня он становился все более знаменитым. Его имя уже не могло кануть в Лету, и теперь можно было с уверенностью сказать, что началась эпоха импрессионизма. «Вы теперь знамениты, как Гарибальди<sup>19</sup>», — съязвил Дега.

## «Олимпия? Какая Олимпия?»

Через два года та же история повторилась и с выставленной в Салоне «Олимпией». Не столько из снисходительности, сколько в надежде окончательно уничтожить Мане, сделав художника посмешищем в глазах публики, жюри Салона согласилось выставить его «мазню» рядом с таким совершенным полотном, как «Рождение Венеры» Кабанеля. Удар был рассчитан точно: скандал разгорелся еще более грандиозный, чем в случае с «Завтраком». Одно дело изображать обнаженную богиню, целомудренную деву в античной декорации и совершенно другое — когда на картине возлежит обыкновенная женщина, нагота которой напрочь лишена академической слащавости. И потом, при чем тут кошка? Что означает этот двусмысленный намек?..

«Что это за одалиска с желтоватым животом, что за отвратительная натурщица, подобранная бог знает где и претендующая на то, чтобы с нее писали Олимпию? — вопрошал Жюль Кларети. — И потом Олимпия... Что еще за Олимпия? Судя по всему — куртизанка. Господин Мане никак нельзя упрекнуть в идеализации безумных девственниц, ведь он сделал из них развратных девственниц».

Феликс Дериеш в газете «Век» продолжал: «Эта рыжеватая брюнетка — воплощение уродства, ее лицо туповато, а кожа имеет мертвенный оттенок, господин Мане так странно передал ее сложение, что, оживи она вдруг, ей было бы затруднительно шевельнуть хотя бы рукой». И последний удар нанес Теофиль Готье: «Цвет кожи грязноватый, модель — никакая».

В самом деле, почему именно Олимпия?.. Мане нашел это имя в поэме своего друга, Захарии Астриюка; оно ему понравилось, и художник назвал так свою картину, для которой позировала его любимая натурщица Викторина Меран.

### *Триумф Кабанеля*

Несмотря на то, что картину Мане поместили в довольно темном углу, публика, подстрекаемая прессой, легко находила ее и забавлялась вовсю. Толпа станови-

лась столь многочисленной, что к картине пришлось приставить двух охранников. На этот раз Мане так и не понял, что происходит, и пришел в отчаяние.

Согласно легенде — а это действительно всего лишь легенда, — императрица Евгения, посетившая Салон в сопровождении императора, махнула веером по неприличному изображению. Зато «Рождение Венеры» Кабанеля — картину, ставшую главным событием Салона, — Наполеон III купил за 50 тысяч франков и к тому же наградил художника орденом Почетного легиона.

### *Оплот здоровья нации*

Несмотря на некоторые изменения в составе жюри, произошедшие с 1863 по 1881 год, чувство неприязни по отношению к импрессионистам в Салоне не ослабло. Коро и Добиньи, вошедшие в состав жюри, попытались было приобщить своих коллег к новому искусству, но были вынуждены подать в отставку. Не нашлось аргументов, которые могли бы изменить отношение жюри к новому направлению. Вернее, меняться оно могло лишь к худшему. После 1870 года, на волне националистического воодушевления, последовавшего за военным поражением, жюри Салона и члены Института были как никогда готовы давать отпор всяческим неуместным новшествам. Констатируя положение вещей, Анри Гийомен писал, что «Салон является оплотом здоровья нации...». С точки зрения «дорогих мэтров», всякий новатор становился «пособником деморализации страны и, таким образом, действовал заодно с врагом».

### *Три заклятых врага*

Самыми яростными противниками импрессионистов стали Кабанель, Жером и Бонна, хотя последний и дружил с Дега. Старый холостяк и страстный коллекционер, Бонна, на пару с Мейссонье, задавал тон в искусстве в эпоху Второй империи. К нему обращались не иначе как «господин Бонна», подобно тому как прежде обращались к Энгру. И если при оценке старой живописи ему была неизменно свойственна удивительная



проницательность, то, рассматривая современные работы, он, казалось, становился слеп и глух. Он был столь нетерпим к ней, что до конца жизни так и не пожелал изменить своего отношения к творчеству импрессионистов. Будучи членом музейной комиссии и уполномоченным по делам закупки новых работ или принятия их в дар, Бонна добился того, чтобы Лувр отказался от подаренного Тулуз-Лотреком портрета господина Делапорта в парижском саду. Бонна имел «зуб» на своего бывшего ученика, хотя Лотрек несмотря ни на что всегда почитал своего учителя.

Увенчанный всевозможными наградами, Леон Бонна стал символом Второй империи и Третьей республики. Тадэ Натансон рассказывал, что «почти каждый вечер вместе с муслиновым галстуком Бонна надевал шейную орденскую ленту, подбирая ее в зависимости от того, какое посольство или министерство ему предстояло посетить, или от того, насколько она сочеталась по цвету с другими наградами, украшавшими его академический фрак. Говорил он высокопарным слогом, резко и отрывисто, лицо его было багровым, как после сытного обеда, и он имел привычку подниматься на цыпочки, выпячивая брюшко, увешанное целой гроздью медалей на муаровых лентах, а поступь была необычайно величественна и напоминала походку индюка, дающего понять обитателям птичьего двора, что они должны почтительно уступать ему дорогу».

По возвращении с виллы Медичи, в последние годы существования Второй империи, он целиком ушел в религиозную тематику и только после Коммуны занялся портретами, исполнив — именно исполнив!\* — портрет самого Тьера<sup>20</sup>. Этот мрачноватый портрет на полвека превратил его в гения, признанного президентами и другими официальными лицами республики. За скучный, идеально выписанный портрет в блеклых тонах он брал по 30, 40 и даже 50 тысяч франков. Всюду, даже в Академии изящных искусств, где он преподавал, над ним посмеивались и сочинили такую песенку:

---

\* По-французски слово «исполнять» — синоним выражения «приводить в исполнение, казнить». (Прим. пер.)

Бонна,  
Прекрасно ты рисуешь редингот<sup>21</sup>,  
И каждый знает это, да.  
И каждый знает это, да.  
Его выводишь четко тоном сапога  
На фоне цвета детского кака,  
На фоне цвета детского кака...

Однако никакие насмешки не могли подорвать его авторитет, и Бонна всю жизнь оставался могущественным и влиятельным человеком, с которым мечтал познакомиться каждый.

### *Двое бесноватых*

А уж перед Кабанелем, который был гораздо старше Бонна, заискивали еще сильнее – и во времена Второй империи, и при Третьей республике. Он посещал приемы у принцессы Матильды и бывал в Елисейском дворце, где выступал в роли художника-статиста, сверкая крестами, орденами и пуговицами... На его похоронах количество подушечек с наградами соперничало с количеством траурных венков.

«Кабанель вполне мог стать хорошим художником, — говорил Дега, — но он был слишком тщеславен. Он мог создать прекрасные произведения, но для этого ему не хватало мужества. Художникам в голову не приходило хвалить его работы». Разумеется, все это верно, но в тот момент, когда Мане с его «Олимпией» осмеяли, Кабанеля захлестнул поток дифирамбов, воспевавших его полотно «Рождение Венеры». Этот холст закрепил за ним славу художника, воспевающего женскую красоту. Октав Мирбо иронически заметил, что «подобная грация, гибкость, лучистость кожи, цветущая плоть, мечтательность зрачков, таинственность затылка, дрожание света на юном теле, благоухание волос с небесными отсветами, опьянение, возникающее от прикрытой груди, это беспокойство рук, мучительное и ласкающее, все, что есть в ней от экзотического цветка, от чарующего животного, от грозного сфинкса, все это отсутствует на полотнах господ Ренуара, Сарджента, Уистлера или Эллё. Говорят, что именно это удалось передать господи-

ну Кабанелю, великому Кабанелю: певцу женской красоты».

Сколько бы ни иронизировал Мирбо, Кабанель не становился менее враждебным по отношению к импрессионистам. Вместе с Кутюром и долгое время спустя после смерти последнего он прилагал все возможные усилия для того, чтобы работы Мане как можно дольше не были отмечены жюри Салона. В 1884 году, когда Антонен Пруст решил организовать ретроспективу работ Мане в Школе изящных искусств, Кабанель пригрозил подать в отставку. Его уговорили остаться.

Другой противник импрессионистов, Жан Луи Жером, был более импозантным, но не менее рьяным. Этот довольно симпатичный, старый, неспесивый богомаз обожал атмосферу шумных мастерских. В то же время он являл собой тип парижского художника, которого всегда можно застать на генеральных репетициях, на скачках в Лоншане или в кружке «Эпата» («Сногшибательный»). Его остроумие стало притчей во языцех. Как-то, возвращаясь из гостей, он вздохнул: «Мы обменялись мыслями, и я почувствовал себя идиотом».

Из художников той эпохи Жером путешествовал больше всех. По некоторым сведениям, он совершил шесть путешествий на Восток, плывал к верховьям Нила на фелуке, побывал в России, где царь специально устроил маневры своих полков, чтобы дать ему возможность сделать наброски... Из каждого путешествия Жером привозил огромное количество холстов и литографий: «Мемнон и Сезастрис», «Смерть Цезаря», «Русский военный оркестр», — отличающихся невероятной точностью изображения костюмов. Никто, даже вооружившись увеличительным стеклом, не смог бы обнаружить какую-либо небрежность в его картинах.

Будучи постоянным «поставщиком» царя, королевы Виктории и французских музеев и женившись на одной из дочерей Гупиля, Жером жил на широкую ногу в прекрасном особняке на бульваре Клиши.

Став, вслед за Кутюром, любимым учителем Школы изящных искусств, он вдавливал в головы своих учеников — и Рафаэлли, и Одилона Редона — одуряющие академические приемы, навязывал свою технику рисун-

ка, основанную на копировании античных образцов и идеализации формы. Излишняя горячность в защите своих принципов несколько портила его добродушный характер; будучи большим, нежели Кабанель и Кутюр, фанатиком академической школы, он становился непреклонным и мстительным, видя в импрессионистах угрозу своей славе. Утвердившись в мысли, что им необходимо преградить путь в Салон, он делал все, что было в его силах, дабы осуществить свое чаяние. После провала Моне и Сислея в Салоне 1869 года Базиль писал: «Больше всех старался господин Жером, он обозвал нас бандой сумасшедших и даже заявил, что считает своим долгом сделать все, чтобы помешать подобным художникам творить».

Его ненависть никогда не утихала. Даже в 1900 году, когда яростные нападки на импрессионистов канули в Лету, он попытался помешать президенту Лубе<sup>22</sup>, посетившему Всемирную выставку, войти в зал, где экспонировались работы импрессионистов. «Прошу вас остановиться, господин президент, — сказал он ему, — далее следует позор Франции!» Леон Доде свидетельствует, что до самой своей смерти — художник умер в 1904 году в возрасте восьмидесяти лет — Жером неизменно недоброжелательно вспоминал известные события 1860-х годов, часто путая Моне с Уистлером, а Каррьера с Роденом.

### *Сложности усиливаются*

По вине художников-академистов, создававших для импрессионистов множество проблем на их пути как к личному признанию, так и к признанию их новой, импрессионистской школы, материальные затруднения последних затянулись. В 1880 году картины Ренуара и Моне если и принимались в Салон, то все еще размещались на шестиметровой высоте. Публика проходила мимо, не замечая этих полотен. Отчаявшиеся художники даже перестали посылать в Салон картины и выжидали, когда же враждебность сильных мира сего наконец утихнет.

Каждая выставка импрессионистов сопровождалась

выпадами критики, не слишком различавшей новые направления; они причисляли к импрессионизму все, что было им непонятно, и громогласно осмеивали. Они ставили рядом Ренуара и помпьериста-отступника Жерве, Дега и Мариано Фортуну — светского портретиста, о котором, вероятно, сегодня и не вспомнили бы, если бы Дали не так шумно им восхищался. Можно с полным основанием заявить, что именно благодаря враждебности и ограниченности некоторых критиков, подобных Луи Леруа, Жюлю Кларети, Полю Сен-Виктору, Шарлю Монселе, Альберту Вольфу, Дювержье де Орану и Виктору Шербулье, буйствовавших в «Шаривари» («Канар аншене» того времени\*), «Фигаро» и «Ревю де дё монд», многие художники не канули в Лету. Глупость и посредственность порой оказываются мощными факторами, направляющими течение истории.

### *Друзья среди помпьеристов\*\**

По странному стечению обстоятельств большинство импрессионистов были тесно связаны с теми, кого позднее называли помпьеристами. Гийоме, светский художник, завсегдатай кафе «Гербуа», компанейский и услужливый человек, позировавший Мане для его «Балкона», был дружен с Сезанном. Мане часто виделся с Каролус-Дюраном, дом которого декорировал. Клод Моне был близким другом Эллё и постоянно обменивался с ним полотнами. Возникает подозрение, что именно эта дружба послужила Марселю Прусту поводом для создания собирательного образа художника Эльстира, вобравшего черты обоих художников<sup>23</sup>.

Дега тоже часто бывал в гостях у светских художников, в частности у Джемса Тиссо, Эллё и Бонна. Последний был другом его юности по Парижу и Риму, они даже

---

\* «Канар аншене» (фр. *Le Canard enchaîné*, буквально: «утка в цепях») — французская сатирическая газета-еженедельник о политике, одно из старейших, популярнейших и влиятельнейших изданий во Франции. (*Прим. науч. ред.*)

\*\* Помпьеристы — так называли в Париже художников-академистов из-за частого изображения древнеримских воинов в шлемах, похожих на пожарные каски (от фр. *potpîer* — пожарники); отчасти это еще и каламбуры с *Pompein* (Помпей) и *potpeux* (помпезный). В России этот термин не прижился. (*Прим. науч. ред.*)

обменялись портретами. Конечно, они принадлежали к противоборствующим кругам художественного мира, и Дега постоянно пускал в Бонна стрелы, но их объединяло преклонение перед творчеством Энгра. Позднее Дега давал советы Жерве при написании им картины «Ролла», имевшей скандальный успех из-за того, что на ней присутствовало изображение корсета и нижней юбки, валявшихся у кровати, на которой возлежала обнаженная любовница. Эта смелая деталь не без задней мысли была подсказана художнику именно Дега.

### *Подрывная деятельность Дега*

Дега был гораздо ближе к академическим художникам, нежели к импрессионистам. Он смеялся над Делайлем, Бонна и Мейссонье, которому дал прозвище «гигант среди карликов», и тем не менее был близок к некоторым стоящим особняком художникам Салона, таким, например, как профессор Академии художеств Гюстав Моро, учениками которого были Руо и Матисс, или Пюви де Шаванн. Дега делал неоднократные попытки ввести в группу импрессионистов художников из противоположного лагеря, дабы его друзей не обвиняли в сектантстве, но подобное поведение вызывало бурное возмущение со стороны Писсарро, Ренуара, Моне, а позднее и Гогена. Экспонирование полотен Форена и Рафаэлли на последних выставках импрессионистов, по-видимому, и стало одной из главных причин распада группы.

### *Анекдотические произведения*

Еще одной точкой соприкосновения между новаторами и академистами было совпадение сюжетов картин. За исключением пейзажей, которыми «дорогие мэтры» гнушались, импрессионисты часто разрабатывали сюжеты, к которым пристрастились и помпьеристы. «Абсент», «Женщина перед кафе», «Вечер» и «В кафе “Амбассадор”» могли быть написаны как Дега, так и Жерве, и даже Бриспо. То же можно сказать и о «Бале в “Мулен де ла Галетт”» и «Ложе» Ренуара, которые вполне

могли быть подписаны Альфредом Стивенсом; еще более анекдотическим произведением, почти подделкой знаменитой картины Франца Халса, можно считать «Пивную кружку» Мане. А ведь именно это произведение, принятое в Салон 1875 года, принесло художнику небывалый успех и было воспроизведено в литографиях в количестве нескольких сотен тысяч экземпляров. Мане понадеялся, что препоны, выстроенные на его пути официальным искусством, наконец-то рухнут. Но это была лишь временная передышка.

### *Золя переменил точку зрения*

В отличие от высших иерархов Института в 1880-е годы критики сменили гнев на милость, смягчились, а некоторые, казалось, даже были готовы пойти на примирение. Мане всеми силами старался обворожить Альберта Вольфа, критика из «Фигаро», и даже пытался написать портрет этого обезьяноподобного существа, о котором говорили, что он добрался до Парижа, прыгая с ветки на ветку.

На фоне наметившегося потепления горько было видеть измену Золя, который, достигнув известности, вдруг вспомнил о старых художественных привязанностях, ничем не отличавших его от ограниченных буржуа. С каждым годом он все больше сомневался в импрессионистах, осторожно намекая, что у художников не хватило энергии пойти дальше эскиза и что их полотна остались на стадии обещаний. Он вроде был бы и рад их приободрить, как прежде, но уж больно они его разочаровали. В одной из статей, посланных в «Фигаро», Золя восклицал: «Как же так! Разве мог я сражаться за такое?» Когда он неистово, словно молодой бык, кидался на защиту новаторов, его, в сущности, побуждало к тому желание произвести эффект или даже вызвать скандал. Начинаящий журналист Золя, жаждущий признания, по-видимому, посвящал свои статьи отверженным от искусства прежде всего из стремления шокировать буржуа и сделать себе имя. Враждебное отношение его жены к новому течению тоже сыграло определенную роль в изменении его взглядов. Габриэла Элеонора

Александрина Мели была представлена Золя Сезанном в 1863 году. Будущая жена Золя продавала цветы на улице Вердо вместе со своей тетушкой и подрабатывала тем, что позировала художникам, прозвавшим ее Коко. И поскольку Сезанн оказался невольным свидетелем ее нищенской молодости, мадам Золя его возненавидела.

Полное изменение взглядов самого Золя увенчалось романом «Творчество», главным героем которого он сделал Клода Лантье, художника-неудачника, повесившегося у недописанной картины (к этому трагическому эпизоду мы еще вернемся).

### *Решающий год*

В 1874 году независимые художники решили организовать групповую выставку – они вовсе не намеревались противопоставить себя Салону, а просто их материальное положение стало критическим. Дюран-Рюэль, купивший у них немало картин еще до Коммуны, вынужден был временно прекратить закупки: долгое время ему не удавалось продать ничего из вновь приобретенного, к тому же большинству его самых крупных клиентов не нравилось соседство картин любимых ими художников барбизонской школы с работами Мане, Моне, Писсарро и Ренуара.

Из-за того, что жюри Салона отвергало большинство картин, приходилось искать новые пути для завоевания публики. Мысль о выставке, витавшая в воздухе еще до 1870 года, была подхвачена Клодом Моне, ее поддержали Ренуар, Писсарро и Дега. Последний ненавидел дух Салона и после того, как Мане отошел от дел, стал главным организатором выставки. В глазах молодых художников Дега стал, по праву старшинства, знаменосцем независимого искусства; он, конечно, немного боялся скомпрометировать себя, объединившись с этими сорванцами, восхищение которых вызывало у него скорее страх, нежели удовольствие. Ведь он и дальше собирался представлять свои картины на суд жюри Салона в надежде быть принятым (что в итоге и произошло), награжденным и таким образом поставленным вне кон-



курса. Его упорство в конце концов было вознаграждено: принятый в 1875 и 1877 годах в Салон, он в 1882-м наконец получил долгожданный приз за второе место, причем не за самую лучшую из своих картин — «Портрет Пертюизе».

### *Выставка у Надара*

Однако в 1874 году жюри Салона не выказало никакой благодарности Дега за то, что он не стал выставлять свои работы у Надара. Будучи буквально вне себя от альтернативной выставки, оно отказалось рассматривать картины, присланные им на конкурс в Салон.

Дега не одобрял идею воодушевленного социалистическими взглядами Писсарро создать ассоциацию по образцу корпорации булочников Понтуаза. Этот нелепый проект Дега благоразумно отклонил; дабы избежать повторения ошибок «Салона отверженных», он предложил пригласить к участию в выставке художников, признанных Салоном, полагая, что это придаст ей большую солидность. Но и тут не обошлось без скандала: соратники обвинили Дега в стремлении уничтожить движение в самом зародыше. Бесконечные дразги закончились тем, что в экспозицию в итоге были включены работы некоторых «компромиссных» художников, таких как Лепин, Ниттис, Левер, Кальс, Латуш, Бракмон, виконт Лепик и Захария Астриук.

Произведения тридцати художников были размещены на красно-коричневом бархате в помещении, ранее принадлежавшем фотосалону Надара на бульваре Капуцинок. Выбор места был скорее случаен: Надар незадолго до этого переехал, и поскольку срок аренды еще не истек, он любезно предоставил залы на бульваре своим друзьям.

### *«Впечатление. Восход солнца»*

Все предосторожности, предпринятые Дега для умиротворения публики, ни к чему не привели. Пришедшие на вернисаж посетители оказались не в состоянии

оценить достоинства выставленных работ и вновь потешались над картинами. А ведь на бульваре Капуцинок были выставлены «Впечатление. Восход солнца» Моне, «Дом повешенного» и «Новая Олимпия» Сезанна, «Ложа» Ренуара, «Урок танца» и «Скачки в провинции» Дега, «Колыбель» Берты Моризо... Всего 150 полотен.

Хотя выставка имела большой резонанс, в финансовом отношении это было полное фиаско; никакой роли не сыграло даже то, что публика охотно платила один франк за вход и полфранка за каталог, что по тем временам составляло стоимость приличного обеда в бистро. Каждый выставивший свои работы художник должен был внести 60 франков до открытия выставки (что было далеко не всем по карману), да еще доплатить по 185 франков для погашения долгов после ее закрытия. Несколько работ были проданы, правда, по крайне низким ценам: за пятнадцать полотен выручили только 3500 франков; «Впечатление. Восход солнца» было куплено за тысячу франков<sup>24</sup>, а «Дом повешенного» Сезанна — всего за 200. Надежды Клода Моне, предполагавшего, что выставка поможет художникам выбраться из материальных затруднений и наладить контакты с собирателями живописи, не оправдались, и художники оказались даже в еще более бедственном положении, нежели до выставки. Ситуация не улучшилась и после того, как доведенные до крайности художники в марте 1875 года отправили не продавшиеся у Надара работы в отель Друо. Их картины оценили смехотворно низко, «Новый мост» Ренуара, например, с трудом потянул на 300 франков.

### *Еще раз о критике*

Критики вели себя как никогда вызывающе. Один из них, Луи Леруа из «Шаривари», написал статью (ни журнал, ни сам критик в ту пору не были широко известны), сделавшую и его самого, и его издания всеобщим известным. Желая высмеять название картины Моне, Леруа наградил всю группу художников насмешливым, по его мнению, эпитетом и назвал их «импрессионистами». В статье описывалось посещение выставки неким

господином Венсаном, академическим художником, который в конце визита сходит с ума и, издавая дикие крики, пускается в пляс.

Леруа, конечно, не мог даже и предположить, что художники в знак протеста (не пожелав прислушаться к мнению Дега) назовут себя импрессионистами и что импрессионизм станет самым знаменитым художественным движением. Лишь благодаря тяжеловесному юмору Леруа его имя оказалось навсегда связано с именами художников, которых он хотел выставить на помешнице, и осталось в истории искусства<sup>25</sup>.

Однако было бы неверным утверждать, что в тот момент все были враждебно настроены по отношению к импрессионистам. Напротив, некоторые именитые критики посвящали им объективные, а иногда и восторженные статьи в серьезных журналах. Среди них — Филипп Берти, Поль Манц, Арман Сильвестр, Кастаньяри, Катулл Мендес; с ними считались значительно больше, нежели с каким-то Леруа. Будучи настоящими специалистами, иногда довольно суровыми в своих оценках, они не только не презирали импрессионистов, но считали их провозвестниками новой эры в искусстве.

### *Успех приходит не сразу*

Последовавшие за выставкой 1874 года восемь экспозиций также не сопровождались большим успехом, однако об импрессионистах заговорили в широких кругах общества. Никто больше не мог делать вид, что и не подозревает об их существовании, или не удоставлять их своим вниманием. На последних выставках, когда от первоначального состава участников остались лишь Дега, Писсарро, Гийомен, Моризо и Руар, публика была уже не только не враждебной, но понимающей и даже сочувствующей. Светлая палитра, которую теперь взяли на вооружение уже и официально признанные художники, вызвала всеобщее одобрение. Три четверти студентов Школы изящных искусств отказались от серых и коричневых цветов в пользу светлой «импрессионистской» палитры. Однако у помпьеристов, не принимавших в расчет ни разделения тонов, ни видо-

изменения цвета в зависимости от освещения, та же светлая палитра, как говорили на жаргоне мастерских, «не попадала». С двадцатилетним опозданием Салон смог показать только бледное, а порой и карикатурное отражение открытий художников-новаторов, которых до последнего времени высмеивали «увенчанные». Подобная перемена взглядов заставила Дега воскликнуть: «Они стреляют в нас и тут же выворачивают нам карманы!»

В конце концов импрессионисты вошли в моду именно благодаря своим хулителям. Их выставки становились событием в художественной жизни Парижа. А рост их популярности вдохновил Мейлака и Алеви на написание комедии под названием «Импрессионист», довольно забавного и беззлобного произведения, к которому приложил руку и Дега, рассказавший своему близкому другу Алеви несколько анекдотов из жизни художников. Пьеса была поставлена в театре «Варьете», и Ренуар с Дега от души хохотали на представлении.

## ГОРНИЛО ИМПРЕССИОНИЗМА

Как для начинающих художников, страстно возжелавших порвать с рутинной, так и для тех, кто придерживался традиционной точки зрения, непременным атрибутом карьеры оставалась Школа изящных искусств. Для одних это была всего лишь передышка на пути становления личности, для других — тихая гавань, где можно было спокойно прозябать.

Многие будущие импрессионисты были вынуждены, кто с большей, кто с меньшей охотой, провести некоторое время в Школе. Одни, подобно Дега и Моне, там не задержались, другие спаслись бегством в частные мастерские, где порядки были не так строги и где преподавали те же профессора с улицы Бонапарта.

При Наполеоне III Школа изящных искусств еще не походила на то четко организованное учреждение со своей иерархией, профессурой, привратниками, четвертными и годовыми экзаменами, каким она стала во времена Третьей республики и просуществовала вплоть до мая 1968 года<sup>26</sup>. В ту эпоху в Школе еще можно было не только учиться, но и валять дурака. Курс обучения был на удивление краток: он ограничивался академическими правилами, предписывавшими творить прекрасное по определенным, неизменным рецептам. Большую часть времени ученики были вынуждены заниматься самостоятельно, прилежно копируя картины

великих мастеров в галереях Лувра. Сейчас трудно себе представить, сколько профессиональных копиистов и их учеников потоком хлынуло в залы музеев... Другим видом обучения можно считать работу художников во всевозможных частных мастерских, открытых в Париже разными профессорами. Прилежные ученики, конечно, предпочитали делать карьеру обычным путем, занимаясь в мастерской какой-нибудь знаменитости, имеющей возможность в дальнейшем оказать столь необходимую во время конкурса протекцию.

### *Жизнь в мастерской*

Джордж Мур, не засидевшийся в Школе изящных искусств, рассказывает, что натурщики работали в ее мастерских всего лишь три недели в месяц. В течение двух первых недель месяца позировали мужчины, в третью — женщины. В остальное время ученики писали гипсовые муляжи, зарисовывая вечную гримасу Вольтера или букли Марии Антуанетты. Ренуар вспоминает еще о вечерних уроках анатомии, для которых находившаяся по соседству Медицинская академия любезно предоставляла трупы.

Здесь царили суровые нравы и грубость, манера общения напоминала скорее армейскую, нежели артистическую. Многие начинающие художники испытывали шок при первом столкновении с порядками Школы. Так, у Рафаэлли, ученика Жерома, обучавшегося здесь с 1862 по 1863 год, от пребывания в этом высшем учебном заведении остались лишь неприятные воспоминания и стойкое чувство отвращения. «Несчастливые юноши, в большинстве своем грубые и вульгарные, ради забавы самозабвенно изобретали всяческие пакости, — пишет он. — Распевали глупые, непристойные песенки, устраивали постыдные маскарады... И эти молодые люди, готовившие себя к поприщу художников, никогда не спорили об искусстве, их не волновали высокие идеи, от них нельзя было услышать благородных речей. Нет, изо дня в день — лишь непристойности и всяческая грязь». А ведь Рафаэлли, весельчак и забавник, художник печальных парижских окраин и пустырей, тихоней вовсе не был...

Атмосфера, сохраняемая якобы во имя продолжения традиций, порождала особое явление: вечных студентов, не способных выбраться из этого гнезда порока (а ведь кое-кому было уже больше тридцати пяти). «Их нетрудно было узнать, им постоянно не везло, в больнице, в мансарде, на речке или в море — вы встречали их везде, и, что хуже всего, — даже с чемоданчиком коммивояжера на дороге, а также за конторкой в отцовской конторе. Безответственные юнцы, богомазы, они смеялись, шутили и откалывали номера. Эти короли безрассудства, остряки, тираны или жертвы насмешек... были работягами и лентяями, добряками и злюками, чистоплюями и грязнулями (последние встречались гораздо чаще) — и при этом все они были более или менее воодушевлены неким корпоративным духом...» — писал Жорж дю Морье. На свет они не произвели ничего, кроме обыкновенной мазни, которую они сами же безрассудно восхваляли. Братья Гонкуры точно и беспощадно описали царившие в Школе нравы в романе «Манетта Саломон».

### *Виолле-ле-Дюк против Школы*

Если кое-кто из профессоров Школы — например Кутюр, Жером и Синьоль — ярые противники независимой молодежи, одобряли и поддерживали нелепые и унижительные обычаи, некоторые из них все же протестовали против позорных нравов академических мастерских. Протестовал даже профессор Лекок де Буабодран, дававший уроки Фантен-Латуру, Уистлеру и Шере, нонконформист, призывавший своих учеников работать не в мастерской, а на улице; с ним заодно выступил и Виолле-ле-Дюк, реставратор, прославившийся на восстановлении соборов. Он высказывался, пожалуй, резче всех. В 1862 году Виолле-ле-Дюк дал полное черного юмора описание положения ученика, обучавшегося по академической системе: «Молодой человек имеет склонности к рисованию или скульптуре... Прежде всего он должен преодолеть сопротивление родителей, которые предпочли бы видеть свое дитя учеником Центральной школы гражданских инженеров или приказчиком. Его способности вызывают у всех сомнение, так

что желательно иметь подтверждение того, что такие имеются. И если первые же попытки не увенчаются хоть незначительным успехом, значит, он или лентяй, или ошибся в выборе пути — и его тут же лишают пенсии! Таким образом, нужно любой ценой добиться успеха. Начинаящий живописец поступает в Школу, получает медаль... но какой ценой? При условии, что он будет строго и неуклонно следовать установлениям, навязываемым ему преподавательским корпусом, покорно следовать проторенной дорогой, держать в голове только те идеи, которые приветствуются профессорами, и самое главное — не иметь своих собственных... Заметим также, что среди учащейся молодежи куда больше посредственностей, нежели талантов, большинство принимают сторону рутинеров, и нет предела насмешкам над теми, кто решился продемонстрировать свою непохожесть на других. Возможно ли, чтобы юноша, не придерживающийся накатанной колеи и золотой середины, презираемый учителями, преследуемый насмешками товарищей и угрозами родителей, был достаточно силен, уверен в себе и полон мужества, чтобы сбросить ярмо, пышно именуемое “классическим образованием”, и, освободившись, идти своим путем?»

Виолле-ле-Дюк довольно точно обрисовал сложности, которые пришлось преодолевать молодым независимым художникам, спустя двенадцать лет ставшим импрессионистами.

### *Частные мастерские*

Большинство преподавателей, и уж во всяком случае наиболее известные из них, открывали мастерские вне Школы изящных искусств, в которых готовили молодых художников к вступительным экзаменам, что обеспечивало им стабильный источник доходов. Назовем несколько имен: Кутюр, Глейр, Жером, Бонна — именно через их руки прошли большинство импрессионистов. Чтобы доставить удовольствие родителям, Мане выбрал мастерскую Кутюра, написавшего знаменитых «Римлян времен упадка»<sup>27</sup>, чем-то напоминавших участников маскарада в античных костюмах. Безумно тщеславный



и высокомерный, Тома Кутюр был типичным дельцом от искусства, преуспевающим, почитаемым, удостоенным многих наград, восхваляемым... но даже этого ему было недостаточно. Всех современных ему художников он объявил пачкунами, Делакура обвинял в плагиате и считал чудовищем, а Энгра презирал и причислял к романтическому течению. В войне против Курбе он не брезговал никакими низостями и не постеснялся исполнить карикатуру, названную им «Реалист», изобразив художника сидящим на античном бюсте и пишущим свиную голову. Стоящие рядом откупоренная бутылка и стакан грубо намекали на источник вдохновения. Опубликовавшая эту гнусную картинку «Иллюстрасьон» писала: «Можно ли представить себе что-нибудь более остроумное, более кутюровское, если можно так сказать? Кутюр — воинствующий художник, не пренебрегающий карикатурой для передачи идеи... В этой картине он мстит за все страдания, перенесенные им от нашествия грубого, агрессивного реализма».

Девизом Кутюра были «Идеал и безличие», и он употребил все свои силы, чтобы вдолбить эти принципы многочисленным ученикам, от которых требовал умения исполнить аккуратный и непременно изящный рисунок. Однажды он вдруг закрыл мастерскую и решил держаться в стороне от художественной жизни. С этого момента Кутюр перестал выставляться и жил, довольствуясь тем, что время от времени продавал картины американцам, влюбленным в автора «Римлян времен упадка». Дабы скоротать образовавшееся у него свободное время, он начал писать злобные статьи, в которых разносил в пух и прах всех более или менее значительных художников своего времени. Несмотря на многочисленных поклонников, чуть ли не молившихся на него, он ушел из жизни в 1879 году всеми забытый.

По странному стечению обстоятельств, Мане легко удалось найти общий язык со знаменитым мэтром: Кутюр был довольно прост в общении и не смотрел на молодежь с презрением, подобно другим маститым художникам. В течение десяти лет Мане оставался в его мастерской и не думал поступать в Школу изящных искусств.

Впрочем, нелегко приходилось и Кутюру, чей уче-

ник отрицал все то, на чем зиждилось академическое образование. Они спорили чуть не до драки, но потом мирились. Даже когда Мане в шутку заставил натурщика позировать вместо тоги в городском костюме, Кутюр ограничился лишь ироничным замечанием: «Вы навсегда останетесь лишь Домье своего времени». Мане, восхищавшийся полотнами Домье, был крайне польщен.

Подобно многим посредственным художникам, Кутюр был прекрасным преподавателем и давал своему ученику весьма дельные советы. Именно он отправил Мане в Лувр для изучения мастеров венецианской школы. Кутюр понимал, что юный спорщик сможет почерпнуть у великих венецианцев немало ценных сведений.

### *Дега в стороне от Школы*

А вот Дега как художник сформировался самостоятельно. В Школе он провел лишь несколько месяцев и покинул ее, разочаровавшись в косной методике обучения, основанной на идеализации форм.

Провал в конкурсе на Римскую\* премию напрочь отбил у Дега тягу к академическому образованию. Однако от пребывания на улице Бонапарта у него осталась дружба с Бонна и Эли Делоне, связывавшая их до конца жизни. Вспомним еще об одном друге художника, виконте Лепике, которого Дега изобразил переходящим площадь Согласия в сопровождении дочерей и левреток\*\*. Этот представитель высшего света был вдобавок ко всему еще и художником, гравером, археологом и даже заводчиком собак!

Решив работать самостоятельно, Дега расстался со Школой и отправился в Италию, где без устали изучал живопись итальянских мастеров. Рождение его неповторимой манеры — а ему было тогда лишь двадцать

---

\* Римская премия (фр. *Prix de Rome*) — награда в области искусства, существовавшая во Франции с 1663 по 1968 год и в конце концов превратившаяся в простой придаток к академической системе образования. Лауреат премии мог рассчитывать на годовое пенсионерство в Риме. (*Прим. науч. ред.*)

\*\* Эдгар Дега «Виконт Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия». 1875. Эрмитаж, Санкт-Петербург (Собрание Герстенберга-Шарф, Берлин). (*Прим. науч. ред.*)

лет — следует, очевидно, приписать изучению фресок Кватроченто. При этом Дега вел жизнь аристократа: он часто сопровождал свою тетю, герцогиню Морбилли, в театр Сан-Карло в Неаполе, а также бывал на приемах у другой тетушки, проживавшей во Флоренции, — баронессы Беллели. Все более совершенствуясь как художник, он в то же время приобретал тот светский лоск, который сохранил на всю жизнь.

Клод Моне, едва поступив в Школу, вскоре тоже оставил ее и даже не стал записываться ни в одну из частных мастерских; он считал, что ему довольно тех знаний, которые он приобрел на берегах Сены, в Гавре и Онфлере у Будена. А вот Ренуар, не задержавшись у грозного Синьоля, выставившего юношу за дверь и посчитавшего его живопись излишне реалистичной, решил подготовиться к вступительным экзаменам у Глейра. В апреле 1862 года он был зачислен в Школу изящных искусств, но не прекращал посещать его мастерскую вплоть до апреля 1866 года.

### *Мастерская Глейра*

Около тридцати учеников одновременно занимались в мастерской Глейра, готовясь к вступительным экзаменам. Они прозвали Глейра слизняком, по сходству звучания слов «глейр» и «глер» (то есть слизь, мокрота). Глейр был швейцарцем из кантона Во, автором довольно известного раннесимволистского полотна «Вечер, или Потерянные иллюзии», помпьеристом-соглашателем и любимой мишенью художников-острословов. Благодаря своему благодущию он прослыл либералом, и потому к нему тянулась вся обожавшая независимость молодежь. Его учениками какое-то время были Ренуар, Моне, Базиль, Сислей и Франк-Лами. А до них он делился своими бесценными познаниями — что, конечно, слишком сказано, ибо профессор говорил с большим трудом, — перед Гюставом Моро и Пюви де Шаванном. Рассказывая своему сыну Жану о том времени, Ренуар подробно описал жизнь, которую они вели в мастерской.

Он рассказывал, что Глейр, помня о собственной нищенской юности, не брал денег за уроки. Ученики лишь

скидывались по 15 франков на выпивку, еще 30 франков вносили в общую казну, а 30 уплачивали за три месяца вперед за наем помещения и 10 франков в месяц платили натурщикам. Мастерская на улице Нотр-Дам-де-Шан открывалась в восемь утра и закрывалась поздним вечером. В полдень устраивался небольшой перерыв, чтобы дать ученикам возможность передохнуть и пообедать. За 0,75 франка можно было получить миску бульона с сухарями и котлету.

### *Шутки в мастерской*

Два раза в неделю в мастерской появлялся Глейр — посмотреть работы и сделать поправки. Требования его были просты: рисовать и еще раз рисовать. Питая неприязнь к цвету, Глейр позволял ученикам братья за кисть лишь после долгих месяцев работы с живой натурой. Ренуар вспоминал об огромной, почти лишенной мебели комнате, битком набитой молодыми художниками, склонившимися над мольбертами. Свет, падавший из находившегося, по всем правилам, в северной стороне застекленного проема, окрашивал натурщика в сероватые тона. Чтобы не отпугивать дам, папаша Глейр заставлял натурщиков надевать кальсоны. В классе занимались три девушки, одна из них была англичанка, миниатюрная веснушчатая толстушка. Каждый раз она настаивала, чтобы натурщик снял свои «трусики». Глейр, здоровенный швейцарец, бородатый женоненавистник, каждый раз ему это запрещал. Англичанка решила поговорить с Глейром с глазу на глаз. Остальные ученики твердили, что догадываются, о чем шел разговор и что именно сказала девица. Это выглядело примерно так: «Мистер Глейр, я уже разбираться в таких вещах, у меня есть лубофник». Ответ Глейра, говорившего с чудовищным акцентом, должно быть, звучал примерно так: «Я торошу сфоими клиентами из Сен-Жерменского претместья». Кстати, Ренуар ошибался, принимая водуазский акцент Глейра за «тевтонский», и уж конечно ни один водуазец не говорил на таком почти водевильном, ужасном диалекте, каким нам его представил Ренуар, но Жан Ренуар из почтительности не решился что-либо менять в рассказе отца.

## *Учитель исправляет ошибки*

В одно время с Ренуаром в мастерской Глейра работали Базиль, Сислей и Моне, ослеплявший своих товарищей белизной кружевных манжет. Моне не испытывал симпатии к создателю «Утраченных иллюзий» и описал случай, подвигнувший его покинуть мастерскую Глейра: «Он внушительно расположился на стуле и стал внимательно рассматривать холст. Как сейчас вижу: вот он повернулся ко мне, с удовлетворением кивнул массивной головой, и я словно слышу его голос; улыбаясь, он произносит: “Неплохо, совсем неплохо поработали, но вы слишком точно воспроизводите модель. Перед вами коренастый человек с невероятно большими ступнями: вы изображаете их такими, какими видите. Это выглядит уродливо. Изображая человека, юноша, нужно помнить об античных образцах. Природа, мой друг, хороша лишь как объект изучения, сама по себе она безынтересна”».

Моне не был готов слепо следовать академическим принципам «условного идеала» и довольно скоро предложил друзьям бежать из мастерской. Время было подходящее: как раз наступили пасхальные каникулы, и группа молодых художников отправилась в Барбизон, чтобы разыскать товарищей, работавших на пленэре. Смешно сказать, но именно Глейр посоветовал им отправиться в Фонтенбло, чтобы работать на натуре.

Базиль и Ренуар не разделяли столь непримиримое отношение своего друга к Глейру, хотя и последовали за Моне в Барбизон (точнее сказать, в Шайи-ан-Бьер), но после каникул вернулись в мастерскую. Много лет спустя Ренуар заметил, что если Глейр ничему и не научил будущих импрессионистов, то он по крайней мере не мешал им. И все же именно ему импрессионисты обязаны своим умением рисовать и знанием технических приемов.

## *Праздники в мастерской*

Жизнь в мастерской была довольно веселой, но здесь не было грубостей, привычных для Школы изящных искусств. Очень часто устраивались балы, костюмированные праздники и театральные представления; даже

маститые художники из Школы не брезговали их посещением. В 1861 году Базиль сыграл небольшую роль в «Нельской башне», позднее Бодлер, Дюранти и Шанфлери присутствовали на постановке «Макбета» учениками мастерской.

Ученики любили подшучивать над Глейром. Ренуар вспоминал о шумном появлении в мастерской голландского посла с супругой и дочерью. Послу хотелось, чтобы его дочь прошла здесь курс рисунка. Предупрежденные о визите ученики обвешали стены мастерской анатомическими схемами с сильно увеличенным изображением мужских достоинств. Страшно смутившись, Глейр, прижимаясь к стенке, своей широкой спиной пытался заслонить неприличные рисунки, чтобы те не попались на глаза гостям...

В мастерской, сверх того, каждый месяц устраивались балы, зимой ученики и натурщицы рядились в экстравагантнейшее тряпье и с дьявольским усердием до утра отплясывали польку, галоп и кадрили. В ясные дни устраивались загородные пикники. Дружно собирались и, прихватив натурщиц, на поезде отправлялись в какой-нибудь пригород, двигаясь по маршруту Париж — Сен-Жермен и останавливаясь на берегу Сены. Пирушку в трактире оплачивали из общей казны, потом устраивали прогулку на лодке, смеялись и безудержно резвились. Гонкуры рассказывают, что подобные вылазки часто заканчивались потасовками с местными жителями.

### *Бизутаж\**

Конечно, в мастерской Глейра не устраивали постыдного обряда бизутажа, ставшего позорной язвой мастерских Школы изящных искусств. Подобные эпизоды, омерзительные и жестокие, свидетельствовавшие

---

\* Бизутаж (от фр. *bizuth* — «новичок» на студенческом жаргоне) — зародившаяся еще в Средние века в Парижском университете традиция «инициации» новичков, которая постепенно приняла форму студенческого ритуала. В начале XIX века «бизутаж» приобрел более конкретный социальный смысл: унижительная инициация вчерашних школяров символизировала их вступление в «тайный союз школяров и студентов» для борьбы с ненавистной администрацией. (Прим. науч. ред.)

о существовании коллективного садизма, изобличены Рафаэлли и Виолле-ле-Дюком. Самым добродушным из обрядов, сопровождавших вступление новичка в ряды учеников, было «поглаживание против шерсти», имевшее целью унижить жертву и заключавшееся в подробном изучении и осмеянии всех ее анатомических особенностей. Затем новичка «метили», покрывая ему яички киноварью или ультрамаринном. В конце обряда «посвященный» оплачивал выпивку, на этом процедура завершалась, он был принят, и ему оставалось только дожидаться прихода в мастерскую нового ученика, чтобы выместить на нем свое унижение. Через это нужно было пройти обязательно, и уклониться от чудовищного обряда не мог никто (даже Курбе в свое время пришлось пойти на поводу у вольной мастерской).

Молодые художники, обучавшиеся у Кутюра и испытывавшие отвращение к навязываемому им мэтром академическому образованию, попросили Курбе открыть для них мастерскую. Не питая никаких иллюзий на свой счет, Курбе тем не менее дал согласие и открыл мастерскую на улице Нотр-Дам-де-Шан. Он решил работать вопреки правилам, принятым в Школе изящных искусств, и отказался вносить исправления в работы учеников, а просто работал рядом с ними. Таким образом, процесс обучения ограничивался беседами об искусстве. Курбе отказался от гипсов и классических натурщиков и предложил своим ученикам писать рабочих и крестьян, лошадей и прочих животных. Но подобная система обучения оказалась слишком революционной, и по истечении всего лишь четырех месяцев Курбе пришлось закрыть мастерскую. В результате подобного обучения воспитанники Курбе рисковали оказаться «вне закона», а ни убежденностью, ни темпераментом будущих импрессионистов они вовсе не обладали.

### *Академия Сюиса*

Парижские художественные академии, они же частные мастерские, и по укладу мало чем отличались от мастерской Курбе. В них царила свобода, и их руководители мало считались с указаниями маститых про-

фессоров из Школы изящных искусств; ни в Академии Жулиана, ни в Академии Сюиса не было вступительных экзаменов, ученические работы не проверялись, профессора не предлагали готовых рецептов для создания шедевров.

Папаша Сюис, давший свое имя основанной им академии, когда-то обучался мастерству у самого Давида. Обладая средними способностями и не имея заказов, он решил открыть мастерскую в доме на набережной Орфевр, в квартале Ситэ. Название «академия» было, конечно, слишком громким для обычной просторной комнаты, размещавшейся в третьем этаже дома, основным арендатором коего числился дантист Сабра, «народный лекарь», как он себя называл (очевидно, за то, что вырывал зубы по 20 су<sup>28</sup> за штуку). Стены серого цвета на высоте человеческого роста были испещрены пятнами краски, рисунками и шаржами. В центре, у перегородки, размещалось небольшое возвышение для натурщиков, а свешивавшаяся с потолка железная переключательная доска и веревка служили им опорой, если моделям приходилось принимать сложные и утомительные позы. Вдоль стен тянулись полки с многочисленными гипсовыми муляжами. Ученики располагались вокруг помоста в три ряда, причем чем дальше от центра находились стулья, тем они были выше.

Папаша Сюис не отличался жадностью, плата за обучение составляла 40 франков в месяц. Уплатив эту мизерную сумму, ученики могли каждый день (кроме воскресенья) работать в мастерской с восьми утра до пяти вечера, а зимой и с шести утра до десяти вечера. Три недели позировали мужчины, четвертая, как и везде, была отведена для обнаженной женской натуры. Натурщики, в основном пожилые мужчины, представляли силенов<sup>29</sup>, наставников Вакха, сатиров, Иегову и старика Анхиза<sup>30</sup>. Иногда появлялись натурщики цветущего возраста, с которых можно было писать Ахилла, Гектора, Милона Кротонского<sup>31</sup> и совсем юного Антиноя. Изредка приглашали позировать ребенка.

Что касается натурщиц, им удавалось прекрасно справляться с ролью как девственниц, так и венер, и они поочередно представляли то юнон, то нищенок.



## *Завсегдатаи Академии Сюиса*

В Академию Жулиана, где занималось не более двадцати учеников, половину из которых составляли англичане (а любивший с утра понежиться в постели Джордж Мур спустя несколько недель и вовсе перестал ее посещать), будущие импрессионисты заглядывали крайне редко.

Излюбленным местом знакомств стала для них Академия Сюиса, где зародилась прочная многолетняя дружба многих художников. Первым, кто нашел себе новых друзей, как ни странно, оказался нелюдимый Сезанн, готовившийся у Глейра к вступительным экзаменам в Школу изящных искусств. Здесь он познакомился с Гийоменом, приходившим в мастерскую по вечерам, после службы в конторе, потом повстречал Гийме, с которым был знаком еще в Эксе. Последний, в свою очередь, познакомил его с испанцем Франсиско Ольером, представившим его некоторое время спустя Писсарро и Клоду Моне. Так образовался первый кружок импрессионистов.

У папаши Сюиса Сезанн завел еще одно знакомство: со своим земляком Ашилем Ампрером. Он был старше Поля на десять лет. Этому несчастному тщедушному человечку с непомерно большой головой и слабыми кукольными ножками никак не удавалось пойти дальше этюдов. Тем не менее он оставил после себя одно редкое произведение, хранящееся в музее Экса. И только благодаря Сезанну, написавшему в 1866 году портрет своего друга, ныне выставленный в музее Же-де-Пом, имя этого несчастного карлика, бредившего прекрасным, не кануло в Лету.

## *Споры в кафе*

Наряду с частными школами и художественными академиями кафе играли далеко не второстепенную роль в становлении будущих импрессионистов. В кафе «Гербуа» и «Новые Афины» была окончательно выработана концепция пленэрной живописи. Первопроходцами в этой области были Писсарро и Моне, Мане колебался, Дега был настроен враждебно. Решались вопросы ис-

пользования светлых тонов и разделения цветов, трех основных и трех дополнительных. Наиболее часто, по желанию Бодлера, затрагивался вопрос об отображении современности в живописи. Здесь же, в кафе, было принято решение бросить вызов жюри Салона, организовав независимую групповую выставку. Заметим, что именно в разгар одной из таких дискуссий прозвучал термин — «импрессьон» (впечатление)... Попытки решить некоторые серьезнейшие проблемы часто приводили к жарким спорам, иногда столь бурным, что стороны обменивались оскорблениями. Моне и Ренуар почти всегда держались в стороне; Моне был по натуре молчалив, любил слушать и размышлять, а Ренуар вовсе не пытался решать какие-то проблемы, для него писать было так же естественно, как дышать.

Страстными спорщиками были Дега и Мане, причем оба за словом в карман не лезли. Правда, Мане, хотя и владел в совершенстве парижским искусством едкой насмешки, совершенно терялся, когда ему наносили ответный удар, и тут же утрачивал боевой дух; Дега же, будучи гораздо умнее, умел находить нужные слова с редким коварством. Будучи человеком высокой культуры, он мог парой фраз загнать спорщика в тупик. Мане стал его любимой мишенью, и зачастую атмосфера в кафе накалялась до предела.

### *Ссоры и дуэли*

Нужно признать, что непримиримость и прямолинейность были весьма свойственны молодым людям этого круга. Сезанн, презиравший Мане не как художника, а как человека, очевидно, комплексуя перед его элегантностью и изысканностью, откровенно грубил ему: «Я не стану пожимать вашу руку, господин Мане, ведь я не мылся целую неделю!»

В ответ господин Мане любезно спрашивал: «Вы к чему-то готовитесь, господин Сезанн?» И тот огрызался: «К куче дерьма!» Милая беседа, не правда ли?

Господин Мане был обидчив до крайности и, если считал себя оскорбленным, поступал, как настоящий бретер. В феврале 1870 года, из-за нескольких строк о

его картинах, помещенных Дюранти в «Пари журнал», Мане без предупреждения набросился на несчастного критика — совершенно безобидное существо — и дал ему пощечину. Не желая слушать никаких объяснений, Мане прислал своих секундантов, и на следующий же день они встретились на лужайке в Сен-Жерменском лесу. Молодые люди, никогда не державшие в руках шпаг, с таким бешенством набросились друг на друга, что те в конце концов превратились в штопоры. При втором столкновении Дюранти был ранен в правое плечо, и бой прекратился. Противники помирились и обменялись... ботинками!

Уже во время поединка Мане заметил, что Дюранти прихрамывает, стеснен в движениях из-за слишком узкой обуви, и после боя великодушно предложил ему свои великолепные английские ботинки. Тем же вечером дуэлянты и секунданты устроили веселую попойку в кафе «Гербуа», чтобы отметить примирение.

Эта несколько фантастическая дуэль дала повод какому-то рифмоплету, завсегдатаю парижских кафе, написать такие строки:

Мане — Дюранти, ребята бравые,  
Их пара — просто высший класс.  
Они разрушили все штампы,  
Мане — Дюранти, ребята бравые.  
Бранит их щедро Институт  
И презирает, как Дега,  
За то, что делают фонари газовые  
Мане — Дюранти, ребята бравые.  
Их пара — просто высший класс.

### *Кто открыл кафе «Гербуа»*

Мане впервые побывал в этом кафе приблизительно в 1863 году. Оно было расположено в доме 11 по улице Батиньоль, у заставы Клиши, неподалеку от лавки Эннекена, куда художник обычно заходил покупать краски. Большой любитель кафе, Мане заметил этот милый уголок и стал заглядывать сюда по вечерам, возвращаясь из мастерской.

В кафе «Гербуа», как в любом кабачке предместья, были сад и беседка для банкетов и свадебных торжеств, тут

же стояли бильярдные столы. И хотя здесь не было того шика, который привлекал посетителей в кафе «Торто-ни» или «Бад», оно приглянулось жившим неподалеку, в квартале Батиньоль, друзьям Мане. Здесь же всегда можно было найти девушек для позирования, сговорчивых, но отнюдь не продажных, таких, например, как Сюзанна Валадон.

Эмиль Золя описал кафе «Гербуа» в романе «Творчество» под названием «Бодекен», но более точным можно считать его описание в новелле Дюранти «Двойная жизнь Луи Сегена». «Позор тем, — писал Дюранти, — кто плохо говорит о кафе, кафе Барбуа (речь идет, без сомнения, о кафе «Гербуа». — *Ж. П. К.*), месте поистине удивительном и премиллом, где всегда встречаешь странные и интересные лица...»

Строившееся как кабак предместья кафе отчасти сохранило черты обычного захолустного заведения: обслуживали здесь по старинке, убранство было в стиле ампир. Став частью Парижа, кафе обрело некоторые специфические парижские черты. Оно разделялось на две разные половины. В первом, белом с позолотой зале зеркала при ярком свете блистали так, что создавалось ощущение, что вы находитесь в центре Парижа, на террасе какого-нибудь кафе на Больших бульварах. Но стоило перейти во второй зал, как вы попадали в странное место: просторный склеп с невысоким потолком, кажущимся совсем низким из-за огромных размеров помещения. Шесть приземистых колонн образовывали некую дорожку, разделявшую зал на два узких придела, за которыми в глубине, подобно хорам, были расположены бильярдные столы. Застекленные проемы в потолке, одни огромные, другие — не больше слухового окна, пропускали солнечные лучи, создавая причудливо освещенные уголки, длинные глубокие тени с мерцающими светлыми пятнами, падающими то на гладкое брюхо колонны, то на край стола или красную обивку дивана, то на блестящую лысину какого-нибудь игрока за карточным столом или белый фартук официанта. Нижняя часть стены была выкрашена темно-коричневой краской, остальное пространство — заклеено бумагой, имитировавшей большие светлые рамы. Ни зеркал, ни позолоты. Пять

бильярдных столов, громоздких купелей этого своеобразного храма, искажая линию перспективы, расстилали свои бархатные газоны, смягчающие яркие потоки света. В глубине — большой застекленный проем, растянувшийся во всю ширину помещения, открывал вид на ярко освещенный солнцем сад из молодых деревьев, сквозь которые просматривался домик с верандой и рядом выкрашенных нежно-зеленой краской колонн, казавшийся таким свежим и ярким на фоне сумерек и тускло освещенного кафе. В этом было что-то голландское, странное и совсем не похожее на Париж.

### *Встречи по пятницам*

Мане и его друзья заглядывали сюда нечасто. Они собирались по пятницам, перед тем как отправиться поужинать, и обычно заказывали столик в первом зале, у входа. Именно с этих встреч и началось то, что впоследствии было названо «батиньольской школой». На самом деле это была никакая не школа, а дружеские застолья, причем довольно оживленные, а подчас бурные.

Сезанн появлялся здесь крайне редко, а если приходил, то всегда привлекал внимание своими провокационными выходками. Он, например, любил являться в кафе в запачканной краской одежде. Жившие в пригороде Моне и Писсарро редко заходили сюда, а вот Ренуар, Сислей и Дега приходили на каждую встречу, а порой бывали здесь и не только по пятницам. Желая сблизиться с Мане, в кафе стремились попасть писатели, поэты, критики да и вся остальная многочисленная и пестрая братия, так или иначе связанная с искусством. В этой разношерстной толпе следует особо остановиться на фигуре Феликса Турнашона, близкого друга Моне, прозванного Надаром, — художника, журналиста, карикатуриста, астронома и фотографа, ставшего прототипом Ардана, главного героя романа Жюль Верна «Путешествие на Луну», человека кипучей энергии, похвалявшегося, что все органы у него в двойном экземпляре. Дега не мог не запустить в Феликса отравленную стрелу своего остроумия: «Да что с него взять! Не то художник, не то артист, одним словом — фотограф!»

## Отщепенцы

Лишь Марселен Дебутен мог соперничать по числу чудачеств с Надаром. Жизнь этого живописца, талантливого гравера и писателя была весьма бурной. Унаследовав огромное состояние, Дебутен переехал в Италию, поселился во Флоренции на восхитительной вилле XVI века, где долгое время жил среди изысканной роскоши. Растратив состояние, он вернулся в Париж и решил попытать счастья в театре. Попытка преуспеть оказалась тщетной, не помогло даже то, что его пьесу «Морис Саксонский» поставил «Комеди Франсез». Постепенно он погрузился на дно богемной жизни и в те времена, о которых идет речь, обитал в каморке водопроводчика на улице Дам, где штамповал пейзажи, которые продавал по пять франков за штуку. Типичный представитель парижской богемы как по внешнему облику, так и по духу, он был любимцем импрессионистов. Мане написал его портрет в полный рост, а Дега пригласил позировать для картины «Абсент» вместе с Эллен Андре. Как завсегда в кафе, Дебутен часто служил связным для художников: именно он каждый вечер сообщал свежие новости, передавал приветы и пр. Даже Дега, редко с кем-то сближавшийся, был к нему явно расположен, может быть, из обостренного чувства справедливости ...да и из-за пристрастия к артистическим сплетням.

Не менее примечательной была и фигура музыканта Кабанера. В кафе «Гербуа» его привел и представил Сезанн, который познакомился с ним на улице, возвращаясь, как обычно, с работы на натуре с холстом под мышкой. Заинтересовавшийся свертком Кабанер попросил показать картину. Живопись ему понравилась, и он на удивление тонко сумел оценить достоинства работы. Сезанн, привыкший к насмешкам, был в восторге и подарил ему этот холст.

Бедняга Кабанер зарабатывал себе на кусок сыра, булочку и стакан молока тем, что часами брэнчал на пианино в кафе. Однако рубашки он носил исключительно шелковые!.. Предвосхищая появление Эрика Сати, Кабанер как-то ответил Шарлю Кро, спросившему, сумеет ли он выразить своей музыкой тишину, что это совсем несложно – ему лишь понадобятся три военных оркестра. Кабанер умер от чахотки, оставив после себя

всего лишь два законченных, но поистине замечательных произведения. Первое сочинение навеяно поэмой Франсуа Вийона «О дамах минувших времен», а второе — «Копченой селедкой» Шарля Кро.

### *Важная роль Дюранти*

На фоне этих ярких персонажей Дюранти казался довольно тусклым. Согласно легенде, дошедшей до наших дней, он был сыном Проспера Мериме (господин Партюрье после серьезнейшего исследования данного вопроса этот факт отрицает). Луи Дюранти, невысокий блондин с прозрачно-голубыми глазами, смотрел на всех печально и равнодушно. Арман Сильвестр в своих воспоминаниях отметил особую изысканность и чистоплотность Дюранти. Одиноким холостяком, он жил у самого подножия Монмартрского холма с собакой, кошкой и сорокой. Говаривали, что он перепробовал множество профессий, кто-то знал Дюранти как директора разорившегося театра марионеток, написавшего роман «Несчастья Генриетты Герар», который принес автору признание в артистических кругах. На какое-то время он заинтересовался искусством и издал несколько выпусков журнала «Реализм». Тогда-то Дюранти подружился с Курбе, после чего, разумеется, сблизился с молодыми независимыми художниками в пивной «Мартир» и в кафе «Гербуа». Будучи страстным почитателем Дега, он написал брошюру о «новой живописи», где большинство идей импрессионистов было подано им под специфическим соусом «а-ля Дега». Дюранти не стремился угодить всем членам группы; он, например, постоянно обвинял Сезанна в том, что тот якобы активно пользуется мастихином<sup>32</sup>. Этот скрытный человек умер рано, в сорок семь лет, от рака простаты<sup>33</sup>.

Напоследок остановимся на личности доктора Гаше. Будучи практикующим врачом Северной железнодорожной компании, он слыл вдобавок отличным художником и гравером. Свои работы Гаше подписывал «Поль ван Риссель», что значит — Поль из Лилля. О нем мы еще вспомним в этой книге, когда речь пойдет о пребывании Писсарро и Сезанна в Овер-сюр-Уазе.

## *Друзья среди писателей*

Читатель уже уяснил себе, что большая часть любителей живописи не принимала искусства импрессионистов. Помпьеристы ставили им палки в колеса, а критики язвили на их счет, и тем не менее вокруг них по вечерам, в кафе «Гербуа», а позднее в «Новых Афинах», собирались сливки общества. Приходили и художники иных направлений, например Альфред Стивенс, Жерве, Уистлер, Казен, Гийме, или Курбе, наслаждавшийся присутствием боготворившей его молодежи; именно в «Гербуа», говоря о собственных произведениях, он воскликнул: «Это одуряюще прекрасно!» Появлялись здесь также некоторые знаменитые писатели и те, кто только стоял на пороге славы: Вилье де Лиль-Адан, Теофиль Готье, Поль Алексис, Поль Арен и, уж конечно, Эмиль Золя, низкорослый, темнокожий остролов. В 1863—1870 годах он сделался страстным глашатаем независимых художников и посвящал им пламенные статьи. К сожалению, эти многословные, полные благородства тексты красноречиво свидетельствовали о том, что Золя вряд ли до конца понимал суть творчества тех, кого защищал. Иногда он заблуждался просто чудовищно. Так, говоря о Моне, только что закончившем полотно «Дамы в саду», на котором изображены дамы в элегантных городских нарядах, он пришел к заключению, что Моне — чисто городской художник. «Даже в деревне он предпочитает писать английский парк, а не уголок леса, ему нравится повсюду видеть следы деятельности человека, он стремится жить жизнью современников. Как истинный парижанин, он уносит с собой в деревню Париж, не может написать ни одного пейзажа, не включив в него нескольких дам и господ в городских костюмах. И природа, кажется, не представляет для него никакого интереса, если она не раскрывает нравы изображенных людей».

Можно ли представить себе более красноречивое свидетельство заблуждений Золя? Это напоминает анекдот об англичанине, который, высадившись в Кале и увидев рыжеволосую даму, тут же решил, что все француженки рыжие.



## *Какова была роль Золя*

Некоторым импрессионистам энтузиазм Золя казался подозрителен. И Моне, творчества которого он столь явно не понимал, и Дега, гораздо более проникающий, нежели большинство его товарищей, быстро разгадали истинные причины столь великого интереса молодого литературного хищника к авангардной живописи; в его поведении легко было усмотреть желание эпатировать буржуа — самое верное средство обратить на себя внимание. Дега и Моне всегда недолюбливали Золя, а в разгар «дела Дрейфуса» Дега постарался найти как можно более резкие выражения, чтобы побольше лягнуть автора статьи «Я обвиняю».

И все-таки, несмотря на допущенные оплошности, Золя сыграл определенную положительную роль в новом движении. Проповедуя живопись импрессионистов, он поднял столько шума, что породил волну общественного интереса к художникам, заставив всех осознать, что существует иная, отличная от салонной, живопись.

### *«Новые Афины»*

Война 1870 года, а вслед за ней Коммуна положили конец встречам в «Гербуа». Художники, вернувшиеся в Париж после стольких потрясений, посчитали шум бильярдных шаров слишком докучливым, да и игроки, в отличие от прежних времен, вели себя слишком агрессивно. Импрессионисты, приобретающие все большее число сторонников, решили покинуть «Гербуа», тем более охотно, что их связной Марселен Дебутен переехал в другое место и предпочел кафе, расположенное поближе к новому жилью; он выбрал «Новые Афины», располагавшиеся на углу площади Пигаль и Больших бульваров, у цирка Фернандо (будущего цирка Медрано).

В этом кафе, весьма сходном с «Гербуа», компания с удовольствием возобновила свои встречи. Единственным отличием нового заведения от прежнего была великолепная терраса, застеклявшаяся на зиму, что позволяло посетителям наблюдать за прохожими. Площадь

Пигаль в те годы представляла собой некий артистический форум, очевидно, чем-то сходный с перекрестком Вавен\* первой трети XIX века. Художники, писатели и журналисты, жившие неподалеку, по вечерам собирались здесь в одних и тех же кафе.

Не говоря уже о натурщиках, для которых площадь Пигаль долгое время была излюбленным местом сборищ. По понедельникам здесь устраивались настоящие ярмарки: натурщики и натурщицы выстраивались вокруг фонтана в центре площади. Именно сюда приходили художники, чтобы найти тех, с кого они будут писать весталок, дриад, геркулесов и всевозможных святых.

### *Импрессионисты и натурщицы*

Импрессионисты редко пользовались услугами профессиональных натурщиков. Это объяснялось несколькими причинами. Во-первых, натурщицы с площади Пигаль, чаще всего бывшие уроженками Италии, имели вполне определенное телосложение и превосходно подходили для исторических, религиозных и мифологических композиций. Они представляли интерес для академических художников, но не для тех, кто пытался писать современность. К тому же ни Моне, ни Ренуар, ни Сислей не могли платить натурщице по десять франков за сеанс. Поэтому они предпочитали выбирать модели среди друзей и знакомых прелестных девушек.

Мане и Дега хотя и не были стеснены в средствах, тем не менее поступали в основном так же, как и их товарищи; первый предпочитал дам полусвета, второй — актрис и танцовщиц.

И тем не менее позировать для картин «Завтрак на траве», «Олимпия», «Флейтист» и «Партия игры в крокет» Мане пригласил профессиональную натурщицу Викторину Меран, ставшую впоследствии знаменитой. Порывистая и непостоянная фантазерка, она иногда

---

\* Перекресток Вавен — пересечение бульваров Монпарнас и Распай, участок на стыке VI и XIV парижских округов, самое сердце Монпарнаса, которому посвящена одна из книг Ж. П. Креспея «Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху. 1905—1930». М.: Молодая гвардия, 2000. (Прим. науч. ред.)

вдруг исчезала на месяцы, а то и на годы. В один прекрасный день она уехала в Соединенные Штаты вслед за каким-то американцем и вернулась лишь после Коммуны. Неожиданно для всех она появилась в Париже в роли художника, и самое пикантное заключалось в том, что работы Викторины Меран были допущены в Салон, тогда как Мане в очередной раз получил от его жюри от ворот поворот. Вплоть до 1885 года она регулярно выставлялась, потом в очередной раз исчезла, а когда появилась вновь, то стала слоняться по террасам кафе, предлагая клиентам свои рисунки. Теперь это была опустившаяся пьяница и проститутка, чем-то похожая на появившуюся двадцать лет спустя Ля Гулю, прозванную за назойливость «Ля Глю» — банный лист. Тулуз-Лотрек, познакомившийся с бывшей натурщицей около 1893 года, сжалился над ней и носил ей в мансарду еду, хотя эти подъемы доставляли ему невероятные страдания\*. Точная дата и обстоятельства смерти Викторины Меран неизвестны.

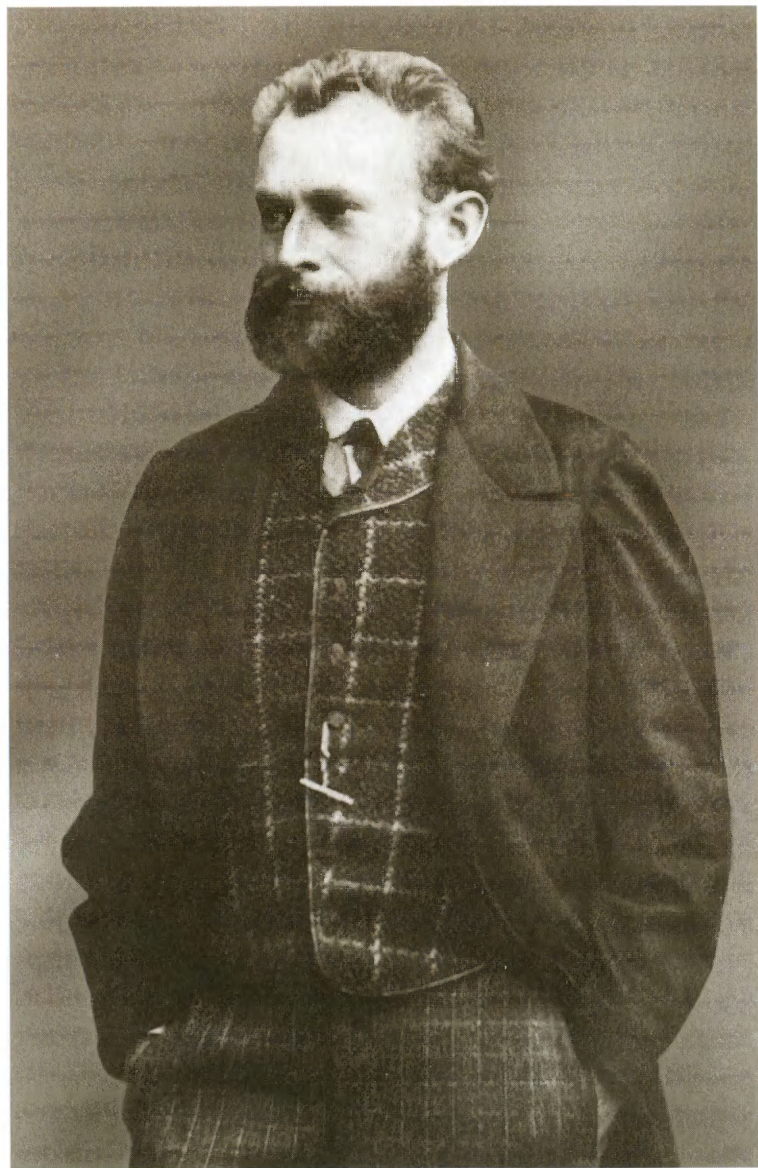
### *Новая волна*

Первоначальное ядро кружка импрессионистов, сформировавшееся еще в кафе «Гербуа», разрасталось и продолжало набирать силу вплоть до 1883 года. Особенность описываемого нами периода состояла в том, что круг единомышленников ныне включал гораздо больше писателей, нежели художников. Вот несколько новых имен: сбегавший от флорентийских маккьяйоли\*\* Дзандеменегги, чей крайний национализм веселил

---

\* Анри де Тулуз-Лотрек в детстве в результате несчастных случаев дважды ломал шейку бедра; в результате остался очень маленького роста. (*Прим. науч. ред.*)

\*\* Маккьяйоли (итал. *macchiaioli*, от *macchia* — пятно) — группа итальянских художников, оформившаяся в 1860 году и названная так за свободную манеру письма сочными цветовыми пятнами. Члены группы (Дж. Фаттори, С. Лега, Дж. Аббати, теоретик группы скульптор А. Чечони и другие) почти все бывшие участники национально-освободительного движения Дж. Мадзини и Дж. Гарибальди. Для творчества маккьяйоли характерны сцены национально-освободительной борьбы, городской и сельской жизни. В 1880-е годы группа распалась. Ряд мастеров маккьяйоли, в том числе Ф. Дзандеменегги, под влиянием современной французской живописи обратился к импрессионизму. (*Прим. науч. ред.*)



Эдуар Мане



Дворик Школы изящных искусств. *Около 1860 г.*

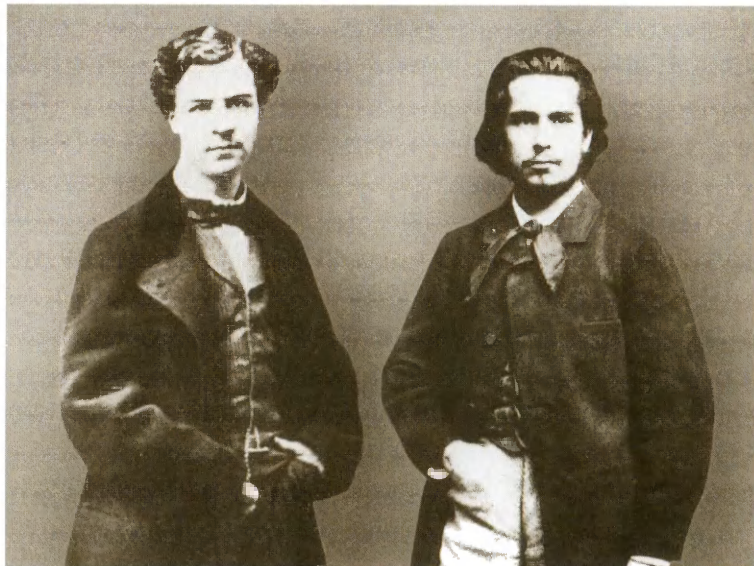
Фрагмент экспозиции Салона 1861 года



Гюстав Кайботт



Пьер Огюст Ренуар  
(слева)  
и Клод Моне





Эмиль Золя.  
1870-е гг.

Мастерская в Батиньоле.  
Перед мольбертом —  
Эдуар Мане,  
рядом в кресле —  
Захария Астриук,  
стоят  
слева направо —  
Отто Шольдерер,  
Огюст Ренуар,  
Эмиль Золя,  
Эдмон Мэтр,  
Жан Фредерик Базиль,  
Клод Моне.  
*Париж, 1870 г.*



Фредерик Базиль



Улица Корто  
на Монмартре,  
где Ренуар в 1875 году  
снял мастерскую







Полет  
Феликса Надара  
на воздушном шаре.  
*1856 г.*



Берта Моризо.  
*1875 г.*



Эдгар Дега



Мастерская Сезанна в Экс-ан-Провансе



Поль Сезанн. 1861 г.

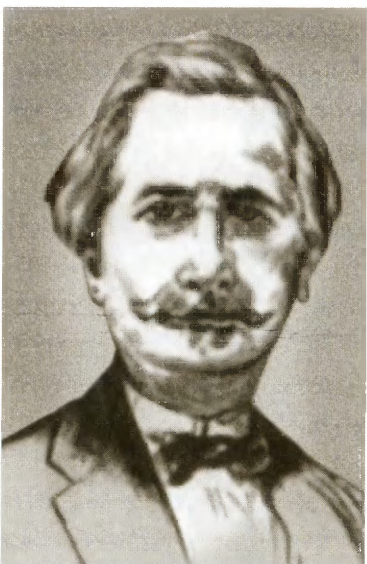


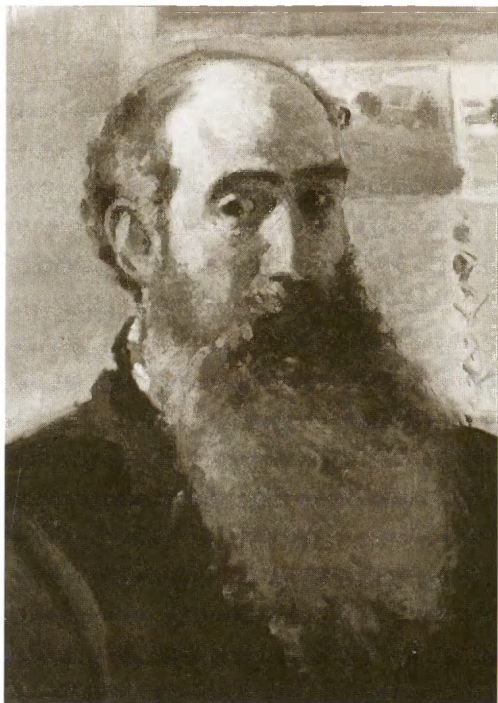
Йохан Бартольд Йонгкинд

Поль Гаше



Эрнест Ошеде





Камиль Писсарро.  
*Автопортрет. 1873 г.*

Склад картин,  
не принятых на Салон.  
*Начало 1870-х гг.*





Супруги Маргерит и Жорж Шарпантье. 1875 г.

Одна из галерей Поля Дюран-Рюэля





Жорж Сёра



Жюри Салона 1885 года

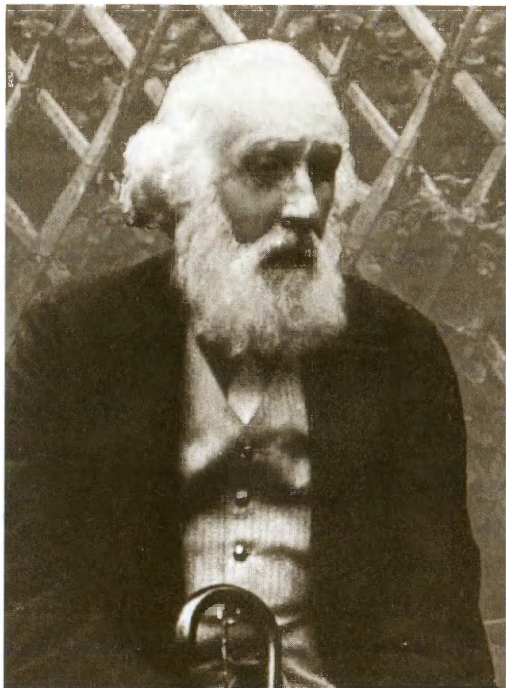


Поль Дюран-Рюэль. 1910 г.

Парижское кафе «Новые Афины». 1906 г.







Эдгар Дега в саду  
у своего друга  
скульптора  
Альбера Бартоломе.  
1908 г.



Ренуар  
с женой Алиной  
и младшим сыном  
Клодом.  
1912 г.



Клод Моне в своем саду в Живерни. *Около 1920 г.*

Моне в своей мастерской в Живерни. *Около 1925 г.*





Клод Моне на фоне пруда с кувшинками. 1920-е гг.

Ренуара, его соседа по мастерской на улице Турлак; находившийся под сильным влиянием Дега Форен, готовившийся к карьере художника-карикатуриста; Рафаэлли, стоявший в стороне от импрессионизма и академической школы, посвятивший свое творчество печальным пейзажам парижских предместий.

Писатели приняли в свои ряды Армана Сильвестра, пытавшегося заниматься одновременно и театром, и художественной критикой, Жоржа Ривьера, будущего биографа Ренуара, Жана Ришпена, Джорджа Мура, ставшего впоследствии историографом кафе «Новые Афины». Англичанин, родившийся в Ирландии, Джордж Мур был самой живописной фигурой в окружении импрессионистов. Этот богач и сноб пересек Ла-Манш со смутным желанием поступить в Школу изящных искусств. Пройдя через мастерскую Кабанеля, затем мастерскую Жюля Лефевра в Академии Жулиана, он отказался от занятий живописью, так как не мог вставать слишком рано. Ночи, проведенные в кафе или на балу Бюлье, изнурили его, и просыпался он только к обеду. Не желая покидать Париж, артистическая атмосфера которого его пьянила, Мур сделался усердным посетителем «Новых Афин». Позднее, вернувшись в Англию, он напишет в ставшем знаменитым романе «Исповедь молодого человека»: «Я не посещал занятий ни в Кембридже, ни в Оксфорде, я учился в “Новых Афинах”».

### *Англичанин среди батиньольцев*

«Припоминаю запахи каждого часа, — продолжал Мур, — по утрам — жареной яичницы, табачного дыма, кофе и дешевого коньяка, в пять часов — травяной запах абсента, чуть позже из кухни приносили дымящийся суп, а по мере приближения к ночи в воздухе ощущался смешанный дух сигарет, кофе и пива».

Мане был очарован этим смуглым угловатым мальчишкой с театральным голосом и безупречными манерами, он обожал его до такой степени, что множество раз просил позировать. Один портрет не понравился Муру — на нем он как две капли воды был похож на Глуглу, рекламировавшего вина Никола, — и Мур попросил

портрет подправить. На что Мане сухо заметил: «Не моя вина в том, что Мур напоминает разбитое яйцо и что его физиономия вообще ни на что не похожа».

С Дега получилось еще хуже: довольно бестактный любитель посплетничать, Мур в какой-то статье изложил все, что ему было известно о финансовых затруднениях художника и его братьев. Взбешенный Дега порвал всякие отношения с «этим англичанином из квартала Батиньоль». «Подобные типы хватают вас прямо из постели, — вопил он, — снимают нижнее белье и, если вы вздумаете пожаловаться, отвечают: “Вы себе не принадлежите!”».

Безусловно, Мур обладал гораздо большими достоинствами, нежели можно было бы предположить, судя по его репутации сплетника. Вернувшись в Англию, он занялся литературной деятельностью и написал романы «Эстер Уотерс» и «Озеро», сделавшие его популярнейшим писателем 1880-х годов; одновременно Мур в содружестве с Уильямом Батлером Йетсом боролся за сохранение шотландской культуры. После долгого забвения мы как бы заново открываем для себя Мура; хозяин мира грез и сновидений, он предстает перед нами как один из предшественников сюрреализма.

### *Популярность кафе сходит на нет*

В конце 1870-х разговоры в «Новых Афинах» часто затягивались до глубокой ночи, но даже после закрытия кафе художники продолжали свои споры – на бульваре, при свете луны. Особенно многое требовалось обсудить перед новым Салоном или открытием выставки. Одним из самых активных участников этих споров был Дега: почти каждый вечер, после званого обеда или вечернего спектакля в Опере, он заходил в кафе, чтобы поддержать своих товарищей, готовящихся к очередному решающему сражению. Несмотря на скверный характер, именно Дега стал душой движения после того, как Мане добровольно сложил с себя полномочия по руководству группой.

В наши дни от прежних кафе ничего не осталось. Кафе «Гербуа» сначала переделали в пивную (пивная

Мюллера), а затем здание вообще снесли. На этом месте теперь магазин готового платья. Кафе «Новые Афины», потерявшее после смерти Мане свою привлекательность, постепенно превратилось в обычный кабак, клиентами которого по большей части стали проститутки и сутенеры. Переделанное и переименованное, оно стало одним из многочисленных кафе Монмартра, со своей особой публикой и сомнительной репутацией.

От былых времен осталось лишь воспоминание.

## ИМПРЕССИОНИСТЫ И ИХ МИР

Артистические кварталы существовали всегда, и всегда здесь царил нонконформистский дух, художники чувствовали себя вольготно и могли за небольшую плату найти достаточно просторные помещения для мастерских. Удобства и комфорт, как раньше, так и теперь, стояли на последнем месте. Несмотря на индивидуализм, художники, подчиняясь стадному чувству, любили собираться в старой части города, образуя коммуны; они каждый день встречались в кафе, где к ним были приветливы хозяин и посетители.

Многие современные художественные движения связаны с определенными кварталами города, хранящими их отпечаток. Фовисты разбили свой лагерь на улице Корто, 12, и на вилле Лефюзен по улице Турлак; кубисты предпочли Бато-Лавуар на площади Равиньян (сейчас площадь Эмиля Гудо) на Монмартре; представители парижской школы выбрали Ла Рюш, Данцигский тупик, квартал Фальгьер, Вожирар и улицу Кампань-Премьер на Монпарнасе; сюрреалисты чаще всего появлялись на улице Блуме и дю Шато, на окраине Монпарнаса. Нет необходимости напоминать о той огромной роли, которую в первой трети XIX века играли кафе, расположенные на перекрестке Вавен, в которых собирались экспрессионисты и сюрреалисты.

До Франко-прусской войны излюбленным местом

сборищ импрессионистов был квартал Батиньоль, после войны они перебрались на площадь Пигаль, поближе к Монмартру и Монмартрскому холму.

Все творчество Мане неразрывно связано с кварталом Батиньоль, мещанским по духу, сохранившим некоторые черты предместья. Заметим, кстати, что у Мане, так же как у Ренуара и Сезанна, мастерская всегда находилась отдельно от квартиры. В разгар сражений импрессионистов с чиновниками от искусства Мане с семьей занимал квартиру на улице Батиньоль, а мастерскую – на улице Гийо, откуда он сначала переехал на улицу Санкт-Петербург, а затем на Амстердамскую.

До того как свить свое гнездышко на вершине Монмартрского холма, Ренуар долгое время жил на улице Сен-Жорж, что по тем временам было все равно что жить в пригороде. Даже когда ему приходилось менять жилье в поисках большей квартиры, он старался не покидать Монмартр: полудеревенский дух квартала, равно как и возможность без труда найти подходящих натурщиц очень были ему по душе.

Дега тоже постоянно жил в этом квартале, руководствуясь, однако, совершенно иными причинами. После 1870 года он занимал небольшой особняк на улице Бланш, в квартале Фрошо, после чего в 1886 году почти на четверть века поселился на улице Виктора Массе, которая в те времена называлась Лаваль, в том самом доме, где Рудольф Салис открыл свой первый клуб «Черный кот». Клод Моне, разместив свое семейство на окруженной диким садом прекрасной вилле на берегу Сены в местечке Аржантей, устроил мастерскую на площади Пигаль, в полуподвальном помещении, служившем одновременно хранилищем готовых полотен и местом, где он принимал почитателей своего творчества. Плата за аренду помещения составляла 800 франков в год, что по тем временам было довольно дорого. Среди мастерских Базиля, располагавшихся в разных кварталах города, наиболее известна та, что находилась на улице Кондамин в Батиньоле. Чтобы наглядно представить себе, как она выглядела, достаточно взглянуть на довольно часто репродуцируемую картину Базиля, где на фоне его мастерской изображены Сислей, Моне, Мане, Золя и сидящий за пианино Эдмон Мэтр (самого Базиля на картине дописал Эдуар Мане)<sup>34</sup>.



По соседству, в квартале де Флер, в самом начале подъема на Монмартрский холм, жил Сислей. Сезанн переселился на Монмартр лишь к концу жизни; вечно мучимый хандрой и беспокойством, он постоянно менял место жительства. Шаг за шагом прослеживая его парижские скитания, Анри Перрюшо<sup>35</sup> обнаружил не менее двадцати адресов, по которым художник проживал в разное время; в большинстве случаев это были меблированные комнаты, где он задерживался иногда не дольше нескольких недель. Любимым пристанищем этого скитальца стало поместье отца в Экс-ан-Провансе — Жа де Буффан\*, где под кровлей родительского дома для него была оборудована огромная мастерская, совершенно обезобразившая гармоничный фасад особняка XVIII века.

Последняя мастерская художника находилась на вилле Искусств, на улице Эжезипа Моро, у подножия западного склона Монмартра. Именно здесь он работал над портретом Воллара, заставляя этого всклокоченного увальня позировать ему на колченогом стуле, дабы тот, пытаясь удержать равновесие, не задремал<sup>36</sup>. Опасения Сезанна были не напрасны: многие замечали за Волларом странность: он мог внезапно уснуть, причем в самой неожиданной позе.

Итак, и импрессионисты, и высокие чины Академии художеств и Салона жили на правом берегу Сены. Лишь только Фантен-Латур, не примкнувший ни к одному течению, предпочитал левый берег. В течение тридцати лет он жил на улице Искусств, 8, в странной квартире-мастерской без окон, освещавшейся через стеклянную крышу, отчего все комнаты были залиты холодным светом. Ему здесь очень нравилось, ведь рядом был Лувр, куда он ходил каждый день наслаждаться созерцанием шедевров классического искусства.

### *Упреуспевающего художника*

Во время работы над романом «Манетта Саломон» Жюль и Эдмон де Гонкуры изучали парижские кварталы, где жили художники и где находились их мастер-

---

\* Жа де Буффан (Прибежище ветров) — поместье Сезанна в четырех километрах от Экса. (Прим. науч. ред.)

ские. В романе они описали квартал Фрошо, в котором жил Дега. «Веселое обиталище богатых художников, преуспевающего искусства, успеха; к нему ведет узкая крутая дорожка, которую попирают стопами лишь признанные мастера, осыпанные почестями». Довольно-таки странный вывод – наверняка Дега вышел бы из себя, прочитав подобное описание, ведь он презирал какой бы то ни было успех и награды. «В мое время, милостивый государь, здесь не преуспевали», — как-то заметил он в разговоре с Руо. Однако мастерская Гарнотеля, добросовестного и вполне благополучного выученика Школы, описываемая «двумя болонками» (выражение Флобера, называвшего так Гонкуров), очень походила на мастерскую Дега. «На стенах висели картины в золоченых рамах, гравюры с изображением Марка Антония, карандашные рисунки, подписанные Энгром; мебель в серых репсовых чехлах гармонично и мягко сочеталась с вывешенными в мастерской полотнами. Две итальянские фармацевтические колбы с витыми ручками были выставлены в большом застекленном шкафу рядом с альбомами набросков и эскизов Гарнотеля в роскошных переплетах с золоченым обрезаем. В одном углу мастерской — фикус с крупными гладкими листьями, в другом — рядом с раскрытым пианино — райская смороковница, растущая в гигантском медном сосуде в форме подставки для яиц...» Это — довольно точное описание модной мастерской, чему свидетельствуют и фотографии того времени.

### *Логово Дега*

Как мы уже заметили, мастерская Дега на улице Фрошо была примерно такой, как и описанная выше. После 1886 года сложилась парадоксальная ситуация: Дега, самый состоятельный и известный среди импрессионистов, добившийся успеха одним из первых, жил в полном хаосе (чем-то напомиавшем тот жуткий беспорядок, что устраивал у себя Пикассо). Дега занимал три этажа на улице Виктора Массе, в старом особняке, рядом с Табареном. На втором этаже размещалась его коллекция, которая, как мы уже отмечали, была наиболее значитель-

ной — после рубенсовской — из когда-либо собранных художником. 13 холстов Делакруа и его рисунки, эскизы и 20 полотен Энгра, 6 картин Коро, 7 — Сезанна, 8 — Гогена, столько же работ Моне, 12 — Форена; 1800 литографий Домье, 2000 — Гаварни, великолепная подборка японских эстампов Хирошиге, Утамаро и Киёнага... не говоря уже о примитивистах, которых Дега оценил одним из первых, и восточных коврах, выцветшими красками которых он не уставал восхищаться.

На третьем этаже размещалась его квартира: гостиная, обставленная мебелью в стиле Луи Филиппа, унаследованной от отца, спальня с кроватью в форме кораблика; в туалетной комнате — цинковый таз, в котором господин Дега мылся, бельевая, зимой служившая столовой. Описывая эту берлогу, Поль Валери отметил, что в этом жилище холостяка более всех была счастлива пыль, которую лишь иногда поднимала в воздух легкими взмахами метелки госпожа Зоэ, экономка художника, бывшая учительница. А великолепные восточные ковры, страстно любимые художником, вообще никогда не выбивались: Дега это строго-настрого запретил.

Этажом выше была оборудована мастерская. «Оборудована» — конечно, слишком сильно сказано; здесь царил полный хаос: казалось, вы попали в кладовку старьевщика. Чего только здесь не было: и большая жестяная ванна (у нее позировали натурщицы — «Женщины, выходящие из ванны»), и складная кровать, и высокий пюпитр, чтобы рисовать стоя, и мольберты, и ручной пресс (ныне находится в Музее Монмартра\*); всюду валялись карандашные наброски, пастельные зарисовки, гравюры и литографии. На полках виднелись небольшие полурассыпавшиеся фигурки из пластилина. Ничто никогда не расставлялось по порядку, не классифицировалось. Воллар отмечал: «Всякая попавшая в мастерскую вещь не только оставалась здесь навсегда, но, единожды найдя свое место, больше его не меняла». Точно так же, как в мастерской Пикассо.

---

\* Музей Монмартра расположен в доме XVII века, принадлежавшем актеру труппы Мольера Клоду де ла Роз. Экспозиция музея, состоящая из документов, фотографий, рисунков и различных предметов, знакомит посетителей с историей Монмартра с XII века до наших дней, позволяя представить образ жизни парижской богемы. *(Прим. науч. ред.)*

### *Золя составляет протокол*

Конечно, не все парижские мастерские походили на описанную в романе братьев Гонкуров. В большинстве своем они были плохо меблированы, грязны, а все их убранство ограничивалось соломенным тюфяком, деревянным столом, выкрашенным белой краской, да продавленным старым креслом. В романе «Творчество» Эмиль Золя дает довольно жуткое описание мастерской Клода Лантье на набережной Бурбон; скорее всего, именно так выглядела мастерская Сезанна в первые годы его жизни в Париже. «У печи была куча золы, не убранная с прошлой зимы. Кроме кровати, небольшого туалетного столика и дивана здесь стояли еще лишь старый скрипучий дубовый шкаф и огромный стол из пихты, заваленный кистями, красками, грязной посудой, там еще стояла незаправленная спиртовка с заляпанной кастрюлей, в которой когда-то была сварена вермишель. По всей комнате были разбросаны ни в чем меж собой не схожие стулья и колченогие мольберты. В углу у дивана валялся огарок свечи, здесь, по-видимому, было единственное место, где иногда подметали; и только часы с кукушкой, огромные, с разрисованным цветами циферблатом, казались чистыми и веселыми и издавали звонкое тиканье»<sup>37</sup>.

Следует, конечно, учитывать, что это писал Золя!.. Но если мы перечтем описание мастерской Пикассо в Бато-Лавуар, данное Канвейлером, или описание мастерской Модильяни на улице Гранд-Шомьер, оставленное Роджером Уайльдом, то будем вынуждены признать, что беспощадный натуралист Золя ничуть не сгустил краски.

### *Встречи друзей*

Мастерская Ренуара на последнем этаже дома 35 по улице Сен-Жорж тоже соответствовала описанию, данному выше. Только здесь было чище. По воспоминаниям сына Ренуара Жана, все нехитрое убранство комнаты ограничивалось лежащим прямо на полу матрасом, столом, стулом, белым деревянным комодом и печью. Повсюду стояли холсты, на мольбертах или просто у

стен. Ренуар, унаследовавший от родителей любовь к порядку, сохранил мастерскую в чистоте и сам занимался уборкой; порой ему помогала какая-нибудь натурщица или ее мать, особенно если ими затевалась генеральная уборка.

Чтобы составить верное представление об уровне жизни и быте художника, следует уточнить, что даже самые шикарные особняки в те времена еще не имели водопровода, туалеты находились вне квартиры, часто на площадке между этажами, поэтому отсутствие удобств никого не шокировало. Мастерская художника — этим все сказано!

Нищенская обстановка мастерской ничуть не смущала Ренуара, и начиная с 1874 года он стал устраивать здесь веселые сборища. Часто по вечерам он, как и Мане, собирал у себя друзей. Сюда редко заглядывали представители светского общества и элегантные завсегдатаи парижских бульваров, зато довольно частыми гостями были собратья-художники, художественные критики, писатели, коллекционеры, такие как Жорж Ривьер<sup>38</sup>, художник Франк-Лами, Марселен Дебутен, Поль Лот, Теодор Дюре<sup>39</sup>, Эдмон Мэтр, Эммануэль Шабрие и судья Ласко, страстно влюбленный в музыку Вагнера и даже в путешествие отправлявшийся с фортепьяно.

Восхитительное полотно Ренуара изображает одну из подобных встреч<sup>40</sup> и может служить документальным свидетельством той эпохи.

### *В стороне Мане*

Мастерская Мане, или, вернее, три его мастерские, располагавшиеся на улице Санкт-Петербург и Амстердамской, больше походили на апартаменты действительных членов Академии художеств, с той лишь разницей, что у Мане было не найти тех сомнительных вещиц, которыми любили окружать себя эти господа, — всего того, что служило средством пробуждения их уснувшего вдохновения: здесь не было восточных ковров, японских доспехов, круглых средневековых щитов, клеток с птицами, флорентийских сундуков, расшитых мантий, курильниц для благовоний, китайских фонариков, ка-

федр времен Ренессанса, египетских саркофагов, тигровых шкур, манекенов в жалких албанских лохмотьях или анатомических муляжей XVIII века.

Первая мастерская Мане на улице Санкт-Петербург, 4, в которой художник работал после Коммуны, занимала огромное по размерам, хорошо освещенное помещение, стены которого были обшиты темным с позолотой деревом, что было непривычно для мастерской художника; в те времена считалось, что работать следует при постоянном освещении с северной стороны. Впрочем, немногие придерживались подобных строгостей — Берта Моризо, например, работала в бело-голубой гостиной, ярко освещенной солнцем.

Вторая мастерская Мане, в доме 51 на той же улице — бывшем фехтовальном клубе, была освещена по всем правилам, то есть с северной стороны. Это была невзрачная комната, несмотря на обилие комнатных растений и букетов цветов в вазах и стаканах, которые художник расставлял повсюду. Подобное оживление пространства цветовыми пятнами позволяло находить удачные решения в выборе тонов.

Основным недостатком этой мастерской была близость к вокзалу Сен-Лазар: от грохота проходивших рядом с домом поездов дрожали картины, вазы и другие предметы.

Обе мастерские были почти пусты — лишь в углу стояла небольшая кровать, где Мане отдыхал, если приходилось подолгу работать (у него было варикозное расширение вен); каким-то образом в мастерскую попали выкрашенная зеленой краской садовая скамья, деревянный столик времен Людовика XV, наклонное зеркало в стиле ампир... Стены мастерской были увешаны картинами, рисунками и беглыми набросками.

### *В высших кругах импрессионистского движения*

Начиная с 1874 года вторая мастерская Мане стала центром притяжения для всех, кто был близок к кружку импрессионистов. Мане вошел в моду, и стало знаком хорошего тона к вечеру, после чашки чая у Руампельмайера, навестить художника в его мастерской. В

это время дня он уже не работал и отдыхал. «Художник как-то признался мне, что обожает свет и находит некое тайное наслаждение в изысканности вечернего благоухания и освещения. Эта обстановка созвучна его страстной любви к гармонии ярких цветовых пятен. В глубине его души живет врожденная тяга к изысканности и изяществу, и я ставлю себе в заслугу, что первым обнаружил это на его полотнах. Итак, вот какова его жизнь, — писал Золя. — Он работает, не щадя сил, страстно... потом возвращается к себе, чтобы насладиться тихими радостями современного буржуазного комфорта; он прилежно посещает свет, живет как все, с той лишь разницей, что он более спокоен и лучше воспитан, чем другие».

### *Парижский коктейль*

На вечеринках у Мане собиралась разношерстная специфическая публика, дамы полусвета с Больших бульваров, театралы и завсегдатаи ресторанов. Для того чтобы в мастерской царил дух парижского кафе, — сегодня мы бы сказали: дух «бистро», к которому художник питал особую слабость, — к пяти часам гарсон из соседней пивной приносил пиво и аперитивы.

Завсегдатаями этих вечеринок стали вошедшие в моду художники, такие как Каролюс-Дюран, Жерве, Альфред Стивенс, газетчики-хроникеры, ярчайшим представителем которых был Орельен Шолл, банкиры, театралы и кокетки; последних было больше всех. Среди них стоит рассказать об Эллен Андре, молодой, довольно посредственной актрисе, только начинавшей тогда свою театральную карьеру, завершившуюся созданием «Рыжей» и партнерством на сцене с Саша Гитри. Будучи подружкой многих художников, Эллен позировала и Ренуару («Завтрак гребцов»), и Мане, изобразившему ее на полотне «У папаши Латюиля» рядом с сыном хозяина, любезничающим с ней. Дега пригласил ее позировать рядом с Марселеном Дебутеном в «Абсенте», и, наконец, Жерве, которого она предпочитала всем остальным, изобразил ее обнаженной в скандально известной картине «Ролла». Это, по-видимому, вскружило голову бедной девушке и дурно повлияло на ее вкус. И когда Дега,

желая отблагодарить ее за позирование в «Абсенте», где она изображала пьяницу, предложил ей в подарок свою изумительную «Танцовщицу в зеленом», Эллиен не задумываясь отказалась принять не понравившуюся ей картину! Бывшая актриса театра «Буфф-Паризьен» за свою слабость к художникам и живописи получила прозвище «Союз художников». Впрочем, на свое ложе в особняке на бульваре Мальзерб она допускала только русских князей и банкиров. Впрочем, в это святилище однажды был допущен Золя, работавший над романом «Нана».

Анри Жерве создал прелестный портрет актрисы, полный свежести, весьма редкой при ее профессии. Художник изобразил Эллиен Андре в роли невесты в большой композиции «Гражданский брак», украшающей один из залов торжеств в мэрии XX округа Парижа.

### *Свободные женщины*

Нина де Кальяс<sup>41</sup> и Мэри Лоран, являвшиеся украшением мастерской Мане, заслуживают того, чтобы приглядеться к ним получше. Эксцентричная, чрезмерно возбудимая Нина, отличавшаяся несколько истеричным характером, к тому времени успела развестись с Гектором де Вилларом, хроникером из «Фигаро». Чем-то похожая на гадалку, пикантная и довольно забавная брюнетка со жгучим взглядом, она весьма легкомысленно относилась к своему положению, считавшемуся в те времена двусмысленным. Ее салон в доме 82 на улице Муан, находившемся не в самом элегантном квартале северной части Монмартрского холма, собирал блестящее общество театральных актрис, писателей и политических деятелей, которых манила царившая здесь свобода нравов<sup>42</sup>. Здесь неудачники пытались наладить отношения с теми, кто преуспевал, — именно эта разношерстная компания и превратилась в «Клуб гидропатов»\* в те времена, когда еще только зарождалось кабаре «Черный кот».

---

\* «Клуб гидропатов» — клуб поэтов, писателей и художников, первое заседание которого состоялось 11 октября 1878 года в кабачке «Ла Рив Гош». Объединение, где могла бы в непринужденной обстановке встречаться творческая молодежь, было создано в пику respectable парижским салонам. Успех первого в Париже ночного клуба привел к расцвету культуры кабаре. (*Прим. науч. ред.*)



В течение нескольких недель Мане был страстно влюблен в Нину. Но вскоре от того пылающего костра не осталось почти никаких следов, не считая портрета Нины де Кальяс в качестве «Махи одетой». Вернее было бы сказать — раздетой... Из созданных Мане портретов этот был одним из лучших: увидев картину, внезапно охваченный ревностью Гектор де Виллар запретил художнику выставлять «Маху», сославшись на свои супружеские права.

Страсть Мане очень скоро угасла из-за фригидности Нины. Безуспешно пытаясь достичь наслаждения в любви, она постоянно искала все новых партнеров. В результате список ее возлюбленных оказался довольно длинным. Чуть более долговечными оказались связи с Вилье де Лиль-Аданом<sup>43</sup> и Шарлем Кро, автором «Сандашового сундучка», гениальным предшественником создателей фонографа и цветной фотографии. Возможно, именно нескончаемые и бесплодные поиски неукротимой Нины привели к тому, что ум ее помутился... Последние годы своей жизни она провела в пансионате для душевнобольных. Ей постоянно казалось, что она уже мертва. Нину похоронили в японском халате, который в свое время подарил ей Мане.

### *Поздняя любовь*

Последней страстной привязанностью Мане была Мэри Лоран, рыжеволосая красавица, изящная, породистая. Она была содержанкой старика-дантиста, доктора Эванса, знаменитого во времена Второй империи личного врача императрицы Евгении, который помог последней бежать во время военной катастрофы 1870 года и спрятал в своем доме, дав возможность переждать худшие времена, чтобы она затем смогла спокойно выехать за границу.

Поскольку старый врач, обеспечивавший Мэри рентой в 50 тысяч франков, вряд ли удовлетворял ее как мужчина, она завела сердечного друга — Мане. Роль героя-любовника приводила его в восторг, и Мане полюбил Мэри со всей страстью, на которую был способен этот довольно легкомысленный мужчина, что даже на время позабыл об опасностях, угрожавших его здоровью. Каждый вечер он стоял под окнами Мэри на улице де Ром;

как только доктор Эванс уезжал, дама сердца давала знак платочком и Мане поднимался к своей возлюбленной. Однажды свидание превратилось в забавную комедию в стиле театра Пале-Рояль. Мэри, под предлогом мигрени, спровадила старика и подала знак Мане, что путь свободен. Увы! Доктор Эванс случайно вернулся, вспомнив, что забыл у подружки записную книжку, и в дверях столкнулся с Мане... Ничего ужасного не произошло: разгневанный дантист несколько дней дулся, а потом все же решил вернуться — Мэри была так прекрасна! К тому же старый доктор отлично знал, что, кроме него, у нее был еще один, не менее состоятельный покровитель, обеспечивавший ее такой же щедрой рентой. Да! Эта женщина имела доход 100 тысяч франков в год.

После смерти Мане, столь удачно написавшего ее портрет, Мэри оставалась верна его памяти. Она часто вспоминала о нем, беседуя с новым возлюбленным Стефаном Малларме. Каждую весну Мэри отправлялась на могилу Мане, чтобы положить первую сирень, которую он так любил! Только ветреные женщины способны на такую верность своим возлюбленным, только благодаря Мэри Лоран в картинной галерее Нанси, на родине Мане, хранится его картина «Осень», для которой Мэри позировала художнику еще в 1882 году.

Несмотря на то, что Мане регулярно изменял жене, он был превосходным мужем для Сюзанны, своей первой возлюбленной, к которой питал самые нежные чувства. Между супругами было заключено джентльменское соглашение: она предоставляла ему свободу, а он, как констатирует Золя, каждый вечер добросовестно возвращался домой, к своей роли крупного буржуа, отца семейства. У себя дома он принимал друзей совсем иного рода, нежели в мастерской: уважаемых любителей музыки с безупречной репутацией.

### *Мир Дега*

Если Мане олицетворял полусвет и парижский стиль, то Дега имел непосредственное отношение к высшему свету, к европейской аристократической и банковской верхушке. По линии отца, тетюшек и сестры он состоял в родстве с высшей аристократией Неаполя, по линии

матери принадлежал к древнейшему креольскому роду из Нового Орлеана. С раннего детства в доме отца Эдгар встречал крупнейших представителей художественного мира того времени: Ла Каза, Марсия и Вальпенсона... Еще будучи молодым человеком, он завязал тесные отношения с семействами Алеви, Бреге и Руар, крупными буржуа и коллекционерами, позднее часто бывал в изысканном кругу Хааса — прустовского Свана, у миссис Хауланд — прообраза госпожи Вердюрен, и у госпожи Штраус, дочери старика Алеви. Кроме того, Дега встречался с доктором Бланшем и его сыном Жаком Эмилем, популярным портретистом и мемуаристом, с Теодором Дюре — богатейшим коньячным магнатом и коллекционером, с художниками-академистами, приятелями по Академии художеств и по Риму. Он дорожил ими как воспоминаниями молодости и... удобной мишенью для своих острот.

Тесная дружба с большим кругом людей вынуждала Дега вести образ жизни, совершенно отличный от образа жизни других импрессионистов. Незадолго до смерти Дега почти ослеп и, однако, продолжал регулярно посещать Оперу, где абонировал ложу на двадцать лет вперед, и не менее трех раз в неделю ужинать в городе. По вечерам, после трудового дня, он надевал фрак и отправлялся в один из особняков на равнине Монсо. В молодости Дега часто проводил лето на модных пляжах и в водолечебницах, где своими остроумиями постоянно веселил сидящих с ним за столом, или же гостил в замке у кого-то из друзей. Многие искали общества Дега из-за его ума, высокой культуры и веселого нрава, сделавших его на целых полвека соперником Форена.

К старости Дега становился все более жестоким, а после «дела Дрейфуса» он вообще стал невыносимым. Стоило Дега заподозрить, что кто-либо не одобряет его взглядов, он выходил из себя и порывал с этим человеком всякие отношения.

### *Любовь Пруста*

«Дело Дрейфуса» стало причиной разрыва Дега с госпожой Штраус, его любимейшей собеседницей. Умнейшая женщина, дочь старика Алеви, автора «Еврейки», ос-

тавшаяся вдовой после смерти Жоржа Бизе, с которым познала и страсть, и разочарование, во второй раз она вышла замуж за Эмиля Штрауса, адвоката Ротшильдов, попав из нищеты в полный достаток. Она принимала в своем доме самое блестящее общество. Юный Марсель Пруст, друг ее сына и соученик по лицу Кондорсе, забрасывал ее цветами от Лашома. Ум и меткие реплики госпожи Штраус были широко известны, а ее фронтдерство резко бросалось в глаза. Одной даме, пожелавшей поставить ее в неловкое положение вопросом о кровосмесительных браках, она ответила: «Мадам, по этому поводу ничего сказать не могу, сама я готова разве что к адюльтеру». Когда Гуно после концерта заметил, что музыка «восьмиугольна», госпожа Штраус не без жеманства промолвила, что он читает ее мысли. Она дожила почти до восьмидесяти лет и заявила пришедшему к ней в надежде обратить ее в истинную веру священнику: «Господин аббат, во мне так мало веры, что мне и не стоит ее менять».

Дега боготворил госпожу Штраус и даже сопровождал ее на примерки к портнихам. «Дело Дрейфуса» рассорило их (ведь мадам была еврейкой), и Дега перестал видаться с ней, отчего очень страдал. Чтобы оправдать их разрыв, он обычно говорил, что «эта дама слишком поглощена светскостью».

### *Светская хроника*

Импрессионисты в большинстве своем были светскими людьми – и не только те из них, кто были богаты. Факт довольно неожиданный, но неоспоримый. Кроме Сезанна, Сислея и Писсарро, по разным причинам не признававших света, остальные всеми силами стремились туда попасть. Эмиль Золя поддался искушению и уговорил-таки Сезанна посещать вечера, которые стал регулярно устраивать с 1868 года. Неуверенный в себе Сезанн вел себя на них нарочито вызывающе: в то время как дамы являлись в декольтированных платьях, а мужчины — во фраках, он приходил в рабочей одежде. После ужина Сезанн, нарочно утрируя свой южный акцент, мог громко сказать:

«Послушай, Эмиль, у тебя слишком жарко, позволь мне снять куртку!»

Золя чувствовал себя неловко и пытался объяснять гостям, что его друг из прекрасной семьи и что он художник с большим будущим...

Если же говорить о Сислее, то стать светским человеком ему помешала бедность, а Писсарро — его социалистические взгляды.

Мане, Дега, Гийме, Кайботт и Берта Моризо принадлежали к высшему свету по праву рождения и артистическим кафе предпочитали модные салоны. Простолюдин Ренуар бывал в свете, чтобы иметь возможность подсмотреть новые цвета и формы. Он любил писать женщин в вечерних туалетах, с декольте и расшитыми корсажами, среди великолепных интерьеров. Конечно, он не был светским «львом» в обычном понимании, но ценил светское общество, так как к нему принадлежали его покровители. Почитатели Ренуара вводили его в великосветские салоны, что давало художнику возможность получать выгодные заказы. Еще до 1870 года, благодаря Антону Бибеско, Ренуар познакомился с семьями Каэн д'Анвер, Эфруси, Берар и Жермен, сказочно богатыми и к тому же любившими искусство. «Господин Ренуар, — бросил ему в лицо при свидетелях Дега, — вы бесхарактерный человек. Это недопустимо — писать живописные полотна на заказ, вы что, работаете на мешок с деньгами?» Довольно оригинальный выпад, если учесть, что он прозвучал из уст сына банкира и человека, принадлежавшего к высшему обществу. Но разве Дега мог упустить удобный случай и не сказать очередную колкость?

### *Салон госпожи Шарпантье*

Итак, в эпоху, когда художники составляли единую группу, светская жизнь оказывалась немаловажным фактором. Светские «львы» нередко делали импрессионистам отличную рекламу, ибо, не в пример средним буржуа, были лишены предрассудков и косности последних. Обладая определенным свободомыслием, они, в отличие от прочих, не стремились защищать акаде-

мическое искусство, находя забавным отстаивать точку зрения, противоположную общепринятой, и защищать отверженных.

Именно в доме коменданта Лежона, родственника Базиля, владевшего пером более искусно, чем шпагой, Мане познакомился с Бодлером, благоговевшим перед его творчеством так же, как прежде — перед искусством Делакруа. Столь экзальтированное поклонение его таланту стесняло Мане и даже вызывало недовольство — то же самое, впрочем, некогда происходило и с Делакруа. Несколько лет спустя в том же доме, у коменданта Лежона, Клод Моне встретил Барбе д'Оревилю, Гамбетту и Виктора Массе, а также Эдмона Мэтра, ставшего впоследствии его другом.

После Коммуны наиболее популярным среди импрессионистов стал салон госпожи Шарпантье, супруги известного издателя, печатавшего произведения Флобера, Мопассана и Золя. Эта полнотелая богиня совершенно безосновательно считала себя похожей на Марию Антуанетту, что дало повод ее знакомым говорить, намекая на приземистость мадам, что, в отличие от Марии Антуанетты, ее укоротили снизу<sup>44</sup>.

В своем доме на улице Гренель она принимала всех сколько-нибудь признанных в первые годы Третьей республики художников, публиковавшихся у ее мужа писателей и политических деятелей. Маргарита Шарпантье была очень влиятельной женщиной и хорошо это знала.

На ее пятничных вечерах совсем не чувствовалась чопорность, а, напротив, царило веселье. На них собирались: Гамбетта, Клемансо, Жюль Ферри, Викторьен Сарду, Альфонс Доде, Эмиль Золя, Тургенев, Анри Бек, Эдмон де Гонкур, Гюисманс, Флобер, Робер де Монтекью, а из художников — Форен и не слишком ортодоксальные помпьеристы, как, например, Каролюс-Дюран, Жерве, Эннер, Ниттис; здесь же бывали и почти все импрессионисты.

Ренуар, которого привел Теофиль Готье, нашел у госпожи Шарпантье покровительство и поддержку, благодаря ей получил несколько крупных заказов, позволивших ему без больших потерь преодолеть глубо-

чайший экономический кризис, начавшийся в 1874 году. Мощный толчок его карьере дал написанный им портрет госпожи Шарпантье с дочерьми<sup>45</sup>. О том, чтобы поместить портрет столь влиятельной персоны на Салоне 1879 года в каком-нибудь углу, не могло быть и речи. И верно, картину повесили весьма удачно, после чего на художника посыпались похвалы критиков и общественности.

### *Место встреч сторонников движения*

Не таким знаменитым и посещаемым, но приятным и милым был салон семейства Лестрингез, куда привел своих друзей-художников Ренуар. Здесь устраивались сеансы оккультизма, и однажды Лестрингез, загипнотизировав Франк-Лами, приказал тому раздеться и в одних подштанниках выйти на улицу. Лестрингез, высокопоставленный чиновник министерства внутренних дел, утверждал, что, загипнотизировав своих коллег, может осуществить политический переворот в республике. «Меня удерживает лишь то, что я пока не знаю, кем заменить Мак-Магона»<sup>46</sup>, — заявлял он.

Другим салоном, где бывали почти все импрессионисты, был салон Берты Моризо. Верный друг импрессионистов в борьбе с официальным искусством, она держалась особняком, хотя отчасти и разделяла их взгляды. Она была типичной представительницей крупной буржуазии того времени. Дочь префекта, служившего во времена Второй империи, Берта унаследовала от отца крупное состояние и, конечно, не испытывала тех трудностей, с которыми временами сталкивались ее друзья. Некоторые искусствоведы пытались представить ситуацию таким образом, будто Берта Моризо была просто светской «львицей», занимавшейся живописью ради развлечения, но подобное суждение несправедливо и предвзято. Рано избрав путь профессиональной художницы, Берта Моризо полностью посвятила свою жизнь живописи. В известной степени это испугало ее родных: такая будущность для светской девушки отнюдь не могла считаться блестящей. Они еще могли принять, что она занимается акварелью, распи-

сывает веера и ширмы, но картины! Это уже никак не вязалось с их представлением о том, какой должна быть добропорядочная дама.

### *Платоническая страсть*

Берта Моризо держалась стойко и предприняла все необходимые усилия, чтобы начать серьезно заниматься живописью; поначалу она занималась вместе с сестрой, а после ее замужества — одна. По совету Коро, опекавшего юную художницу, Берта отправилась писать пейзажи в Овер-сюр-Уаз, где, гуляя по окрестностям, встретила обосновавшихся там Добиньи, Домье и Гийме. В 1868 году Фантен-Латур представил ее Мане. У них установились прочные дружеские отношения, основанные со стороны Берты на восхищении его творчеством, а со стороны Мане — на определенном сексуальном влечении; весьма чувствительный к женской красоте, Мане постоянно волочился за женщинами. Берта не была красавицей, но привлекала внимание мужчин — таких, как она, обычно называют «роковыми женщинами»; к тому же она была элегантной, непринужденной, с прекрасными манерами светской дамой. «Типичная дама из шестнадцатого округа», как сказали бы сегодня. Совершенно очевидно, что Берта была влюблена в этого галантного кавалера, обольстительного и талантливого, но будучи хорошо воспитанной девушкой, умеющей держать себя в руках, ничем не выдавала своих чувств. Только увлечение Мане Евой Гонсалес<sup>47</sup> заставило ее так переживать, что это стало заметно окружающим. В полной же мере чувства Берты открылись лишь после смерти Мане. В письме сестре, которой она очень доверяла, Берта написала: «Ты, наверное, понимаешь, что я совершенно убита. Мне никогда не забыть прошедших дней, дружеских встреч, встреч наедине, когда я позировала ему, его чарующий ум в течение долгих часов держал меня в постоянном напряжении...» Мане, в свою очередь, считал, что должен уважительно относиться к юной девушке, и довольствовался тем, что постоянно изображал ее на своих полотнах: «Балкон», «Отдых», «Дама с веером», «Берта Моризо за туалетом», «Берта Моризо с муфтой». Возможно, желая хоть как-нибудь приблизиться к любимому человеку, в



1874 году, в тридцать три года, Берта, покорившись судьбе — других слов не подберешь, — вышла замуж за Эжена Мане, младшего брата Эдуара, довольно посредственного и весьма болезненного юношу. Однако их брак оказался на удивление удачным, и со временем благоразумие сменила нежность. Оба супруга были людьми состоятельными, вели изысканную жизнь и принимали в своем салоне на улице Вильжюст многих деятелей культуры, включая Дега и Малларме, которые считались здесь божествами и перед которыми они благоговели.

### *Всеобщее восхищение*

У себя в загородном доме в Буживале семейная чета каждое лето принимала многочисленных художников, работавших на берегах Сены. Но ни в «Лягушатник», ни в ресторан «Фурнез» Берта никогда не заглядывала.

Конечно, она умела сохранять дистанцию со слишком фамильярными людьми. Поль Валери, женившийся на ее племяннице и, по всей видимости, знавший Берту довольно хорошо, рассказывал: «Что до ее характера, всем известно, что она была очень разборчива и сдержанна, чаще всего держалась особняком, спокойно и почти угрожающе молчаливо; не отдавая себе отчета, она необъяснимым образом держала на расстоянии всех, кроме самых талантливых художников своего времени». Тем не менее все импрессионисты, порой жестокие и несправедливые по отношению друг к другу, были едины в своей преданности Берте Моризо.

И когда в марте 1895 года, три года спустя после смерти мужа, Берта Моризо скончалась, все, кто когда-то был ей близок, были потрясены. Ренуар, работавший в тот момент вместе с Сезанном в Эстаке, получив телеграмму с сообщением о ее смерти, немедленно выехал в Париж, не захватив даже своих вещей.

### *Импрессионисты и музыка*

Придерживаясь порой совершенно противоположных взглядов в жизни, политике и искусстве, импрессионисты были едины в своей любви к музыке. Ренуар

и Базиль по воскресеньям часто ходили на концерты Паделу в Зимнем цирке. Так же как Фантен-Латур и Сезанн, они обожали Вагнера, а Сезанн впоследствии даже посвятил ему одну из своих картин — «Увертюра к “Тангейзеру”»<sup>48</sup>. Большинство художников бывали на музыкальных вечерах у Эдмона Мэтра, человека достаточно состоятельного, чтобы приглашать лучших исполнителей.

О Вагнере, с которым Сезанн познакомился в Палермо во время двадцатиминутного сеанса позирования, художник говорил с удовольствием. «Вагнер мне понравился. Я увлекся потоком страсти, которым насыщена его музыка, — рассказывал он Волану. — И вот однажды кто-то из моих друзей отвез меня в Байрейт. Я, конечно, выбрился по-королевски. Завывания валькирий в начале оперы — это неплохо, но если то же самое длится шесть часов подряд, можно сойти с ума. Я всегда буду помнить, как оскандалился, когда, будучи в раздражении, с треском сломал спичку, перед тем как выйти из зала».

### *Музыкальные собрания*

Еще одним близким другом Ренуара был композитор Эммануэль Шабрие, купивший у него в 1863 году несколько картин, чтобы вложить деньги от полученного наследства. Анри Перрюшо рассказывает, как однажды вечером Шабрие, приглашенный на улицу Сен-Жорж ужинать, сел за пианино Алины и заиграл что-то из сочиненного им по возвращении из Испании. Это была «España». Играл он так неистово, что, казалось, струны вот-вот лопнут, а клавиши выскочат. В такт музыке он громким голосом скандировал: «Оле! Оле!» Окно было раскрыто, и прохожие как замороженные останавливались под окнами квартиры, а в финале зааплодировали. После этого случая Алина решила больше не заниматься музицированием. «Любитель всегда смешон», — решила она.

Мане и Дега страстно любили музыку, в детстве они буквально купались в ней. И тот и другой неплохо играли на пианино. Жена Мане Сюзанна была прекрасной

пианисткой и играла почти виртуозно, каждую неделю в своем салоне она устраивала концерт, в ее репертуаре были Бетховен, Шуман и, разумеется, Вагнер. Эммануэль Шабрие, бывший частым гостем в ее доме, не раз сменял ее у инструмента, чтобы исполнить собственные произведения.

В 1874 году, во время путешествия в Венецию, Сюзанна устроила мужу приятный сюрприз, приказав поставить на одной из барж пианино. И в то время как судно медленно скользило по освещенным сигнальными фонарями каналам, в ночной тиши Венеции раздавались прекрасные звуки баркаролы и ноктюрнов.

Господин де Га-отец, большой любитель музыки, каждую пятницу устраивал в своем доме на улице Мондови концерты, куда Дега-сын приглашал своих друзей, и непременно — чету Мане. Конечно, в этом консервативном обществе придерживались старых традиций и исполняли не Вагнера, а чаще всего сочинения XVIII века, отдавая очевидное предпочтение музыке Боккери-ни и Чимарозы, которую банкир любил еще с юности, проведенной в Неаполе. Исполнялись также сочинения Моцарта и Глюка.

### *Дега открывает Дебюсси*

Со многими музыкантами из оркестра парижской Гранд-опера Дега познакомился как раз в доме своего отца. Дезире Дио и его сестра Мари приходили сюда для сольных выступлений. Он был флейтистом, она преподавала игру на фортепьяно и солировала в концертах Ламуре. Дружной компанией, перед тем как отправиться в Оперу, они часто отправлялись ужинать в одно из самых популярных среди музыкантов бистро «У мамыши Лефевр» на улице Ла-Тур-д'Овернь.

Портреты брата и сестры Дио, флейтиста Альгеса и контрабасиста Гуффе, скрипача Гу и виолончелиста Пилло впоследствии были использованы Дега в картине «Оркестр Оперы». Одновременно Дега работал над портретом своего отца, господина де Га, слушающего певца Паганса, который аккомпанирует себе на гитаре. Этот портрет всю жизнь хранился в алькове его спальни.

После 1870 года взгляды художника изменились, и он стал отдавать предпочтение сочинениям Шабрие, Бизе, Сен-Санса и — увы! — Рейера, что совершенно необъяснимо. Как мог понравиться ему автор «Сигурда», вбивший себе в голову, что можно создать настоящую музыку из пустоты и напыщенности? Очевидно, всё объяснялось тем, что Рейер был его близким другом, а потому Дега и не мог объективно оценить его опусы.

В конце жизни Дега открыл Дебюсси, став единственным из импрессионистов, кто смог уловить в творчестве музыканта звуковую интерпретацию многоцветия импрессионистской живописи. Сведений о том, каково было мнение самого художника об этой музыке, у нас нет; да и волновала ли она его в преклонные годы? Кажется, ничто более не интересовало Дега, кроме приближающейся смерти.

## А В ЛЕСАХ НАЧИНАЮЩИЕ ЖИВОПИСЦЫ...

«Бежим отсюда!» — такой клич бросил весной 1863 года Моне своим товарищам по мастерской Глейра. Приближалась Пасха, и небольшая группа учеников, вспомнив о рассказах мэтра-водузца, воспользовавшись каникулами, направилась к Барбизону, или, точнее сказать, к Фонтенбло; это были Моне, Базиль и Ренуар.

Нельзя утверждать, что они открывали что-то доселе совершенно неизвестное, эти места были обжиты и до них. Художники приступили к обследованию огромного пространства Фонтенбло еще во времена Людовика XV — в поисках живописных ландшафтов они отправлялись в долину Шайи, в ущелье Фроншара и на лужайки Буа-Прео, в излюбленные места охоты королей Франции, начиная с Людовика Святого. Тогда речь еще не шла о том, чтобы писать пейзажи ради пейзажей, мода на подобные произведения началась лишь в эпоху романтизма, в 1820—1830-е годы. Стамати Бюлгари, бывший ученик Давида, уверовавший в природу, — какая ересь! — с большим чувством юмора описал костюм «лесного» живописца: «В его наряде есть что-то странное и удивительное: большая плоская шляпа закрывает лоб и прикрывает длинные волосы, серый холщовый балахон служит одновременно и одеждой, и тряпкой для кистей, гетры из той же ткани и подбитые большими гвоздями башмаки берегут

щуплые ноги и нежные ступни, на потрепанном поясе нанизаны ножки походного стульчика, в одной руке — большой холст, на котором он собирается писать, в другой — колышек для закрепления зонтика на время работы. На спине, словно ранец, болтаются коробка с красками и мольберт».

Уже через несколько лет этот замысловатый наряд не казался чем-то оригинальным и странным; лес буквально кишел художниками. В 1872 году из трех сотен жителей Барбизона на 147 крестьян приходилось 100 художников! Если верить Гонкурам, долго изучавшим эти места во время работы над романом «Манетта Саломон», художников привлекала опереточная живописность этого места. Деревня, точнее, маленькая деревушка, относившаяся к Шайи-ан-Бьер и находившаяся от него в двух километрах, вытянулась на несколько сотен метров вдоль песчаной дороги, изрытой глубокими колеями, оставленными тяжелыми повозками, перевозившими дрова. Жилые дома, в основном хижины, стояли перпендикулярно к дороге. Высокие глинобитные стены с прорубленными в них для проезда телег воротами открывали взору прохожего большой двор, загроможденный всевозможными сельскохозяйственными инструментами. Посреди озер навозной жижи, как айсберг, возвышалась навозная куча. В этой магме в поисках червей копошились куры и утки. Все было очень живописно, дико, буколично\* — лучше не придумаешь, — а сегодня сказали бы «экологично».

Чтобы добраться до этого земного рая, с трех сторон окруженного лесом, а четвертой выходящего к долине Шайи, — долину с возвышавшейся в центре высокой колокольней запечатлел на знаменитой картине «Вечерняя молитва, или Анжелюс» Милле<sup>49</sup>, — всякому путешественнику следовало (до 1849 года) сесть в дилижанс в Мелуне и двигаться со скоростью 11 километров в час. Ренуар, у которого часто не хватало денег ни на дилижанс, ни на железную дорогу, не раз проделывал этот путь пешком со всем своим скарбом за спиной,

---

\* Буколический (от гр. *bukolikos* — пастушеский) — пасторальный. (Прим. науч. ред.)

преодолевая 58 километров за два дня с одной остановкой, ночуя где-нибудь на сеновале или на конюшне.

Художники, позднее составившие Барбизонскую школу, прибыли сюда в 1840—1850-е годы. Первым обосновавшимся здесь живописцем был, несомненно, Теодор Руссо, вслед за ним в 1849 году приехали Милле и Шарль Жак, бежавшие от свирепствовавшей в Париже холеры. Затем прибыли Диаз, Труайон, Добиньи, Коро и Курбе. Сюда приехали даже те художники, которым, по правде сказать, нечего было здесь делать — Каролус-Дюран, совершавший свадебное путешествие, Жером и Кутюр. Им, очевидно, хотелось поработать рядом с художниками, пишущими природу, чьи произведения вызывали все больший интерес у собирателей живописи. Следует ли напоминать, что эти паломничества не вызывали у барбизонцев большого восторга?

И все же художники Барбизона не были пленэристами в полном смысле этого слова; сначала они делали на натуре наброски и эскизы, а затем, тщательно прорабатывали их в мастерской, зачастую жертвуя реалистичностью изображения ради живописности. И тем не менее некоторые световые эффекты — гроза, сумерки — воспроизводились ими довольно точно. Ренуар вскоре в полной мере оценил их мастерство. «Меня просто поразили Руссо и Добиньи, — говорил он сыну. — Я сразу понял, что Коро замечательный человек, он не занимается отделкой своих картин, и слава его будет жить вечно. Как Вермер Делфтский, он вне моды. Милле я терпеть не мог, его сентиментальные крестьяне чем-то напоминали переодетых актеров. Всей душой я тянулся к Диазу<sup>50</sup>. Он был доступен моему пониманию... Картины Диаза пахнут грибами, прелой листвой и мхом». Дифирамбы в адрес Коро из уст Ренуара звучат довольно искренне, он даже не осмеливался приблизиться к великому пейзажисту, чувствуя себя неловко среди окружавших мэтра посредственных художников и льстецов. Моне тоже держался на расстоянии, но летом 1865 года, когда с ним произошел несчастный случай, Коро сам приехал навестить его. Один только Писсарро поддерживал с Коро дружеские отношения.

## *800 тысяч франков за «Анжелюс»*

К живописи Милле почти все импрессионисты остались равнодушны, подобно Ренуару, да и как человек он был не особенно привлекательным. Поселившись в деревне, он держался особняком и только ворчал, если кто-нибудь пытался заговорить с ним. Оставаясь в глубине души крестьянином, Милле только среди крестьян чувствовал себя в своей тарелке. Подобно им, он любил работать на земле и, случалось, встретившись в поле с земледельцем, брал у того из рук лопату или косу, чтобы немного размяться. Он своими руками возделывал землю в саду и сам выращивал все необходимые овощи, ведь у него было девять детей. Несмотря на завидную популярность, Милле был небогат, так как его картины продавались плохо. Написанный в 1857 году «Анжелюс» был продан коллекционеру Папле за тысячу франков. Тридцать два года спустя Альфред Шошар, совладелец универмага «Галереи Лувра», выкупил картину за 800 тысяч франков у ее тогдашнего американского владельца. Безмерно тщеславный Шошар решил сделать широкий патриотический жест и вернул Франции шедевр, почти столь же знаменитый, как «Джоконда».

Несмотря на нелюдимость и неприветливость, Милле собирал у себя на вечерние посиделки всех художников, живших в Барбизоне. И пока его жена, бывшая служанка, при свете единственной масляной лампы штопала белье своего многочисленного семейства, гости мирно беседовали, покуривая трубки у очага, в котором трещали охапки хвороста.

### *Харчевня Ганна*

Кроме художников, поселившихся здесь надолго, таких, например, как Шарль Жак, питавшийся, чтобы выжить, одной спаржей, когда его картины не продавались, в Барбизоне жили и другие живописцы — либо на частных квартирах, либо в единственной, совсем небольшой гостинице, на которой вместо вывески висела закрепленная над дверьми сосновая ветка. Здесь же размещались харчевня и бакалейная лавка, куда крестьяне приходили, чтобы пополнить запасы соли, сахара, ко-



фе, мыла и других необходимых товаров. Гостиница казалась уменьшенной копией старинной харчевни. Всё здесь размещалось в одной комнате, насквозь пропитанной запахом рассола и скверного вина, а вокруг общего обеденного стола бродили куры, которые клевали упавшие со стола крошки. В углу за зелеными саржевыми занавесками находилось супружеское ложе четы Ганн. Оно никого не смущало; поднимавшиеся раньше всех постояльцы, так же как и полуночники, заставляли хозяев уже на ногах. Гонкуры отзывались об этом уголке, где не раз останавливались во время своих туристических вылазок, не слишком одобрительно. Привыкшие в своей барской квартире к изнеженности и комфорту, они, разумеется, были недовольны неопрятным видом харчевни: «...бесконечные омлеты, пятна на скатерти и оловянные вилки, пачкавшие стол».

Обстановка в харчевне была незатейливая: несколько столов, скамьи, посудный шкаф, заставленный белыми фаянсовыми суповыми мисками... Впрочем, было и кое-что приятное: постоянно горевший огонь в камине, на котором жарилась дичь, да небрежно прислоненные к стенам и дверцам шкафа холсты, вносявшие совершенно неожиданную ноту в эту грязную забегаловку.

Поначалу на втором этаже было всего две комнаты, заставленные кроватями. Можно себе представить затхлый дух, исходивший по утрам из общих спален, в которых скапливалось столько никогда не мывшегося народу! Поскольку художники чаще всего приезжали сюда с женами, через какое-то время в павильоне, стоявшем в глубине огорода, было устроено несколько небольших комнат для супружеских пар. По описанию братьев Гонкуров, эти комнаты были довольно чистыми и обставлены хорошей мебелью времен Луи Филиппа с серой репсовой обивкой.

Кормили здесь всегда одним и тем же, пища была немудреной, но зато дешевой, пансион составлял всего 2,5 франка в день, включая право пользоваться свечой. Папаша Ганн, бывший сельский полицейский, променявший свою треуголку на фетровую шляпу художника, не слишком доверял платежеспособности своих клиентов и требовал оплату по прибытии, зато потом бес-

платно снабжал своих постояльцев табаком для трубок. Чудаковатый папаша Ганн устанавливал стоимость пансиона в зависимости от внешнего вида клиента, и если на пороге появлялся буржуа, плата могла возрасти до четырех франков. Со временем желающих потолкаться летом среди художников и подышать лесным воздухом становилось все больше. Некоторое время спустя здесь стало так многолюдно, что пришлось расширяться и размещать заведение на опушке леса в более просторном доме, получившем громкое название «Вилла искусств». Клиентов, не нашедших себе местечка в харчевне, позднее стали принимать в гостинице «Сирон». А уж после того как, прогуливаясь по окрестностям, здесь остановился сам Наполеон III и даже купил несколько полотен у постояльцев гостиницы, она и вовсе стала знаменитой.

### *Дни и ночи Барбизона*

Жизнь художников в Барбизоне была суровой и в то же время веселой; они много работали, хотя Ипполит Тэн в романе «Тома Грэндорж» утверждает иное. Поднимались они на заре, когда пастухи гнали деревенское стадо на пастбище, наскоро умывались из стоящего на краю колодца ведра и со всем скарбом за спиной и с зонтиком наперевес дружно отправлялись к избранному месту, иногда в десятке километров от гостиницы, не забыв запастись провиантом — внушительных размеров завтраком и флягой вина. В деревню возвращались лишь на закате, совершенно вымотанные и голодные. Ренуар как-то весело заметил: «Пейзаж — это спорт».

На скорую руку облившись из ведра, как и утром, они приводили в порядок кисти и отправлялись передохнуть на каменные скамьи, стоявшие по обе стороны от входа в харчевню.

Как только возвращался последний постоялец, служанка Луиза разливала суп в глубокие фаянсовые тарелки, в течение дня украшавшие полки шкафа; в суп макали толстые ломти черствого хлеба. Гонкуры так описывали эти ужины: «Сбросив шляпы, все расхватывали желтые холщовые кухонные полотенца, привя-

звали к ножкам стульев собак, и раздавалось дружное звяканье ложек о тарелки. С пианино брали лежавший там хлеб и передавали его по кругу, каждый отрезал себе кусок. Слабое вино пенилось в стаканах, стучали вилки, тарелки передавались по кругу, стук ножей по столу означал, что нужна добавка... пустые и полные бутылки выстраивались в ряд, салфетками отгоняли собак, нахально совавших морды в хозяйскую еду. Дружно хохотали. Среди живописцев, взбодренных воздухом леса и нагулявших за день волчий аппетит, возникало вдруг грубоватое молодецкое веселье, чем-то напоминавшее шумную школьную столовую».

В девять вечера все уже спали. Слышны был лишь лай собак за долиной, иногда — мычание коров и громкий храп смертельно уставших художников.

### *Праздники и шалости*

Случались время от времени и праздники. Художники с детской непосредственностью веселились на деревенских гуляньях. Кто-то украшал здание мэрии, другие, устав от деревенских забав, устраивали розыгрыши, к которым привыкли в мастерской. Чаще всего это был Коро. Полный жизненной энергии, веселый Коро мог перебудить на заре всех постояльцев, во все горло распевая любимые песни своей молодости — песни времен Реставрации. На свадьбе дочери хозяина харчевни он был душой общества, организовал факельное шествие, игру в кегли, а во время танца с бутылками постоянно подзадоривал танцоров. Сущность забавы состояла в том, чтобы проплясать вокруг расставленных, как при игре в кегли, бутылок, не уронив ни одной.

Любимой мишенью для грубых шуток были буржуа. Гонкуры описывают несколько смачных примеров шалостей, якобы подстроенных одним из обитателей деревни, художником-неудачником Анатодем, центральным персонажем написанного ими романа. Жертвами его шуточек стали Бари и Карпо. Бари, одетого как буржуа, приняли за рантье, случайно забредшего в Барбизон, и осыпали насмешками. Сделав вид, что он ничего не понял, добродушный Бари выслушал их не моргнув

глазом, зная, что придет и его черед посмеяться. Долго ждать не пришлось: кто-то подошел к нему, чтобы передать, что его ожидает Теодор Руссо. Услышав имя известного художника<sup>51</sup>, шутники смутились... Карпо же, который любил броско одеваться и унизывал пальцы кольцами, однажды приняли за полицейского осведомителя и чуть было не спустили с лестницы в харчевне.

Эти молодчики не могли представить себе художников иначе как с длинными волосами, бородой и в нелепом, полубогемном-полудеревенском наряде.

### *В гостинице «Золотой лев» в Шайи*

С 1863 года точно такой же образ жизни вели Моне, Ренуар, Базиль, Сислей, Писсарро и Сезанн. Однако, чтобы их не путали с художниками из Барбизона, они никогда не останавливались в харчевне Ганна и отдавали предпочтение гораздо более комфортабельным гостиницам «Белая лошадь» и «Золотой лев» в Шайи-ан-Бьере. В первый свой приезд, на Пасху в 1863 году, они задержались здесь не больше недели, однако этого было вполне достаточно, чтобы всей душой полюбить работу на пленэре. Впоследствии они часто приезжали в Шайи, перемежая поездки сюда с набегами на нормандское побережье и Онфлёр.

Конечно, ландшафты в Шайи были не столь живописны, как в Барбизоне, но тогда здесь еще не устроили Техас в миниатюре, со зловонными нефтяными скважинами, которые пробурили повсюду в полях. В ту пору это была просто большая деревня, разделенная надвое широкой проезжей дорогой. Гостиницы занимали довольно большие помещения, когда-то принадлежавшие почтовой станции, которая была расположена на пути дилижанса Париж — Фонтенбло. Три беглеца из мастерской Глейра сперва остановились в «Белой лошади» у папаши Пайара. Пансион составлял 3,75 франка в день, однако высокая цена оправдывалась великолепными обедами, что было существенно для Моне, привыкшего к добротной нормандской кухне и не экономившего на своем желудке даже во времена беспросветной нужды. После 1865 года дружная компания переселилась

в «Золотой лев»: задолжав за два месяца, Моне тайком съехал, после чего разъяренный хозяин выставил за дверь остальных. Моне часто приходилось поступать таким образом, и при каждом переезде он был вынужден оставлять множество холстов, которые хозяева конфисковывали и сбывали по ничтожным ценам, чтобы хоть как-то компенсировать убытки.

### *Приключения и злоключения*

Для Ренуара и Моне, тесно сблизившихся, словно два сообщника, и отличавшихся лишь тем, что первый с уважением говорил об академическом образовании, а второй отвергал его, их приезды в деревню были отмечены как удачами, так и злоключениями.

Случай с Ренуаром, писавшим на пленэре в лесу, когда на него напали несколько парижских весельчаков, выбравшихся на пикник, чуть было не обернулся трагедией. В первый момент они просто полюбопытствовали, чем он занимается, а затем, совершенно ничего не поняв в его живописи, начали насмехаться над ним. Рабочая блуза ремесленника-декоратора, которая служила ему одеждой во время работы, спровоцировала их на грубые выходки. Они искали повод, чтобы устроить потасовку, и вскоре свалили мольберт и холст, после чего начали избивать бедолагу. Дюжина бездельников из предместья повалила Ренуара на землю, а приехавшие с ними девицы начали тыкать в него острыми зонтиками. Если бы не помощь случайного прохожего, Ренуар остался бы лежать на траве бездыханный. Незнакомец, человек далеко не молодой, но рослый и сильный, набросился на хулиганов и начал колотить их массивной тростью; этот инвалид с ампутированной ногой орудовал ею, словно дубиной. Перепуганные нападавшие бежали с поля боя, сопровождаемые воплями и визгом девиц.

Растроганный Ренуар поблагодарил своего спасителя и назвал себя. Незнакомец, в свою очередь, тоже представился: Нарсис Диаз де Ла Пенья. Это был не кто иной, как Диаз, самый известный из художников барбизонской школы! Внимательно рассмотрев валявшийся

на земле этюд юного коллеги, он сказал: «Совсем неплохо. Вы талантливы, очень талантливы. Но почему вы пишете так черно?»

Именно эти слова коренным образом изменили дальнейшую творческую судьбу Ренуара, который с этого момента начал писать более светлыми тонами, а живопись его стала более яркой. Как ни странно, Ренуар больше никогда не встречался с Диазом, прохожим, ниспосланным ему Провидением, хотя тот и пригласил Ренуара посетить его парижскую мастерскую.

### *Революционер в лесах*

Как-то с Ренуаром приключилась еще одна история: незадолго до войны 1870 года Ренуар, работавший в то время в лесу у Марлотт, вдруг заметил прятавшегося в кустарнике человека. Напоминавший неясный призрак несчастный вот уже много дней бродил по лесам, скрываясь от полиции, не решаясь зайти в деревню и попросить еды. Он поведал Ренуару свою печальную историю: журналист, ранее сотрудничавший с Анри Рошфором<sup>52</sup>, он бежал из своей квартиры в тот момент, когда пришла полиция, чтобы арестовать его, не успев ничего захватить с собой. Ему удалось добраться до леса, где он и укрывался вот уже несколько дней. Ренуар успокоил его, уступил ему свою блузу и пошел в деревню за чем-нибудь съестным. С наступлением темноты Ренуар провел незнакомца в харчевню деревушки Марлотт и спрятал в своей комнате. Через несколько дней друзья беглеца, извещенные Ренуаром, помогли Раулю Риго<sup>53</sup>, так звали этого человека, добраться до Англии.

Спустя некоторое время, в разгар Коммуны, судьба снова свела Ренуара с Риго. На этот раз Риго, ставший генеральным прокурором восставших, спас жизнь Ренуару, которого возбужденная толпа приняла за версальского шпиона, посланного разведать оборонительные укрепления Парижа. Его привели во двор мэрии VI округа Парижа, и ему угрожал расстрел, как вдруг будто по мановению волшебной палочки в сверкающем мундире, с красным шарфом на груди явился беглец из Марлотт. Ренуар окликнул его. Риго узнал своего спасителя,

и они бросились друг другу в объятия. Всё мгновенно уладилось: Риго объяснил коммунарам, что гражданин Ренуар великий художник, а не шпион, и сверх того патриот, потому что когда-то спас ему жизнь. Спели «Марсельезу», на том все и закончилось.

Итак, получив благодаря Риго пропуск, Ренуар мог когда угодно пересекать линию фронта, чтобы повидаться с семьей в Лувесьенне. А чтобы возвращаться обратно, он приобрел у князя Бибеско, руководившего версальцами, другой пропуск. Ему оставалось только внимательно следить за тем, чтобы их не перепутать, иначе он рисковал навлечь на себя очень большие неприятности.

### *Война 1870 года*

Еще несколько слов о судьбе Риго. Захваченный в плен после падения Коммуны, он был расстрелян без суда. Рассказанный нами драматический эпизод наводит на мысль о том, что во время Франко-прусской войны и Коммуны импрессионисты занимали неодинаковую позицию. Так, когда Сезанну было двадцать, он вытащил несчастливый билет в жеребьевке и должен был идти в армию. Ситуацию сумел исправить отец, нанявший сыну дублера. Равнодушный к политике Сезанн в 1870 году укрывался в Эстаке, не желая надевать военный мундир, а ведь во время войны его должны были призвать, даже несмотря на «дублера». Однако мобилизация осуществлялась так медленно, а поражение было таким молниеносным, что к тому времени, когда жандармы, разыскивавшие уклонявшихся от воинской повинности, оказались на пороге дома в Жа-де-Буффан в Экс-ан-Провансе, чтобы вручить Сезанну повестку, война уже закончилась. Вскоре появился Золя, столь же мало горевший желанием исполнять свой воинский долг, и друзья вместе с их подругами провели несколько безмятежных дней среди платанов и сосен — ведь у Золя как раз был медовый месяц. Один рисовал, другой писал. А бедняга Базиль, мобилизованный в самом начале войны, погиб на поле сражения.

Случай с Сезанном был не единственным. Буден и

Диаз добрались до Брюсселя, где жили поклонники их живописи. Клод Моне сначала укрылся у отца в Гавре — тетушка Лекадр незадолго до того умерла, не оставив ему наследства, — а после разгрома решил перебраться в Англию. Уволившись в запас после года службы в Алжире в 1861 году — история довольно запутанная, — он заболел брюшным тифом и был отправлен во Францию на лечение; на остававшийся срок службы тетушка наняла вместо него добровольца, так как Моне чувствовал, что больше не в силах продолжать службу. В 1870-м, после начала войны, бросив на произвол судьбы жену и ребенка, не умерших от голода только благодаря милосердию друзей, он с легким сердцем, как говаривал маршал Лебёф, сел на корабль и отплыл в Англию.

В Лондоне Моне разыскал Бонвена, Добиньи и Писсарро. Бегство последнего простительно. В связи с наступлением вражеских войск Писсарро вынужден был в спешке покинуть Лувесьенн. Едва он прибыл в Лондон, как ему сообщили, что дом его захвачен пруссаками, полностью разграблен и превращен в скотобойню. Однако художник не мог и представить, каковы были масштабы катастрофы в действительности. Вернувшись в Лувесьенн после того, как его покинули немцы, Писсарро обнаружил, что полторы тысячи полотен, которые оставались в мастерской, были либо уничтожены, либо украдены или испорчены — большинство холстов солдаты использовали в качестве настила в бойне.

### *Кавалерист Ренуар*

Поведение Базиля, как мы уже отмечали, можно было назвать рыцарским. Мане, Дега и Ренуар тоже вели себя достойно. Первые два записались в Национальную гвардию; Мане стал штабным офицером и находился под началом — ирония судьбы! — капитана Мейссонье, который смотрел на него свысока; Дега стал артиллеристом и влился в ряды бойцов батареи защитных укреплений на 12-м бастионе. По окончании службы оба вернулись домой и щеголяли в мундирах в салоне Берты Моризо, остававшейся в Париже; особенно важ-



ничал Мане, сшивший себе роскошный мундир фантазийного покроя.

А вот Ренуар был самым настоящим солдатом. Отказавшись от теплого местечка при штабе, предложенного ему князем Бибеско, он записался в кавалерию, хотя до этого момента ни разу не сидел на лошади. Вначале его отправили на обучение в Бордо, затем он попал на сборный пункт пополнения кавалерийского состава в Тарб, где его обучали верховой езде. Против всякого ожидания, Ренуар оказался превосходным наездником. Благодаря командиру эскадрона, заказавшему ему портрет жены, художник был избавлен от нарядов и особых трудностей не испытывал. После поражения Франции он был демобилизован и вернулся в Париж, сохранив о войне только приятные воспоминания.

### *Грандиозный план*

Плачевно закончилось приключение, случившееся с Моне летом 1865 года в лесу Фонтенбло, во второй его приезд в Шайи, в тот самый момент, когда он завершал работу над одним из первых своих шедевров — картиной «Мостовые в Шайи». Один английский спортсмен, поселившийся в «Золотом льве», во время тренировки неудачно бросил диск и попал Моне в лодыжку левой ноги. Вопреки распространенному мнению, будто у него был перелом, речь шла лишь о трещине и сильнейшем ушибе. Оказавшемуся рядом Базилю представился удобный случай блеснуть своими медицинскими познаниями. При помощи противовесов он соорудил аппарат, вытягивавший поврежденную ногу друга в правильном положении. Из прикрепленного сверху ковшика тонкой струйкой стекала вода, охлаждая ушиб. Проведенное лечение, процесс которого зафиксирован в картине Базиля «Моне после происшествия в Шайи», позволило Моне уже через несколько дней встать на ноги.

Именно в это время Моне, оставшийся на пять месяцев в Шайи, начал работу над задуманным им огромным — 6×4,6 метра — полотном, равным по размерам грандиозной «Мастерской» Курбе, которое он назвал «Завтрак на траве» — в знак уважения к Мане. На карти-

не не было обнаженных тел, только элегантные дамы под зонтиками и мужчины в рединготах. Полотно было задумано в первую очередь для того, чтобы изучить освещение в лесу — в тени деревьев и на поляне.

Это смелое начинание, предпринятое двадцатипятилетним юношей, заинтересовало всех. Живший в то время в Марлотт Курбе навестил Моне в Шайи, дабы щедро помочь советами и приободрить юного коллегу, к которому всегда благоволил. К удивлению, Курбе повел себя весьма неожиданно: он посоветовал юноше умерить свой пыл. В результате картина так и не была завершена: то ли духу не хватило, то ли Моне осознал, что еще не созрел для осуществления своего замысла, но он прекратил работу и более к этой картине не возвращался.

### *Превращение «Завтрака на траве»*

Этому незаконченному полотну предстояло пережить неслыханные в истории искусства приключения. Моне, как водится, оставил картину под залог хозяину гостиницы «Золотой лев», но полностью оплатить счет ему не удалось, даже несмотря на субсидии тетушки Лекадр.

Только много лет спустя он разыскал холст в сарае, где тот хранился в свернутом виде. Видя, что изъеденный сыростью холст не подлежит восстановлению, Моне отрезал куски, не тронутые влагой, а остальное выбросил. Один из кусков, сменив многих хозяев, оказался в руках богатого ливанского коллекционера, другую часть опытный торговец Жорж Вильденштейн разыскал после войны в мастерской в Живерни... и передал в дар Лувру. Благородный поступок и в то же время удачный ход Вильденштейна в споре с ливанцем, не уступавшим принадлежащий ему кусок холста в надежде, что, устав от борьбы, Жорж Вильденштейн уступит ему свой. Передав свой холст Лувру, французский маршал лишил ливанца последней надежды. Еще один примечательный штрих в этой истории: холст был передан в дар в благодарность за полученное от национальных музеев разрешение на вывоз из страны картины Жоржа де Латура «Гадалка». Картина наделала много шума

в Соединенных Штатах: газеты протестовали против огромной суммы, которую выплатил музей «Метрополитен» Нью-Йорка, после чего дело было передано во французское Национальное собрание. Андре Мальро, только что заступивший на пост министра культуры, вынужден был выслушивать незаслуженные упреки за коммерческую операцию, к которой он не имел никакого отношения.

Картина принесла немало горя своим владельцам. И прежде всего Жоржу Вильденштейну: генерал де Голль, по представлению одного из своих министров, выступил против избрания того в Институт Франции. Вскоре после этого Вильденштейн скончался от сердечного приступа.

Можно только сожалеть о том, что Моне не закончил свою картину: большой подготовительный этюд, хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, свидетельствует о том, что это произведение могло стать одним из самых удачных в его творчестве\*.

### *В харчевне матушки Антони*

После 1870 года Моне, Ренуар, Писсарро и Сислей перестали ездить в деревушки, разбросанные по лесу Фонтенбло. В эти годы их навсегда приковали к себе живописные берега Сены, Уазы и Луэна. Только Сезанн, не бывавший в Барбизоне в те времена, когда он был наводнен его друзьями, в 1890-х годах неоднократно возвращался в эти места и оставался там подолгу. В 1904 году, сбежав от парижской суматохи во время последнего приезда в столицу, Сезанн остановился в Фонтенбло. Здесь он в последний раз работал в лесу.

Покинув в 1865 году Шайи-ан-Бьер, Ренуар, Базиль и Сислей выбрали для работы на природе деревню, расположенную в юго-восточной части лесного массива

---

\*Хранящийся ныне в ГМИИ «Завтрак на траве» (1866) – уменьшенный вариант большого полотна – был куплен в 1904 году С. И. Щукиным у Дюран-Рюэля. От разрезанного самим художником на три части большого полотна сохранились лишь две; в настоящее время они выставлены в постоянной экспозиции музея Орсе в Париже. (*Прим. науч. ред.*)

Марлотт; летом, иногда при свете факелов, художники навещали коллег, поселившихся в соседних харчевнях Барбизона. После одного из приездов в Марлотт Ренуар написал чудесное полотно — картину «Харчевня матушки Антони»; на ней изображены сидящие вокруг стола Сислей, Писсарро, Базиль, Сезанн, матушка Антони (со спины) и служанка Нана — девица, щедро дарившая всем свое тело, не брезговавшая по вечерам приработком в комнатах жильцов гостиницы, особенно в комнате Сислея, не упускавшего случая задрать женскую юбку.

### *Время любви*

Годы, когда энергия молодости вдохновлялась верой в себя, были эпохой любви. Ренуар познакомился с Лизой, а Моне с Камиллой. В 1865 году Лизе Трео было 18, Ренуару — 24; девушка была свежа и очаровательна, такая лесная нимфа, русалка; художник познакомился с ней в доме парижского архитектора Жюля Лё Кера, друга князя Антуана Бибеско. Архитектор, коллекционировавший живопись «независимых», владел виллой в Марлотт, куда художники приезжали, чтобы поработать в лесу. Сестра Лизы была его любовницей. Для Ренуара, воспевавшего в своих полотнах девушек в цвету, Лиза стала любовью на всю жизнь. О силе чувства говорят его произведения: около двадцати раз художник изобразил Лизу на своих картинах: «Лиза с зонтиком», выставленная в Салоне 1868 года, «Женщина с попугаем», «Одалиска»... В течение семи лет, до 1872 года, их отношения были безмятежными. Кто же решился на разрыв? Вне всякого сомнения, инициатором была Лиза. Это случилось после того, как Ренуар отказался на ней жениться, несмотря на то, что его принимали в доме ее родителей (отец девушки был одним из последних представителей исчезающей профессии станционных смотрителей) как зятя. Спустя несколько месяцев после разрыва с Ренуаром Лиза вышла замуж за молодого архитектора и больше никогда не встречалась с художником, написавшим дышащие грацией юности портреты своей возлюбленной. В откровен-

ных беседах с сыном он уклонялся от разговоров о своей первой любви.

В то самое время, когда у Ренуара завязались любовные отношения с Лизой, Моне влюбился в другую прелестную девушку — Камиллу Донсье, с которой счастливо прожил пятнадцать лет, полных нежной и в то же время трагической страсти. Так же как Лиза для Ренуара, Камилла часто служила моделью для Моне. Она позировала для картин «Завтрак на траве» и «Дамы в саду», с нее Моне написал большую часть женских образов (мужчин же, находившихся рядом с ней, он писал с Базиля). Дочь мелких лионских буржуа, Камилла получила небольшое приданое, которое вскоре после свадьбы, во время кризиса 1874 года, было растрчено ее мужем. Красивая девушка с мягким характером, она одинаково ровно принимала взлеты и падения в карьере своего супруга и в тяжелые времена не сетовала на холод в нетопленной квартире и скудный рацион, состоявший лишь из черствого хлеба с молоком; не жаловалась она, и когда была брошена накануне родов на произвол судьбы; спокойно приняла она и то, что счастье и достаток вдруг пришли к ним в дом с появлением доброго гения Поля Дюран-Рюэля. Теперь у них были кухарка, садовник, гувернантка, а у самой Камиллы — превосходные туалеты, выгодно подчеркивавшие ее утонченную красоту. Дни, проведенные в Марлотт, были для нее днями высшего блаженства.

### *Праздник неба и воды*

Еще до Барбизона, да и во время его расцвета, художники часто приезжали в Онфлёр. Тот самый Онфлёр, который Клод Моне, многообещающий юноша, еще не переехавший из Гавра в Париж, открыл благодаря своему другу Будену, уроженцу этих мест: его отец был капитаном корабля, курсировавшего между этим небольшим нормандским портом, Гавром и Руаном. Здесь Моне, только что вступивший в пору взросления, смог впервые увидеть, как великолепны небо и море в мерцании солнечного света. Еще до приезда в Барбизон, бла-

годаря примеру Будена, которого Коро еще в те времена прозвал «королем небес», художник стал страстным приверженцем пленэра. Пройдя подобную школу, Моне приобрел стойкое отвращение к системе образования Глейра и предубеждение против Академии изящных искусств.

После службы в полку зуавов в Алжире Моне вернулся в Онфлёр. Стоит еще раз упомянуть одну деталь: Моне, этому избалованному родственниками, а в особенности тетушкой, гедонисту и эгоцентрику понравилась служба в армии. До самой смерти он с восхищением вспоминал об ослепительном африканском солнце.

Онфлёр — город, в котором родились Альфонс Алле и Эрик Сати, — задолго до Сен-Тропе стал центром притяжения для художников; первооткрывателями его были романтики. С 1820 года здесь стали бывать Изабэ и Поль Юэ, потом Коро, Курбе, приведший за собой Бодлера, затем Диаз и Йонгкинд. Последний переселился сюда окончательно и получил, так сказать, онфлёрское подданство; он жил в небольшом замке на улице Пюи со своей возлюбленной, госпожой Фессер, и часто здорово напивался в компании ловцов креветок. В перерыве между стаканом сидра и кальвадоса Йонгкинд вразвалочку, как настоящий морской волк, отправлялся работать на природе в забавном наряде: в сюртуке, деревянных башмаках и соломенной крестьянской шляпе. Несмотря на частые возлияния онфлёрский период стал самым продуктивным для его творчества. Написанные на побережье Граса акварели, словно пропитанные морской водой, свидетельствуют о том, что Йонгкинд еще в большей степени, чем Буден, был предшественником импрессионистов.

Моне, Буден, Йонгкинд составляли неперенное трио, в дождливые дни их можно было встретить в гостиничном кафе «Белая лошадь», где они оживленно обсуждали бесконечные партии в домино. Из окна кафе открывался великолепный вид. Именно по этой причине в 1866 году Моне снял здесь комнату: из гостиничного окна были видны одновременно и порт, и устье реки.

## *На ферме Сен-Симеон*

Двумя годами раньше Моне заманил в Онфлёр Базиля, которому расхвалил живописность этих мест. То были счастливые дни блаженства и вдохновенного творчества, о чем свидетельствует одно из писем Базиля родным:

«Сейчас в Онфлёре нас очень много. Здесь полно откровенно бездарных художников и просто несерьезных людей, но мы сумели составить небольшое приятное общество. Среди нас Йонгкинд и Буден, мы прекрасно ладим и почти не расстаемся...» Чуть дальше, рассказывая подробнее о здешней повседневной жизни, он пишет: «Мы живем в самом Онфлёре, булочник сдал нам две небольшие комнаты, обедаем на ферме Сен-Симеон, стоящей на прибрежной скале, чуть выше Онфлёра, где и работаем, проводя там целые дни... Каждое утро я поднимаюсь в пять часов и пишу до восьми вечера».

Изображенная на полотнах Коро небольшая сельская ферма, которую содержали мамаша Тутен и ее дочь, в наши дни превратилась в роскошную гостиницу. С террасы открывается великолепный вид: устье Сены, а вдалеке дома Гавра и скала Сент-Андреас.

Сейчас, правда, пейзаж уже не тот, его постоянно заволакивает дымом от нефтехимического комплекса.

Мамаша Тутен брала на полный пансион с проживанием небольшое число постояльцев, большинство художников лишь питались в ее гостинице. Блюда, приготовленные из рыбы, крабов, креветок, птицы, сливок и прочих молочных продуктов, были отменно вкусны. Разве могла с ними тягаться непритязательная стряпня харчевни Ганна!

Совершенно очевидно, что именно здесь Моне приобрел привычки, впоследствии сделавшие его одним из величайших гурманов среди художников, к числу которых также принадлежали Делакура и Тулуз-Лотрек.

### *«Голова у меня раскалывается»*

Устье Сены и побережье Граса, как и лесные массивы Фонтенбло, буквально кишели художниками. Следом за Моне сюда прибыли Ренуар, Сислей и Уистлер.

Однако самым фанатичным приверженцем этих мест был все же Моне. Прибыв сюда в конце осени 1864 года, он покинул Онфлёр лишь под Рождество, опьяненный чудесными осенними пейзажами. «Каждый день я открываю новые красоты, от этого можно просто сойти с ума, — писал он Базилю, уехавшему в Монпелье. — Мне так хочется все это написать, что голова у меня раскалывается».

Моне спешно покинул мамашу Тутен и отправился в Париж, бросив часть своего снаряжения. К счастью, ему не пришлось оставлять в залог картины: хозяйка фермы и трактира мамаша Тутен доверяла ему. Благодаря заказам господина Годибера — гаврского любителя живописи, ставшего его настоящим спасителем, — Моне постепенно удалось расплатиться.

Дни, проведенные в Онфлёре и на ферме Сен-Симеон, оставили неизгладимое впечатление в душе многих художников. В последние годы жизни Буден в письме одному из своих друзей в наивно-лирических тонах описывал атмосферу тех дней: «О, Сен-Симеон! стоило бы написать целую поэму об этой гостинице. После меня там побывало столько разных людей и, в частности, художников: Франсе (“сельский” живописец, бывший бухгалтер из “Ревю де дё Монд”, Бодлер говорил о нем: “Это почти Коро, но менее простодушный и более хитрый”), которого я привез сюда вместе с моим старым другом поэтом Гюставом Матье... Сюда же я притащил позавтракать и выпить бутылочку сидра Тройона и Ван Марка... Я чуть было не забыл упомянуть моего ученика — Клода Моне. А сколько партий в кегли было сыграно с Диазом, прекрасным игроком, умевшим так энергично бросить мяч, что все кегли падали сразу».

Дни блаженства, дни молодости — в те времена метафизические проблемы еще не особенно мучили художников. Они были заняты лишь тем, чтобы излить на свои полотна переполнявшие их чувства.



## ГРЕБЦЫ НА СЕНЕ

Пленэр будущие импрессионисты открыли для себя в Барбизоне. В Онфлёре они изучали игру света на воде и облаках. На берегах Сены и в пригородах Парижа они начали анализировать отражение и мерцание света. Их мазок как бы дробится, он словно специально создан, чтобы лучше передать трепет жизни. Именно с этого момента они, собственно, и стали импрессионистами.

Дни, проведенные на берегах Сены, в Буживале, в Шату и Аржантее, были тем счастливым периодом в творчестве импрессионистов, когда все они находились в согласии друг с другом. Прежде художники были единокорны лишь в понимании современности, как понимал ее Бодлер; в использовании по преимуществу светлых красок и в полном отказе от иссушающего метода Школы изящных искусств. Позднее их пути разойдутся: одни углубятся в тончайший анализ света, другие вернуться к более четкому композиционному решению, в котором рисунок будет не менее важен, чем свет.

Десятилетие с 1869 по 1878 год и отчасти 1881 год были поистине золотыми временами для Моне, Ренуара, Сислея и Писсарро. Они с радостью приветствовали Мане, вернувшегося в группу благодаря усилиям Моне, и Сезанна, обращенного в новую веру самим Писсарро. Эдуар Мане, разочарованный тем, что его полотно «Железная дорога», написанное в мастерской на улице

Санкт-Петербург, не было одобрено жюри Салона, сделал следующий вывод: раз его не понимают и все старания угодить жюри и критикам оказались напрасны, он мало чем рискует, если присоединится к своим непримиримым друзьям и попытается применить их теории на практике. Разумеется, это длилось недолго, всего один летний сезон. Мане был не слишком силен в работе на пленэре, и все же одного сезона оказалось вполне достаточно, чтобы написать несколько довольно удачных, если не самых знаменитых картин, таких как «Аржантей», «В лодке», «Клод Моне, рисующий в лодке». Ах! Это были восхитительные времена...

Атмосфера, царившая на берегах Сены в солнечные дни, прекрасно описана братьями Гонкурами в «Манетте Саломон»: «Все наслаждались течением дня, усталостью, скоростью, вольным струящимся воздухом, мерцанием воды, солнцем, опаляющим землю; вокруг все светилось, все оглушало и ослепляло, во время неспешных прогулок чувствовалось почти животное опьянение жизнью, и эта самая жизнь казалась огромной рекой, курящейся, ослепленной солнцем и ясным днем».

### *Золя был первым...*

Прелесть водной глади импрессионисты открывали для себя постепенно. В 1865 году Ренуар предложил Базилю присоединиться к нему и Моне в путешествии вниз по Сене на лодке. Летом он написал одному из друзей: «Мы собираемся отправиться посмотреть регату в Гавре, уже решили остановиться там дней на десять, расходы в целом составят 50 франков... Если захочешь присоединиться, доставишь мне удовольствие... Я беру с собой краски, намереваюсь сделать зарисовки мест, которые понравятся. Думаю, что все будет очень мило. Ничто не помешает покинуть не приглянувшийся чем-нибудь уголок, точно так же, как ничто не помешает остаться там, где глянется. Питание довольно неприятное... На буксире нас дотащат до Руана, а оттуда мы уже будем вольны делать все, что ни пожелаем...» Базиль по просьбе родителей был вынужден отправиться на каникулы в Монпелье, и его заменил Сислей.

Годом позже Золя пригласил Сезанна и Моне провести лето в Беннекуре, неподалеку от Боньера. Отсюда на другой берег Сены можно было добраться только на старом скрипучем пароме, медленно ползущем вдоль цепи. Это был почти край света...

Собрав вокруг себя целую компанию бывших земляков из Экса, перебравшихся в Париж, Золя поселился в деревушке Глотон, в грязной, единственной в здешних краях харчевне, которая, как и харчевня Ганна, была одновременно и фермой, и бакалейной лавкой, и буфетом с рестораном. Кормили отвратительно. Можно только удивляться, насколько скверной была еда в сельских харчевнях в середине XIX века: пригоревшие омлеты, жирная колбаса, черствый хлеб, вино, похожее на уксус... В остальном житье здесь сохранило всю свежесть прелестного сельского уголка с зеленой травкой, золотыми лютиками и стрекозами.

### *Мечтания на соломе*

Эти каникулы Золя, должно быть, запомнил на всю жизнь; каждое лето, вплоть до 1871 года, он возвращался в Беннекур и дважды описал в своих романах («Шутка» и «Творчество») деревушку Глотон и харчевню мамышки Дюмон. Восхитительные дни незаметно сменяли друг друга: друзья катались на лодках, купались, ныряя с яликов, гуляли по полям... Кроме того, работали, и немало. В «Шутке» Золя рассказывает о тех днях блаженства: «Вечером после ужина всем обществом валялись в двух копнах соломы, любезно поставленных мамашей Жигу в глубине двора. И тогда собеседники начинали выдвигать всевозможные теории и до самой полуночи так бурно обсуждали их, что перепуганные крестьяне не могли заснуть. Курили трубки и смотрели на луну...

Выносили приговоры знаменитым людям, пьянея от восторга, мечтали в ближайшем будущем разрушить весь существующий порядок вещей, чтобы открыть новые пути в искусстве, стать новыми пророками. Молодые люди, растянувшись на соломе среди неподвижной ночи, завоевывали мир».

Во время летнего отдыха в Беннекуре Золя мечтал

организовать то, что сегодня мы назвали бы семинаром: собрать друзей и вести длительные беседы без определенной цели, позволяющие каждому глубже познать себя и определить свое предназначение. Так, в 1868 году он убедил Клода Моне отправиться на лето в Беннекур и даже снял для него на шесть месяцев за 250 франков деревенский дом, окруженный заброшенным садом. В романе «Творчество» он описал этот дом как дом главного героя Клода Лантье и его подруги Кристины, что служит еще одним доказательством того, что роман написан скорее о жизни Моне, нежели Сезанна: «Высоченная башня, казалось, была перестроена из сарая, в нише находились огромные кухня и комната, в которой можно было бы устраивать балы, выше располагались еще две комнаты, тоже очень вместительные, в них запросто можно было заблудиться. Что касается мебелировки, то в одной из комнат стояла кровать орехового дерева, да еще на кухне имелись стол и хозяйственная утварь. Из дома вы сразу попадали в заброшенный сад, усаженный великолепными абрикосовыми деревьями, разросшимися кустами шиповника гигантских размеров, сплошь усыпанными цветами, а за домом, до самой дубравы, раскинулось картофельное поле, окруженное жилой изгородью»<sup>54</sup>.

### *«Самоубийство Моне»*

Моне, как и Золя, полюбил берега Сены, ставшие для него страной грез. С этого момента, несмотря на многочисленные путешествия в Англию, Голландию, Норвегию и Италию, небольшие деревушки, разбросанные по берегу реки от Парижа до Руана, стали неизменными местами его летнего паломничества: сначала Буживаль, потом Аржантей, Ветей, Пуасси и, наконец, Живерни — в течение сорока лет седобородый Моне был патриархом этих мест.

Увы! Отдых в Беннекуре закончился для Моне не лучшим образом. Вернувшись в харчевню мамыши Дюмон, он должен был немедленно убираться оттуда чуть ли не нагишом, после того как признался хозяйке, что ему нечем платить по счету. Совсем потеряв голову, он устро-

ил Камиллу и сына у знакомых деревенских жителей, а сам отправился в Гавр, надеясь получить хоть какую-то сумму от отца и тети. Но его ожидало большое разочарование. Отец, незадолго до того женившийся на своей служанке, которая родила от него ребенка, испытывал денежные затруднения, а старая тетушка незадолго до своей кончины узнала о его «связи» (Клод Моне женился на Камилле Донсье лишь 26 июня 1870 года) и отказалась помогать племяннику. С этим моментом обычно и связывают попытку самоубийства Моне. Подобный факт, однако, опровергается пасынком художника Жаном Полем Ошеде<sup>55</sup>. Выдвинутые им аргументы кажутся вескими. Моне, выросший на берегу моря, был прекрасным пловцом и потому, бросившись в воду, инстинктивно двигался бы так, чтобы не утонуть. Тем не менее существует его письмо Базилю с рассказом о попытке самоубийства, хотя не исключено, что Моне, желая тронуть сердце друга, выдал мимолетное намерение за реальный факт. Известно, что он имел склонность искажать события и рассказывать всяческие небылицы.

### *В «Лягушатнике»*

Возвратившись из Гавра с деньгами, вырученными от продажи нескольких картин некоему господину Годиберу, ниспосланному несчастному художнику Провидением, Клод решил не возвращаться в Беннекур и, по совету Ренуара, гостившего у родных в Лувесьенне, остановиться в Буживале, точнее, в деревушке Сен-Мишель. В те времена средства передвижения были еще довольно ограничены, и этот район в долине Сены, где проходила железная дорога Париж — Сен-Жермен, просто кишел парижанами, с ранней весны устремлявшимися сюда купаться, заниматься греблей, устраивать завтраки на траве и пьянствовать в кабачках у реки. Шату, Буживаль и — на противоположном берегу — Круасси пользовались особой популярностью у столичных жителей. Каждое лето, по воскресеньям, горожане толпами устремлялись на острова и лужайки, расположенные по обоим берегам.

Два заведения были особенно в моде: «Лягушатник»,

стоявший напротив острова Круасси, в тихой заводи Сены, и ресторан «Фурнез» на самом острове, возле моста Шату; именно они вошли в историю импрессионизма.

«Лягушатник» представлял собой кафе на воде, размещавшееся на пришвартованном к берегу Сены понтоне, стоявшем в небольшом рукаве реки и соединявшемся с островом переходным мостиком, перекинутым через крохотный островок, который одни называли «цветочным горшком», другие — «камамбером». Прелестный уголок, где во времена Второй империи царила привычная атмосфера беззаботности и счастья, подробно описан и братьями Гонкурами, и Золя, и Мопассаном. Последнему особенно была по душе веселая атмосфера «Лягушатника». В новелле «Жена Поля», вышедшей одновременно с «Заведением Телье», описана «целая флотилия яликов, гоночных лодок-одиночек, байдарок, шлюпок, самых разнообразных по форме и материалу, которые скользили по неподвижной глади, сталкивались, задевали друг друга, цеплялись веслами, внезапно останавливались от мощного захвата и расходились от толчка жилистой руки и мчались по волнам, напоминая желтых и красных рыб».

### *Мир Мопассана*

«Лягушатник» заслужил это прозвище тем, что здесь в большом количестве собирались хорошенькие девицы легкого поведения, так называемые «лягушки», приезжавшие сюда в сопровождении мелких хулиганов и проходимцев из предместья. Иногда они появлялись в одиночестве, в надежде поймать клиента, для наживки используя вызывающие наряды крикливых расцветок.

«Девицы — яркие блондинки с неправдоподобно пышной грудью и необъятным задом, густо напудренные, с жирно подведенными глазами и кроваво-красным ртом, в туго зашнурованных корсетах под облегающими платьями экстравагантных фасонов — волочили по свежей траве подола своих безвкусных и крикливых нарядов; их сопровождали молодые люди в костюмах, скопированных из модных журналов, в светлых перчатках, лаковых ботинках, с тоненькими тросточками

и моноклями, делавшими еще более глупыми их и без того нелепые улыбки» (Мопассан «Заведение Телье», «Жена Поля»).

В «Лягушатнике» можно было найти и здоровое развлечение — спорт. Здесь собирались молодые загорелые юноши в майках, белых брюках и соломенных шляпах и соревновались на утлых суденышках, куда сажали с собой своих подружек, наряженных в светлые платья, прятавшихся под разноцветными зонтиками от солнца. «Разнежившиеся парочки время от времени брали лодку напрокат и плыли по течению. Вокруг медленно... проплывали берега, зеленые массивы с темными просеками, с затоптанной воскресными пикниками травой, жиденькие деревья, ярко раскрашенные барки, погружившие бока в струящуюся воду, мерцающий свет, играющий на поверхности стоящих у причала яхт, сверкающие берега, оживляемые присутствием большого числа кораблей, везущих песок, чистивших каналы, и множество тележек, запряженных белыми лошадьми.

Часто в небольших, заросших травой бухточках, на прохладных полянках под ивами, на сочных лужайках отдыхающие разбредались в разные стороны и, небрежно развалившись на траве, старались пересидеть жаркое время сиесты в тени деревьев, так что лишь кое-где можно было заметить то соломенную шляпку, то красную блузу, то волан какой-нибудь нижней юбки...» Типично импрессионистская картина, описанная в романе братьев Гонкуров «Манетта Саломон».

### *Тандем: Моне — Ренуар*

По вечерам все общество собиралось на понтоне, освещенном цветными фонарями, которые отбрасывали на воду блики. Вот когда начинался праздник! Оркестр из пяти музыкантов исполнял вальсы, галоп и кадрили.

«Начались танцы: пары, стоящие друг против друга, исступленно подпрыгивали, вскидывая ноги чуть ли не к носу партнеров.

Самки вихляли бедрами и подпрыгивали так, что юбки задирались, открывая взорам нижнее белье. Со сверхъестественной легкостью они забрасывали ноги

выше головы, выпячивали брюхо, вертели задницей, трясли грудью, распространяя вокруг себя крепкий запах пота.

Кафе, имевшее только крышу, ничем не было отгорожено от улицы, и потому неистовый танец, казалось, завладевал ночной тишиной и даже небосводом, усыпанным звездами» (Мопассан «Заведение Телье», «Жена Поля»).

В тот период Ренуар и Моне работали бок о бок, писали одни и те же сюжеты, причем в очень близкой друг другу манере. Не всякий знаток, даже при пристальном изучении, определит, кто автор того или иного произведения. Эти полотна можно назвать в полном смысле слова импрессионистскими. В них воплотились все характерные черты движения: цветные тени, прозрачность, мерцание цвета, дробный мазок, использование светлой палитры, ограниченной тремя основными и тремя дополнительными цветами.

Удивительным и, можно сказать, чудесным образом вышло так, что в пору разработки принципов жизнеутверждающей живописи Моне и Ренуар познали свои самые мрачные дни. Безденежье вынуждало Ренуара возвращаться к родителям, а не получавшему денежного пособия от родных Клоду Моне, которому не удавалось продать ни одну из своих картин, нечем было кормить Камиллу и сына. Его постоянные призывы о помощи не всегда оказывались услышаны. Надо отдать должное Ренуару, который неоднократно спасал семью Моне от голода, отрывая им что мог от собственного стола. В одном из писем Базилю он так описал бедственное положение друга: «Я живу у родных и постоянно бываю у Моне, за которого, надо сказать, очень беспокоюсь. Им далеко не каждый день удастся поесть». И если вдруг в воскресенье Ренуар приносил на обед оголодавшему друзьям кролика (их разводила его мать), это был настоящий пир!

Так прошла зима. Ренуар уехал в Париж, и Моне не оставалось ничего другого, как отправиться просить помощи к Писсарро — такому же, как и он, бедняку, жившему в то время в Лувесьенне.



### «Завтрак гребцов»

Ресторан «Фурнез», по духу сильно напоминавший «Лягушатник», находился в двух километрах от него, на острове Круасси. Здесь можно было взять лодку напрокат, купаться, пить лимонад и другие безобидные напитки, сидя на соломенных стульях под тентом из яркой, в красную и белую полоску материи.

Ренуар впервые оказался в «Фурнезе» по совету Антуана Бибеско, ценившего здешнюю здоровую атмосферу больше, нежели «Лягушатник». На Круасси отдыхали только спортсмены, без «лягушек». Ренуару приглянулся этот уголок, и с 1878 по 1882 год он возвращался сюда много раз; неподалеку, в Ветее, со своим семейством и семейством Ошеде тогда останавливался Моне. «Я все время сидел у Фурнеза, — признавался он Воллару. — Здесь я находил столько моделей, сколько требовалось... Я привлек в ресторан новых клиентов, и в благодарность господин Фурнез заказал мне портреты, свой и дочери». Тогда мадемуазель Фурнез была еще маленькой девочкой. Став взрослой, она завоевала сердца двух обучавшихся живописи юношей, уроженцев Шату — Вламинка и Дерена, начинавших фовистов.

Наивысшим достижением в творчестве Ренуара того периода, а может быть, и всего его творчества, можно считать большое полотно «Завтрак гребцов»; он писал его в течение всего лета, а ресторан «Фурнез» служил ему живописной декорацией. Молодые спортсмены в майках сидят за столом в компании прелестных девушек. На заднем плане — группа приехавших из Парижа денди в городских костюмах разглядывает их.

Большинство моделей — не профессионалы, Ренуар и Моне, как мы уже говорили, редко пользовались услугами профессиональных натурщиков, на это им никогда не хватало денег. Персонажи, представленные на картине «Завтрак гребцов», — друзья художников; сидящий верхом на стуле — это Кайботт; опирающийся на перила — не кто иной, как Поль Лот; остальные мужские фигуры — Лестрингез, Шарль Эфруси, барон Барбье и журналист Маджоло. Для женских персонажей позировали Эллен Андре, Жанна Самари, прелестная актриса из «Комеди Франсез», которая, будучи безна-

дежно влюблена в Ренуара, заметила как-то иронически: «Ренуар любит женщин лишь кончиком кисти»; кроме них была еще Альфонсина Фурнез, но центральное место в картине, безусловно, принадлежало Алине Шарриго. Вскоре она стала главной героиней и в жизни Ренуара. До самой смерти.

### *Мальшика Марго*

В тот момент эта страсть только зарождалась. Ренуар был старше Алины на двадцать лет, но в свои сорок выглядел очень молодо, как большинство высоких худощавых мужчин. Он пользовался успехом у женщин и даже оказывал им знаки внимания, но при этом был всегда очень сдержан. Жан Ренуар рассказывает, что, когда его отец был молодым ремесленником и расписывал шторы, его чуть было не взяла на содержание девушка с центрального рынка, без памяти влюбившаяся в него. Девушке хотелось, чтобы он принадлежал только ей. Но Ренуар не согласился. «И не потому, что мне отвратительно положение сутенера, — объяснял он. — Совсем напротив. Я завидую им. Но это отнимает слишком много времени, и к тому же к этому нужно иметь особый талант». У него же был другой талант — талант живописца!

После связи с Лизой Ренуар лишь однажды пережил любовное приключение, сладостное и трагическое, — с юной натурщицей Маргерит Легран, прозванной на Монмартре Малышкой Марго. Эта развязная уличная девчонка была далеко не ангелочек и водила знакомство с подозрительными личностями, что приводило Ренуара в отчаяние. Но ему нравились безудержная веселость и свежая прелесть девушки... Она позировала для «Бала в “Мулен де ла Галетт”», где он изобразил ее танцующей с кубинским художником Педро Видалем де Соларесом-и-Карденас; отсюда следует, что близкие отношения Ренуара и его модели возникли примерно в 1876 году. В конце 1878-го Малышка Марго заболела, ее самочувствие быстро ухудшалось. В январе 1879-го обеспокоенный Ренуар написал доктору Гаше, ранее лечившему ее, письмо с просьбой осмотреть больную как

можно скорее. Болезнь — оспа — быстро прогрессировала, и Ренуар все чаще обращался к Гаше. Когда после травмы, полученной в результате несчастного случая на железной дороге, доктор-гомеопат обездвижил, Ренуар в отчаянии бросился к доктору Беллио. Но румынский врач уже ничем не мог помочь, спасти Марго было невозможно. Она умерла в конце февраля, оставив Ренуара в полной растерянности.

### *Алина на всю жизнь*

Богатый любовный опыт привел Ренуара к тому, что в конце жизни он создал оригинальную собственную концепцию любви. «Глупости следует совершать в молодости, — объяснял он сыну. — Тогда это еще не так серьезно, так как ты еще не несешь за них ответственности. Став старше, ты будешь просто дураком, если, вместо того чтобы развлекаться живописью, отправишься скучать с проститутками. Конечно, есть еще сифилис, но от него есть и лекарства... Провести ночь с “лягушкой” вовсе не так забавно, как кажется на первый взгляд. Лучше заниматься этим пораньше. Позже это становится бедствием»<sup>56</sup>. Напрасные советы!

Его связь с Алиной была длительной и завершилась браком, который стал стержнем его существования на всю оставшуюся жизнь, хотя она умерла на четыре года раньше его. В конце 1879 года Ренуар повстречал в кафе-молочной девушку; кафе «У Камиллы» находилось как раз напротив его дома, на улице Сен-Жорж, он часто там обедал, когда бывал в Париже. Это было довольно скромное заведение, в задней комнате стояло несколько столов для постоянных клиентов, которым подавали дежурные блюда: отварную телятину, баранье рагу, говядину, — десерта не было, правда, его можно было заменить кусочком сыра, выбранного из имевшегося в лавке. Вино приносили из соседнего бистро.

Алина часто бывала здесь с матерью. Им нравилась молочная, хозяйкой была их землячка, дородная уроженка Бургундии. Мать и дочь работали в ателье мод у подножия Монмартра, где одевались жившие в этом квартале коммерсанты и некоторые проститутки. Швей

неплохо зарабатывали. Госпожа Шариго была превосходной портнихой, хотя стала заниматься этим ремеслом довольно поздно. Ее муж, винодел из Эссау, что неподалеку от Бар-сюр-Сена, как-то вечером, не сказав ни слова, вышел прогуляться. Больше его не видели. Измученный маниакальной чистоплотностью жены, заставлявшей его разуваться, перед тем как войти в комнаты с навоощенным паркетом, он сбежал в Америку, поселился в Северной Дакоте, где обзавелся новой семьей. Ренуар, не любивший тещу, питал особую симпатию к этому незнакомцу, имевшему мужество сбежать от зануды жены.

### *«Деревенский танец»*

Алина была очень аппетитной девицей, уже тогда несколько полноватой, очаровательной болтушкой со смазливой мордашкой, вздернутым носиком и прелестным ртом: настоящий ренуаровский типаж! Он смотрел на нее с обожанием; случалось, пригласив ее позировать, как рассказывает Жорж Ривьер, он откладывал кисти в сторону и просто смотрел — вместо того чтобы писать ее портрет. Свое поведение он объяснял следующим образом: «К чему мучиться?» То, что ему хотелось написать, уже существовало в реальности! Однако, увы, очень недолго. Алине было едва за тридцать, когда из милой толстушки она превратилась в жирную пулярку, отяжелевшую от материнства. К тому же она была большой лакомкой: сын сохранил несколько составленных ею рецептов вкуснейших блюд. Никогда Алине не удалось устоять перед искушением поесть красной фасоли с жареным сальцем. В старости она совершенно заплыла жиром и едва могла двигаться\*.

Но в эпоху написания «Завтрака гребцов» Алина была настоящим лакомым кусочком, и Ренуар находил ее восхитительной среди вергилиевских декораций берегов Сены, поэтому довольно часто брал с собой в ресторан «Фурнез». Она была подобна цветку среди зеленых лугов острова Шату. Она позировала ему. В промежутках между поцелуями он изображал ее то в центре «Завт-

---

\* Автор слишком безжалостен к мадам Ренуар, страдавшей диабетом и скрывавшей этот факт от своего мужа. (*Прим. науч. ред.*)

рака гребцов», то в объятиях своего друга Поля Лота в «Деревенском танце». Потом он пригласил ее с матерью в свою мастерскую. Однажды, когда госпожа Шариго не без задней мысли оставила их наедине, произошло то, что должно было произойти.

Разница в возрасте заставила Ренуара призадуматься. Не желая поддаваться влечению, возможно, основанному лишь на чувственности, он решил дать себе время подумать, прежде чем идти в мэрию. Алина снова пошла работать в ателье, а Ренуар отправился в путешествие, сначала в Алжир, потом в Италию. Лишь по возвращении, в 1882 году, он решил жениться на Алине. Она встречала его на Лионском вокзале. С этого момента они больше не расставались.

### *Сердечные признания*

Жизнь Ренуара коренным образом изменилась. Хотя Алина не делала ни малейших усилий, чтобы удержать его, Ренуар совсем перестал по вечерам выходить из дома, бывать в свете, посещать кафе. «Моя мать многое дала отцу, — писал Жан Ренуар, — душевный покой, детей, которых он мог писать, и хороший предлог оставаться дома». «Она помогала мне размышлять, — говорил Ренуар-старший, — она умела найти себе такое занятие, чтобы быть рядом со мной и при этом не мешать мне делать то, что я задумал».

Хочется вспомнить еще один отзыв о ней: Алина снискала милостивое отношение женоненавистника Дега. Заметив ее как-то на выставке среди огромного скопления дам, он сказал Ренуару: «Ваша жена выглядит как королева в обществе циркачек».

Ренуар всегда делил свою жизнь поровну между семьей и живописью. Часто они сливались воедино. Художник не только продолжал писать свою жену, но стал приглашать позировать нанятых ею служанок, чаще других — знаменитую Габриэлу; десятки раз Ренуар изображал ее на своих полотнах, говоря, что ее кожа «прекрасно впитывала свет». Эта девушка, одна из кузин Алины, тоже уроженка Эссау, была приглашена в качестве няни для Жана, второго сына Ренуара.

Нежно и ненавязчиво заботясь о муже, Алина сама посоветовала ему снять помещение для мастерской поблизости, чтобы детские крики не мешали ему во время работы; она же сумела создать вокруг него теплый, почти замкнутый мирок, делавший Ренуара вполне счастливым. Благодаря жене он познакомился с Эссау, ее родной бургундской деревней, куда впоследствии часто возвращался и где даже оборудовал огромное помещение риги под мастерскую; он полюбил общество деревенских жителей и многочисленных родственников своей жены, занимавшихся виноделием.

Дети, помня об особом расположении Ренуара к этим местам, даже решились похоронить его на деревенском кладбище в Эссау, а не в Кане, где он скончался.

### *Дни, проведенные в Аржантее*

Аржантейский период можно считать вершиной духовного единения импрессионистов. Моне поселился в Аржантее сразу по возвращении из путешествия в Лондон и Голландию. Здесь он прожил целых семь лет, неустанно изучая постоянно меняющуюся широкую речную гладь, усеянную шаландами, лодками и парусниками. Об этой деревушке, в те времена насчитывавшей не более восьми тысяч жителей, ему рассказал Мане. Родные последнего владели обширным поместьем Женевилье, находившимся как раз напротив Аржантея, по ту сторону Сены, поэтому Мане были хорошо знакомы живописные красоты здешнего края. Считая, что Моне сможет отыскать здесь множество сюжетов для своих картин, он навел справки, не найдется ли для того подходящего домика неподалеку. Друзьям повезло: пустовал превосходный дом, принадлежавший жене одного парижского нотариуса. Сама постройка имела весьма скромные размеры, но вокруг раскинулся огромный, полный цветов сад, спускавшийся прямо к реке. Не выходя из дома, Моне мог найти тысячи сюжетов для своих работ. Позднее, в мае 1874 года, когда его финансовое положение ненадолго улучшилось, благодаря покупкам его картин Дюран-Рюэлем, он переехал в розовый дом с зелеными ставнями, принадлежавший деревенскому столяру со

странным именем Адонис. Арендная плата составила 1400 франков в год — довольно крупная сумма по тем временам, — но Моне никогда не экономил, если у него появлялись деньги.

### *Спаситель Дюран-Рюэль*

В самом начале пребывания Моне в Аржантее, еще до того, как Дюран-Рюэль подал ему руку помощи, Моне постоянно находился на грани полного краха. Не стало великодушного Базиля, готового помогать ему, и теперь способные разжалобить даже каменное сердце письма он посылал Мане: «Вот уже третий день как я совсем без денег, нам не дают в кредит ни в мясной лавке, ни в булочной. Я верю, что скоро дела пойдут на лад, но в настоящий момент, поверьте, положение просто невыносимое... Не могли бы Вы передать мне с этим же посыльным двадцать франков?» Через некоторое время новая просьба: «Вернувшись вчера вечером домой, я застал жену совершенно больной... сегодня утром я видел домовладельца, и мне едва удалось уговорить его подождать до понедельника... Так как Вы сообразовали помочь мне, я умоляю Вас не бросать меня и теперь. Я целый день безуспешно метался в поисках кого-нибудь, кто дал бы мне займы». И так далее и тому подобное. Можно было бы составить целую книгу из призывов о помощи Клода Моне. Конечно, иногда он действительно попадал в трудное положение, но нередко умел излишне драматизировать ситуацию.

Что же произошло потом? В Лондоне Моне встретился с бежавшим, как и он, от войны Дюран-Рюэлем, и тот, как по волшебству, купил у него в 1872 году картин на 9800 франков, а в 1873-м — на 12 тысяч франков. За два года Моне продал картин на целых 36 100 франков — значительную сумму, которая, будь он менее расточительным, вполне позволила бы ему без труда пережить последовавший в 1874 году экономический кризис, вынудивший Дюран-Рюэля прекратить приобретение картин. К несчастью, деньги буквально таяли в руках Моне. В течение двух лет они были богаты, у Камиллы появились роскошные туалеты, в которых она позиро-

вала Моне, у маленького Жана — гувернантка, сам художник, подражая Добиньи, купил лодку, оборудовав на ней мастерскую. Это было обыкновенное плоскодонное суденышко с устроенной на нем высокой кабиной, позволявшей работать стоя. В носовой части, под небольшой полосатой палаткой, можно было наслаждаться свежим воздухом, оставаясь в тени. Увидев друга за работой в этой необычной мастерской, Мане в шутку прозвал его «водным Рафаэлем».

На этом пришвартованном к берегу суденышке Моне написал несколько своих самых знаменитых полотен, хрупких свидетелей торжества воды и света.

### *Дни блаженства*

Вместе с приехавшими вслед за ним в Аржантей Ренуаром и Сислеем Моне в этот период чаще всего писал живописно изысканные полотна, передававшие обретенный им после многочисленных потрясений душевный покой. После Буживаля и Шату Аржантей был в то время излюбленным местом прогулок и развлечений парижан. Здесь занимались парусным и гребным спортом, купались. Простор водной глади позволял устраивать парусные регаты, и в хорошую погоду многочисленные паруса напоминали искрящихся в полете белых птиц.

Каждый художник из этого трио ценил открывавшиеся взору пейзажи и без усталости запечатлевал на полотне их постоянные видоизменения. Их часто навещал Мане, который близко сошелся с Моне, к которому долгое время испытывал недоверие. Зато он изменил своим привязанностям и вдруг невзлюбил Ренуара, раздосадованный тем, что тот выбрал только что написанный им самим сюжет. «Он совершенно бездарен, этот юноша! Вы должны ему по-дружески посоветовать отказать от занятий живописью!» — в сердцах сказал он Моне. К счастью, любивший Ренуара Моне — они вместе начинали, и их прошлое было полно общих воспоминаний — не выполнил этого абсурдного поручения.

Этот случай не имел последствий, но он красноречиво свидетельствует о существовавших внутри импрес-



сионистской группы тренингах. Несмотря на близость, а порой и совпадение творческих целей, художники не могли удержаться, чтобы не отпустить в адрес собрата какое-нибудь едкое замечание или время от времени не обменяться оскорблениями.

### *Художник-рантье*

Особенностью аржантейского периода стало присоединение к группе импрессионистов изрядного числа новичков. Как-то к Моне, работавшему на берегу Сены, подошел молодой человек в костюме для гребли и не просто заинтересовался его полотном, но оказался страстным поклонником живописи. Этот молодой человек был Гюстав Кайботт. Позднее, в 1877 году, он переехал в Пти-Женевилье, в прекрасный дом с огромным садом, мастерской и оранжереей, а в описываемое нами время жил в Аржантее, в небольшом особняке у реки, где конструировал гоночные яхты, на которых затем оспаривал главные призы в лодочных соревнованиях и одержал множество побед. Двдцатичетырехлетний красавец, обаятельный, преданный и благородный, за год до этого он получил большое наследство от отца, судьи коммерческого суда. Это позволило ему вести праздный образ жизни и целиком отдаться своему страстному увлечению — водному спорту. В те времена не работавший, живший за счет ренты человек никого не шокировал. Рантье был принят в обществе, его уважали, ему завидовали. К тому же Кайботт в свое время получил кое-какое образование: когда-то он усердно посещал мастерские Бонна и Бутро в Школе изящных искусств. Совершенно разочаровавшись в преподавании помпьеристов, он, вместо того чтобы искать, где бы продолжить обучение, как это сделали Моне и его друзья, совсем отказался от занятий живописью. Поселившись в Аржантее, Кайботт посвятил себя постройке яхт. Но после встречи с Моне все изменилось.

Новизна импрессионистских полотен, разговоры с их создателями убедили его вновь взяться за кисть. И он так усердно принялся за дело, что уже с 1876 года, со времени Второй выставки группы на улице Лепече-

те, постоянно выставлялся вместе с ними. Не принимая безоговорочно все принципы импрессионистов, Кайботт почти полностью перенял их манеру передавать ощущение сиюминутности и использовать светлые тона. Большую часть его полотен составляют жанровые сценки, например, «Паркетчики» или такие картины, как «В лодке», на которой художник изобразил себя в рубашке, галстук-бабочке и цилиндре налегающим на весла. Картина кажется комичной и тем не менее является документом эпохи, столь же достоверным, как и серия картин, посвященная байдарочному спорту, свидетельствующая о бодром и здоровом веселье, царившем тогда в Аржантее. После смерти Кайботта в 1894 году осталось около трехсот полотен, написанных, по мнению Золя, превосходным художником. Писатель, к тому времени почти отвернувшийся от импрессионистов, которых считал неудачниками, все же признавал наличие таланта у Кайботта. «Это самый мужественный художник, — писал Золя, — не боящийся разрабатывать современные сюжеты на огромных полотнах... Когда его талант обретет большую гибкость, г-н Кайботт станет одним из самых оригинальных в группе».

### *Святой Бернар*

Роль Кайботта вовсе не ограничивалась тем, что он был последователем импрессионистов в живописи. Горячо сочувствуя новым друзьям, он в некотором смысле заменил Базиля. В тяжелые времена, последовавшие за кризисом 1874 года, Кайботт стал спасителем, святым Бернаром для многих импрессионистов, и в особенности для Моне, который, как только Дюран-Рюэль перестал покупать у него картины, вновь погрузился в чудовищную нищету. Проявляя великодушие, тактичный и скромный Кайботт покупал полотна у художников, причем выбирал «непродажные», то есть те, которые публика вряд ли смогла оценить.

Более того, начиная с 1876 года в основном на нем держалась организация импрессионистских выставок. Именно он нашел подходящее помещение на улице Лепелетье, в доме, принадлежавшем одному из его друзей.

Не раз его самоотверженность становилась причиной стычек с Дега, который хотел стать во главе группы после того, как Мане отказался от руководства движением. Несмотря на искреннюю преданность импрессионистам, Дега не мог устоять перед искушением подразнить друзей. К примеру, он изо всех сил уговаривал их допустить к участию в групповой выставке таких художников, как Рафаэлли, барон Лепик или Форен... Однако ни аргументация повелителя танцовщиц, ни его резкие выпады не смогли смутить Кайботта и позволить Дега взять над ним верх. Представитель сословия крупных буржуа, образованный, с прекрасными манерами, Кайботт был достойным противником Дега; он никогда не выходил из себя и легко разгадывал неаполитанские хитрости противника. Все это, впрочем, вовсе не мешало ему восхищаться Дега как художником и покупать его полотна. После смерти Кайботта в его коллекции насчитывалось семь живописных полотен и пастелей Дега — приблизительно столько же, сколько и работ Ренуара.

История создания этой коллекции, основы будущего собрания музея Же-де-Пом, принесенной Кайботтом в дар государству, составляет один из самых значительных моментов в борьбе за утверждение новых принципов в искусстве. Принятие этого дара руководством Школы изящных искусств стало настоящим Ватерлоо<sup>57</sup> для помпьеристов, сделавших все от них зависящее, чтобы от коллекции отказались. Эпохальная битва, то затихавшая, то разгоравшаяся с новой силой, в итоге длилась целых одиннадцать лет.

## ПОД СЕНЬЮ «МУЛЕН ДЕ ЛА ГАЛЕТТ»

Монмартр был для большинства импрессионистов тем мирком, где они жили и работали. Впрочем, Моне, Писсарро и Сислей предпочли городским кварталам деревенское затишье и поселились в зеленом предместье. Сезанн нашел пристанище в Экс-ан-Провансе, хотя при жизни отца часто и подолгу жил в Париже. После Дега он был одним из последних импрессионистов, кто имел мастерскую на Монмартре. Именно здесь, на «Вилле Искусств», располагавшейся на улице Эжезипа Моро, в 1899 году был написан портрет Воллара, для чего художнику потребовалось целых восемьдесят сеансов. Что до остальных, то все, кроме Ренуара, если и не имели мастерских на Монмартре, по крайней мере большую часть жизни прожили в ближайших к нему кварталах, где также проживали их поставщики красок, где были их любимые кафе и рестораны.

Кроме «Гербуа» и «Новых Афин», остававшихся основным местом сходов группы в трудные годы первых выставок, было множество других мест, где художники часто бывали вместе. Приблизительно в 1878–1880 годах Мане стал частенько заходить на бульвар Рошешуар, в пивную «Рейхсхоффен», послужившую декорацией для многих его картин: «В кафе», «Раздатчица кружек», «Слива». Оставив «Новые Афины» и бесконечные дискуссии, он перебрался на новое место вместе с гравером Анри Гераром, с которым его связывала довольно

странная дружба... Этот превосходный художник был мужем Евы Гонсалес, бывшей до 1870 года его ученицей, к которой Мане испытывал столь же сильную привязанность, что и пятью годами раньше к Берте Моризо.

Смерть Евы Гонсалес, последовавшая через пять дней после смерти Мане, была подлинной драмой в истории импрессионизма. Очаровательная молодая женщина умерла от эмболии, развившейся как осложнение после родов. Говорили также, что положение роженицы сильно ухудшилось при известии о кончине мастера, которого она боготворила. Овдовев, ее муж остался верным памяти Мане, которого ему, впрочем, не в чем было упрекнуть; Анри Герар неоднократно помогал вдове Мане Сюзанне, став ее добрым преданным советчиком.

Говоря об импрессионистских кафе, следует упомянуть также заведение «У папаши Латюиля», в котором Мане в 1879 году написал одно из своих чудесных полотен. Кабачок «У папаши Латюиля» находился на авеню Клиши, неподалеку от кафе «Гербуа». Бои, происходившие на заставе Клиши в 1814 году, особенно его прославили. Летом посетители заведения часто обедали под высокими деревьями прямо на улице. В последний раз большое собрание импрессионистов в этом кабачке прошло в 1885 году, когда Леон (Коэлла) Леноф и Антонен Пруст устроили здесь большой банкет по поводу юбилейной ретроспективы работ Мане в Школе изящных искусств. Кроме Ренуара, Моне, Дега и Кайботта здесь собрались все сливки художественного мира; пришли приятели Мане, литераторы Малларме и Золя, завсегдатаи Больших бульваров, с которыми тот был дружен до своих последних дней. На банкете присутствовало и несколько признанных помпьеристов, в частности Ролл, Альбер Бенар, Джон Леви-Браун и Жерве (последнего, однако, нельзя отнести ни к одному из лагерей). Это свидетельствовало о том, что в то время от импрессионистов перестали шароухаться как от зачумленных.

### *Помпьеристы в гостях у новаторов*

Обзор парижских кафе нельзя было бы считать полным, если бы мы не упомянули кафе, завсегдатаем которых стал Дега: «Ларошфуко» на одноименной улице

и «Эрмитаж» на бульваре Клиши. Тридцатью годами позже именно здесь Гийом Аполлинер прочитал своим друзьям «Алкоголи», здесь же состоялся окончательный разрыв между Пикассо и Фернандой Оливье, его другой «розового периода». Но это уже совсем другая история...

Здесь Дега встречал художников, общение с которыми доставляло ему тем большее удовольствие, что они не принадлежали к единому лагерю и в то же время не были представителями неприемлемого для Дега круга жюри Салона и Института. Об Институте он говорил, что его следовало бы слить с министерством социального обеспечения. Не преувеличивая, можно назвать Жаньо, Эллё, Бракваля, Сарджента, Болдини, Дзандоменегги и Стивенса независимыми художниками. Жерве — в «Творчестве» он выступает под именем Фажроля — был, конечно, из институтских, но с ним, как и с Бонна, импрессионисты прошли долгий совместный путь. Многое прощалось Жерве в память о днях юности. В любом случае перечисленные художники держались в сторонке от истинных помпьеристов, таких как Жером или Кориан, и если тем случалось забрести в кафе, когда там бывал Дега, последнему представлялся прекрасный шанс нанести ощутимый удар по их самодовольству.

В «Ларошфуко» Дега встречался с Гюставом Моро, чей особняк находился неподалеку, и Пюви де Шаванном, жившим на площади Пигаль. И если к Гюставу Моро Дега придирался, говоря, что он и Христа изобразит с цепочкой для часов, то от Пюви де Шаванна был просто в восторге. Дега утверждал, что никто другой не сумеет так правильно определить место каждого персонажа в композиции. «Попробуйте хоть на один штрих, на один миллиметр сместить какую-нибудь фигуру, это совершенно невыносимо». Подобное преклонение перед автором «Священной рощи»<sup>58</sup> в какой-то мере можно объяснить их общим аристократическим происхождением и принадлежностью к одному кругу. Следует заметить, что Пюви де Шаванном восхищались

большинство крупных художников того времени, а некоторые из них, например Гоген и Сёра, многое у него охотно заимствовали.

Если бы наше сочинение не завершилось смертью Мане, следовало бы рассказать еще и о бистро матушки Батай на улице Аббатис, где часто бывал Тулуз-Лотрек, что можно считать сертификатом качества. Карлик был большим гурманом — можно было бы составить превосходную поваренную книгу, собрав его рецепты. Достоин упоминания и «Тамбурин», содержащийся итальянкой Ла Сегатори, в прошлом натурщицей; в ее заведении в 1888 году выставлял свои картины Ван Гог... Однако эти уголки принадлежат совсем другому времени, которое, хотя и напоминало эпоху импрессионистов, уже не было ею в полной мере.

### *Ренуар на Монмартре*

Ренуар обосновался на Монмартре сразу после Коммуны и жил здесь до самой смерти, хотя обычно проводил в Париже всего несколько месяцев в году, так как летом останавливался в Эссау, а зимой — на Лазурном Берегу. Прожив долгое время на улице Сен-Жорж, после свадьбы он переехал на аллею Туманов на вершине холма, потом на улицу Коленкур, на бульвар Клиши и в конце — на улицу Ларошфуко.

Первое знакомство Ренуара с Монмартром состоялось в сентябре 1875 года, когда он задумал картину «Бал в “Мулен де ла Галетт”». Намереваясь писать с натуры, он пришел сюда вместе с Франк-Лами, чтобы найти подходящее для работы место. После долгих поисков на улочках предместья помещения под мастерскую друзья с облегчением вздохнули, когда заметили на стене старинного здания на улице Корто табличку с объявлением о сдаче внаем меблированных комнат. Отворив тяжелые ворота, они попали в запущенный сад с буйно разросшимся колючим кустарником, крапивой, кустами сирени и жасмина. В глубине двора виднелся ряд вишневых и абрикосовых деревьев. Этот маленький старинный особнячок на улице Корто, 12, в прошлом принадлежал театральному актеру Розимону из труппы

театра «Бургундский отель», исполнителю ролей, сыгранных в свое время Мольером. Удивительное совпадение — ему тоже суждено было умереть на сцене во время представления комедии «Мнимый больной».

Совершенно очарованный увиденным, Ренуар за 100 франков в месяц снял квартиру в служебном помещении, а также бывшую конюшню, где разместил свое «снаряжение». В конечном счете в квартире он так и не жил, предпочитая каждый вечер возвращаться на улицу Сен-Жорж, где его навещали друзья. Конечно же на обратном пути он часто останавливался в «Новых Афинах», бурливших тогда проектами новых выставок импрессионистов.

### *Монмартрские девственницы*

Свое гигантское полотно Ренуар написал совсем не в конюшне-мастерской на улице Корто, а в саду «Мулен де ла Галетт». Каждое утро с помощью Франк-Лами и Жоржа Ривьера он тащил холст, который при порывах ветра грозил превратиться в воздушного змея, в кафе на улице Жирардон, где его уже поджидали натурщицы. Чаще всего это были его близкие друзья и девушки из квартала. «Мне посчастливилось, — рассказывал он Воллару, — разыскать в “Мулен” девушек, которые были счастливы уже тем, что позировали. К примеру, те две, что стоят на переднем плане. Одна из них, назначая встречи в мастерской, посылала записки на бумаге с золотым обрезом, и я частенько встречал ее в квартале, когда она разносила молоко.

Однажды я узнал, что ей принадлежит небольшая квартирка, снятая и обставленная для нее каким-то за всегдатаем Гранд-опера, однако мать поставила ей условие: не бросать ремесла молочницы.

Поначалу я опасался, что ревнивые возлюбленные заарестованных мною в “Мулен де ла Галетт” запретят своим подругам приходить в мастерскую позировать, но они оказались славными малыши, а некоторые даже согласились позировать сами. Все же вовсе не следует думать, что эти девушки отдавались кому угодно. Среди выброшенных на улицу девчонок попадались настоя-



щие недотроги, неприступные и добродетельные. Припоминаю одну малышку, мой любимый типаж, она внезапно остановилась, словно зачарованная, у витрины ювелира на улице де ла Пе. Со мной был Дедон (владелец сети магазинов «Олд Ингланд», коллекционировавший работы импрессионистов, в частности картины Ренуара) и один из его друзей, барон Ротшильд. Последний сказал: «Я хочу осуществить мечту этой малышки». Он приблизился к ней и спросил: «Мадемуазель, не желаете ли иметь это кольцо?» Девушка завопила так, что появился полицейский, который увел всех в полицейский участок. После того как она рассказала о происшествии, комиссар полиции, несколько раз извинившись за неловкость своего подручного, подарил нашей инженеру кусок превосходного мыла. Уходя, мы слышали обрывки фраз: «Эдакая дурочка... Как можно, ведь если бы господин барон...».

### *В «Мулен де ла Галетт»*

В те времена «Мулен де ла Галетт» был не чем иным, как настоящим сельским кабаком, получившим свое название от подававшихся здесь к столу галет. Субботними вечерами — в будние дни кафе не работало — сюда устремлялись обучавшиеся какому-нибудь ремеслу девушки и юноши, работавшие продавцами, к ним присоединялись колоритные хулиганы из северных кварталов Парижа. Просторное сооружение, снесенное всего несколько лет назад, состояло из навеса и сарая, пристроенных к двум старым ветряным мельницам «Блют фин» и «Раде» (последнюю перенесли сюда из другого квартала), завершившим свою головокружительную карьеру на поприще перемалывания корней ириса для парфюмерных компаний. За вход в «Мулен» платили по 25 сантимов, билет нужен был только мужчинам, их подружки проходили бесплатно, одиноких женщин не пускали вовсе. Все посетительницы некоторое время спустя были вынуждены приходить только в шляпах, женщин с непокрытой головой принимали за проституток! Мужчины не снимали шляп даже во время танцев.

Балы здесь стали устраивать при довольно странных обстоятельствах. Во время вступления в Париж в 1814 году русских войск мельник по фамилии Дебрэ, собрав на подмогу своих братьев, решил, имея несколько винтовок, дать отпор казакам, устремившимся на холм — важный стратегический пункт, возвышающийся над городом. Честный бой превратился в жестокую резню. Попавшему в плен мельнику саблями вспороли живот и, как гласит монмартрская легенда, части его тела долго еще болтались на крыльях мельницы.

Этот трагический эпизод не помешал сыну Дебрэ переделать мельницу в общедоступный танцевальный зал. Став всего лишь декоративным элементом, бывшая мельница служила теперь лишь вывеской танцевального заведения. Ренуару нравилось царившее здесь добродушие и очаровала непринужденность, которая, как он говорил, никогда не переходила в распущенность. Ренуар приглашал позировать не только монмартрских девочек и их кавалеров, его моделями также были Малышка Марго, Нини, Жанна и Анжела, ставшие персонажами картин «Ложа», «Качели», «Девушка с кошкой», «Чашка кофе»...

Для мужских персонажей позировали приходившие по вечерам на улицу Сен-Жорж друзья: неразлучный с Ренуаром Франк-Лами, Норбер Генет, служащий в нотариальной конторе и пристрастившийся к искусству гравюры, Анри Жерве, Лестрингез, Поль Лот, Педро Видал де Соларес-и-Карденьяс, вертлявая фигура которого весьма забавляла художника. На картине «Бал в “Мулен де ла Галетт”» он изображен танцующим в котелке, а рядом с ним — разомлевшая от удовольствия Малышка Марго.

### *Ренуар — предшественник Пульботы*

Очень скоро общительный и приветливый, как сказали бы сегодня, обходительный Ренуар стал своим человеком на Монмартре. С ним здоровались, к нему подходили на улице, дружки натурщиц частенько провожали его домой в позднее время, дабы уберечь от нежелательных ночных встреч. Художник любил де-

тей и глубоко сочувствовал судьбе монмартрских беспризорников, будущих «питомцев Пульбота», обычно сирот и незаконнорожденных; однажды ему вдруг пришла в голову совершенно неожиданная идея: организовать ясли, где матери могли бы оставлять малышей на время работы. Таким образом он надеялся уберечь их от улицы. Только через пятьдесят лет эту идею подхватил Пульбот\*.

Для сбора средств на создание «Пупоната», как назвал придуманное им заведение Ренуар, он организовал в «Мулен» благотворительный костюмированный бал, призвав участвовать в нем всех парижских друзей. Мероприятие имело шумный успех в основном благодаря добровольной поддержке Коклена-Каде; был такой наплыв народа, что танцевали даже в саду, на посыпанных гравием дорожках и между столами. Тем не менее финансовый итог был удручающим, собранных средств оказалось совершенно недостаточно для того, чтобы начать дело, и Ренуару пришлось отказаться от задуманного. Через несколько лет художник случайно заговорил об этой затее с госпожой Шарпантье, которая так увлеклась идеей, что осуществила ее на собственные средства.

### *Эколог на этапе становления*

У Ренуара навсегда остались приятные воспоминания о Монмартре, где он написал «Бал в “Мулен де ла Галетт”», «Качели» и «В беседке». Даже четверть века спустя, обзаведясь семейством и имея на руках сына (Пьера, будущего актера, партнера Луи Жуве<sup>59</sup>), в поисках более просторного жилья, чем то, которое было у него на улице Сен-Жорж, и более удобного места для мастерской, он первым делом думал о Монмартре. Свежий воздух на этом холме, продуваемом северным ветром, был, по его мнению, гораздо полезнее для детей, нежели духота у

---

\* *Франциск Пульбот* (1879—1946) — французский рисовальщик и иллюстратор, прославившийся изображениями детей (существует даже неологизм «пульбот», которым обычно обозначают изображения парижских «гаврошей»). В 1923 году участвовал в организации диспансера для нуждающихся детей Монмартра, открытого на улице Лепик. (*Прим. науч. ред.*)

подножия. Следует особо отметить, что относительно воспитания детей и правильного образа жизни вообще Ренуар имел весьма определенное мнение. Жан Ренуар вспоминает, что отец признавал лишь свежие и экологически чистые продукты. Он считал, что матери должны кормить детей грудью, малышей нужно окружать только светлыми и радостными вещами, а детские спальни отапливать дровами и освещать восковыми свечами или же масляными лампами, мягкий свет которых не так вреден для глаз. Позднее он оценил преимущества электрического освещения, сочтя его более безопасным, так как детям сложно добраться до электрической лампочки, к тому же ее яркость можно было регулировать. И далее все в том же духе: мебель не должна иметь острых углов (он тщательно спиливал все острые углы у столов и комодов, ведь они могли поранить нежную кожу малышей), полы следовало мыть хозяйственным мылом, а затем, не жалея воды, ополаскивать. И никакой жавелевой воды\*. Ножи, иголки, стекло и спички — убирать подальше.

Строгость соблюдалась и в отношении питания. Овощи следовало варить, используя в качестве топлива древесный уголь, а готовить все блюда желательно в котелках и глиняных горшках. Сливочное масло покупалось только большими кусками, а не пластинками. Маргарин был с позором изгнан, равно как и соусы, заправленные мукой. Мясо запекалось на вертеле в духовке. Хлеб следовало отламывать, а не резать кусками, фрукты очищали от кожуры только серебряными ножами. Список запретов был бесконечным; вместо хлопчатобумажного белья — льняное; нельзя было пользоваться центральным отоплением и надевать чехлы на кресла, пользоваться мебелью с инкрустацией или бронзовыми украшениями, никелированными и резиновыми изделиями... Ренуар вынес обвинительный приговор фигуркам из каррарского мрамора, изделиям из саксонского фарфора, наручным часам из стали (допускались только золотые

---

\* Жавелевая Вода (жавель, от фр. *Javel*) — местечко около Парижа, где впервые стали изготавливать эту воду в 1792 году; впервые получена французским химиком Бертоле, изучавшим недавно тогда открытый элементарный хлор. (*Прим. науч. ред.*)

и серебряные), очкам с дымчатыми стеклами и духам. Одеколон применяли только для растираний рукавицей из конского волоса.

### *Аллея Туманов*

Руководствуясь придуманными им самим правилами, связанный по рукам и ногам всевозможными табу, Ренуар отправился на поиски жилища по узким улочкам Монмартра, надеясь отыскать именно такой дом, в каком мечтал разместиться со своим все разрастающимся семейством. Когда родился сын Жан, по приглашению Алины из Эссау приехала ее кузина Габриэла (знаменитая Га!), чтобы заниматься детьми. Габриэле было пятнадцать, и она выглядела совсем ребенком. На другой день по приезде кузины Алина застала ее играющей на улице в классы с девочками из квартала. Это порадовало мадам Ренуар, и она решила, что Габриэла сумеет занять играми детей.

В первые месяцы брака Ренуары с готовностью принимали помощь госпожи Шариго, замечательной стряпухи. Однако эта дама не замедлила проявить себя настоящей язвой, самой злонравной из всех тещ; она изводила своего зятя всевозможными колкостями: «Вы не станете доедать телячье рагу? Может, вам паштет из гусиной печенки прикажете подать?» Или, стоя как истукан у холста, заявляла Ренуару, приходившему от ее слов в бешенство: «И вы утверждаете, что этим можно заработать на жизнь?» Супругам пришлось с ней расстаться.

Дом 6 на аллее Туманов, в котором Ренуар решил обосноваться со всем семейством, выходил одной стороной на улицу Жирардон, 13. Небольшой двухэтажный домик с чердаком, стоявший почти на вершине холма, ничем не отличался от соседних зданий, типичный загородный особнячок (дом сохранился до наших дней, долгое время там жила семья композитора Мариуса Казадезуса). Очарование этого жилища заключалось в небольшом садике со сливовыми деревьями и кустами сирени. Для Ренуара размеры сада роли не играли: он все равно чувствовал себя здесь, как в деревне. Жан Ренуар

пишет в своих воспоминаниях о том, как вечером, после того как заканчивали доить коров, они отправлялись за парным молоком на ферму неподалеку, о фруктовых садах с вишневыми, абрикосовыми, сливовыми деревьями и небольшими грушами, дававшими жесткие и терпкие плоды.

### *Далеко от Парижа*

Имея в своем распоряжении мастерскую, оборудованную под крышей дома на аллее Туманов, Ренуар, верный своим привычкам, нашел нужный ему покой в доме на улице Турлак, у подножия холма. Дом выглядел совсем как игрушечный, в нем было всего несколько крохотных комнатусек, на первом этаже — гостиная и столовая, расписанная в серый цвет самим Ренуаром. В память о работе декоратором в юные годы Ренуар расписал окна столовой мифологическими сюжетами. На втором этаже находились три спальни и маленькая ванная комната — редкий комфорт! Было даже специальное устройство для слива сточных вод. Для бритвы имелаась фаянсовая миска, установленная на туалетном столике белого мрамора. Ванную заменял широкий таз, наполнявшийся теплой водой из кувшина. Мылись при помощи жесткой губки. За водой нужно было ходить к колонке через всю аллею, но это не считалось зазорным, и прислуге и в голову не приходило жаловаться на подобное неудобство.

Прелестный, но построенный из легких материалов, сыроватый дом почти до самого лета приходилось отапливать. Ренуар, постоянно зябнувший, установил в своей мастерской две годеновские печи, топившиеся измельченным углем, — высшее достижение в области домашних удобств. По вечерам в комнатах топили дровами.

До самой смерти Жан Ренуар испытывал ностальгию по детским годам, проведенным среди райской зелени квартала Маки в Париже, где он целыми днями шатался с соседскими детьми и со своими друзьями, детьми Поля Алексиса и Кловиса Юга, депутата XVIII округа. Маки был обширным районом в северной части холма,

доходившим до улицы Коленкур. Несколько маргиналов, старьевщиков, торговцев кроличьими шкурками, плетельщиков соломенных стульев соорудили среди колючего кустарника ежевики и зарослей боярышника, крапивы и жасмина хибары из фанеры и просмоленного картона, высокопарно названные «шале» и «коттеджами». Существование этих трущоб, сооруженных без учета требований безопасности и гигиены, объяснялось ненадежностью грунта, не дававшего возможности строить здесь большие здания.

Чтобы получать доход, владельцы участков сдавали их в длительную аренду очень дешево. Впоследствии, благодаря железобетону и изобретению специальных свай, стало возможным застроить бывший пустырь Маки и накануне Первой мировой войны здесь развернулось строительство.

### *«Дикий Запад» Монмартра*

Для монмартрских сорванцов этот уголок Парижа был настоящим «диким Западом». Дети Ренуара прекрасно проводили время, собирая больших улиток, от которых их мать и Габриэла, как истинные бургундки, были в восторге.

Это место ничем не отличалось от любой французской деревушки с неизменными колодцами, старыми, крытыми соломой домишками, центральной площадью и приходской церковью Святого Петра, фермами и мельницами, непритязательными торговыми лавками, поместьями, вроде особняка Сандрен или замка Туманов. Настоящее захолустье в самом центре Парижа. Так как извозчики отказывались подниматься по круто взбегающим вверх дорогам Монмартра, нужно было пройти до площади Аббатис, чтобы поймать фиакр. Омнибусы доезжали только до бульвара Рошешуар.

Названная не совсем удачно «замком Туманов», бывшая молочная ферма была превращена знаменитым маркизом Лефраном де Помпиньяном, откупщиком, в свое время высмеянным Вольтером, в загородный дом. Во время революции<sup>60</sup> какие-то ловкачи проложили посреди владения аллею, названную алле-

ей Туманов, соорудив вдоль нее ряд небольших кирпичных домиков, обложенных по фундаменту белым камнем.

Семья Ренуаров жила здесь тихо и безмятежно. Заботы о хлебе насущном отошли в прошлое. Став счастливым отцом семейства, Ренуар целиком отдался живописи. Это время, так называемый «перламутровый» период, пришедший на смену его прежней манере, начавшийся после возвращения из Италии и женитьбы, считается вершиной его творчества. В эти годы им были написаны «Зонтики», «Большие купальщицы», портрет Сюзанны Валадон; лаконичный рисунок этих работ, тонкая цветовая гамма знаменовали окончательное завершение искрящегося светом и силой чувств «импрессионистского» периода, в пору которого был создан «Завтрак гребцов».

### *Братство*

Только дружеское участие родных и близких помогло Ренуару пережить очередной творческий перелом, который можно рассматривать как возвращение к прежней манере, правда, отличающийся большей, нежели раньше, живописной свободой и смелостью. После переезда на Монмартр Ренуар все чаще изображал на своих полотнах Габриэлу и девочек, нанятых Алиной для помощи в домашнем хозяйстве; «их кожа прекрасно впитывает свет», — говорил он. Художник писал их обнаженными или в жалких пестрых лохмотьях. На его полотнах появлялись соседские дети, малыши Вари, дочери Поля Алексиса, Кловиса Юга, юная Мари Изамбар, дочь преподавателя одного из парижских лицеев, дочери кухарки госпожи Матье. Страсть Ренуара к живописи стала своего рода бедствием для членов его семьи и соседей. Человек властный, он запретил состригать золотистые локоны сына, ставшие для подрастающего Жана причиной различных комплексов, так как сверстники дразнили его девчонкой. При поступлении в коллеж локоны пришлось состричь, и семилетний Жан вздохнул с облегчением.

На аллее Туманов у Ренуаров были замечательные



соседи. Кроме Поля Алексиса, друга и наперсника Золя, и Кловиса Юга семейство Ренуара поддерживало дружеские отношения с египтологом Феарданом и госпожой Бребан, владевшей большей частью пустырей в здешнем квартале. Она жила вместе с сыном в замке Туманов, как раз напротив дома Ренуара. Даже консьержка на аллее Туманов была живописной и симпатичной особой: словно настоящая маркиза, она прогуливалась по аллеям парка в платье со шлейфом, подметая им следы, оставленные левретками госпожи Бребан. Воспоминания Жана Ренуара изобилуют забавными свидетельствами о жизни этого «общества вне общества». Все жили словно одной семьей. Приглашая друг друга в гости, переговаривались через изгородь сада: «У нас сегодня на обед рагу из телятины под белым соусом, вас это не соблазняет?» Чаще всего приманка срабатывала: у Ренуаров стол был превосходным. Алина была прирожденной поварихой. Сильно располнев после родов, она перестала готовить сама и довольствовалась тем, что со знанием дела руководила кухаркой и многочисленной прислугой, однако девушки чаще позировали Ренуару, чем взбивали соусы. Сохранилось изрядное число необыкновенных рецептов Алины, пожалуй, лучших из рецептов гурманов-импрессионистов (их следовало бы однажды собрать и издать). По субботам на ужин традиционно готовилось на древесных углях мясное блюдо в чугушке — для неожиданных, но всегда желанных гостей.

В хорошую погоду женщины собирались в саду, занимались шитьем и сплетничали. Часто по вечерам после ужина Ренуар принимал соседей в мастерской. Здесь можно было свободно обсуждать любые темы: театр, музыку, литературу... говорили и о политике, но никогда — о живописи. Ренуар вволю наговорился на эту тему в «Гербуа» и «Новых Афинах», и она ему изрядно надоела. Конечно, со старинными приятелями они вспоминали прежние времена, но он виделся с ними все реже. Только с Сезанном, которого искренне любил, Ренуар остался дружен и с удовольствием останавливался у него в Эксе или Эстаке.

Самое удивительное, что они мало разговаривали и

могли подолгу молчать, сидя рядом; по-видимому, между художниками существовала невидимая связь и они понимали друг друга без слов.

### *Монмартрская богема*

К этому времени группа импрессионистов перестала существовать. Мане, Кайботта и Берты Моризо не было в живых. Писсарро редко выезжал из Эраньи, но, бывая в Париже, иногда успевал навестить друга с аллеи Туманов. Ренуар то ссорился с Дега, то между ними устанавливались натянутые, прохладные отношения. Моне же, удалившись от Парижа на 80 километров, превратился в эдакое бородатое божество, воцарившееся, подобно лесному духу, посреди ирисов и роз, к которому на поклон стекалось все больше народу. Ренуар печально констатировал: «На первых порах мы составляли группу, ощущалось чувство локтя, мы всегда подбадривали друг друга. И вот в один прекрасный день я остался в полном одиночестве! Кто-то ушел из жизни. От этого голова идет кругом!»

Кое-кто из гостей дома на аллее Туманов все же принадлежал к живописной монмартрской богеме, например «всеобщий любимчик» Марселен Дебутен, которого Ренуар принимал с радостью. От него он мог узнать, как живут остальные, и передать через него какое-нибудь послание, поскольку письма он писал охотно, не комплексуя по поводу синтаксиса и орфографии. Частенько у него появлялся Биби ла Пюре, нахальный клошар (настоящее его имя было Андре Жозеф Сали де Салиа), но дальше кухни, где Габриэла готовила ему изумительные сэндвичи, его не пускали. Этот бывший студент любил рассказывать, как в кафе Латинского квартала познакомился с Верленом и получил в подарок сборник поэм с автографом поэта: «Биби ла Пюре, сногшибательному и забавнейшему оригиналу!» — в знак благодарности за то, что тот помог ему, перебравшему абсента, добраться до его логова. В засаленных лохмотьях, но всегда с цветком в петлице, Биби ла Пюре хвастался, что никогда не менял рубашек, поскольку та, которую он носил, была подарена самим Верленом. Стирать ее он считал свято-

татством. Неблагодарный и бестактный, он частенько жаловался Ренуару на то, что приготовленные Алиной корнишоны были пересолены... Он дожил до глубокой старости, познакомившиеся с ним Пикассо и Жак Вийон успели написать его портреты.

### *В цирке Фернандо*

Любимым развлечением импрессионистов на Монмартре был цирк Фернандо. На первых порах это было довольно скромное заведение, раскинувшее после многочисленных выступлений в парижском предместье шатер на пустыре на углу улицы Мартир и бульвара Рошешуар. Добившись успеха, его владелец, бельгиец, наездник, взявший псевдоним Фернандо, в 1875 году построил для своего цирка капитальное здание, известное сегодня под именем «цирк Медрано» (речь идет о том самом Медрано, знаменитом клоуне Бум-Буме, любимце парижской детворы, к которому цирк перешел от первого владельца).

Ренуар обожал атмосферу цирка, наряды, украшенные мишурой и сверкающие при ярком свете газовой рампы. Во время работы над «Балом в “Мулен де ла Галетт”», возвращаясь к себе на улицу Сен-Жорж, он частенько навещался сюда. Разумеется, это привело к созданию нескольких полотен, навеянных волшебной магией цирка: «Белый клоун», «Жонглерки»...

Дега, живший тогда на улице Бланш, — на улицу Виктор-Массе он переехал только в 1886 году, — по вечерам часто бывал в цирке Фернандо со своими друзьями Жерве и Фореном. Кроме Бум-Бума здесь блистала еще одна звезда, мулатка мисс Ла-Ла, так называемая Женщина-пушка. Почему она получила это прозвище, остается загадкой; номер ее заключался в том, что циркачка по гладкому канату взбиралась под купол цирка и под грохот барабанов, удерживаясь одними зубами, повисала над бездной. Внимательно изучая жесты акробатов, Дега сделал в цирке множество зарисовок, использованных затем для большой картины «Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо». Картина не имела успеха у критиков, а у помпьеристов и подавно: всех шокировал угол зре-

ния, под которым была изображена акробатка. Критики, столь же невежественные, сколь и самодовольные, не сумели распознать использованную художником плафонную перспективу, применявшуюся в XVIII веке Тьеполо и другими итальянскими живописцами.

Цирк Медрано неизменно привлекал к себе живописцев и после импрессионистов, этот интерес просуществовал почти до сегодняшнего дня. Тулуз-Лотрек посвятил ему свою знаменитую серию «Цирк», написанную, чтобы доказать свою вменяемость, когда его поместили в психиатрическую лечебницу Сент-Джеймс; Сёра написал «Парад» и «Цирк» — картину, изображающую номер с наездниками; Руо, Ван Донген, Пикассо и многие другие современные художники часто именно здесь находили сюжеты для самых удачных своих полотен. У Пикассо цирку посвящены почти все картины «розового периода», справедливо названного Фернандой Оливье «периодом арлекинов».

### *Мир кафешантанов*

Став добровольным затворником в собственном доме на аллее Туманов, Ренуар довольствовался обществом своих близких и редко спускался на бульвары, где бурлила ночная жизнь Монмартра, иногда сомнительно праздничная, а кое-где и откровенно распутная. Мане не брезговал посещать подобные места и в начале 1880-х годов написал множество портретов певиц, но наиболее точное свидетельство об этих заведениях оставил аристократ и завсегдатай элегантных салонов парка Монсо Эдгар Дега, опередивший на целое десятилетие в разработке кафешантанной темы Тулуз-Лотрека.

На протяжении последней трети XIX века, до появления кинематографа, кафешантаны оставались любимым местом отдыха парижан. Эти заведения были весьма разнообразны и встречались всюду, как в наши дни кинотеатры: на Монмартре, Страсбургском бульваре, на Елисейских Полях и в пригороде. Самыми привлекательными были конечно же те, что открывались летом, на свежем воздухе, в садах, иллюминированных белыми газовыми шарами. Дега, не любивший открытого про-

странства, предпочитал искусственное освещение, и газовая подсветка помогала ему находить новые решения. Своим друзьям-импрессионистам он говорил: «Вам нужна жизнь естественная, мне — искусственная». И тем не менее сцены из жизни кафешантанов на его полотнах отвечали первейшей задаче, поставленной перед собой импрессионистами, — отражать современность. Демократичность и даже некоторая вульгарность кафешантанов притягивали Дега. Такая атмосфера забавляла и развлекала его. Там встречались самые неординарные личности: чревовещательницы, эксцентрики, патриотки, крестьянки, сентиментальные дамочки, эпилептики... Типажи подобного рода существуют до сих пор, и, если поразмыслить, любую современную звезду эстрады можно причислить к одной из этих категорий.

У Дега не было предпочтений; он охотно посещал как элегантные заведения на Елисейских Полях, Ла Скала, Ба-Та-Клан, Элизэ-Монмартр, так и сомнительные кабаки Бельвиля и Ла Вилет, где его привлекали необычные силуэты. Среди знаменитостей у него были фаворитки, такие как мадемуазель Бека, — Дега запечатлел ее концерт в кафе «Амбассадор», — или Эжени Бюффе («Вояка с фортификаций»), обладательница изумительного стана, от популистско-анархистских песенок которой волосы становились дыбом. Любимницей Дега оставалась Тереза, которая производила фурор, распевая зычным голосом гвардейские песенки: «Я убила капитана», «Жена извозчика», «Я интересная женщина» и «Марсельезу», вызывавшие в эпоху разгула шовинизма бурю аплодисментов. Дега в восторге писал другу после концерта Терезы: «Она открывает рот, и из глотки несется голос наигрубейше, наиделикатнейше, наиостроумнейше нежный. А душа певицы, а ее вкус, где еще можно отыскать что-нибудь подобное? Это просто чудо!» Страстное увлечение принесло свои плоды, у Дега появились превосходные работы: «Песня собаки», «Певица с перчаткой», «Кафешантан»... Лишь в одно кафе он не зашел ни разу, отмечает Гюстав Кокийо, — это «Табарен», находившееся как раз напротив его дома. Да, удивительнейший человек был этот господин Дега, явно не желавший, чтобы соседи видели его входящим в

сомнительное заведение. Кстати, с певицами кафешантанов он редко дружил, зато с танцовщицами из Оперы был очень близок. Вероятно, певицы были для него слишком вульгарны. И тем не менее он настолько проникся жизнью кафешантанов, что мог вполне компетентно судить о таланте певиц. Его мнение всегда было авторитетным.

### *Загадочный мир Дега*

Этот чудака был всей душой привязан к Монмартру. С наступлением ночи он отправлялся гулять по нагретым за день улицам у подножия холма, особо Дега ценил рубиновые и изумрудные огни фонарей, освещавших витрины аптек, обожал рыться в лавках старьевщиков — в районе улицы Мартир они встречались на каждом шагу, — подолгу разыскивая какой-нибудь набросок Гаварни, или Домье, или же что-то из примитивистов, предпочитая полотна монастырских мастеров. Чаще всего человека с пронзительным и надменным взглядом из-под густых бровей можно было встретить прогуливающимся по улочкам, где на каждом шагу попадались девицы легкого поведения, или на улицах Фонтен, Бреда (ныне улица Клозель), Наварен, по обе стороны которых тянулись дома свиданий, меблированные комнаты, общественные бани, склады угля и вина и др. Он подолгу задерживался у крохотных прачечных, наблюдая за работой женщин при золотистом свете керосиновых ламп. По свидетельству Жана Габриэля Домерга, который, будучи подростком, часто сопровождал Дега на прогулках, женщины его терпеть не могли. Они осыпали его оскорблениями, принимая за любителя поглазеть на дамские прелести. В общем-то это была правда, хотя мотивы подобного поведения были иными, нежели представляли себе гладильщицы. Страсть поглазеть была в высшей степени присуща Дега; возвратившись с прогулки, он делал в блокнотах множество набросков, несколькими быстрыми и точными штрихами фиксируя поразившие его лица и движения.

Как же не принять его за простого любителя подглядывать, ведь он написал целую серию картин о публич-

ных домах! Но в своих высказываниях он был настолько целомудрен, что о его интимной жизни нам ничего не известно, хотя именно кисти Дега принадлежат пронизательные, почти жестокие портреты «девиц, по ночам выходящих охотиться на панель». Его знание высших сфер продажной любви, судя по картинам, было просто поразительным; «заведения» в окрестностях площади Пигаль встречались на каждом шагу, и трудно поверить в то, что художник, подталкиваемый чисто эстетическим интересом, не вылезал из них... Что же тогда? Возможно, как и Тулуз-Лотрек, он чувствовал какое-то умиротворение в обществе этих девиц, освобождаясь от комплексов, которые исподволь мучили его.

Эротические работы были выполнены Дега по заказу Людовика Алеви для задуманного им роскошного издания своего романа «Семья Кардиналь». С этой целью было исполнено множество литографий и рисунков; тема заинтересовала Дега, и он с воодушевлением продолжал разрабатывать ее в духе Рабле, несмотря на то, что Алеви вскоре отказался от своего замысла. При жизни Дега эти работы видели лишь немногие счастливики, среди которых был Ренуар, приходивший от них в восторг. Воллару удалось заполучить несколько рисунков, и он использовал их в качестве иллюстраций к «Заведению Телье» Мопассана и «Гримасам куртизанок» Пьера Луи. Лишь благодаря такому счастливому стечению обстоятельств эта малоизвестная сторона творчества Дега дошла до нас. Рене де Га, желая оставить память о брате незапятнанной, под этим предлогом уничтожил большую часть рисунков на фривольные темы, найденных им в мастерской после смерти Эдгара.

### *Появление «грозной Марии»*

Воллар, всегда медленно осуществлявший свои планы, издал «Заведение Телье» с иллюстрациями Дега только в 1934 году<sup>61</sup>. Книга получилась изумительная. Пикассо купил себе экземпляр и считал это издание жемчужиной своего собрания.

Во время своих длительных скитаний Дега, случилось, забирался даже на Монмартрский холм — не за-

тем, чтобы повидать Ренуара, с которым он держался довольно холодно после «дела Дрейфуса», но для того, чтобы навестить Сюзанну Валадон. В отличие от Ренуара, пригласившего ее как бывшую акробатку из цирка Фернандо позировать для картины «Танец в городе», Дега писал ее редко, она нравилась ему скорее как художница, особенно как рисовальщица. Когда один из его друзей, скульптор Бартоломе, — автор надгробного монумента на кладбище Пер-Лашез, — представил ему молодую женщину, художник, после долгого молчаливого изучения принесенных ему рисунков, когда пауза уже становилась мучительной, произнес, наконец, пророческую фразу: «Вы наша!»

С этого момента он до последнего дня интересовался этой женщиной, которую окрестил «грозной Марией» (таково было прозвище натурщицы, приходившейся матерью Морису Утрилло). Он даже купил ее рисунок «Женщина, выходящая из ванной» и повесил его у себя в спальне. Художник Эдмон Эзе, друг детства Утрилло, близкий друг Сюзанны Валадон, утверждал, что между ней и Дега существовало нечто большее, нежели просто профессиональные отношения. Сама Сюзанна эту версию неоднократно опровергала. На дерзкий вопрос критика Флорана Фельса: «Сюзанна, ты позировала Дега? Ты с ним спала?» — она ответила: «Я? Никогда. К тому же он очень боялся женщин». — «Боялся женщин? А ты бы согласилась? Несмотря на разницу в возрасте?» — «Еще бы. Никогда мужчина не делал столько комплиментов моей коже, волосам, мышцам. Он расхваливал меня, как если бы речь шла о хорошей лошади или танцовщице. Я никогда не была красоткой, но его восхищение было чисто материальным, оно адресовалось моему натренированному телу канатной плясуньи...»

### *Зловещее безбрачие*

Все это было довольно грустно, как и жизнь Дега последние тридцать лет. В то время как Ренуар и Моне наслаждались теплом семейного очага, Дега одиноко жил в своей холостяцкой квартире, захламленной пылящимися холстами, роскошными вещами и старин-



ными коврами. Смерть унесла многих его ближайших старинных приятелей, а скверный характер лишил общества немногочисленных оставшихся в живых друзей. Поль Валери, иногда заходивший навестить Дега в мастерской, оставил описание безрадостного существования почти ослепшего художника, который уже не мог писать маслом и лишь немного рисовал углем.

Тот, кто некогда был любимчиком и грозой света, от кого всегда можно было ожидать оскорбительных выходов, превратился в беспомощное существо, легкую добычу пожилой экономки Зоэ, властной и своенравной женщины, кормившей его круглый год безвкусной телятиной, лапшой и горьковатым апельсиновым конфитюром. Из-за этой отвратительной стряпни его приглашения на обед оставались обычно без внимания.

Лео Ларгье сохранил мучительное воспоминание о том, как взлохмаченный, почти слепой старик шел прямо, нащупывая тростью дорогу, вокруг же сверкали огни, и с ярмарки на бульваре Рошешуар доносились крики и музыка.

— Вы обратили внимание? — спросил он друга, шедшего вместе с ним. — Я никогда не заговаривал с ним... Он такой неуживчивый, но я им очарован... Вон тот... Старик с белой бородой, что идет не оборачиваясь.

— А кто это?

— Господин Дега...

Мы остановились и посмотрели ему вслед. Он медленно шел механической прямой походкой.

Дега направлялся в свою пустынную квартиру, где его поджидала тиранившая его экономка, и все это происходило в великолепный, пахнувший розовым мармеладом и леденцами монмартрский вечер моей юности...

Это был один из последних импрессионистов, обосновавшихся на Монмартре. Слава не принесла ему ничего, кроме одиночества.

## ПУТЕШЕСТВИЯ И ПОБЕГИ

Живописцы из Фонтенбло, с устья Сены, из кабачков, стоявших по берегам речушек в окрестностях Парижа, влюбленные в радужные отблески воды и перламутровые облака в небе Иль-де-Франса, — словом, импрессионисты — в большинстве случаев находили изумительные мотивы для своих работ не слишком далеко от дома. Почти никто из них не был заядлым путешественником.

И все же каждое правило имеет свои исключения — некоторые все-таки любили странствовать. Большинство сразу приходит на ум Гоген, но он не был импрессионистом. Во всяком случае, в эпоху великих битв вокруг этого движения он еще не «существовал» как художник и удовлетворялся лишь коллекционированием картин импрессионистов, а когда появился среди них в 1879 году, то стал одной из главных причин их размежевания. Многие именно его считали ответственным за случившийся раскол. Сезанн и Ренуар, не желавшие видеть свои картины рядом с работами Гогена, перестали участвовать в групповых выставках. И хотя в то время творчество Гогена было очень близко к импрессионизму, ростки ереси уже чувствовались. Те, кто был настроен к нему враждебно, оказались правы: Гоген не замедлил расстаться с концепциями своих первых друзей и принять клуазонизм<sup>62</sup>. Основы нового творческого метода, противоположного планеризму импрессионистов, оп-

ределились для него еще в Понт-Авене, когда он наблюдал за работой Эмиля Бернара.

Наконец, следует учитывать и то, что еще до того, как стать художником, Гоген долгое время бороздил океаны на британских королевских судах, а начиная с 1887 года он предпринял не одну длительную поездку в экзотические страны, так что приключения художника сделались легендарными.

Рассказывать в нашей книге о путешествиях, совершенных Мане и Писсарро в ранней юности, будет некоторой натяжкой, поскольку к их последующему творчеству они никакого отношения не имели.

### *Путешествие в Рио*

В 1848 году Эдуару Мане едва исполнилось шестнадцать, и отец, желая отбить у него охоту к занятиям живописью, против его воли отправил сына в плавание на торговом судне «Гавр и Гваделупа» в качестве юнги. Жестокость отца, бросившего изнеженного юношу в суровые условия опасной корабельной жизни, выглядит довольно странно. Результат получился совершенно обратный: путешествие не только не уменьшило желание Мане стать художником, но укрепило уверенность в своем призвании. Вопреки рекомендациям господина Мане капитан корабля попросил Эдуара дать матросам несколько уроков рисования. В итоге на протяжении всего путешествия он только тем и занимался, что рисовал.

Путешествие сыграло и трагическую роль в жизни подростка, косвенно став причиной ранней смерти художника (он умер в зените славы, когда ему был пятьдесят один год). «Гавр и Гваделупа» прибыл в Рио в самом начале карнавала. Можно представить себе состояние неоперившегося юноши в толпе, одержимой чувственным безумием. Однажды, сойдя на берег с приятелями, он позволил какой-то симпатичной мулатке «подцепить» его, тут же лишился невинности и в придачу заполучил венерическую болезнь, от которой так и не сумел избавиться. В те времена сифилис уже лечили, но беззаботный юноша вовремя о лечении не

задумался. Сухотка спинного мозга, от которой Мане умер, была не чем иным, как следствием той знойной экзотической любовной истории.

### *За горами*

На протяжении своего творческого пути, с 1863 по 1883 год, Мане совершил множество поездок за границу, чаще всего не очень дальних: в Англию, Германию, Италию... В двадцать лет он курсировал между Римом и Венецией, интересуясь попеременно то музеями, то красотками. В 1874 году Мане не слишком охотно вновь приехал в Венецию, уже с Сюзанной. Если ему и нравилась Венеция, то куда больше его привлекали прогулки по парижскому Итальянскому бульвару. Последняя поездка добавила к его собранию лишь два вида Канале Гранде.

Девятью годами раньше его фанатичная приверженность парижской жизни стала причиной неудач в поездке по Испании. Им были уже написаны «Лола из Валенсии», «Цыгане» и «Викторина Меран в костюме Эспады»... однако он еще ни разу не пересекал Пиренеи. И вот в августе 1865 года Мане наконец решился познакомиться с картинами Гойи и Веласкеса в музее Прадо. После первых же суток, проведенных в Мадриде, он думал только о возвращении в Париж, так как блюда, приготовленные на нерафинированном подсолнечном масле, вызывали у него отвращение. Именно по случаю полного отказа его желудка переваривать подобную пищу ему посчастливилось познакомиться во время путешествия с Теодором Дюре, ставшим в дальнейшем его другом и защитником. В ресторане «Парижского отеля» в Пуэрто-дель-Соль Дюре сел за столик как раз напротив Мане и с таким самозабвением уписывал все те кушанья, от которых Мане с отвращением отворачивался, что художник счел его поведение издевательством. Взбешенный, он вперил взгляд в путешественника и закричал: «Ну знаете ли, мсье!...» Дюре вдруг захохотал и объяснил, что только что вернулся из Лиссабона, где пища еще более отвратительная, чем в Мадриде, и потому все, что ему предлагали теперь, казалось объединением. Тут Мане

тоже рассмеялся, они разговорились, и у них обнаружилось множество общих интересов. Они так сблизились, что Мане, обрадованный возможностью наконец с кем-то поговорить, вновь ощутил интерес к Испании и решил временно отложить свой отъезд. Вместе с Дюре он посмотрел бой быков, оценил великолепие Пуэрто-дель-Соль и очарование кафе, куда часто заходили тореро и кокетливые сеньориты Пазео-дель-Прадо. Этого было вполне достаточно; посещая музеи, он уже старался не пропустить ни одной из достопримечательностей, указанных ему Захарией Астриюком. Но в конце концов желудок вынудил-таки его покинуть Испанию. По этой причине уже через неделю умирающий от голода, изможденный художник пересек границу, пребывая в полной уверенности, что Испанию следует писать только в Париже. Кстати, после этого путешествия Мане больше не писал картин на испанскую тематику. Наверное, ощущал дурноту.

### *Ренуар в Италии*

Сезанн, довольно много путешествовавший по Франции, выезжал за пределы страны лишь раз, в 1890 году, когда сопровождал жену и сына в Швейцарию. Там он ужасно скучал. Что касается Моне и Ренуара, то они побывали в Алжире и Италии. И тот и другой восхищались солнцем Алжира, морем, изумрудно-зелеными пальмами. Однако во время службы в Алжире Моне был еще слишком молод, чтобы плодотворно работать, а вот Ренуар, желая испытать свое чувство к Алине, решил на время ее покинуть. Он дважды посетил Африканский континент, в 1881 и 1882 годах, и написал множество пейзажей и несколько прекрасных портретов, напоминающих полотна Делакруа (например, «Парижанки в костюмах алжирских женщин»).

Вернувшись из Алжира, куда он собирался поехать еще раз, Ренуар совершил путешествие по Италии, проделав путь от Венеции до Палермо, где встретил Вагнера, оказавшего на него огромное влияние. Изучение полотен Рафаэля привнесло четкость в его рисунок, после чего его манера претерпела очередное изменение; это

длилось около десяти лет. Итальянские города привлекали Ренуара мало, он был восхищен лишь Венецией, камни которой за многие века покрыла патина цвета запекшейся крови. В отличие от состоятельного Мане, останавливавшегося в роскошных отелях, Ренуар путешествовал почти без средств, ночуя на постоялых дворах и питаясь в дешевых трактирах, как бедный студент. Несмотря на незнание языка, Ренуар был очень общителен, легко завязывал знакомства с соседями по столу и собрал по пути множество забавных историй. Оказавшись в Риме, он начал скучать по Парижу и парижанам. «Я вижу во сне колокольню, — писал он другу Дедону, — мне теперь кажется, что самая уродливая из парижанок лучше самой красивой итальянки».

Писсарро неоднократно бывал в Лондоне, но большое путешествие совершил лишь однажды, когда побывал на Антильских островах. В 1852 году, двадцати лет от роду, не в силах больше служить в отцовском магазине в Сен-Тома, он уехал, оставив родителям короткую записку, в которой попытался объяснить свое желание заниматься живописью. Вместе с приятелем-датчанином, художником Фрицем Мельби, он на небольшом суденышке добрался до Венесуэлы и поселился в Каракасе (недавно в Париже в посольстве Венесуэлы состоялась выставка работ Писсарро, которые он создал в течение двух лет, проведенных в Венесуэле, — тяжелого, полного лишений периода его жизни). Видя, что сын работает как каторжный, отец изменил к нему свое отношение и начал выплачивать пенсией, достаточный, чтобы Камиль мог отправиться в Париж учиться живописи, о чем он так мечтал. И они помирились.

### *Господин Дега — путешественник*

Как это ни странно, но самым рьяным путешественником среди импрессионистов был Дега. Этот убежденный холостяк, казалось, не смог бы и дышать, окажись он вдали от богато обставленных буржуазных салонов долины Монсо или кафешантанов Монмартра. Однако и в словах, и в поступках господин Дега был совершенно непредсказуем!

Он начал странствовать, едва переступив порог зрелости. Особенно часто бывал в Италии, где у него было много родственников. С 1854 по 1870 год не проходило года, чтобы он не побывал в Неаполе, у деда и тетушек: герцогини Морцили, маркизы де Чичереале и баронессы Беллели. Знание итальянского с колыбели позволяло ему прекрасно ориентироваться в итальянской среде и ценить ее. Он стал завсегдатаем кафе, столь оживленных в те времена, когда дух независимости будоражил умы многих художников и писателей; юный франко-итальянский аристократ, интересовавшийся искусством, усердно посещавший музеи и храмы, часто бывал в театре «Сан-Карло», присутствовал на светских приемах во дворцах своих родственников. Видел ли он Неаполь теми же глазами, что и Флобер, написавший за несколько лет до того: «Неаполь изумляет количеством женщин. Один квартал города целиком наводнен шлюхами, стоящими у дверей домов, настоящая древняя Субура\*. Когда вы проходите мимо, они задирают платья чуть ли не до подмышек и показывают вам свои задницы, желая заработать несколько монет. Они так и преследуют вас, не меняя позы. Более откровенной проституции и цинизма я не видел...»?

Совсем не просто представить себе Эдгара Дега в подобной ситуации: в двадцать лет женщины его уже не интересовали. «Мой хозяин — не мужчина», — говорила старая Зоэ. Уж она-то знала, что говорила.

Италия стала той академией, где Дега получил художественное образование и где сформировались основные принципы его творчества. Он покинул Школу изящных искусств, едва поступив туда, зато до изнеможения вбирал образцы прекрасного в музеях и храмах Апеннинского полуострова. Дега оставил в своих дневниках множество зарисовок с картин Рафаэля, Корреджо и Джулио Романо. Он писал Валерну: «Это было изумительное время, кроме двух-трех строк родным, я ничего не писал, я только рисовал».

Волнующая атмосфера Италии заставляла его не раз

---

\* Субура (лат. *Subura*) — в Античности название района Древнего Рима, населенного в основном бедняками, изобиловавшего притонами и проститутками. (*Прим. науч. ред.*)

возвращаться сюда, он приезжал в эту страну вплоть до 1886 года. Последнее посещение Неаполя, когда ему пришлось улаживать дела по разделу имущества с кузиной, маркизой Гереро, так раздосадовало его, что он изменил своим привычкам и перестал бывать здесь регулярно. Письма Дега в Париж в те дни были полны сожалений, что старая патрицианская вилла в Позилиппа утратила старинный семейный дух после смерти деда.

### *«Хлопковая контора»*

Самым большим приключением в жизни Дега было путешествие в Новый Орлеан, где он навещал родных по материнской линии. Многочисленная креольская семья Мюссонов состояла в основном из торговцев хлопком, обосновавшихся в городке на берегу Миссисипи. Дядя Мюссон, не имевший наследников, призвал к себе двух братьев де Га, Рене и Ашиля, для помощи в торговых делах. Приехав в 1872 году в Париж по делам конторы «Де Га Бразерс», Рене де Га пригласил брата поехать с ним в Луизиану. Рассказы о жизни за морем пробудили в Эдгаре давнишнюю мечту о путешествии. После долгих сомнений и отсрочек он сел с братом на пароход «Кюнар», отправлявшийся из Ливерпуля. После двенадцати часов скучнейшего плавания он высадился в Нью-Йорке, который нашел чудовищным; зато Новый Орлеан его очаровал: это был все еще Юг «Унесенных ветром», истерзанный войной с Севером и страдающий от поражения.

Мюссоны вели изысканную колониальную жизнь, в которой дела были лишь одним из способов приличествующего их классу времяпрепровождения. Всё семейство — братья, сестры, племянницы и кузены — разместилось в центре «французского квартала», в одном из просторных двухэтажных домов, выкрашенных белой краской и окруженных галереями, крыши которых подпирали изящные стойки из кованой стали. По случаю приезда кузена-художника был устроен большой прием. Чтобы он мог предаваться своему любимому, довольно странному в глазах всего семейства развлече-



нию — живописи, на балконе перед его комнатой была устроена мастерская. Несмотря на постоянный шум и возню многочисленных родственников, Дега довольно много работал и написал несколько портретов, и среди них один из своих самых лучших — «Женщина с вазой», для которого ему позировала кузина Эстелла. Овдовев после гибели мужа, офицера армии Юга, Эстелла, незадолго до приезда Эдгара, вышла замуж второй раз за Рене де Га. Портрет ее написан с большой нежностью, что для Дега редкость. У Эстеллы были больные глаза, ей грозила слепота, и Дега испытывал глубокое сострадание к молодой женщине.

Когда несколько лет спустя Рене развелся с ослепшей женой, Дега не мог простить ему этого поступка и в течение двадцати лет отказывался встречаться с братом.

Кроме портрета Эстеллы Эдгар сделал наброски портретов других членов семьи, послужившие ему материалом для картины «Хлопковая контора». Свой замысел Дега осуществил уже по возвращении в Париж: на картине он изобразил дядю и братьев, изучающих образцы тканей.

### *Ностальгия по Парижу*

В Новом Орлеане Дега не только работал, но и развлекался. В письмах друзьям он описывает стол, ломящийся от яств, с большим шиком подаваемых почтительной негритянской прислугой — вчерашними рабами; частые визиты к знакомым, чьи плантации находились недалеко от города; концертные и театральные вечера, а также изысканные приемы, еще сохранившие остатки аристократического духа XVIII века. «Больше всего меня поразили негритянки всевозможных оттенков, державшие на руках белых малышей, таких же белых, как дома с колоннами и каннелюрами, утопающие в апельсиновых рощах, дамы в кисейных платьях на пороге своих домов, пароходы с двумя длинными трубами, чем-то напоминающими заводские, и продавцы фруктов перед битком набитыми лавками, а также контраст между деятельными и тщательно благоустроенными конторами и безудержной негритянской стихией и т. д. А еще —

высокородные красавицы и крепкие негритянки». Чем не «Унесенные ветром»?!

Так же как Мане и Ренуар, Дега поначалу был очарован, но вскоре заскучал. Вся эта старомодность была прелестной, однако пустой и бессодержательной, а художественная обстановка и вовсе не благоприятствовала авангардным исканиям. Дега скучал по Парижу, по спектаклям, по танцовщицам из Оперы, по скачкам в Лоншане, по артистическим бистро и забегаловкам на бульваре. «Чтобы плодотворно работать, — писал он своему датскому другу Фрелиху, с которым в то время переписывался, — нужно занять место кормчего. И оставаться на нем всю жизнь, простирая руки, и, жадно открыв рот, пытаться уловить все, что происходит, все, что нас окружает — и этим жить».

### *Забавное путешествие*

Сделав короткую остановку на Кубе, Дега с множеством идей, которые роились в его голове, вернулся во Францию. Только здесь он мог создать то, что сделало его единственным и неповторимым. Из этого, конечно, не следует, что после этого он перестал путешествовать. Кроме поездок в Италию Дега много скитался по Франции. В сентябре 1889 года он совершил забавное путешествие в Испанию со своим приятелем Болдини. Из-за выдумок бойкого итальянца они все время попадали в комические, порой доходившие до абсурда ситуации. Дега, в отличие от взбалмошного друга, вполне походил на служащего бюро путешествий — у него имелся детально разработанный маршрут, поделенный на этапы и ничего не оставлявший на волю случая. Уже за несколько месяцев до поездки Дега начал наводить справки у друзей, побывавших в Испании, рыться в туристических справочниках, даже изучил трактат по тавромахии — искусству клеймения быков. Перед отъездом из Котрэ, где он проходил ежегодный курс лечения, Дега отправил Болдини подробнейшие инструкции: «Вы отправитесь из Парижа вечером в четверг, а я — из По в пятницу утром. Таким образом, в 10.48 мы встретимся в Байонне и

оттуда отправимся в Испанию... Для этого вам следует взять билет на поезд, отправляющийся из Парижа в восемь часов вечера».

Поначалу все шло хорошо: «Парижский отель» в Мадриде, тот самый, в котором когда-то изнывал Мане, был довольно комфортабельным, а еда, притом что она ничем не отличалась от обычной испанской, показалась Дега превосходной... Все испортилось, когда они оказались на арене. Поскольку каждый считал себя непревзойденным знатоком корриды и желал преподать урок другому, между ними началась жуткая перебранка: французские ругательства сменялись итальянскими, так как итальянский язык гораздо богаче крепкими выражениями. Ко всему прочему, Болдини, человек веселый и общительный, не вынес полного инкогнито, навязываемого ему Дега, ведь у него было столько друзей в Мадриде. И клиентов!

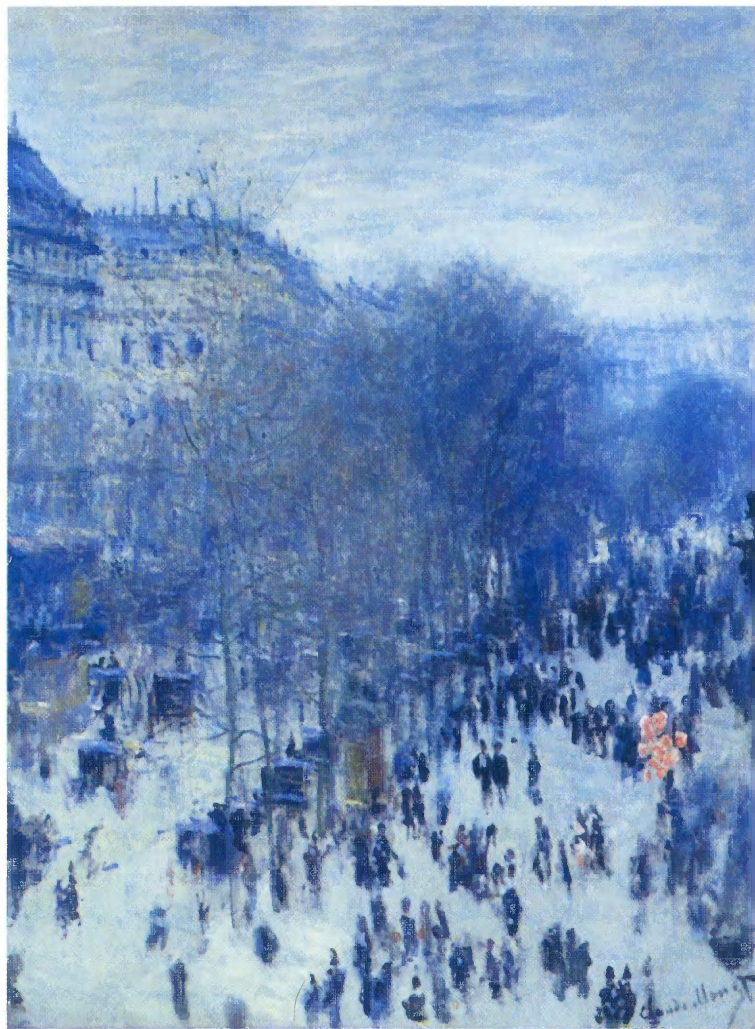
Бранясь и переругиваясь, они все же добрались до Танжера, но в Марокко Дега, возмущенный поведением этого «невыносимого авантюриста Болдини», окончательно решил оставить друга продолжать путешествие в одиночестве. В Париже они потом помирились и вновь поссорились и с упоением продолжали играть эту комедию дель арте.

### *Верхом и в экипаже*

Мы не располагаем возможностью рассказать обо всех странствиях Дега, которые скорее следовало бы назвать бродяжничеством. Чаще всего в июле его можно было встретить в Сюси-ан-Бри, в гостях у семьи Алеви — конечно, до «дела Дрейфуса», — или же у Руаров, живших неподалеку от них. Он бывал у художника Бракваля в Сен-Валери-сюр-Сом, где его почитали чуть ли не Господом Богом во плоти. Пребывание в этих полных юных созданий домах очень развлекало Дега, и хотя художнику не нравились маленькие дети, он прекрасно чувствовал себя среди молодых, держался без высокомерия и умел быть для них старшим другом. В августе Дега традиционно отправлялся в Котрэ подлечить слабые бронхи. Эти поездки на курорт он блестяще опи-



*Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. Фрагмент. 1872—1873 гг.*



*Клод Моне. Бульвар Капуцинок. 1873 г.*



*Пьер Огюст Ренуар. Белокурая купальщица. 1881 г.*

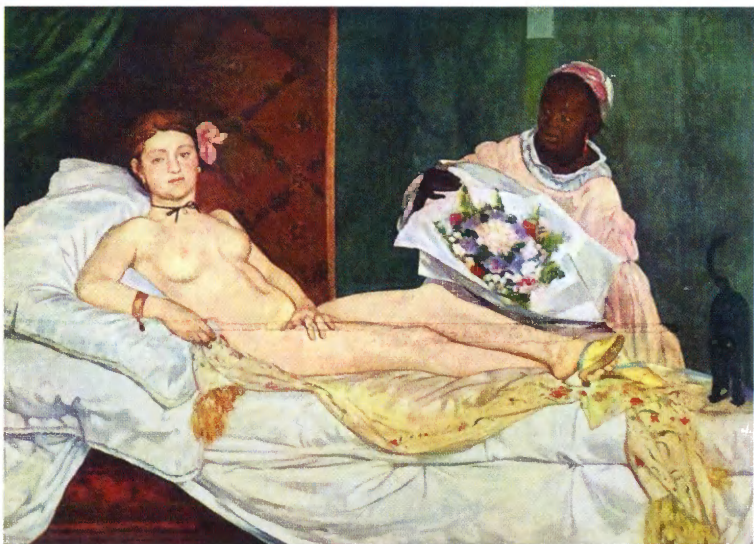


*Пьер Огюст Ренуар. Ложа. 1874 г.*



*Эдуар Мане. Завтрак на траве. 1863 г.*

*Эдуар Мане. Олимпия. 1863 г.*







*Эдуар Мане.*  
*Кружка пива.*  
*1873 г.*



*Эдуар Мане.*  
*Бар*  
*в Фоли-Бержер.*  
*1881 г.*



*Поль Сезанн. Сосуды, фрукты, салфетка. 1879—1882 гг.*

*Поль Сезанн. Берега Марны. 1888 г.*





*Поль Сезанн.  
Автопортрет  
на красном фоне.  
Около 1878 г.*



*Поль Сезанн.  
Дома (Крыши).  
1877 г.*

Эдгар Дега.  
Оркестр  
парижской  
Оперы.  
Около 1870 г.



Эдгар Дега.  
Танцевальный  
класс.  
1871 г.





Эдгар Дега. Урок танца. 1879—1880 гг.

*Берта Моризо.*  
Колыбель.  
1872 г.



*Берта Моризо.*  
Игра в прятки.  
1873 г.





*Берта Моризо. Психея. 1876 г.*

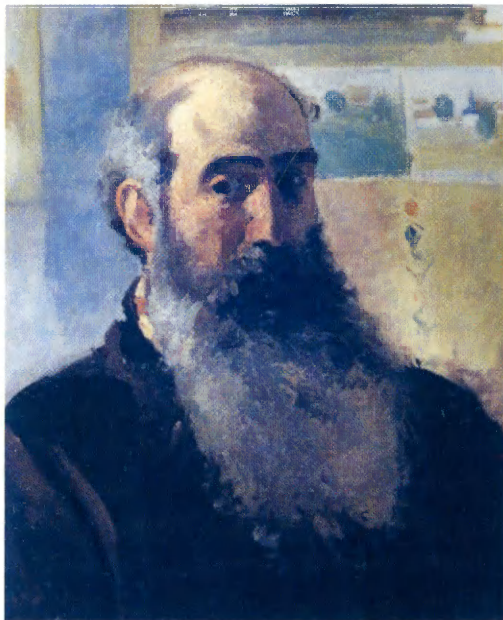


*Альфред Сислей. Вильнёв-ла-Гаренн на Сене. 1872 г.*

*Альфред Сислей. Пешеходный мост в Аржантее. Фрагмент. 1872 г.*







*Камиль Писсарро.  
Автопортрет.  
1873 г.*



*Камиль Писсарро.  
Фабрика близ  
Понтуаза.  
1873 г.*



*Гюстав Кайботт. Европейский мост. 1876 г.*

*Гюстав Кайботт. Циклевка паркета. 1876 г.*





*Мэри Кассет. Франсуаза с черной собачкой. 1880 г.*

сал в остроумных письмах, в которых рассыпаны язвительные портреты его тамошних соседей: отставных генералов, скрюченных старых дев, кокоток высокого полета, светских дам и русских дворян... Завсегдатай парижских салонов, художник привык смаковать сплетни и пересуды.

По дороге к Пиренеям или же на обратном пути Дега совершал своего рода тур по Франции, каждый этап которого был выверен до минуты, — ему ли было обвинять Гюстава Моро в затворничестве и в приверженности графику движения поездов! Он доезжал до Женеви, Каркассона, Лурда, Монтобана и даже до Авиньона и Карпентра только ради того, чтобы взглянуть на энгровские картины в тамошних музеях. Он разыскивал Валерна, художника-неудачника, друга детства, жившего в нищете и зарабатывавшего себе на кусок хлеба уроками рисования. И Дега — это чудовище, разрушавшее своим словом репутации, — плел небылицы, пытаясь помочь своему другу, да так, чтобы тот ни о чем не догадался.

Мы уже видели, что Дега часто вел себя совершенно непредсказуемо. В октябре 1890 года он вдруг собрался навестить Жаньо, замечательного художника, жившего в Бургундии. Вместе с Бартоломе он отправился в Диене близ Дижона... в легком двухколесном экипаже с белым рысаком. К железной дороге, превращавшей путешественников в угольщиков, он питал отвращение и обожал поездки верхом. Он был решительно всем доволен на протяжении восьмидневного пути и восхищался едой в сельских харчевнях. Чтобы повеселиться, Дега вдруг придумал нелепую забаву: решил перед отъездом выкрасить лошадь под зебру, чтобы удивить друзей. Но по дороге вдруг пошел дождь, и Дега въехал в Диене, где его поджидал Жаньо, переодетый в супрефекта и окруженный деревенской хоровой капеллой, в экипаже с запряженным в него серым привидением.

Возможно, это была одна из последних шуток господина Дега, ибо потом он погрузился в меланхолическое одиночество.

## *Импрессионистские туманы*

Удовольствие и даже потребность работать вместе, желание жить рядом, несмотря на расхождения во взглядах, были присущи большинству художников-импрессионистов. В 1863–1880 годах они почти каждое лето отдыхали всей группой вместе или же останавливались неподалеку друг от друга. Барбизон, Онфлёр и Аржантей повидали на своем веку целые нашествия импрессионистов и их «попутчиков». Даже отъявленный парижский сноб Мане и нелюдимый Сезанн не могли устоять перед соблазном присоединиться к остальным. Только Дега, не признававший живописи на пленэре, держался в стороне и редко встречался «с этими типами», делая исключение лишь для Мане... Все остальные всегда чувствовали потребность знать, над чем работают другие, сравнивать их работы со своими, обмениваться идеями и замыслами.

После 1870 года помимо Аржантея, где вокруг Моне объединились Мане, Ренуар, Сислей и Кайботт, появились еще два центра паломничества импрессионистов: Понтуаз и Овер-сюр-Уаз. И в том и в другом царил Писсарро, мудрец и старейшина импрессионистов.

Вернувшись из Лондона после падения Коммуны и найдя свой дом разграбленным и поруганным пруссаками<sup>63</sup>, он покинул Лувесьенн и решил обосноваться в Понтуазе; ландшафты берегов Уазы давали ему богатый материал для живописи. Мало интересуясь игрой света на воде и ее прозрачностью, Писсарро был весьма чувствителен к красотам сельского пейзажа. Ему нравились кудрявая зелень поросших мхом крыш сельских домиков, фруктовые сады, огороженные серыми и белыми стенами, он любил писать просторы Вексенского плато с его волнистыми холмами, начинавшимися сразу за Понтуазом и доходившими до самого берега моря.

Для своей семьи он нашел деревенский дом на улице Лермитаж, 22, который снял на десять лет. Эти десять лет оказались для художника годами непонимания его творчества и нищеты. Не говоря уже о большом горе: именно в Понтуазе в апреле 1874 года Писсарро похоронил дочь Минетту, прелестную девятилетнюю девочку. Несчастный художник, проникшийся социалисти-

ческими идеями, обладал величайшим благородством. И хотя на столе редко появлялось что-нибудь, кроме жаркого со шпиком и фруктов из своего сада, дом его всегда был открыт для друзей.

### *Мудрейший из импрессионистов*

Жизнь была тяжела, но Писсарро лишь изредка позволял себе уныло повздыхать и никогда не впадал в мелодраматический тон. В 1874 году, после недолго-временного, продлившегося не более двух лет, относительного благополучия, он снова погрузился в полную нищету, поскольку из-за кризиса главный покупатель импрессионистов, Дюран-Рюэль, перестал брать его картины. Писсарро так описал те дни одному из своих друзей: «Нужда, точнее было бы сказать нищета, завладела нашим домом и поминутно грозит катастрофой. Когда же наконец я выберусь из этой трясины и смогу спокойно предаваться любимым занятиям? Мне становится безрадостно от мысли, что в один прекрасный момент я буду вынужден расстаться с искусством и отправиться на поиски чего-нибудь другого, если мне не удастся переучиться. Печально».

Но то была лишь минута отчаяния, последовавшая за требованиями булочника и мясника уплатить долги. Писсарро не падал духом, его энтузиазм передавался его друзьям и укреплял их веру. Очень скоро он собрал вокруг себя группу молодых художников, и ему удалось убедить даже Гийомена и Сезанна присоединиться к остальным. Гийомен, которого служба в муниципалитете вынуждала в будние дни оставаться в Париже, приезжал в Понтуаз лишь по воскресеньям и во время отпуска. В отличие от него Сезанн был свободен, и в январе 1872 года он приехал с Ортанс и маленьким Полем и оставался в Понтуазе дольше, чем где бы то ни было. Прошло десять лет после их первой встречи, а Писсарро по-прежнему считал Сезанна величайшим мастером среди независимых художников. И никогда не менял своей точки зрения, которую, кстати, разделяли и большинство его приятелей. Сезанну, в свою очередь, весьма импонировала личность Писсарро, он ценил в нем

и человека, и художника, забывая об их политических разногласиях.

Заразившись теориями Писсарро о светлом колорите и разделении мазка, именно в Понтуазе Сезанн решил отказаться от своей так называемой «дурацкой» манеры письма, мрачных тонов и густого, пастозного наложения красок. Для работы на пленэре он воспользовался импрессионистскими приемами и, чтобы глубже постичь идеи друга, даже стал копировать полотна Писсарро, сделавшись смиренным учеником. «Мы были неразлучны, — сообщал Писсарро в 1895 году в письме сыну Люсьену, — и главное, что следует отметить, так это то, что каждый из нас сохранил единственно ценную вещь — индивидуальное мироощущение».

В начале 1873 года, по неясной причине, Сезанн оставил Понтуаз и поселился в шести километрах от него, в Овер-сюр-Уазе. Похоже, что тяжелый, с параноическими наклонностями характер Сезанна, его инстинктивная недоверчивость мало согласовывались с присутствием многочисленных художников, осаждавших Писсарро. Кроме того, обычно ему вообще очень скоро наскучивало сидеть на одном месте.

### *Встреча с доктором Гаше*

Выбор пал на Овер-сюр-Уаз, очевидно, по нескольким причинам. В первую очередь из-за ландшафта — нагромождение домов с темными черепичными крышами, занимавшими весь холм над Уазой, издавна вдохновляло художников. Здесь бывали и Коро, и Жюль Дюпре, с 1860 года в одном из домишек поселился Добиньи, у него была даже небольшая лодка-мастерская «Ботик», стоявшая на якоре на Уазе. Рядом, в Вальмондуа, в домике, подаренном ему Коро, доживал свой век Домье.

В том же Овере жил доктор Гаше. Он занимал просторный трехэтажный дом, в котором раньше размещался пансион для девиц; теперь это было благоустроенное буржуазное гнездышко. После смерти жены, болевшей туберкулезом, доктор Гаше проживал в нем с двумя детьми и их гувернанткой, а также с целым вы-

водком кошек и собак, а еще у него были козы и черепаха...

Гаше был привлекательным человеком, он сошелся с импрессионистами еще со времен «Гербуа» и на почве увлечения социалистическими идеями особенно сблизился с Писсарро. Высокий, тощий, рыжеволосый мужчина с мексиканскими чертами лица, да еще сверх того постоянно подергивавшийся (что-то вроде пляски святого Витта), Гаше подобно Базилу получил одновременно образование и живописца, и медика. Это сделало его всегдашним пивной «Мартир», затем «Гербуа» и, наконец, «Новых Афин», где всем очень нравились его саркастические замечания. Гаше продолжал заниматься гравюрой и достиг большого мастерства в технике офорта, что позволило ему позднее давать ценные советы сначала Сезанну, а затем и Ван Гогу; к тому же он продвинулся и на медицинском поприще. Отличаясь кипучей жизненной энергией, доктор Гаше служил в одно и то же время врачом Северной железнодорожной компании и медицинским инспектором школ Парижского округа. Он основал общество «Отопси мютюэль» и был активным членом многочисленных медицинских, исторических и литературных обществ. Его бьющая через край активность, кроме всего прочего, вылилась в изучение хиромантии.

В области медицины Гаше был прогрессивным терапевтом, лечившим своих пациентов гомеопатическими средствами. В разное время его услугами пользовались Домье, Ренуар, Сезанн, его жена и сын, а также вся семья Писсарро.

### *Драма в жизни Ван Гога*

В Овере, куда Гаше приезжал только по выходным, он принимал приглашенных Писсарро импрессионистов и независимых художников, многие из которых хотя и не примыкали к движению и не принимали его концепции, были все же сторонниками пленэра. Художники чрезвычайно ценили Гаше не только как радушного хозяина, но и как знатока и ценителя живописи. Средства не позволяли ему стать меценатом,



и тем не менее он частенько приходил на помощь тем, кто оказался в тяжелом положении, и покупал их полотна. Для Сезанна эта помощь была ниспослана Провидением в те времена, когда он вынужден был содержать семью на двухсотфранковый холостяцкий пенсион, не осмеливаясь признаться отцу в существовании Ортанс и сына.

Несмотря на то, что Гаше не мог платить за картины слишком много, — впрочем, в те времена работы импрессионистов оценивались еще не столь высоко, — он покупал их полотна довольно часто и собрал прекрасную коллекцию, которая наряду с собраниями Шоке, Кайботта и Фора была одной из богатейших по числу имевшихся в ней произведений импрессионистов. Ни Шоке, ни Фор по разным причинам и не помышляли о том, чтобы завещать свои картины государству. Дары Гаше, присоединившиеся к коллекции Кайботта, легли в основу музея Же-де-Пом. Благодаря этим двум дарителям музей обладает третьей по счету в мире коллекцией работ Ван Гога, после Фонда Ван Гога в Амстердаме и музея Кроллер-Мюллер в Оттерло. В кино, на телевидении и в иллюстрированных журналах многократно появлялся сюжет о пребывании Ван Гога в гостях у Гаше в мае—июле 1890 года, во время очередного морального кризиса у художника, последовавшего за женитьбой его брата Тео и рождением племянника. Понимая настоятельную необходимость держать брата недалеко от Парижа, Тео, по совету Писсарро, обратился к Гаше. Зная об интересе Гаше к изучению поведения душевнобольных, он очень надеялся на его благотворное влияние на брата. Беседы доктора и его терапия, состоявшая лишь в том, что он советовал больному целиком сосредоточиться на живописи, действительно увенчались успехом и помогли несчастному вновь обрести равновесие. Но спустя некоторое время, 27 июля, в отсутствие доктора, Ван Гог неожиданно среди бела дня выстрелил себе в грудь. Окажись Гаше в Овере, ему, возможно, удалось бы разубедить самоубийцу или по крайней мере он мог бы провести более эффективное лечение раненого. Возвратившись, Гаше понял, что уже слишком поздно.

## *Картина Писсарро в обмен на пирожное с кремом*

Успокоительный и в то же время возбуждающий эффект производили на Сезанна благородство и увлеченность Гаше. Несмотря на советы Писсарро, неоднократно рекомендовавшего доктору не противоречить его другу слишком откровенно и не спорить с ним, тот безапелляционно высказывал Сезанну свое мнение о его работах и даже выдвигал идеи, приводившие художника в бешенство. В результате, против всякого ожидания, в творчестве Сезанна наступил плодотворный период, отмеченный такими значительными произведениями, как «Дом доктора Гаше» и «Дом повешенного», не говоря уже о восхитительных натюрмортах, свидетельствующих о том, что он примкнул к импрессионистам. Период, когда художник находился под сильным влиянием Писсарро, изобиловал открытиями, но оказался относительно коротким в творчестве Сезанна. Перебравшись в Экс-ан-Прованс, он пробует строить перспективу исключительно посредством цвета, что в дальнейшем приведет к созданию шедевров последних лет.

В Овере жил еще один человек, с давних времен посвященный в дела художников: друг детства Гийомена, кондитер Эжен Мюрер, специализировавшийся на запеченных паштетах и слоеных пирожках. В своей лавке на бульваре Вольтера, расписанной Ренуаром, он часто угощал импрессионистов своей выпечкой. Сколотив состояние, Мюрер вдруг превратился в художника. Любитель искусства, он был щедр и одновременно корыстолюбив. Охотно предлагая своим друзьям пообедать в задней комнате его лавки, он многих спасал от голода, Сислея, в частности; при этом он пользовался безденежьем друзей с выгодой для себя, вынуждая художников за бесценок уступать ему свои работы. К 1887 году его коллекция насчитывала восемь картин Сезанна, десять — Моне, пятнадцать — Ренуара, двадцать две — Гийомена, двадцать пять — Писсарро и два холста Ван Гога. При этом Мюрер был порой чрезвычайно заботлив и пытался услужить. Сочувствуя отчаянному положению Писсарро, он придумал устроить небольшую вещевую лотерею, в которой в качестве призов были выставлены полотна художника. Мюреру удалось про-

дать своим клиентам около сотни билетов стоимостью в один франк, что было невероятной удачей. История вышла комичная: одну из лучших работ выиграла юная няня, жившая в этом квартале; озадаченная выигрышем, она обменяла картину на пирожное с кремом — тут же, в лавке Мюрера.

И вот в один прекрасный день кондитер, заразившись страстью к живописи, решил закрыть лавку. Оправдываясь, он так объяснял свое решение Ренуару: «В нашей проклятой профессии, если пирожок пролежал всего одну неделю, нужно его уценивать... Вы, художники, — большие хитрецы, ваш товар хранится бесконечно долго и со временем только повышается в цене!» Вместе со сводной сестрой Марией, глупейшим образом распродавшей коллекцию брата сразу после своего замужества, он открыл в Руане отель (куда приглашал Писсарро и Сезанна), однако занимался исключительно живописью. В конце концов Мюрер оставил сестру распоряжаться в отеле самостоятельно, а сам устроился в Овере, где выстроил для себя небольшой замок во вкусе трубадуров. С этого момента его интересовала только живопись. Он даже добился определенных успехов: Воллар устроил персональную выставку его работ. В то же время бывший кондитер продолжал скупать картины. За бесценок.

### *Черствый хлеб*

За десять лет, проведенных в Понтуазе, у неутомимого труженика Писсарро скопилось множество красивейших видов берегов Уазы, полных силы и чувства полотен, в которых была отчетливо слышна музыка пейзажей Вексена. Ему наконец-то удалось преодолеть долгий период безденежья, когда приходилось отчаянно охотиться за торговцами и коллекционерами. Писсарро, в отличие от Клода Моне, довольствовался малым, и продать картину за 50 франков, позволявших оплатить наиболее срочные счета, было для него большой удачей. Они с женой, как первопроходцы «дикого Запада», мужественно выращивали овощи и фрукты, разводили кур и кроликов. Это помогало им выжить и

не подвергать детей опасности голода и нищеты. Только закончив работу в саду, этот художник-крестьянин мог приступать к работе над картиной.

Несмотря на подлинный героизм, Писсарро время от времени оказывался на краю пропасти и был вынужден искать приют у друзей. Так, например, случилось в 1874 году, когда друг художника Пиетта гостеприимно предоставил кров семейству Писсарро в Монфуко.

В 1882 году, после того как Дюран-Рюэль возобновил покупки картин, Писсарро удалось наконец накопить значительную сумму, позволившую ему купить крестьянский дом в Эранны, в центре Вексена. Жизнь здесь была значительно дешевле, нежели в Понтуазе. Об этой деревушке Писсарро до конца жизни вспоминал как о тихой пристани — даже когда после 1890 года он подолгу стал жить в Париже и его талант был всеми признан и материальные трудности отступили.

### *Садовник из Живерни*

С 1883 года, когда репутация Клода Моне как талантливого живописца укрепилась, а финансовое положение улучшилось, он, подобно другим импрессионистам, стал стремиться к уединению. По существу, в течение многих лет Моне уже жил далеко от Парижа, застряв после Аржантея на семь лет в Ветее. Теперь же, вместе с Алисой Ошеде, ставшей в 1892 году, после смерти мужа, его второй женой, шестью ее детьми и двумя своими сыновьями, он поселится в Живерни, крохотной деревушке, расположенной неподалеку от места слияния Эпты и Сены. Таким образом, Моне осел в местах, полюбившихся ему еще со времен Беннекура, где он находил живописнейшие уголки, напоминавшие Ветей. Успех его полотно к тому времени стал очевиден, и Октав Мирбо написал статью для «Фигаро», где утверждал: «Клод Моне сегодня одержал победу над врагами, он заставил замолчать всех вокруг. Он, что называется, “преуспел”».

Если какие-то упрямы все еще считают искусство застывшей, мертвой формулой и спорят об особенностях его таланта, то они уже не оспаривают тот факт, что

этот талант действительно существует и способен заставить признать себя, так как обладает силой и таким обаянием, которое проникает до самой глубины души. Любители, ранее высмеивавшие его, теперь почитают за честь иметь его полотна в своих коллекциях; художники, чаще всего издевавшиеся над ним, отныне рьяно ему подражают».

Подобные строки, помещенные в газете, где ужасный Альбер Вольф продолжал печатать свои сочинения, являлись верным свидетельством успеха Моне и его друзей, пришедшего к ним десятилетие спустя после первой выставки у Надара.

По мере того как денег становилось больше, Моне благоустроивал и расширял дом; поначалу он арендовал его, а в 1890 году купил. Позднее он построил в саду мастерскую, в которой в 1911 году работал над огромными декоративными полотнами с изображениями белых кувшинок, которые ныне украшают зал музея Оранже-ри. Весь живернийский период, растянувшийся почти на полвека, прошел под знаком «Кувшинок». В течение двадцати пяти лет, склонившись над поверхностью водоема, Моне бесконечно писал кувшинки, водные растения, плачущую иву. Этой серии предшествовали другие — «Руанские соборы», «Тополя», «Мельницы», после которых художник принялся за «Кувшинки».

Долгий период творчества, связанный с Живерни, отмечен еще одним увлечением художника, захватившим его не менее, чем изучение световых эффектов. Моне увлекся садоводством. Оно интересовало его и ранее. И в Сен-Мишеле (Буживаль), и в Аржантее, и в Ветее, несмотря на скудные средства, он умудрялся разводить небольшие садики, где устраивал пышные цветники. В Живерни его страсть дошла до безумия. Планировка созданного художником сада, менявшегося в зависимости от времени года, была продумана до мелочей. Прежде всего на подступах к дому Моне срубил аллею елей и кипарисов, считая ее слишком унылой; он сохранил лишь высокие пни, за которые цеплялись ветви вьющегося шиповника, вскоре превратившиеся в усыпанный цветами сводчатый туннель, который вел от ворот к дому. Позже, когда пни разрушились, он заменил их

металлическими дужками, постепенно зараставшими цветами. Питая отвращение к большим декоративным клумбам, которые обычно устраивали на своих лужайках буржуа, он рассаживал цветы кучно или в виде бордюров — ирисы, флоксы, дельфиниумы, астры и гладиолусы, георгины и хризантемы, а также луковичные растения, которые на ярко-зеленом фоне английских лужаек смотрелись как роскошный мозаичный ковер. Опытный глаз художника помогал искусно смешивать краски цветов, позволяя добиваться гармоничных сочетаний, контрастов и переходов.

### *Заводь с кувшинками*

Покончив с цветником у дома, Моне на имевшиеся у него средства купил большой заболоченный участок земли, граничивший с его садом, по другую сторону дороги и осушил его. Сделав небольшую канаву, соединившую его участок с рекой Эптой, он смог наполнить водой небольшой, неправильной формы искусственный водоем; через него он перекинул японский мостик, с которого свисало сиреневое и белое кружево душистых глициний. Водоем был засажен кувшинками всех видов, а по краям была устроена живая изгородь из ирисов и стрелолиста. В книге, посвященной Моне («Этот неизвестный Клод Моне»), его пасынок Ж. П. Ошеде заметил, что художнику важнее всего были не столько диковинки, сколько общее впечатление, которое производил его сад. Непрерывающийся процесс создания сада водоушевлял Моне, и он добросовестно изучал торговые каталоги, постоянно заказывая все новую рассаду. Для получения достоверной информации из первых рук он принимал у себя за обедом лучших специалистов-садоводов и особенно сдружился с Жоржем Трюффо. Хотя подобная страсть стоила больших денег, ибо требовалось постоянное присутствие пяти садовников, она оказалась небесполезной, когда художник начал писать кувшинки. Около сотни этюдов и законченных полотен было создано художником на эту тему. Эта серия вызывает особое восхищение, поскольку многие из работ были выполнены Моне во время обострения глау-

комы, когда ему угрожала потеря зрения. Именно эти работы, написанные во время болезни, привели основательно изучившего их американского исследователя Альфреда Барра-младшего к заключению, что Моне является одним из родоначальников абстрактного искусства. Сомнительно, что подобную цель ставил перед собой создатель «Кувшинок», тем более что, поправившись после операции, он вновь обрел способность по особому видеть предметы, ту способность, о которой Одилон Редон восхищенно заметил: «Моне — это всего лишь глаз, но какой!»

Попав в западную абстракционизма, ценители живописи после войны буквально вырывали друг у друга доселе никому не нужные полотна, которые Мишель Моне оставил гнить в мастерской в Живерни, стекла которой были разбиты взрывами американских бомб во время боев за освобождение Франции.

### *Следуйте указаниям гида!*

Сад Клода Моне, возрожденный после долгого периода запустения благодаря щедрости американских и французских меценатов, был широко известен уже в начале века. Жорж Клемансо, знавший художника еще со времен «Гербуа» и владевший одним из деревенских домов неподалеку от Живерни, был настолько поражен увиденным, что даже посвятил саду художника небольшую брошюру, в которой писал: «Сад Клода Моне можно считать одним из его произведений, в нем художник чудесным образом реализовал идею преобразования природы по законам световой живописи. Его мастерская не была ограничена стенами, она выходила на пленэр, где повсюду были разбросаны цветочные палитры, тренирующие глаз и удовлетворяющие ненасытный аппетит сетчатки, готовой воспринимать малейшие трепетания жизни».

Кто бы мог подумать, что «Тигру»<sup>64</sup> до такой степени близок стиль конца века? Монтескье и Жан Лорен не написали бы лучше!

Моне и Клемансо были близки, это известный факт, такой же известный, как и лубочная картинка, нарисо-

ванная Саша Гитри, на которой изображено, как этот крупный государственный деятель 11 ноября 1918 года спешит в Живерни к Моне с известием о победе<sup>65</sup>. Забавная вещичка! В действительности же это произошло несколько позже, 18 ноября, и Клемансо прибыл в Живерни вовсе не для того, чтобы объявить Моне об окончании войны (об этом уже звонили все колокола в селе, вторя колоколам всех французских церквей), а затем, чтобы сообщить художнику о принятии государственной комиссией его «Кувшинок». Это, без сомнения, тоже была победа, ибо администрация Школы изящных искусств все еще испытывала давление со стороны последних помпьеристов из жюри Салона и руководителей Института и чинила такому решению всевозможные препятствия.

Взяв на тот день выходной, Клемансо спросил друга:

— Итак, чем же мы теперь займемся?

На что Клод Моне ответил:

— Ну что же, нужно начинать заниматься памятником Сезанну!

Эта фраза напрочь перечеркивает тысячи мелких недоразумений, когда-либо возникавших между импрессионистами.



## ТОРГОВЦЫ, КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ, СПЕКУЛЯНТЫ

Трудности, которые пришлось пережить импрессионистам в процессе самоутверждения, были столь же реальным фактом, как и нищета, долгие годы терзавшая многих, приводившая порой к настоящим трагедиям. Однако на протяжении двадцати лет борьбы за признание нового искусства импрессионисты вовсе не были одиноки. Большой круг друзей и поклонников поддерживал и превозносил их. Против них выступали представители официального искусства, вздорные корыстолюбивые чиновники вроде Ньюверкерке, встревоженные помпьеристы вроде Жерома и Кабанеля, а также конформистски настроенные критики из популярных журналов, стремившиеся не столько информировать своих читателей, сколько позабавить их, высмеивая новаторов, к пониманию творчества которых публика еще не была подготовлена. Однако в первый же момент появления импрессионистов на художественной сцене их поддержали своими покупками отважные торговцы картинами, а любители живописи — сочувствием, не говоря уже о критиках, таких как Бодлер, Золя, Дюранти, Бюрти и Ривьер...

Для того чтобы разобраться в сложившейся ситуации, нужно рассматривать ее в контексте того времени, когда художникам, чтобы добиться признания, требовалось выставиться в официальном Салоне, где их кар-

тины если и принимали, то помещали лишь где-нибудь под потолком галереи. А ныне в одном только Париже насчитывается около четырехсот галерей, больше, чем кинозалов! В ту пору существовало не более десятка купцов, занимавшихся торговлей картинами, из которых лишь двоих — Гупиля и Дюран-Рюэля — можно было назвать значительными фигурами. Все остальные — скромные торговцы, скорее старьевщики, нежели коммерсанты.

Кроме этих двух «светил» до 1870 года импрессионистами интересовалось не больше четырех-пяти торговцев. Прежде всего речь идет о папаше Мартене — ужасном человеке! — описанном Золя в весьма мрачных тонах в романе «Творчество» под именем Мальгра. Папаша Мартен — «толстяк в старом зеленом сюртуке, изрядно засаленном, придававшем ему вид неряшливого кучера, блондин со стрижкой ежиком и с красным лицом, покрытым лиловыми пятнами». Будучи соседом этого доброго малого в Лувесьенне, Писсарро ввел его в общество завсегдатаев «Гербуа». Ловкач, стремившийся к наживе, обладавший тонким чутьем стервятника, чувствовавший на расстоянии крайнюю нужду художников, он сколотил состояние на своих жертвах, используя удобный момент, когда отчаяние побеждало надежду, — тогда-то ему как раз и удавалось за несколько франков сделать значительные приобретения. Так, в 1874 году после бесконечного торга он купил «Ложу» Ренуара за 450 франков. Небывало высокая для приобретений Мартена цена! Чаше всего он не платил больше 40 франков за картину. Искусный коммерсант, он довольствовался двадцатипроцентным барышом, лишь бы поскорее перепродать полотно. Обыкновенно, приобретая картину, он уже имел на нее покупателя.

Ко всеобщему удивлению, выяснилось, что папаша Мартен вел тайную игру и на самом деле он был великодушным человеком! В 1861 году, еще до знакомства с импрессионистами, он пытался спасти Йонгкинда от кредиторов. В тот момент, когда голландский художник погрузился на самое дно роттердамских притонов, Мартен организовал выставку-продажу картин, пода-

ренных ему его друзьями. Вместо того чтобы вернуться в Париж, Йонгкинд на славу покутил в барах и борделях портового города на те шесть тысяч франков, которые были ему присланы. Но папаша Мартен, хорошо знавший своего друга, не отступился и поручил своему верному помощнику Кальсу, художнику-реалисту и приверженцу пленэра, разыскать Йонгкинда в Роттердаме. В итоге папаша Мартен добился его возвращения, пригрел художника у себя, обеспечил пансионом и, чтобы излечить от пьянства, вручил заботам госпожи Фессер, ставшей ангелом-хранителем Йонгкинда — ангелом с жандармскими ухватками! — и спасшей его от лечебницы.

Позднее, несмотря на суровый характер, папаша Мартен часто приходил на помощь Сислею, Писсарро и Моне в моменты беспросветного отчаяния.

### *Мелкие торговцы*

Менее колоритными фигурами были Латуш и Мартине, скорее торговцы-любители, нежели коммерсанты, делавшие ставку на новаторов. Латуш, художник, стоявший на перепутье между академизмом и авангардом, в конце концов пришел к манере письма, очень близкой Мане, но картины его не продавались, и чтобы выжить, он открыл на углу улицы Лафитт и Лафайет лавочку с принадлежностями для живописи, где выставлял свои картины и картины друзей. Одним из первых заинтересовавшись живописью Клода Моне, он отважно выступил против тех, кто клеветал на художника, и, несмотря на советы Домье, выставил в витрине своей лавки «Сад инфанты».

Будучи близким другом Моне, Сислея и Писсарро, в течение длительного периода экономического кризиса, начавшегося после 1874 года, он в какой-то мере заменил Дюран-Рюэля. К сожалению, возможности его были весьма ограничены.

Галерея Мартине была очень выгодно расположена. Она находилась в доме 24 на Итальянском бульваре, в то время считавшемся одним из наиболее престижных мест в Париже. Ставший солидным чиновником Школы

изящных искусств, художник Мартине получил от министра графа Валевски разрешение открыть галерею живописи. И таким образом функционер стал торговцем картин! Но не только. Расширяя круг своей деятельности, он стал издавать журнал «Артистический курьер» и организовывать в своем салоне концерты, собиравшие избранную публику. Подобно Латушу, Мартине был храбрым человеком и не боялся дерзко отвечать на нападки официальных художников; он устраивал независимые выставки, выставлял картины Курбе (одно лишь имя которого приводило в бешенство помпьеристов), а также работы Мане и Уистлера. В ответ на критику и шуточки в свой адрес он поместил в витрине магазина полотна Эдуара Мане «Музыка в Тюильри» и «Лола из Валенсии». В благодарность за этот мужественный поступок художник продолжал сотрудничать с ним даже в те времена, когда Дюран-Рюэль уже десятками закупал его картины.

Кадар, в отличие от тех, о ком говорилось выше, не был в полном смысле слова торговцем предметами искусства. Будучи издателем, он публиковал альбомы гравюр Мане, Йонгкинда, Бракмона и Джона Леви-Брауна. Оказывая художникам услугу, он экспонировал их картины в своей галерее; так, в 1864 году он выставил «Бой “Кирсарджа” и “Алабамы”» Эдуара Мане.

### *Папаша Танги*

И лишь один из этих мелких торговцев прославился — папаша Танги. Перепробовав множество профессий, папаша Танги стал растирать краски, а в 1860 году ему пришла в голову идея обслуживать клиентов прямо на месте работы. Сперва он отправился в Барбизон, затем в Онфлёр, Лувесьенн, Аржантей; сблизился с Писсарро — его прельстили политические убеждения художника, — потом сошелся с Клодом Моне, Ренуаром, Гийоменом... В 1871 году из-за своих социалистических взглядов он завербовался в отряд коммунаров, был арестован версальцами, осужден и приговорен к смерти. Он мог вместе с другими остаться лежать во рву Венсенского леса, если бы за него не заступился Анри Руар,

художник-любитель, друг Дега, поставивший ему краски. Сперва влиятельный промышленник добился смягчения наказания, а после двух лет, проведенных Танги на баркасах Беллиля, — и помилования. Вернувшись в Париж еще более убежденным революционером, папаша Танги открыл крошечный магазинчик на улице Клозель, 14, у вокзала Сен-Лазар, где и торговал красками. С этого момента Танги стал легендарной личностью. Его пристрастие к импрессионистам объясняется не столько эстетическими соображениями, сколько тем, что они были, как и он, отверженными.

Даже в свои пятьдесят это был человек неопределенного возраста, коренастый, седовласый, с большими светло-голубыми глазами, такой, каким его изобразил Ван Гог на портрете, хранящемся в музее Родена. Не имея возможности иначе оказывать услуги художникам, папаша Танги соглашался принимать от них картины в качестве платы за свои краски. Так он внезапно превратился в продавца живописи. Он выставлял картины импрессионистов прямо на полу и продавал их по цене от 40 до 100 франков и никогда — дороже! Деньги не были главным делом жизни этого грубоватого бретонца, ибо он всегда довольствовался малым. «Если человек тратит больше пятидесяти сантимов в день, — говаривал Танги, — он просто каналья!» Питался Танги одними сухарями, размоченными в молоке.

Первым его увлечением был Сезанн; папаша Танги был единственным торговцем, выставлявшим работы этого непризнанного художника, пока двадцатью годами позже не появился Воллар. Ради собственного удовольствия Танги приобрел лично для себя «Портрет Ашиля Ампера», что связало его с Сезанном прочными узами. Позже он заинтересовался Гогеном, затем страстно увлекся Ван Гогом, которого бесплатно снабжал всем необходимым. Любители, ищущие чего-нибудь забавного в его лавке, лишь фыркали, глядя на то, что Сезанн назвал «живописью безумца». Танги удалось продать всего две картины голландца: «Ирисы» и «Подсолнечник», купленные Октавом Мирбо тайком от жены.

Страстное увлечение импрессионистами доходов не приносило, и после смерти папаша Танги в 1894 году

его вдова отправила все собранные им работы в отель Друо. Картины продавались по низким ценам, в среднем не превышающим 290 франков за полотно. Воллар, присутствовавший на торгах, смог приобрести три картины Сезанна за 150 франков.

### *Гупиль — делец, международного масштаба*

В отличие от этих неординарных и довольно экзотических фигур Гупиль и Дюран-Рюэль — персонажи совершенно иного пошиба. Адольф Гупиль был коммерсантом международного масштаба, чем-то вроде Вильденштейна своего времени; он имел филиалы в Гааге, Брюсселе, Лондоне, Берлине и Нью-Йорке, а также три галереи в Париже, одну на площади Оперы, 2; вторую — в доме 9 на улице Шапгаль, рядом с площадью Пигаль; третью — на Монмартрском бульваре, 19. Основанная в конце эпохи Реставрации фирма продавала старинную мебель, высококачественные предметы искусства и картины мастеров XIX века. Гупили обладали великолепной, широко известной коллекцией рисунков Энгра, однако не продавали ее — это была приманка, позволявшая выгодно пристроить произведения Бонна, Кабанеля, Эннера, Жерома и Лефевра — столпов, на которых всё и держалось. Мигель Замакойс в своих воспоминаниях рассказал, что был буквально ослеплен, когда его, двадцатилетнего юнца, допустили в святилище улицы Шапгаль, напоминавшее сказочную пещеру с кладовыми, заваленными предметами искусства эпохи Возрождения, флорентийской мебелью, старинными гобеленами, изделиями из слоновой кости и средневековыми эмальями, скульптурами Жана Гужона и Донателло, восточными коврами...

Специализируясь на салонной живописи, Гупиль<sup>66</sup>, вполне оправдывавший свое имя, решил в качестве эксперимента открыть на Монмартре галерею для продажи картин художников из Фонтенбло и из группы «независимых». Младший брат Винсента Ван Гога, Тео, занимался вербовкой художников. Да и сам Винсент одно время был служащим в фирме Гупиля, сначала в Гааге, потом в Лондоне и, наконец, с 1875 года — в Париже. Это был не

слишком удачный для Винсента опыт, ибо именно в это время у него появились первые признаки психического расстройства. Не обладая коммерческим чутьем, Ван Гог критиковал перед покупателями картины, которые должен был продавать, к тому же он заявил зятьям Гупиля, Буссо и Валадону, что «торговля произведениями искусства является формой организованного грабежа». Они расстались. Тео, пошедший по стопам брата и в 1878 году поступивший в фирму, оказался великолепным служащим. Ему удалось убедить «этих господ», что стоит сделать ставку на импрессионистов. Он получил карт-бланш, и вскоре галерея на Монмартре заполнилась картинами Писсарро, Моне и Дега, к большому неудовольствию одного из зятьев Гупиля, знаменитого Жерома, наиболее ярого врага импрессионистов.

Жером мог не беспокоиться — картины не продавались, и Тео вынужден был вернуться к полотнам художников из Фонтенбло, чтобы как-то покрыть расходы.

### *Дебют Дюран-Рюэля*

Другой крупный торговец, Поль Дюран-Рюэль, не располагал такими площадями, как Гупиль. Во всяком случае в начале своей деятельности. Он вел дела с меньшим размахом, но то, что он продавал, отличалось большей изысканностью. Он довольно рано начал продавать работы Делакруа, Коро, Курбе, Милле и других художников барбизонской школы. Невозможно рассказать о жизни импрессионистов, не вспомнив об этом человеке, по натуре бесконечно азартном: этот коммерсант, пропагандируя импрессионизм, порой настолько увлекался, что оказывался на пороге полного разорения.

Родившись в доме, где царил искусство, он вступил на путь торговли предметами искусства лишь из-за настигшей его в двадцатилетнем возрасте болезни. По окончании учебы он выбрал карьеру военного, вопреки желанию отца, в прошлом продавца бумаги, занявшегося продажей картин и мечтавшего о том, что сын унаследует его дело. Поль поступил в военную школу Сен-Сир, но почти сразу же был отчислен из нее по болезни.

Карьера военного для него была заказана. Смирившись с созданным положением, он стал приуговляться к тому, чтобы продолжить дело отца. Умный и серьезный молодой человек решил изучить вопросы искусства основательно и профессионально; он посетил все крупнейшие музеи Европы и просмотрел множество частных коллекций. Почувствовав себя во всеоружии искусствоведческих знаний, Поль Дюран-Рюэль решил заняться искусством, которое в те годы еще считалось авангардным, то есть живописью Делакруа, Коро, Курбе... и, чтобы сделать свое предприятие более успешным, одновременно стал издавать два журнала: «Международный журнал искусства» и «Искусство в двух мирах».

Будучи весьма изобретательным, Дюран-Рюэль применил новшество, которое до наших дней эффективно используется торговцами живописью: для повышения котировки картины или художника он проводил фиктивную продажу. Картины отправляли на аукцион, в торгах участвовал какой-нибудь «барон», приятель Дюран-Рюэля, который инициировал повышение ставок. При помощи такой уловки ему удалось в 1868 году поднять цену за картину Делакруа «Убийство льежского епископа» до 46 тысяч франков.

### *Торговец картинами импрессионистов*

Война 1870 года помешала делам Поля Дюран-Рюэля и вынудила его отправиться в Лондон, куда он увез семью и все имевшиеся у него полотна, что позволило ему открыть галерею на Нью-Бонд-стрит и возобновить свою деятельность. Однажды, прогуливаясь по берегу Темзы, он, к величайшему своему удивлению, повстречал Добиньи, работавшего там на натуре. Поскольку они были давними знакомыми, Добиньи, знавший об отчаянном положении Писсарро, также бежавшего в Лондон, попросил торговца разместить в своей галерее несколько картин художника. Писсарро, в свою очередь, привел в галерею Клода Моне. И тут Дюран-Рюэль понял, в чем его призвание!

Несмотря на то, что английская публика не была в восторге от картин импрессионистов, вернувшись в Па-



риж, Дюран-Рюэль решил сделать ставку именно на них и их друзей. Покинув помещение на улице Ла Пе, он переехал на улицу Лафитт и начал одну за другой закупать картины Моне, Ренуара, Мане и Дега. В течение трех лет он с увлечением приобретал десятками картины импрессионистов, заставляя многих из них поверить в то, что удача наконец улыбнулась им (умудряясь при этом покрывать безумную расточительность Моне).

В 1874 году произошла катастрофа: в связи с экономическим кризисом число недовольных среди давних клиентов Дюран-Рюэля, привыкших к работам художников барбизонской школы, не одобрявших его выбора и ругавших импрессионистов, увеличилось. Многие из них перестали пользоваться его услугами, предсказывая, что он окончит дни в шарантонском сумасшедшем доме. Но, несмотря на это, Дюран-Рюэль не стал меньше покупать у импрессионистов, а для получения необходимых средств он даже продал принадлежавшие ему картины Делакруа, Курбе и Коро. Однако трудности еще только начинались. Не сумев наладить продажу картин импрессионистов, он был вынужден прекратить закупки, оставив художников на произвол судьбы.

### *На завоевание Америки*

Вновь занять прежние позиции на рынке картин Дюран-Рюэлю удалось лишь в 1878 году, когда он организовал выставку работ Коро и художников барбизонской школы, имевшую огромный успех. Тогда же банкир Жюль Федер предоставил ему крупный кредит, обеспечив таким образом возобновление закупок работ импрессионистов. Но в январе 1882 года компания «Юнион женераль» потерпела полный крах: Федер был арестован и попал в тюрьму. Дюран-Рюэль вновь пошел ко дну: он должен был вернуть миллион, что по тем временам было немыслимой суммой. Дюран-Рюэль стал легкой добычей для своих конкурентов, в частности Жоржа Пти, попытавшегося обвинить его в подлоге, а затем пригрозившего выставить на продажу в отеле Друо все имевшиеся в его фирме полотна импрессионистов. Дюран-Рюэль мужественно противостоял всем нападкам и

в очередной раз принялся за восстановление пошатнувшегося положения. Взяв в долг часть денег на складе рам, владельцем которого он оставался, и сдав внаем часть своей квартиры и часть галереи на улице Лафитт, он смог открыть галерею на бульваре Мадлен, а затем в 1886 году, решив сыграть ва-банк, погрузил 310 полотен на корабль, отправлявшийся в Нью-Йорк. Это были 310 шедевров, которым было не суждено вернуться обратно. Клод Моне заметил позже, что эта потеря нанесла непоправимый урон национальному художественному наследию.

Прорыв Дюран-Рюэля в Америку был заранее подготовлен, этому способствовали Уистлер, Сарджент и в особенности Мэри Кассет. Дочь питсбургского банкира, талантливая художница, работы которой нравились Дега, Мэри имела широкий круг знакомых в американском бомонде. Воспользовавшись дружескими отношениями с банкиром Хевемейером, она порекомендовала ему Дюран-Рюэля. Хевемейер и его жена к тому времени уже были поклонниками творчества Дега. Как и все американцы тех времен, банкир решил действовать с размахом и приобрел сразу сорок картин. До этого момента выставка, организованная в Американской художественной галерее на Медисон-сквер, не имела никакого успеха, несмотря на то, что ловкий торговец немного разбавил импрессионистов, добавив к их работам полотна живописцев из Фонтенбло: последние должны были служить гарантией качества остальных работ. Нью-йоркские критики проявили по отношению к импрессионистам такую же нетерпимость, как парижские, в пух и прах разнеся экспозицию. Но после покупки Хевемейера все изменилось: началось массовое нашествие! Стиллманы, Вайтморы и другие толстосумы захотели переплюнуть его.

Десятью годами позже Дюран-Рюэль открыл в Нью-Йорке филиал своей галереи и организовал турне по Америке и Англии; в Берлине и Роттердаме ему вновь удалось достичь своих прежних высот. Хевемейер не ограничился покупкой картин, но инвестировал существенную сумму в дело Дюран-Рюэля. Тот понял, что

все-таки напал на золотую жилу! «Если бы я ушел в мир иной в шестьдесят, — говаривал он, — я был бы по уши в долгах и умер бы неплатежеспособным должником среди непризнанных шедевров». Теперь его предприятие процветало, хотя испытания повлияли на его предприимчивость, и после неудачной выставки работ Гогена в 1893 году, организованной по совету Дега, он отказался пробивать дорогу новым талантам. До 1922 года, то есть до конца жизни, он довольствовался тем, что продавал работы импрессионистов, открытых им пятьюдесятью годами раньше<sup>67</sup>.

Они же, как мы увидим дальше, не всегда оставались ему верны — за исключением Дега. Хотя тот же Ренуар отлично понимал, чем он и его друзья обязаны папаше Дюран-Рюэлю. «Нам был необходим реакционер, который защищал бы нашу живопись, слывшую в глазах прихвостней Салона революционной, — объяснял он сыну. — По крайней мере, никому и в голову бы не пришло расстрелять его как коммунара». И в заключение добавлял: «Папаша Дюран был славный малый... без его помощи мы бы не выжили!»

### *Современный коммерсант*

Когда Дюран-Рюэль испытывал затруднения и прекращал покупать картины, художникам приходилось искать других торговцев. В самые трудные времена они сотрудничали с папашей Танги, и так было до тех пор, пока не появился Жорж Пти. Это был коммерсант, ничем не напоминавший Дюран-Рюэля. Абсолютно лишенный художественного вкуса, он при этом был первоклассным торговцем, и его вклад в продвижение независимых художников был довольно значительным. Одним из первых он решил экспонировать картины в роскошной обстановке. В его галерее в доме 8 по улице Сез стены были затянуты тканью, стояла мягкая мебель и клиентам была предоставлена возможность изучать живописные полотна, устроившись в удобном глубоком кресле. Подобные салоны были изысканным местом встреч; по вечерам, с пяти до семи, здесь появлялись наиболее состоятельные коллекционеры, пред-

ставители высшего света, идущие в ногу со временем, и элегантные денди. На ночных вернисажах и больших публичных распродажах, которые ему пришлось в голову устраивать у себя в галерее, дабы оградить своих клиентов от встреч с кузенами Понс\* из отеля Друо, среди гостей можно было узнать Сару Бернар в сопровождении Коклена-Каде, графиню Греффюль — прустовскую герцогиню Германт, — Камиллу Гру, Вьей-Пикара, словом, самых значительных коллекционеров, располагавших громадными средствами. Жак Эмиль Бланш, описывая этого любившего роскошь торговца, справедливо отметил: «Жорж Пти был духовным прародителем крупных биржевых магнатов в торговле картинами, именно он придумал устраивать затейливые “презентации” и превращать в настоящий спектакль шумно разрекламированные аукционы в обеих частях Американского континента». Портрет довольно привлекательный, в какой-то степени он был подправлен Рене Жимпелем, назвавшем Жоржа Пти темной личностью, жуиром и пройдохой. Золя также обошелся с ним круто; в романе «Творчество» его зовут Ноде, это ловкий делец от искусства, лишенный какой бы то ни было щепетильности: «...Известный мошенник Ноде имел повадки благородного дворянина, носил визитку сложного покроя и бриллиантовую булавку в галстук, всегда был напомажен и вид имел франтоватый и холеный; жил он на широкую ногу: экипаж, взятый сразу на месяц, кресло в Опере, столик у Биньона; этот человек появлялся везде, где считалось приличным появляться. А в остальном — обычный спекулянт, биржевик, откровенно издевавшийся над хорошей живописью»<sup>68</sup>.

На заре своей карьеры Жоржу Пти пришла в голову счастливая мысль устроить набег на лавчонки в Фонтенбло, где в свое время работал Коро; как было известно Пти, художник частенько расплачивался картинами или дарил их своим благодетелям. Предположение оказалось верным, и результат оказался превосходным. Пти посчастливилось найти два великолепных холста Коро

---

\* Кузен Понс — персонаж романов Бальзака «Кузина Бетта» и «Кузен Понс», ставший нарицательным именем. (Прим. науч. ред.)

у какой-то зеленщицы, которой художник задолжал некую сумму, выросшую за три года до 400 франков.

Второй большой удачей для него была перепродажа в несколько этапов «Анжелюса». Перекупая эту работу Милле всякий раз, как только она поступала в продажу, он продавал ее следующему клиенту уже дороже, и в итоге от Шошара получил за знаменитый холст 800 тысяч франков.

### *Наконец-то цены возросли*

Несмотря на неудачи Дюран-Рюэля, Пти учуял, что на импрессионистах можно делать большие деньги... До тех пор он продавал лишь холсты Мейссонье, на которого чуть ли не молился, Детайя, Кабанеля, Жерома и всяких Бутро, — и вдруг начал осаждать импрессионистов. И довольно лихо одержал победу: все они находились тогда в очень затруднительном положении. Первым, кто прислушался к чуждому пению этой «сирены», был, разумеется, Клод Моне, постоянно находившийся в поисках денег, дабы прокормить свое удвоившееся семейство. Затем к нему присоединились Ренуар, Писсарро, Сислей, Моризо, Одилон Редон, Уистлер, Рафаэлли, Болдини и остальные спутники импрессионистов в их нелегких творческих поисках; для них устраивались театрализованно обставленные ретроспективы работ, привлекавшие внимание податливой парижской публики.

Следует, однако, отдать справедливость этому ловкачу: именно благодаря его стараниям картины импрессионистов стали наконец продаваться по достойным ценам и художники обрели стабильность в материальном отношении. Повышая цены, он в то же время оказал услугу и Дюран-Рюэлю, ибо стоимость хранившихся у него холстов значительно возросла.

По странному стечению обстоятельств, Жорж Пти, ворочавший огромными состояниями, умер почти в бедности. В последние годы жизни он увлекся звездами официального Салона, к тому времени угасавшими: Ле Сиданером, Альбером Бенаром, Рене Менаром, первые два — эпигоны импрессионизма, последний — предте-

ча символизма... Но время «признанных маэстро» ушло, и, умирая в 1920 году, Жорж Пти уже не играл никакой роли в художественной жизни Франции.

### *Эксперимент «Современной жизни»*

Наряду с описанием коммерческой деятельности Дюран-Рюэля и Жоржа Пти следует сказать несколько слов об издателе Шарпантье и его жене. Их роль была во многих отношениях гораздо значительнее роли некоторых любителей искусства, пропагандировавших определенное художественное направление. Как мы уже знаем, они принимали в своем доме на улице Гренель импрессионистов, знакомя их с представителями литературного и политического бомонда начала Третьей республики; но в те времена, когда госпожа Шарпантье заказала Ренуару свой портрет с дочерьми, они с мужем как раз занялись организацией журнала и открытием галереи, чтобы продвинуть понравившихся им художников. Основанные в 1879 году журнал и галерея «Современная жизнь» размещались на углу Итальянского бульвара и пассажа Пренс, составляя единый комплекс. Место для галереи было выделено в помещении редакции журнала. И галерея, и редакция находились под вдохновенным руководством Эдмона Ренуара, который благодаря своему брату был в курсе всех происходивших в жизни импрессионистов событий. Публиковавшиеся в журнале статьи помогли Ренуару, Мане, Писсарро, Моне и Сислею сблизиться с художественной общественностью, менее реакционной, нежели та, что была близка официальному Салону. Галерея выставляла художников, в то время как в журнале выходили статьи, посвященные анализу их творчества. Еще одним новшеством Эдмона Ренуара стала организация персональных выставок художников, что до него никто не делал. Так, в июне 1879 года были выставлены пастели Ренуара, а в апреле следующего года наступила очередь персональной выставки Мане. Вслед за этим последовали выставки Моне и Сислея.

Такие акции были очень важны для художников; они

позволяли продать хотя бы некоторые из выставленных картин и к тому же привлекали к их творчеству внимание все новых любителей.

### *Разочарование в отеле Друо*

После финансовой неудачи, постигшей организаторов первой групповой выставки импрессионистов у Надара в 1874 году, загнанные в угол художники — даже Мане заговорил о том, что следует ограничивать свои потребности! — решили попытаться выбраться из затруднения, выставив в отеле Друо семьдесят три полотна. Распродажа состоялась 24 марта 1875 года, но результат ее оказался плачевным — публика была настроена враждебно и осыпала художников бранью. Некоторые «любители» дошли до рукоприкладства, и организаторам пришлось вызывать полицию: опять импрессионисты стали причиной скандала.

Цены на картины казались смехотворными даже по сравнению с установленными годом раньше у того же Надара. Несмотря на собственные стесненные обстоятельства, Дюран-Рюэль, а вслед за ним Дюре и Кайботт выкупили часть работ. Правда очень дешево. «Новый мост» Ренуара, за который десять лет спустя американский коллекционер Нортон Симонс выложил 10 миллионов, поднялся лишь до 300 франков; Шоке, именно здесь открывший для себя импрессионистов, сделал себе подарок: «Пейзаж Аржантея» всего за 100 франков. Картины Сислея шли по цене от 50 до 300 франков. Лишь Берга Моризо достойно прошла это испытание, средняя стоимость ее полотен была не менее 450 франков.

По мере организации художниками и коллекционерами последующих выставок колебание цен было значительным и необъяснимым. В действительности работы импрессионистов не котировались, и стоимость их зависела скорее от экономической и политической ситуации, а не определялась интересом публики. Коллекционеры импрессионистской живописи встречались довольно редко, и число их возросло лишь в 1880-е годы. Так, в июне 1876 года «Японка» Моне была прода-

на невероятно дорого — за 2020 франков, но через два года, на распродаже Ошеде «Впечатление. Восход солнца», одно из самых знаменитых полотен, было куплено доктором Беллио всего за 210 франков; он же приобрел «Мост в Шату» Ренуара — за 42 франка. Шоке стал владельцем «Женщины среди цветов» Моне, уплатив всего 62 франка! Цены на этой распродаже были катастрофически низкими: страна переживала депрессию.

Картины Мане шли не дороже 600 франков, три холста Ренуара обошлись покупателям не более 150 франков за каждый, а пейзажи Писсарро не потянули и на 100. Единственной картиной, оцененной на аукционе в 10 тысяч франков, был пейзаж Теодора Руссо, принадлежавшего к барбизонской школе.

За исключением Руссо цены на картины были просто мизерными, если сравнить их с суммами, платившимися за работы салонных художников, немислимыми даже и по нынешним временам. Лишь с 1884 года цены на картины импрессионистов стабилизировались, а затем стали постепенно повышаться. Но медленно, очень медленно!.. Во время продажи мастерской Мане, состоявшейся через десять месяцев после его смерти, девяносто три живописных полотна, тридцать пастелей, четырнадцать акварелей и двадцать три рисунка в общей сумме оценивались всего в 116 637 франков! Это меньше, чем стоимость одной картины Мейссонье, но даже эта незначительная сумма чрезвычайно обрадовала Сюзанну Мане, не ожидавшую получить и столько. Жак Эмиль Бланш, тогда еще очень молодой человек — ему было двадцать четыре года, — смог на карманные деньги купить две картины: «Даму в атласном башмачке» — за 50 франков и «Сцену в испанской мастерской» — за 10 франков..

Десять лет спустя, на посмертной распродаже коллекции Танги, стоимость полотен Сезанна возросла от 45 до 100 франков. Можно представить себе радость Воллара, сумевшего на этих торгах прибрать к рукам все его работы. В «Воспоминаниях торговца картинами»<sup>69</sup> он в восхищении восклицает: «Какие славные времена для коллекционеров!..» А для коммерсантов и по-давно!



## *К успеху*

Еще в 1895 году, на распродаже у Надара, за великолепное полотно Мане не давали больше полутора тысяч франков, и пришлось выкупить его обратно. Наконец шаг за шагом, от выставки к выставке, благодаря трудам Дюран-Рюэля, Жоржа Пти и Амбруаза Воллара, начал закладываться успех импрессионистов. Работы художников, которые долгое время благодаря помпьеристам считались людьми нездоровыми — утверждение совершенно абсурдное, подкрепленное, однако, тем, что Йонгкинд, Дега, Мэри Кассет, Моне и Писсарро действительно страдали глазными болезнями, — наконец стали продавать по достойной, конкурентоспособной цене, как сказали бы сегодняшние торговцы. В 1912 году распродажа у Анри Руара стала полным триумфом: «Танцовщицы у станка» Дега были проданы за 435 тысяч франков, сравнявшись в цене с полотнами Мейссонье! Любители живописи, признавшие импрессионистов, приветствовали аукцион аплодисментами. Правда, Дега был не в восторге: «Картина, которую я уступил за пятьсот франков!.. Я не считаю написавшего ее идиотом, но уверен, что купивший ее за такие деньги — просто кретин!» Это, конечно, было не слишком вежливо по отношению к миссис Хевемейер, для которой картину приобрел Дюран-Рюэль. Дега остроумно добавил: «Я лошадь на скачках. Я выигрываю большие скачки и довольствуюсь всего лишь своей мерой овса».

## *Дела Воллара*

Имя Воллара, много раз появлявшееся по ходу нашего рассказа, тесно связано с историей современного искусства. Какая колоритная фигура! Этаким герой оперы-буфф, тучный креолец, дремлющий на ходу, выходец из многодетной семьи нотариуса из Реюньона. Прибыв во Францию для прохождения курса права, чтобы в дальнейшем унаследовать отцовское дело, он учился довольно небрежно — что, однако, не помешало ему получить ученую степень — и предпочитал бродить по набережным Сены, добывая кое-что в лавках букинистов. Это занятие позволило ему накопить немного денег на

карманные расходы и дало возможность выжить впоследствии, когда отец прекратил материально поддерживать сына, отказавшегося вернуться на родину. Доходы Воллара были ничтожны, но, имея минимум средств и довольно скромные требования, он в течение многих недель мог питаться чем попало. Как охотничья собака, способная уловить тончайший запах дичи, Воллар имел удивительный нюх на рисунки, качество которых безошибочно определял. Его познания в этой области были минимальны, но чутье никогда не подводило. После краткого курса обучения у лавочника, торговавшего картинами и предметами искусства, он открыл небольшой магазинчик на улице Лафитт, 3. Впоследствии переехал в более просторное помещение по тому же адресу, ставшее центром торговли картинами в последней четверти XIX века. Он, конечно, не отказался бы торговать произведениями Мейссонье, Детайля и Каролус-Дюрана, если бы располагал необходимыми средствами, но цены, которые назначали эти мэтры живописи, были для него слишком высоки, и ему пришлось довольствоваться более доступными художниками — импрессионистами. Писсарро, также креольского происхождения, только с Антильских островов, привел к нему Клода Моне и Сислея, те, в свою очередь, посоветовали познакомиться с Сезанном, единственным из группы, так и не получившим возможность устроить персональную выставку. Воллар, прислушивавшийся к советам художников на протяжении всей жизни, начал покупать картины художника из Экса, которым тогда мало кто интересовался, а позднее приобрел целую партию его работ на распродаже коллекции Танги.

В 1885 году, после длительных поисков Сезанна — Воллару просто не удавалось за ним угнаться, — торговец все же ухитрился связаться с ним через его сына, жившего в Париже, чтобы условиться о доставке полотен для организации выставки. Сезанн, уединившийся в Эксе и уже не веривший в успех, отправил ему 150 холстов, свернув все в один рулон, который завернул в промасленную ткань. Все работы чохом! С трудом можно вообразить себе сумму, в которую сегодня оценили бы эту посылку.

Выставка у Воллара стала большим событием: о Сезан-

не совсем забыли! Критики, которые в 1870-х годах осыпали его саркастическими насмешками, вновь с наслаждением накинулись на художника и его «живописные мерзости»!.. Между тем не все придерживались того же мнения; уже появилось новое поколение критиков, более широких взглядов и менее зависимых от мнения Института. Новые собиратели, такие, как, например, Огюст Пеллерен, крупный промышленник, впоследствии ставший владельцем почти ста полотен Сезанна, проявили большой интерес к работам забытого живописца.

Молодые живописцы Камуэн, Эмиль Бернар, Морис Дени с энтузиазмом отнеслись к творчеству отшельника из Экса. Совершенно неожиданно Сезанн оказался крупнейшим представителем импрессионизма и, более того, провозвестником новой эры в живописи.

Коммерческий успех выставки, однако, был неравноценен творческому. Основными покупателями стали старые друзья Сезанна: Моне, Ренуар, Дега и Писсарро; последний, далеко не богач, тем не менее счел необходимым засвидетельствовать уважение своему старинному приятелю по временам, проведенным в Понтуазе и Овере. Воллар вынужден был распродать картины по низким ценам. В своих воспоминаниях он говорит об одном восхитительном натюрморте с горшочком варенья, ушедшем за десять франков. Но дело пошло, и интерес к творчеству Сезанна с этого момента постоянно возрастал.

Несмотря на незначительный коммерческий успех выставки, Воллар стал после нее тоже заметной фигурой, известнейшим продавцом авангардной живописи; в последующее десятилетие он выставлял у себя в галерее художников, считающихся теперь классиками современной живописи: Ван Гога, Боннара, Руо, Матисса, Дерена, Вламинка, Брака, Пикассо и Шагала.

Будучи осмотрительным, он не только искал новые имена, но и продавал картины Дега и Ренуара, приносившие ему верный барыш. Он поддерживал связь с Сезанном до кончины художника в 1906 году, оспаривая свои права на его работы у Дюран-Рюэля и Бернхейма, позднолато спохватившихся, зато обладавших значительными средствами.

## *Счастье приходит во сне*

Незаурядная личность Амбруаза Воллара, его обличье орангутанга, сонливость и шутовские выходки описывались неоднократно<sup>70</sup>. Хотя он был крупнейшим торговцем произведениями современного искусства, его главным призванием стала не продажа картин, а издание роскошно оформленных книг. Высшим достижением Воллара на этом поприще стало издание красивейших книг XX века, настоящих шедевров, вошедших в историю французского книгопечатания: «Параллели» и «Дафнис и Хлоя», иллюстрированные Боннаром, «Заведение Телье» — Дега, «Искушение святого Антония» — Одилоном Редоном, «Неизвестный шедевр» — Пикассо.

Одержимый неутолимой художественной страстью, он был совершенно равнодушен к быту. Живя на улице Лафитт, Воллар давал великолепные вечера с креольской кухней в своем подвале, а после того как переехал в просторнейший особняк на улице Мартиньяк, занимал там лишь две комнаты: спальню и столовую. Все остальные комнаты были завалены громоздившимися друг на друге холстами. Единственной роскошью в доме была резная кровать, сделанная самим Гогеном и служившая хозяину ложем: шедевр, являвшийся, однако, верхом неудобства.

Изречения Воллара многих приводили в замешательство. Однажды его спросили, что поразило его больше всего, когда он приехал во Францию. «Шпагат для разрезания масла!» — ответил он. И он говорил искренне. Масло поставлялось на Реюньон в брикетах, и ему прежде не доводилось видеть больших кусков, распиливаемых шпагатом.

Любопытный и злоязычный, неизменно падкий на сплетни, Воллар оставил весьма занимательные мемуары, не всегда, правда, достоверные, часто насмешливые, но наиболее полно раскрывающие особенности его натуры. Как никто другой, он умел разыгрывать из себя полного идиота, задавая дурацкие вопросы вроде: «Господин Ренуар, объясните мне, почему Эйфелева башня сделана из железа, а не из камня, как Пизанская?»... Ответа он не получал — и погружался в дремоту. Затем, минут через десять, проснувшись и приоткрыв один глаз,

возобновлял беседу: «Господин Ренуар, вы не могли бы мне объяснить, почему в Швейцарии не устраивают бой быков?.. Ведь у них столько коров!..» И далее в том же духе.

Его грубо обрывали, но этот хитрец именно благодаря своим дурацким выходкам достигал желаемого: получал вождеденную картину.

Хотя Руо и написал: «Проклятый Воллар! Воллар — вампир!» — имея в виду его непреклонность, Воллар тем не менее был надежным человеком — его слово было законом. Когда в июле 1939 года Воллар погиб в дорожном происшествии, Пикассо, бравый испанец, не любивший вида смерти, поспешил вернуться из Антиба, чтобы присутствовать на похоронах. По этому случаю Андре Сюарес написал Руо: «Ваш гнев и старые обиды должны быть унесены этим дуновением смерти. Теперь, когда Воллара нет с нами, каким бы он ни был, мы понимаем, что он был единственным в своем роде».

### *Первые коллекционеры*

Несмотря на то, что импрессионисты познали и взлеты, и падения — чаще всего, увы, падения! — они не были одиноки. Очень скоро появились коммерсанты, пожелавшие выставлять их работы, и любители, интересовавшиеся их творчеством, количество которых начиная с 1874 года все время росло. Многие рьяно пропагандировали их искусство. Список таких людей довольно длинен, в нем значатся промышленники, например Годибер, неоднократно выручавший Моне, покупая его картины, Анри Руар — крупный делец холодильной промышленности и превосходный художник-любитель; банкиры, такие как Ароза, крестный отец Гогена, Федер, Гехт, Эфрус, позировавший Ренуару, Эрнест Май; богатые коммерсанты: Дюре — коньячный негодник, президент общества виноградарей Шаранты; Дедон — владелец магазина «Старая Англия»; представитель высшего света, финансист мирового масштаба Сернуши, принесший в дар Парижу свою коллекцию искусства Дальнего Востока; князь Бибеско; Эдмон Мэтр; литераторы, медики, музыканты... Некото-

рые из них, чаще всего приходившие на выручку именно в тяжелые минуты, навсегда вписали свои имена в историю импрессионизма. В первую очередь следует назвать Кайботта и доктора Гаше, однако не менее важной была роль других собирателей, таких как Ошеде, Шоке и Фор, хотя их участие ограничивалось исключительно покупкой картин, в то время как Кайботт и доктор Гаше не только делили все тяготы жизни с импрессионистами, но и сами были художниками.

### *Воротила*

Эрнест Ошеде был сыном крупного торговца тканями, владельцем магазинов дешевых товаров, предшественников аналогичных современных магазинов. Он женился по любви на красавице, которая была на семь лет его моложе, добавив к своему состоянию ее приданое: 400 тысяч франков и замок в Монжероне, в парижском предместье. Он был крупным дельцом, выходцем из погрязшего в роскоши общества времен Второй империи. Ошеде был человеком передовым и жил на широкую ногу. Когда в холодную погоду к нему в Монжерон ехали на поезде приглашенные им художники и литераторы, он приказывал лучше протопить вагоны, в которых они размещались.

Клод Моне познакомился с ним в 1874 году во время выставки у Надара. Ошеде, высоко ценивший его живопись, заказал Моне серию декоративных панно для украшения своего замка. Именно тогда завязалась их крепкая дружба, столь крепкая, что Ошеде вскоре стал рогоносцем.

Несмотря на внешний блеск, Ошеде был довольно посредственным коммерсантом и не смог преодолеть экономический кризис 1877 года. После нескольких неудачных попыток удержаться на плаву он потерпел полный крах и должен был выплатить кредиторам около двух миллионов. Ему пришлось продать свою богатейшую коллекцию: двенадцать картин Моне, пять — Мане, тринадцать холстов Сислея, девять работ Писсарро... Ввиду кризиса результаты распродажи были плачевными как для торговца, так и для художников.

«Эта распродажа убила меня!» — горестно заключил Писсарро. Правда, Ошеде кое-как залатал дыры в своих делах, а позднее сумел стабилизировать ситуацию, после чего вновь начал закупать картины импрессионистов, однако в гораздо более скромных масштабах.

Слишком заботясь о «спасении мебели», он подолгу сидел в Париже, оставляя жену наедине с Клодом Моне, занимавшимся завершением декоративных работ в Монжероне. То, что должно было произойти, произошло: Алиса Ошеде нашла в Клоде Моне утешение, которого муж не мог ей дать. Сложилась водевильная ситуация, так как Алиса и не помышляла о разводе, а, напротив, желала сохранить видимость приличий. Она поселилась вместе со своими шестью детьми в доме, где жила семья Моне... что в конце концов стало обременительно для художника. После смерти Камиллы Алиса Ошеде осталась в Ветее с Моне полновластной хозяйкой в доме, но при этом — для приличия! — любовники обращались друг к другу «мадам» и «мсье». Эрнест Ошеде, перешедший от торговли картинами к журналистике, лишь три года спустя догадался, что его положение выглядит довольно двусмысленно, и приказал жене вернуться в Париж. Алиса же, прибегнув к уловкам, осталась с Моне. С годами вместе с морщинами в ней проявилось религиозное ханжество, вызывавшее у художника депрессию. Когда он бывал на Бель-Иле или в Бордигере, по вечерам ему приходилось писать письма своей дульцинее. Она требовала, чтобы он присылал ей по письму в день.

Смерть Ошеде в 1891 году все уладила — Алиса, для соблюдения все тех же приличий, провела несколько дней у смертного одра супруга, и давнишние любовники смогли наконец, несколько месяцев спустя, вступить во второй брак. После смерти Алисы в 1911 году ее дочь Бланш, вдова Жана Моне, сына Камиллы, переехала к своему отчиму и стала ангелом-хранителем его старости.

Сегодня все они покоятся рядом на кладбище в Живерни: Ошеде, его дети, его неверная жена и Клод Моне...

### *Коллекционер-фанатик*

Все, кто когда-либо писал об импрессионизме, уделяли особое место Шоке, чьи аскетические черты и пылающий взор запечатлены Ренуаром и Сезанном. Его часто изображали скромным таможенным чиновником, выкраивавшим из своего жалованья деньги на покупку страстно любимой им живописи. Это более чем неправдоподобно: Шоке занимал руководящий пост в управлении таможни министерства финансов и был очень состоятельным человеком. Вместе с братьями он унаследовал несколько домов в Лилле, своем родном городе, а его жена владела огромной рентой, не говоря уже о «блестящих видах на наследство». Все вместе взятое объясняет тот факт, что, прежде чем увлечься импрессионистами, о которых он узнал лишь в марте 1875 года, Шоке удалось разведать обстановку у мелких лавочников и старьевщиков, что позволило ему собрать великолепную коллекцию картин и рисунков Делакура. Именно благодаря этому возникли прочные дружеские отношения между ним и Сезанном. Они могли часами обсуждать картины их общего кумира, тщательно изучая каждую деталь. Любопытно, что, после прибавления к своему состоянию огромного наследства, полученного женой в 1877 году после смерти ее родственника — полтора миллиона золотых франков, — он несколько охладел к импрессионистам. Шоке не отказался покупать их полотна, но круг его интересов несколько изменился. От картин он вдруг перешел к мебели и другим предметам искусства XVIII века.

Его появление среди импрессионистов в 1875 году оказалось для них счастливым знамением и во многом способствовало улучшению их материального положения; это произошло именно тогда, когда торговцы и коллекционеры в одночасье исчезли с горизонта. Человек увлеченный, он настойчиво защищал любимых художников и, как и Кайботт, в основном покупал те полотна, которые, как полагал, невозможно будет продать. Шоке умер в 1891 году в семидесятилетнем возрасте; к этому времени он обладал тридцатью тремя полотнами Сезанна, среди них — «Дом повешенного» и «Масленица», одиннадцатью работами Моне, пятью — Мане, двад-



цатью — Ренуара, — в их числе вторым вариантом «Бала в “Мулен де ла Галетт”», не говоря уже о восьмидесяти девяти живописных полотнах, рисунках и гравюрах Делакруа!.. Все собрание целиком было выставлено на продажу в 1899 году, после смерти госпожи Шоке. Абсолютно равнодушная к увлечению мужа, она считала собирательство просто забавой и потому и не думала о том, чтобы принести коллекцию в дар государству. В ее завещании не было никаких указаний по этому поводу, и одиннадцать наследников — дальних родственников отправили картины в отель Друо. Каково же было удивление наследников и нотариуса, когда от продажи они выручили огромные суммы! Предварительные расчеты нотариальных клерков были просто смехотворны. Так, «Масленица» Сезанна, оцененная этими невеждами в 100 франков, была продана за 4400 франков; «Укладчики мостовой в Берне» Мане были оценены в 150 франков, а на аукционе картина ушла за 13,5 тысячи франков. Одной из самых потрясающих была также сумма, в которую оценили холст Сислея «Сена у Бьянкура»: с первоначальных 500 франков она подскочила до шести тысяч. Бедняга Сислей незадолго до этого скончался от рака горла почти в абсолютной нищете. В целом коллекция Шоке была оценена в 452 тысячи франков.

### *Животись в музыкальном сопровождении*

Жан Батист Фор любил живопись, как любят цыплят: это был типичный коллекционер-спекулянт. И он имел верный глаз! Но самое невероятное, что сын сапожника, сделавший карьеру суперзвезды Гранд-опера, увлекся коллекционированием в одиннадцать лет. В то время как его сверстники играли в прятки и чехарду, Фор рылся в лавках старьевщиков в поисках рисунков и гравюр, приобретая хорошие вещи за несколько су.

Вначале увлекшись опереттой, он вскоре перешел в Оперу, где спел Гамлета в опере Амбруаза Тома и с огромным успехом исполнил партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно, получив астрономические гонорары — только в Опере его ежегодный доход составлял около 100 тысяч франков золотом. На эти деньги он стал

жадно приобретать работы художников барбизонской школы, Коро и Делакруа, и сумел завладеть шедевром последнего — «Охотой на львов». В 1873 году Фор решил, что пришло время получать барыши, и отправил всю собранную им коллекцию на распродажу. Выручив от распродажи примерно 515 тысяч франков, Фор по совету Дюран-Рюэля, с которым сошелся во время эмиграции в Лондоне, начал покупать работы импрессионистов, отдавая предпочтение полотнам Мане и Дега. Всем была памятна его размолвка с первым из них: Фор показалось, что его портрет в роли Гамлета, написанный Мане, не передает его артистического обаяния, и он обратился к Болдини, чтобы тот запечатлел для потомков его гениальный облик. В отношениях с Дега в течение десяти лет за стычками следовали примирения. Правда, Дега постоянно метал в него отравленные стрелы своего сарказма. Однажды вечером, как раз в тот момент, когда в ложе Фора после «Фауста» не смолкали восклицания: «Восхитительный, величественный, неповторимый!» — Дега из глубины ложи негромко заметил: «И такой заурадный!» Певец расслышал эти слова. «Вы мне заплатите за это, мой милый», — прорычал он.

И точно, едва только Дега не выполнил условия договора, гласившего, что художник должен взамен купленной Фором серии живописных набросков вернуть четыре «законченных» полотна, Фор немедленно подал на него в суд и выиграл процесс. Дега не слишком любил торговцев и коллекционеров за то, что они отнимали у него работы, и нередко устраивал подобные штуки: забирал проданные картины обратно (у Дюран-Рюэля, да и у других собирателей), под предлогом необходимости что-то подправить, а потом забывал их вернуть... Или еще такой прием: назначив цену, он спустя несколько часов удваивал ее в надежде, что покупатель откажется от приобретения работы и ему удастся не расставаться с ней. Все эти капризы и хитрости заставили Дюран-Рюэля воскликнуть после смерти художника: «Это был невыносимый человек! Уступая холст, он страстно желал, чтобы он не был продан, и не упускал возможности раскритиковать его... Когда он заходил в гости, нужно было держать ухо востро, чтобы он чего-нибудь не ста-

шил». Один из собирателей, к кому Дега довольно часто захаживал, даже прикреплял картины цепью!

От жадности у Жана Батиста Фора не всегда хватало терпения выждать, чтобы продать повыгоднее. В 1878 году, решив повторить удачную сделку, как это было в случае с художниками барбизонской школы, он отправил на аукцион собранную им коллекцию полотен импрессионистов. Момент был выбран неудачно, экономический кризис еще свирепствовал вовсю, и Мане был вынужден сам выкупить две свои работы, в частности «Кружку пива», а Фор, через подставных лиц, забрал остальные. Но это не смутило торговца, и он продолжал покупать картины. Весьма разборчивому Фору не нравились работы ни Ренуара, ни Сезанна, ни Берты Моризо, за все время он ничего у них не приобрел. Но к сорока годам купил большинство работ Мане, за исключением «Олимпии» и «Бара в Фоли-Бержер». После его смерти в возрасте восьмидесяти четырех лет, несмотря на то что он к тому времени многое распродал, Фор оказался обладателем коллекции, состоявшей из 120 полотен импрессионистов, среди которых была двадцать одна работа Мане.

То, что Фор покупал, точно все рассчитав, оказалось не в его пользу, Моро-Нелатон<sup>71</sup> изображает его спекулянтом. А ведь это был просто деловой человек, который с первого же взгляда мог угадать талант художника, достоинства произведения и при всем том был способен на великодушные поступки. С некоторой выгодой для себя, но тем не менее... Именно он дал возможность Сислею провести четыре месяца в Лондоне, с тем чтобы последний мог осуществить свою мечту: сделать зарисовки городских кварталов и окрестностей английской столицы.

В конечном итоге Фор очень многое сделал для того, чтобы внушить публике почтение к импрессионистам, за что незлопамятные, как все творческие натуры, художники были ему весьма признательны.

## ВРЕМЯ СБОРА УРОЖАЯ

В понедельник, 30 апреля 1883 года, когда приглашенные на вернисаж любовались работами Эннера, Каролус-Дюрана и Рошгросса и обсуждали провал Жюля Лефевра, упустившего первую медаль, вдруг прошел слух: «Умер Мане».

Слух, ледящий сердце, быстро распространился по залам. Мане скончался утром. И все собравшиеся, эта толпа людей, ненавидевших художника, чинивших всевозможные препятствия его карьере и осыпавших его оскорблениями, испытали не столько потрясение, сколько ужас... Мало-помалу воцарилось молчание, кто-то из числа его знакомых снял шляпу...

Помпьеристы, критики и представители бомонда смутно ощущали приближение конца великой эпохи французского искусства, тесно связанного с уходом этого элегантного и легкомысленного художника, в течение целого двадцатилетия противостоявшего официальному искусству. Все уже привыкли обсуждать поступки этого великого провокатора, смеяться, восклицать, возмущаться, глядя на его полотна, написанные будто бы специально для того, чтобы позлить помпьеристов. И вдруг образовалась пустота, воцарилось молчание.

Тут сразу вспомнили, что вот уже около двух лет, несмотря на то что Мане не нужно было проходить просмотр в жюри, он не присылал в Салон своих картин. Только те, кто близко знал его, не удивлялись этому,

им давно было известно, что Мане болен. Клод Моне и Писсарро в течение двух месяцев ежедневно посылали кого-нибудь справиться о состоянии его здоровья. Дега, в очередной раз поссорившийся с ним, также был в курсе того, как протекает болезнь.

Первые симптомы беды, которая свела Мане в могилу, проявились тремя годами раньше, зимой 1880 года. Сначала беспокоило нарушение кровообращения: отнималась левая нога. Близкие стали замечать, как он внезапно бросал кисть, прерывал начатую работу и, хромя, направлялся к стоявшей в мастерской софе. Часто он подолгу массирует больную ногу, чтобы восстановить кровообращение. Теперь ему приходилось больше отдыхать и проходить курсы водолечения в Бельвю, Версале, Рюэле; после периодов ремиссии боли возвращались. Врачи пытались приободрить его, но знали заранее, что болезнь неизлечима: это было поражение опорно-двигательного аппарата.

Мужественно, почти стоически Мане работал, едва ему позволяло его самочувствие; несмотря на то, что болезнь продолжала прогрессировать, в последние годы жизни он создал весьма значительные произведения: «У папаши Латюиля», портреты Антонена Пруста и Пертюизе, «Бал в Фоли-Бержер», последний шедевр, последний привет уходящей жизни... После его смерти остались письма Мане знакомым красавицам Еве Гонзалес и Изабелле Лемонье; трогательные, полные сдержанной нежности, в них сквозит ностальгия и печаль; он украшал эти письма акварельными эскизами, изображающими то сливу, то букет ирисов или расколотый миндаль, то клубнику... шедевры, созданные сердцем.

### *Запоздалые почести*

Перед смертью Мане посчастливилось достичь двух желанных целей своей жизни: он получил орден Почетного легиона и был награжден жюри Салона, что ставило его отныне вне конкурса. В обоих случаях все прошло не слишком гладко. Осенью 1881 года Гамбетта, председательствовавший в Совете министров,

доверил портфель министра изящных искусств Антонену Прусту, который, предвидя, что его пребывание на этом посту будет недолговечным, не терял времени даром. Он представил Мане, своего друга по коллежу, к награждению орденом Почетного легиона, чтобы тот успел получить награду к ближайшему Новому году. Он не учел противодействия старых недругов художника, все еще обладавших властью. Когда документ подали на утверждение президенту Греви<sup>72</sup>, которого осаждали враги Мане, тот отказался его подписать. Понадобилось вмешательство самого Гамбетты, любившего Мане и дружившего с ним после знакомства у Шарпантье. «Господин президент, право раздавать награды и кресты принадлежит вашим министрам. Из почтения к вам мы просим вас подписать документ, но вы не имеете права оспаривать наш выбор», — резко поставил он президента на место.

Жюль Греви смирился и подписал. Долгожданная радость: наконец-то Мане стал кавалером ордена Почетного легиона! На награждение волей-неволей откликнулась пресса, комично выглядели поздравления Ньюверкерке, этого пережитка Второй империи, переданные через Эрнеста Шено, его бывшего секретаря. Почувствовав в них оттенок язвительности, Мане написал в ответ: «Передайте (Ньюверкерке), что я признателен ему за то, что он меня не забыл, но ведь он сам мог наградить меня. Тогда он обеспечил бы мое будущее, а теперь слишком поздно наверстывать упущенное за двадцать лет неудач».

На состоявшемся в том году Салоне жюри наконец отметило медалью картину Мане «Пертюизе — охотник на львов». Еще одна награда, вырванная почти насильно. Жерве и Гийме вынуждены были беспрестанно осаждать своих коллег, членов жюри, чтобы собрать семнадцать голосов, необходимых для получения этой скромной награды художнику, находившемуся к тому времени на смертном одре. Среди голосовавших лишь Каролос-Дюран, единственный из «дорогих мэтров», мог оценить Мане по достоинству, так как подружился с ним еще в мастерской Кутюра.

Последние дни жизни Мане, тянувшиеся бесконеч-

но, были чудовищны. В конце января он слег, в отчаянии разрезав ножом портрет «Амазонки», над которым работал в тот момент, готовясь к очередному Салону. Измученный художник уже не мог удерживать в руках кисть. Только однажды, почувствовав себя немного лучше, он с трудом сумел добраться до мастерской. 24 марта, вернувшись домой, он слег и уже не поднялся. Его левая нога почернела, страдания стали невыносимы, и ночью сын должен был отправиться на поиски лечащего врача. Тот констатировал, что парализованная нога полностью поражена гангреной. Несколько дней хирурги не решались ампутировать ногу. По старой дружбе к Мане зашел доктор Гаше и отговорил его от операции.

### *Великий Гиньоль*

Наконец 1 апреля решились на хирургическое вмешательство. Гангрена так прогрессировала, что медлить было нельзя. Оперировали в чудовищных условиях. Как было принято в те времена в буржуазных кругах, больного оперировали дома, без каких бы то ни было антисептических предосторожностей; хирурги были в сюртуках, лишь прикрытых белыми фартуками (так и напрашивается сравнение с мясниками). Мане уложили на стол в гостиной, усыпили хлороформом и провели ампутацию, удалив ногу до колена.

Еще одна деталь, почти как в кукольном театре Гиньоля: уходя, хирурги забыли убрать отрезанную часть ноги, оставив ее за заслонкой в камине, где ее обнаружил Леон Коэлла, пытавшийся разжечь огонь!..

Мане умер не сразу; он пришел в себя и, несмотря на сильнейшие боли, — подобно большинству тех, кто подвергся ампутации, он жаловался на боли в ноге, которой уже не было, — смог принять некоторых близких друзей: Клода Моне, Берту Моризо, Шабрие, Малларме. С ними он вспоминал о годах борьбы и напоследок, сожалея о враждебности Кабанеля, заметил: «Он-то в добром здравии!..»

Двадцать девятого апреля у несчастного наступила агония, и он впал в кому. Мане умер 30-го утром на руках сына Леона, любимого, но не признанного им законным.

Эта страшная смерть, за приближением которой следили буквально все, вновь, в последний раз, объединила группу импрессионистов.

Третьего мая, провожая друга в последний путь на кладбище в Пасси, за его гробом шли бок о бок Клод Моне, Писсарро, Сезанн, Фантен-Латур, Золя, Антонен Пруст, Теодор Дюре, Филипп Бюрти и Берта Моризо. Не было Ренуара: он путешествовал по Италии. Дега решил не приезжать из соображений приличия, но узнав о смерти того, с кем так часто ссорился, вскрикнул, словно от боли: «Он был более значительной личностью, чем мы думали!»

Кто «мы»? Единственное число здесь было бы более уместным.

Пресса лила крокодиловы слезы: Мане умер, теперь можно было осыпать его цветами. Ужасный Альберт Вольф не лишил себя этого удовольствия, добавив все же в бочку меда ложку дегтя. «Ушел Эдуар Мане, одна из интереснейших творческих личностей нашего времени, — написал он в «Фигаро». — Несколько совершеннейших работ, написанных вне влияния революционных навязчивых идей, вышедших из-под пера истинного художника, останутся в истории. Мане не дано было при жизни увидеть свои произведения в Люксембургском дворце, будущее воздаст ему за обиду, поместив его “Пивную кружку” и “Ребенка со шпагой” в Лувр».

Коварство Вольфа заметно уже в том, что он выбрал наименее характерные для художника работы, якобы достойные Лувра: обе они — подражания, одна — Веласкесу, другая — Йордансу.

Более откровенно дал выход своей ненависти Жюль Конт в «Иллюстрасьон»: «Ему многое простится за то, что он многое посмел! Что касается результатов, они печально известны... Теоретик, бесконечно рассуждавший о природе, он ни разу не сумел написать настоящего лица, изображая на холстах лишь манекены».

### *«Олимпия» в Лувре*

Ближайшее будущее оправдало предсказание Альберта Вольфа, причем гораздо раньше, нежели он рассчитывал. Через восемь месяцев после смерти Мане, несмотря



на то, что помпьеристы всё принимали в штыки и чинили всевозможные препятствия, благодаря стараниям друзей художника в Школе изящных искусств открылась ретроспективная выставка его работ. Мане в святая святых наиболее консервативного академизма! Жером и Кабанель восприняли это как вызов. И отчасти так оно и было. Обманутый президент Греви отказался открыть выставку. Неважно: на протяжении двадцати трех дней было зарегистрировано тринадцать тысяч посетителей, настоящий рекорд посещаемости; было бы преувеличением приписать его лишь восхищению мастером. Многие приходили полюбопытствовать, чтобы самим оценить работы того, кого до сих пор характеризовали как опасного революционера. И многим понравилось!

Через несколько дней после закрытия экспозиции на распродаже Друо были выставлены холсты, оставшиеся в мастерской художника. И вновь успех. И наконец, в начале января 1889 года последняя ступень посвящения: «Олимпия», «одалиска с желтым животом, мерзкая натурщица, подобранная неизвестно где...», как говаривал Жюль Кларети, была принята в Люксембургский дворец, преддверие Лувра. Все сколько-нибудь известные люди из числа писателей и художников внесли свой вклад в подписку, организованную Клодом Моне и Джоном Сарджентом для выкупа «Олимпии» у Сюзанны Мане, запросившей за полотно 20 тысяч франков. В длинном списке подписавшихся встречаются имена художников Салона, Каролюс-Дюрана, Жерве, Бенара, Болдини, давнего поклонника творчества Мане; «независимых», таких как Пюви де Шаванн, Фантен-Латур, Фелисьен Ропс и Теодюль Рибо; конечно же всех импрессионистов, кроме — что весьма странно — Берты Моризо; поэтов и писателей: Малларме, Мирбо, Гюисманса, Жоффруа... Только Золя отказался подписаться, приведя довольно неловкую отговорку: «У меня твердый принцип: никогда не покупать картин, даже для Лувра... Мане будет в Лувре, но это должно случиться само собой, при полном национальном признании его таланта, а не окольным путем, в виде подарка...»

Истина была в том, что на протяжении нескольких

лет Золя отдалился от друзей молодости и вскоре в самых резких выражениях отрекся от них.

Пройдя через чистилище Люксембургского дворца, «Олимпия» попала в собрание Лувра. В 1907 году Клемансо, будучи председателем совета, отклонив возражения чиновников Школы изящных искусств, распорядился перенести картину в Лувр. Приказ, не подлежащий обсуждению. Мане обрел свое место среди славных представителей французского искусства.

### *Импрессионисты рассеялись по свету*

Смерть Мане положила конец великой истории импрессионизма. Потом были лишь отдельные художники, и каждый тянул в свою сторону. Последняя групповая выставка состоялась в 1886 году в Мезон-Доре на Итальянском бульваре, из-за раздоров среди основателей движения произошел раскол: в выставке не принимали участия Ренуар, Моне, Сезанн и Сислей. Они не захотели видеть свои работы рядом с картинами Гогена и Синьяка и «Гранд-Жатт» Сёра.

Эстетические расхождения были слишком велики, и выставки лишились былого значения. Если новобранцы движения придерживались концепций, совершенно противоположных импрессионистским, то основателей этого художественного течения к тому времени разметало в разные стороны, как огни фейерверка. Моне в Живерни погрузился в колористическое безумие, создал шедевры, на полвека предвосхитившие абстракционизм; Ренуар, потрясенный живописью итальянского Возрождения, переживал очередной перелом и ставил рисунок превыше цвета. Сезанн, уединившийся в Эксе, приступил к этапу синтезирования, стремясь уравновесить цвет и рисунок, цветовые нюансы и форму предметов. Со своей стороны, Дега погрузился в интенсивную светскую жизнь. Он перестал встречаться со старыми приятелями и бывать на «импрессионистских вечерах»; все больше он отдалялся от импрессионизма, о чем свидетельствовали полные неистовой страсти пастели с изображениями купальщиц и большие рисунки углем. В

свою очередь, Писсарро, заинтересовавшись Сёра и пуантилизмом<sup>73</sup>, со временем также стал писать в этой манере.

*«Они расстреливают нас...»*

Последнее десятилетие XIX века стало свидетелем распространения вируса импрессионизма на художников Салона. В 1881 году правила Салона радикально изменились, государство прекратило дотации. Художники объединились в Общество французских художников и сами избрали его жюри. Комизм ситуации состоял в том, что в него вошли члены Института — столь велико еще было влияние академических «шишек». Тем не менее во время обсуждений уже чувствовались новые либеральные веяния, именно тогда Мане и смог получить награду. С этого момента все большее число академических художников стали «импрессионировать». Совершенно равнодушные к духу импрессионизма или будучи не в состоянии уловить его внутренний смысл, они отдавали предпочтение бытовым темам, но писали светлыми красками и использовали технику раздельного мазка. Мастерами этого жанра были Альбер Бенар, Ле Сиданер, Анри Мартен, Дезире Люка, Монтезен... Со временем этих художников стали рассматривать как «малых» импрессионистов и их картины начали повышаться в цене, по мере того как возрастал интерес к великим представителям импрессионизма. Дега с презрением об этих бесстыжих эпигонах: «Они расстреливают нас, а потом роются в наших карманах!..»

Поскольку сии плагиаторы представляли Школу изящных искусств, участвовали в конкурсе и получали медали, общественность принимала их. Более того, критики, забыв о том, как они поливали грязью импрессионистов, осыпали этих эпигонов цветами. В их лживых подделках они видели удачное завершение провалившихся поисков пионеров движения. При этом с изощренным лукавством они ссылались на Золя.

## *Раскол в рядах помпьеристов*

В 1890 году произошло душераздирающее, потрясающее и невероятное событие: Салон раскололся на две части. У него появился соперник — созданное Мейссонье Национальное общество изящных искусств. Седовласый длиннородый мэтр, не удовлетворившись тем, что уже являлся членом Института и кавалером ордена Почетного легиона, не мог смириться с тем, что не был еще и председателем жюри Салона. Ведь место было занято. Мейссонье не колеблясь спровоцировал раскол Салона, переманил к себе всех, кто был более или менее либерально настроен, и образовал новую ассоциацию, во главе которой поставил себя. Пюви де Шаванн, Карлюс-Дюран, Каррьер, Бенар, Жерве и им подобные составили ему компанию. Финансовую поддержку оказали Эрнест Май, Исаак де Камондо и Лазарь Вейлер, все трое — коллекционеры произведений импрессионистов. Мейссонье имел достаточно средств, чтобы устроить всё с большой помпой и восстановить один из павильонов выставки 1889 года на Марсовом поле, под сенью Эйфелевой башни, этого символа современности.

Первый же вернисаж ознаменовался триумфом Мейссонье, случившимся всего за несколько месяцев до его кончины. Тот, кого Дега прозвал «гигантом среди карликов», пыжась от гордости, встречал президента Французской республики Сади Карно<sup>74</sup>. Преисполнившись сознания своего величия, Мейссонье, с огромной орденой лентой на груди, стоял на верхней ступеньке лестницы, по обеим сторонам которой выстроились республиканские гвардейцы в парадных мундирах. Под звуки фанфар он подвел президента к панно, посвященному творчеству Мане: о таком триумфе художник не осмелился бы даже мечтать!

Вплоть до 1923 года Национальное общество изящных искусств объединяло в своих рядах тех, кто был приверженцем светлого колорита, но не отошел окончательно от академической манеры. Позднее оно пришло в упадок, начавшийся уже с начала века, когда истинные художники-новаторы предпочитали выставлять свои работы в Осеннем Салоне, основанном в 1903

году. Уже в 1884 году, когда в Школе проходила ретроспектива работ Мане, основанное Одилоном Редоном, Сёра и Синьяком общество «независимых» предвосхитило наступление новой эпохи. У «независимых», стоящих далеко в стороне от официальных инстанций, не было ни жюри, ни вознаграждения, и каждый член общества мог показывать свои работы на ежегодных выставках Салона. Никто из именитых живописцев не обратил внимания на появление этой ассоциации. Ее воспринимали как новый Салон отверженных 1863 года. И этот презираемый всеми Салон просуществовал вплоть до организации Осеннего Салона и даже дольше, до 1914 года. Он был центром, где пробовали силы все представители современного искусства, здесь впервые заявили о себе неоимпрессионисты, идущие по стопам Сёра, группа «Наби», фовисты и кубисты.

### *Борьба вокруг дара Кайботта*

Чтобы рассказать о последнем периоде царствования помпьеристов и серии постигших их неудач, необходимо вернуться к событиям, произошедшим после смерти Мане.

Сокрушительный удар по академизму был нанесен принятием государством дара Кайботта, несмотря на жестокое трехлетнее сопротивление этому администрации Школы изящных искусств, находившейся в полной зависимости от Института Франции.

Кайботт собирал коллекцию не без задней мысли. Уже в 1877 году он составил завещание, где указал, что передает картины в дар государству, с тем чтобы те впоследствии были размещены в Лувре. Своим душеприказчиком он назвал Ренуара. Когда в 1894 году, в возрасте сорока пяти лет, Кайботт скончался и было обнаружено завещание, среди чиновников Школы возникло замешательство, а члены Института были до крайности возмущены. Работы импрессионистов котировались все выше, цены на них росли, и не могло идти и речи о том, чтобы отказаться от дара, передававшего государству шестьдесят семь живописных холстов, среди которых были три работы Мане, восемнадцать — Писсарро,

шестнадцать — Моне, девять — Сислея, восемь — Ренуара, семь — Дега, четыре — Сезанна... Вначале разгорелся спор о месте, где должна быть выставлена эта еретическая коллекция. Напуганные до смерти директор Школы Ружон (незадолго до этого отказавший Мирбо, который подал прошение о вручении ордена Почетного легиона Сезанну) и Леонс Бенедит, хранитель Люксембургского музея, надеясь решить эту проблему, организовали ряд публикаций в «Газете художников» о неуместности экспонирования дара Кайботта. Леконт дю Нуй, кстати, сам большой специалист по непристойностям, ответил, что «это был бы прискорбный факт, который отвратил бы многих молодых людей от серьезной работы...».

Ренуар, расстроенный подобным поворотом событий, встретился с Ружоном, в надежде договориться с ним. И он таки был принят!.. «Какого черта ваш друг решил подложить нам эту свинью? — бросил ему в лицо директор Школы. — Поставьте себя на мое место. Если мы согласимся, на нас набросится весь Институт. Если мы откажемся, “деятели” этого течения ринутся в атаку. Поймите меня правильно, господин Ренуар, я не против современной живописи... я верю в прогресс... Я — социалист, этим, надеюсь, все сказано!»

Сделав вид, что входит в его положение, Ренуар внушил директору мысль, что ему следовало бы ознакомиться с картинами, чего тот еще не сделал. Силой аргументов ему удалось убедить директора в ценности картин Мане, Дега и своего «Бала в “Мулен де ла Галетт”». Когда дошли до Сезанна, директор завопил: «Не говорите мне, что Сезанн — художник! У него есть деньги. Его отец — банкир, и живопись для него — просто развлечение... Я бы даже не очень удивился, если бы узнал, что он пишет просто для того, чтобы посмеяться над нами». С этими словами Ружон ушел.

Чтобы решить вопрос о завещанном имуществе, была создана комиссия. Она поспешила напустить туману, предложив часть коллекции оставить в Париже, а остальные картины распределить по провинциальным музеям. Был выдвинут аргумент о невозможности экспонирования в Люксембургском музее более трех картин одного и того же художника одновременно. На что

Мирбо ответил: «У вас выставлены небольшие по размерам полотна. Если бы вам предложили разместить пятьдесят тысяч картин Мейссонье, вы бы выстроили для них отдельное здание, специально для этого предназначенное». К счастью, нотариус, уполномоченный вести дело о наследстве, помешал дроблению коллекции, заметив, что это противоречит воле завещателя.

### *Шаткий компромисс*

В 1897 году компромисс был найден. Государство принимало тридцать восемь живописных полотен, оцененных в 140 тысяч франков, а Ренуар соглашался на отсрочку размещения картин в Лувре. Он удовлетворился тем, что их выставили в Люксембургском музее — «преддверии Лувра». Большая часть отвергнутых картин, среди которых одиннадцать полотен Писсарро, восемь — Моне, два — Сезанна, одно — Мане, была продана членами семьи Кайботта и в дальнейшем украсила многие музеи мира.

Весной 1897 года картины разместили в двух небольших отдаленных залах музея. Их почти незаметное появление вызвало тем не менее у помпьеристов новый приступ лихорадки. Восемнадцать членов Института подписали петицию протеста; Эрве де Сези кричал с трибуны сената: «В святая святых искусства, Люксембургский музей, вторглись крайне двусмысленные произведения!» Жером добавлял в «Леклэр»: «Что представляет собой Мане? Пачкун... Что до Ренуара, Писсарро и Сислея, это просто преступники, отравившие сознание молодого поколения». Последний защитник чести!

И тем не менее пришлось ждать 1937 года, когда стало возможным увидеть картины, дарованные Кайботтом Французскому государству, в Же-де-Пом, то есть в Лувре. Многие молодые поколения художников в течение этих сорока лет равнодушно проходили мимо грандиозных глейровских «Утраченных иллюзий» и, не удостоивая их вниманием, устремлялись в маленькие комнаты Люксембургского музея, где размещался дар Кайботта.

## *Распродажа картин Дега*

В материальном отношении окончательное крушение салонного искусства и мастеров Института произошло после продажи картин из мастерской Дега в 1918 году. Уже в начале века наметился спад интереса к картинам помпьеристов, с горем пополам пытавшихся удерживать цены на распродажах. Американцы, приходившие в восторг от соблазнительных ню Бугро и Жюля Лефевра, во многом способствовали сохранению высокой стоимости их работ. Но баснословные цены на картины Дега на распродаже 1918 года ознаменовали окончательный триумф импрессионистов.

Одиноким старик умер, не позаботившись о том, чтобы передать государству ни принадлежащие ему коллекции, ни собственные работы. Однажды ему это пришлось в голову, но посещение музея Гюстава Моро отбило всякую охоту что-либо завещать государству. Зловещие, плохо освещенные залы, неразобранные груды работ — все это производило впечатление кладбища, и Дега предпочел не оставлять завещания, считая, что его коллекция должна жить собственной жизнью и приносить радость тем, кому она понравится.

Чтобы избавиться от накопленных за тридцать лет сокровищ, понадобилось провести четыре серии аукционов. Проходившая с 26 марта по 12 декабря 1918 года распродажа привлекла в галерею Жоржа Пти огромное число знатоков искусства, даже несмотря на угрозу бомбежки, возобновлявшейся каждые четыре часа<sup>75</sup> (за несколько дней до распродажи одна бомба попала в галерею на улице Лафитт, напротив галереи Дюран-Рюэля, где были выставлены картины Дега).

Съехались дельцы со всего света, немцы закупали картины через швейцарских и шведских посредников. Рене Жимпель в своем дневнике записывал цены, менявшиеся день ото дня. За два первых аукциона — два миллиона; Лувр приобрел «Семью Беллели» за 400 тысяч франков.

В отношении других работ Дега точная стоимость каждого полотна неизвестна, так как консорциум, объединивший Дюран-Рюэля, Воллара и Жака Зелигмана, закупил картины оптом; Воллар называет цифру 12



миллионов. Некоторое время спустя Зелигман выставил свою часть на распродаже в Нью-Йорке, и его компаньоны тут же перекупили ее.

Весьма знаменателен тот факт, что Гийом Аполлинер незадолго до смерти выразил одобрение по поводу того, что картины Дега на аукционе продаются по таким высоким ценам. Поэт, довольно часто критиковавший этого вдохновенного живописца танцовщиц, после распродажи осознал, что речь идет не о конкретном художнике, а о том, что современная живопись заняла главенствующее место на художественном рынке. Кроме того, его привело в восторг то обстоятельство, что в самый разгар войны проявился такой мощный интерес к искусству. «Значителен и достоин удивления историков тот факт, что наше горестное время отмечено великой страстью людей к предметам искусства, — писал он. — Казалось, война во многом умерила аппетиты любителей прекрасного, однако никогда еще рыночная стоимость произведений искусства не была столь высока... Таким образом, рассматривая исторические факты, мы имеем основание заявить, что высокий уровень цен на произведения современных французских живописцев, достигнутый как в Париже, так и в Берлине, знаменует собой не упадок, а, напротив, расцвет искусства в послевоенное время».

«Человечество, истосковавшееся по идеалу, утоляет жажду, припав к роднику искусства».

### *Плоды успеха*

В последние годы стареющие представители импрессионизма весьма отделились от направления, которым они двигались в начальный период творчества; каждый из них выбрал путь, идеально соответствующий своему темпераменту. Объединившие их во времена «Гербуа» и «Новых Афин» художественные теории не были ни забыты, ни отвергнуты, они просто устарели. Художники не просто пытались изображать современную жизнь и переменчивость реального мира, но выражать это через игру света.

За исключением Сислея, жившего вдали от эпицен-

тра художественной жизни в полной нищете в Море, остальные импрессионисты шли в ногу со временем. Никто из них более не испытывал материальных затруднений — даже Писсарро и тот под конец жизни жил в достатке и сумел в полной мере реализовать свои творческие возможности.

Ренуар, испытавший в 1880-е годы сильнейшее потрясение от знакомства с искусством итальянского Возрождения, существенно изменил свои художественные взгляды и, забросив работу с цветом, отдался совершенствованию рисунка. «Примерно в 1883 году, — объяснял он Воллару, — в моем творчестве произошло нечто вроде перелома. Я достиг вершин импрессионизма и вдруг пришел к заключению, что не умею ни писать, ни рисовать. Одним словом, я зашел в тупик».

### *Расцветшая плоть*

На протяжении целого десятилетия графические работы Ренуара хотя и свидетельствовали о стремлении художника к строгости и безупречности, однако оставались слишком холодны. Позднее, под влиянием теплой семейной атмосферы, душа художника обрела вожделенный покой, и тут наступило время великолепных неистовых ню — «Купальщиц», пышных девушек в цвету и портретов детей с золотыми локонами. В этой перламутровой манере он будет работать до последних дней: на Монмартре и в Маганьоске, в Кане или Эссау, — где бы он ни был, на его полотнах неизменно царила расцветшая плоть. От изначального импрессионизма осталась лишь сверкающая палитра.

«Конец жизни — это букет!» — говорил Шагал. Это совершенно справедливо в отношении Ренуара; несмотря на жестокий ревматизм, деформировавший суставы и превративший его в подобие высохшей виноградной лозы, этот «живой труп» со скрюченными пальцами, обмотанными бинтами, сквозь которые просовывались кисти, до конца жизни сохранил страсть к живописи, превратившуюся в навязчивую идею.

За несколько месяцев до смерти художник удостоился чести быть принятым в Лувре. Поль Леон открыл

залы музея в выходной день, и Ренуара торжественно пронесли через них в портшезе, как Папу мира живописи. Чуть позже, в солнечный декабрьский день 1919 года, он умер от воспаления легких, оставив на мольберте незаконченный холст с изображением анемонов, собранных в саду его поместья «Колетт», — последний всплеск радостного приятия жизни, счастья писания картин, определявших смысл его существования. «Кажется, я начинаю кое-что в этом понимать», — сказал он накануне смерти, когда у него отобрали из рук кисти.

### *Дега во мраке*

Последние годы жизни Дега были бесконечно печальными. Почти полностью ослепший художник погрузился в беспросветный пессимизм (склонность к этому наличествовала в его характере на протяжении всей жизни). Не выходя в свет с момента окончания «дела Дрейфуса», не занимаясь живописью и даже не имея возможности перебирать свои сокровища, с таким упорством собранные по распродажам (он аки лев рычал на торговцев и коллекционеров, споря с ними по поводу работ, которые ему приглянулись: «Нет, вы не имеете никакого права!»), он целыми днями бродил по улицам. Иногда Дега заходил в какое-нибудь кафе передохнуть, выпить стакан теплого молока и послушать споры игроков бильярда. В широком поношенном плаще, позеленевшей фетровой шляпе, нахлобученной на всклокоченные седые волосы, и в черных очках слепца он походил на клошара. Однажды Дега вошел в табачную лавку, и кассирша, не узнав его, сжалилась и протянула ему пачку дешевого табака со словами: «Держите, милейший!»

1912 год оказался для Дега самым страшным. Его настигал удар за ударом; за полгода он потерял самых близких друзей, Алексиса и Анри Руаров, а тут еще домовладелец потребовал, чтобы он съехал с квартиры. В течение двадцати лет Дега сторожил свои сокровища в квартире на улице Виктор-Массе. Старый особняк был продан, и его собирались снести, чтобы на его месте построить современное здание.

Здесь в полной мере проявились упрямство и от-  
вратительный характер Дега, которые сыграли зна-  
чительную роль в этой катастрофе: это было куда  
большее несчастье, нежели то, которое постигло Дега  
после разорения братьев. Дом был выставлен на аук-  
цион за 300 тысяч франков, Воллар посоветовал ему  
купить его: «Вам стоит лишь пожертвовать несколь-  
кими папками из своей коллекции, чтобы иметь эту  
сумму!» И услышал гневный ответ: «Разве художник  
может выбросить на ветер триста тысяч франков?»  
Упрямец не желал ничего слышать, тем более что в  
течение долгого времени он постоянно ссорился с  
домовладельцем, отправляя тому полные желчи и вы-  
сокомерия послания.

В результате дом пришлось покинуть. Только тогда  
Дега осознал, что ему придется распрощаться со своим  
логовом, собрать вещички и перевезти их неведомо ку-  
да. Тут с него сошла вся спесь, и он оказался обыкновен-  
ным несчастным стариком. Потеряв голову, он словно  
обезумел и на весь Париж заголосил о своем несчас-  
тье. Над ним сжалились, пришли на помощь, бегали по  
агентствам по найму жилья и опрашивали консьержек,  
чтобы найти квартиру без «современных удобств», ко-  
торая вполне отвечала бы всем его требованиям: квар-  
тира должна была находиться неподалеку от площади  
Пигаль, быть достаточно просторной для размещения  
коллекции, дом должен был быть без лифта и централь-  
ного отопления. «Я ненавижу, — говорил он, — кварти-  
ры, в которых во всех комнатах одинаковая темпера-  
тура». Живя на улице Виктор-Массе, на зиму он всегда  
переселялся в бельевую, соседнюю с кухней комнату,  
где хозяйничала Зоэ.

### *Последний этап*

После долгих поисков Сюзанна Валадон, взявшая де-  
ло целиком в свои руки, нашла наконец идеальный ва-  
риант: просторную квартиру с мастерской на седьмом  
этаже в доме 6 на бульваре Клиши. Дом существует и  
поныне. На первом этаже в наши дни разместились ки-  
нотеатр и дешевая закусочная «Королевский фритюр».

Можно себе представить, в какой ужас пришел бы Дега от такого соседства.

Переезд стал тяжелым испытанием для друзей одинокого старика, не соглашавшегося, чтобы кто-нибудь, кроме него самого, перевозил его картины и гравюры. Из-за старческих причуд он сам организовывал перевозку, нанял транспортного агента и ни на миг не отставал от него по дороге от дома к дому. Продолав этот путь несколько десятков раз, Дега истощил последние силы. Тогда он, возможно, все-таки пожалел, что в доме не было лифта.

Когда Дега очутился на бульваре Клиши, все его воодушевление прошло и он уже не заботился о том, чтобы основательно устроиться на новом месте. Сотни холстов, пастелей, скульптур, рисунков и гравюр были оставлены там, где их побросали при переезде. Не имея сил привыкнуть и приспособиться к чуждой обстановке, Дега разбил лагерь на обломках прежней жизни и стал ожидать смерти. Когда его спрашивали, чем он теперь занимается, он отвечал: «Живопись меня больше не интересует!»

Утром 27 сентября 1917 года смерть положила конец мучениям этого желчного и в общем-то несчастного человека, посвятившего искусству большую часть своей жизни. Война была тогда в самом разгаре, и смерть Дега осталась почти незамеченной.

Тридцать человек пришли проводить его в последний путь на кладбище Монмартра; из старых боевых соратников было лишь двое, Клод Моне и Мэри Кассет, оба почти слепые. Злая усмешка судьбы: канцелярия президента республики<sup>76</sup> отправила своего представителя почтить останки того, кто всю жизнь поносил почести, политику и официальные власти, того, кто вдовбавок был ярым монархистом.

### *В поисках Сезанна*

Последние годы жизни Сезанна тоже прошли в одиночестве. Но он не огорчился по этому поводу, целиком поглощенный страстью к живописи. Жена, прекрасно это понимавшая, и сын-эпикурец, отлично владевший

искусством ничегонеделания, предпочитали жить в Париже. Когда Сезанн начинал скучать без них, он прекращал посылать им деньги, и... они тут же спешили в Экс. Большую часть времени он оставался один с экономкой в доме 23 на улице Бульгон, где его отец когда-то открыл свой банк.

После выставки у Воллара Сезанн вдруг стал популярен среди молодых художников, смотревших на него как на учителя. Морис Дени, Эмиль Бернар, Камуэн, Франсис Журден, окончившие Академию Жулиана или мастерскую Гюстава Моро в Школе изящных искусств, приезжали к нему в Экс как к оракулу. Его дом был местом паломничества. Камуэн и Франсис Журден оставили замечательные воспоминания об этих встречах. Первым из них с Сезанном сдружился Камуэн, проходивший в 1901 году военную службу в Экс-ан-Провансе. В первое же увольнение он отправился разыскивать Сезанна: «Никто не знал его! Наконец я разведаль, что он живет на улице Бульгон, и отправился туда. Мне открыла служанка художника, госпожа Берангье. Я объяснил ей цель моего визита. Сезанна не было дома, но он, по словам прислуги, должен был вскоре вернуться. Госпожа Берангье предложила мне подождать его в столовой. Оказавшись там, — не знаю, что на меня нашло, — я вдруг очень смутился, и сказав, что зайду в другой раз, сбежал. Я укрылся в каком-то кафе и постепенно справился с волнением, укоряя себя за глупость. Я постарался убедить себя, что если сейчас же не найду Сезанна, то больше не пойду туда.

Итак, я вернулся на улицу Бульгон и позвонил во второй раз. На мой звонок на третьем этаже открылась ставня и в окне появилась голова Сезанна в ночном колпаке. Была половина девятого, а он уже лег спать, так как вставал до восхода солнца, чтобы отправиться на натуру или же в свою мастерскую на улицу Лов. Тем не менее он вовсе не был удивлен, увидев меня, ибо служанка предупредила его, что к нему приходил военный. Он крикнул, чтобы я подождал, и спустился с подсвечником в руке, чтобы отворить мне дверь. Мы очутились в столовой. Я глупо пробормотал, что восхищаюсь им, и, кажется, он был тронут.

“Послушайте, молодой человек, — сказал он, провозжая меня, — когда вам удастся передать состояние этой трубы, выделяющейся на фоне стены, вы можете считать себя художником”. Он был всецело захвачен изобретенной им теорией цилиндра, шара и конуса, о которой рассказал в ставшем знаменитом письме Эмилю Бернару»<sup>77</sup>.

### *«Творчество» наносит удар*

Высказывания Сезанна иногда были лишены всякой логики: Камуэн и Франсис Журден были вынуждены время от времени констатировать это. Воодушевленный возможностью высказаться после длительного вынужденного молчания, Сезанн выступал с довольно экзальтированными речами; жестикулируя от восторга, он комментировал репродукции картин из Лувра и литографии Домье и Форена. Однажды он вдруг сказал: «Импрессионизм — это бред, обычное дурачество» — и тут же начал противоречить себе, восхваляя Писсарро, импрессиониста до мозга костей. Эти странности, очевидно, были спровоцированы ссорой с Клодом Моне (последний пытался выдать замуж одну из дочерей Ошеде за его сына). В другой раз он стал объяснять молодым людям, почему отказался писать ню с натуры: к своему вящему удивлению, они узнали, что за художником якобы шпионят иезуиты. Указывая на свой лоб, он пояснил: «Живопись — это здесь!»

На самом деле Сезанн просто имел обыкновение думать вслух в присутствии молодых людей, которым не всегда удавалось уловить ход его мыслей. Другой особенностью его поведения была тревога и недоверчивость, он всегда был настороже, так как был болезненно чувствительным и ранимым.

Виновником одной из его многочисленных обид считали Золя, написавшего роман «Творчество». Что может быть менее справедливо! Клод Лантье, главный герой романа, повесившийся у полотна, которое ему так и не удалось завершить, является собирательным образом, вобравшим в себя совсем немного от Сезанна, чуть больше от Мане и довольно много от Моне.

А полотно под названием «Пленэр», о котором говорится в романе, является не чем иным, как «Завтраком на траве» Мане. Остальные живописцы также легко могли обнаружить некоторое сходство с собой в этом шедевре непонимания: Жерве и Гийомен могли узнать себя в карьеристе Фажеролле; Милле, Курбе и Добиньи — в Бонгране... Любовь Кристины и Клода является едва ли не буквально переданной историей взаимоотношений Клода Моне и Камиллы. Что до самоубийства главного героя, то Золя вдохновили художники, с которыми он был знаком в юности и которые действительно закончили жизнь трагически: Холцапфель — в 1866 году, Тассар — в 1874 году, Шарль Маршаль — в 1877 году... в свое время каждому из них он посвятил краткий некролог в газете «Событие».

### *Ссора Сезанна и Золя*

Появившийся в 1886 году роман «Творчество» ни для кого не был неожиданностью, а тем более для Сезанна. Все, кто бывал в кругах импрессионистов, знали о том, что Золя пишет роман о современном искусстве; Поль Алексис, доверенное лицо писателя — в «Творчестве» выведен в образе журналиста Жорьена, — в подробностях пересказал все детали. Наконец, некоторые главы романа публиковались в «Жиль Блазе» еще до того, как он вышел отдельной книгой.

Клод Моне сердился больше других, он гневно упрекал Золя в том, что тот представил борьбу своих друзей так, будто она закончилась полным крахом. «Я всегда испытывал огромное удовольствие от Ваших книг, — писал он ему, — а последняя интересовала меня вдвойне, так как поднимала вопросы искусства, вокруг которых споры не стихают уже долгое время. Я только что прочел ее и, ручаюсь Вам, меня не оставляет волнение и беспокойство. Вы намеренно старались, чтобы ни один из персонажей не походил ни на кого из нас, и тем не менее я опасаюсь, что пресса и читатели, враждебно настроенные к нам, начнут сопоставлять Мане или кого-то другого из нас с героем-неудачником. Эта книга совсем не в Вашем духе, мне не хочется в это верить —



простите, что говорю это Вам. Это не критическое замечание; я прочитал “Творчество” с огромным удовольствием, каждая страница пробуждала воспоминания. Вам, кстати, хорошо известно, что я благоговею перед Вашим талантом. Нет, я не критикую, но я уже столько лет веду борьбу и вдруг испугался, как бы к моменту ее завершения наши враги не воспользовались этой книгой, чтобы уничтожить нас».

Сезанн вовсе не считал, что в романе речь может идти о нем. Сам он никогда не помышлял о самоубийстве и находил финал романа абсурдным. Говоря о Золя с Волларом, он заметил: «Нельзя требовать от человека, ничего в этом не понимающего, чтобы он сказал что-нибудь разумное о живописи, но, черт возьми, как можно осмелиться написать, что художник покончил с собой оттого, что картина не удалась? Неудавшееся полотно бросают в огонь и начинают писать новое».

Следуя примеру Моне, он написал Золя благодарственное письмо за то, что тот прислал ему экземпляр книги (поступок писателя, заметим, свидетельствовал о том, что автор романа вовсе не чувствовал себя виноватым перед другом): «Благодарю автора “Ругон-Маккаров” за это прекрасное свидетельство дружбы и прошу разрешения в память о старинной дружбе пожать его руку. Нахожусь целиком под впечатлением нахлынувших воспоминаний...»<sup>78</sup> В этих сдержанных строках многие видят скрытый упрек и намек на разрыв отношений. Но, по-видимому, подобная интерпретация ошибочна. Никогда не было окончательного разрыва между дружившими с детства Сезанном и Золя, бывали лишь размолвки, и тогда они какое-то время не встречались. Книга вышла в тот момент, когда Сезанн отдалился от людей, перестал видаться с Золя, окружение которого его раздражало, но он избегал и других своих друзей. Тем не менее, разделяя точку зрения Моне, с которым Сезанн, несмотря на мелочные ссоры из-за пустяков, сохранил дружеские отношения, он тоже ставил Золя в упрек непонимание тех, кого он так мужественно защищал, и тот вред, который он нанес им. Все импрессионисты были в этом с ним согласны и перестали бывать у Золя. Понадобилось «дело Дрейфуса» и «Я обвиняю»,

для того чтобы Моне и Ренуар возобновили отношения с писателем. С особенным энтузиазмом поддерживал Золя Клод Моне.

Сезанн, хотя и не разделял убеждений своего друга, сохранил к нему привязанность в память о добрых старых временах и, узнав о его смерти от несчастного случая в 1902 году, закрылся в мастерской и проплакал целый день. Много лет спустя он также всплакнул, присутствуя на церемонии открытия бюста Золя в библиотеке Меджана.

### *Вечерняя гроза*

Живопись, бывшая единственной страстью Сезанна, невольно стала причиной его смерти. В последние годы жизни, чувствуя, что дни его сочтены и здоровье ухудшается, он работал без устали, доводя себя до изнеможения. Он написал серии «Больших купальщиц» и «Горы Сент-Виктуар», — шестьдесят живописных работ и акварелей за десять лет, — «Портреты Вальер»... Своим молодым друзьям, не без труда завоевавшим его доверие, он говорил: «Я поклялся: лучше умру за работой, чем впаду в отвратительное слабоумие, угрожающее старикам, чьи мерзкие страстишки притупляют их рассудок...» Его желание исполнилось. Осенью 1906 года как-то вечером разыгралась гроза, и смерть повстречала Сезанна по дороге из Толоне, когда тот возвращался после работы на натуре. Его, лежащего почти без сознания, подобрал на краю дороги возчик прачечной и привез домой. Через несколько дней, 22 сентября, Сезанн умер от воспаления легких. В следующем году в Осеннем Салоне была устроена ретроспектива его работ, которая потрясла новое поколение живописцев. Творчество и идеи Сезанна, самого презираемого среди новаторов в импрессионистском течении, предвосхитили появление кубизма.

### *Апофеоз Моне*

Клод Моне и Гийомен были единственными из начинателей импрессионизма, на долю которых выпало пережить своих друзей. Последние годы жизни Моне,

спокойные и благодатные как в личном плане, так и в карьере, были омрачены катарактой обоих глаз, угрожавшей его зрению. Но долго тревожиться не пришлось: после успешно проведенной операции зрение полностью восстановилось. Кстати, несмотря ни на что, он никогда не прекращал писать, хотя болезнь глаз сильно изменила его живопись. Музей Мармоттан хранит многочисленные холсты этого периода, цвет которых более приглушенный с доминирующим желтоватым оттенком\*.

В своих записях, сделанных для так и неоконченной книги, падчерица Моне, Бланш Ошеде-Моне, описала последние годы художника, который до самого конца продолжал писать розы и кувшинки: «Раз в две недели заезжал Клемансо отобедать с нами и, в зависимости от обстоятельств, либо сразу уезжал, либо оставался... Он часто ободрял упавшего духом Моне, желавшего написать невозможное. Потом следовали жалобы на ухудшение зрения. Клемансо, врач по образованию, постоянно убеждал друга согласиться на операцию по удалению катаракты; это и произошло в Нейи... После операции он долгое время не мог различать цвета, но ему удалось исправить это с помощью специальных очков, которые раздобыл его друг, художник Андре Барбье. Он был очень ему признателен. Наконец зрение его в полной мере восстановилось, и он был абсолютно счастлив. Он даже работал над другими мотивами и кроме «Кувшинок» писал розы и мосты, тональность которых совершенна. К несчастью, в апреле 1926 года Моне вдруг резко изменился, похудел и тем не менее, несмотря ни на что, продолжал работать в мастерской над «Кувшинками». В октябре он перестал работать и в начале декабря 1926 года, пятого числа, скончался». Последние месяцы он очень страдал, не помышляя о живописи, и говорил только о своих цветах и саде. Он с нетерпением

\*Музей Мармоттан-Моне — парижский музей, в коллекции которого хранится более трехсот полотен импрессионистов и постимпрессионистов. Первоначально собрание состояло из предметов эпохи Первой империи, но его направленность кардинально изменилась благодаря двум крупным пожертвованиям: в 1957 году в музей поступила коллекция работ импрессионистов, некогда принадлежавшая доктору Жоржу де Беллио, а в 1966 году Мишель Моне передал музею коллекцию работ своего отца, Клода Моне. (Прим. науч. ред.)

ем ждал луковиц лилий, отправленных ему японскими друзьями.

За несколько месяцев до кончины он смог увидеть свои «Кувшинки» в Оранжерии, готовыми к выставке\*. Таким образом, он был единственным среди импрессионистов, прославившимся при жизни. Его слава, однако, была омрачена осознанием, что он пережил свое время. В юности он видел, как его картины не признавали, над ними смеялись, позднее, с 1880-х годов, ценители живописи и критики начали отдавать должное его таланту. Он видел, как художники академической школы начали использовать его колористические концепции в своем искусстве. Наконец, в начале XIX века официальные власти почтили его своим признанием. При посредничестве Клемансо Моне получил возможность увидеть свои работы в самом сердце Парижа.

На его глазах появились новые школы: группа «Наби», фовисты, кубисты, футуристы, экспрессионисты, которые с уважением относились к его творчеству, хотя и не следовали его принципам. Моне уже не мог ничего привнести в творчество молодых. Его триумф поставил точку. Отныне его работы, за право обладания которыми сражались все музеи мира, принадлежали прошлому, возможно, даже больше, чем работы его соратников по борьбе. Но это прошлое было одним из самых ярких моментов в истории живописи.

---

\* В Живерни, между Парижем и Руаном, Моне написал серию «Кувшинки», подаренную им в 1922 году государству. Огромные панно «Кувшинки», на которых запечатлены ветки плакучей ивы и белые кувшинки, покачивающиеся на сине-зеленой воде, экспонируются в двух круглых залах в музее Оранжерии в Париже. Художник не дождался всего лишь нескольких месяцев до открытия залов в мае 1927 года. *(Прим. науч. ред.)*

Предлагаемая читателям книга была написана давно — в 1950-х годах. Ее автору, как и автору прославленного исследования об импрессионизме Джону Ревалду, посчастливилось застать в живых потомков самих художников-реформаторов и, вдобавок, тех, кто принадлежал к их окружению. Сегодняшние читатели, как, впрочем, и первые читатели книги Креспеля, воспринимают импрессионизм как классику; для них это — последний, после романтизма, «высокий стиль», причем лидирующий по популярности у зрителей всего мира. И только лишь книги, подобные этой, позволяют ощутить аромат тех далеких дней, когда Моне, Ренуар, Писсарро вместе со своими друзьями и соратниками преодолевали сопротивление публики и критики, отчаянно не желавшей признавать право на существование новой живописи. Трудно и вообразить, что живопись импрессионистов, это «достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения реальной действительности», когда-то могла вызывать смех и издевательство...

Разобраться в хитросплетениях отношений художников, их сложных, а порой совершенно несносных характерах, в перипетиях нежной дружбы или отчаянной вражды, то связывавшей, то навсегда разводившей недавних соратников, непросто — особенно

если не знать всех героев книги Кrespеля. Ведь на ее страницах мелькают не только хрестоматийные имена, кочующие из энциклопедии в энциклопедию, но и давно позабытые «фигуранты», без которых просто невозможно представить себе художественную жизнь Парижа второй половины XIX века. Чтобы облегчить читателям эту задачу, мы снабдили второе издание «Повседневной жизни импрессионистов» развернутым именованным указателем, который поможет им почувствовать себя совершенно «своими» в мире повседневной жизни французских импрессионистов.

*Н. Семенова*

## КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> *Жорж Клемансо* (1841—1929) — в 1880—1890-е годы лидер радикалов, неоднократно входил в состав первых правительств Третьей республики в качестве министра. Премьер-министр Франции (в 1906—1909 и 1917—1920 годах), председатель Парижской мирной конференции 1919—1920 годов. О его дружеских отношениях с Клодом Моне Ж. П. Креспель повествует в десятой главе.

<sup>2</sup> *Леон Гамбетта* (1838—1882) — лидер республиканцев, во время Франко-прусской войны — член «правительства национальной обороны» (сентябрь 1870-го — февраль 1871 года), затем премьер-министр и министр иностранных дел Франции в 1881—1882 годах.

<sup>3</sup> Речь идет о ежегодных академических выставках, так называемых Салонах. С а л о н — Салон французских художников — наиболее представительная официальная выставка во Франции, на которой демонстрировалось творчество ныне живущих мастеров. В борьбе с искусством Салонов во Франции сформировались новые, оппозиционные официально признанным направлениям движения.

<sup>4</sup> Следующая ниже хроника событий 1863—1883 годов включает, наряду с фактами творческой и личной жизни французских художников, о которых в последующих главах рассказывается подробно, перечень крупных событий политической и культурной жизни того времени, которых автор в своей книге касается лишь в той или иной степени, поскольку они естественно входят в повседневную жизнь героев повествования: в частности, получение в 1876 году патента на первый практически пригодный телефон шотландцем Александером Беллом. Вместе с тем хроника включает и те подробности, о которых в книге больше ни разу не упоминается. Скажем, сведения об отмене закона Ле-Шапелье 25 мая 1864 года или факт получения Сезаром Франком (1822—1890), французским композитором и органистом, бельгийцем по происхождению, звания профессора Парижской консерватории в 1872 году и др. В целом приведенный перечень, включающий самые разнообразные факты, в том числе, например, дату написания Львом Толстым романа «Анна Каренина», дает яркое и непосредственное впечатление о тех историко-культурных обстоятельствах, в которых протекала повседневная жизнь импрессионистов.

<sup>5</sup> Имеется в виду переворот 2 декабря 1851 года, осуществленный Луи Наполеоном Бонапартом, в то время президентом Второй республики во Франции, будущим императором Наполеоном III.

<sup>6</sup> Речь идет о торговце картинами, так называемом маршане Амбруазе Волларе, см. о нем подробнее ниже, в главе девятой.

<sup>7</sup> На книгу мемуаров английского писателя Джорджа Эдуарда Мура здесь и далее автор часто ссылается, см.: *Moore George. Memoires de ma vie morte. Grasset. Paris, 1922.*

<sup>8</sup> Пленэр (фр. *plein air*, букв. — открытый воздух) — задача в живописи красочного богатства природы, проявляющегося в естественных, природных условиях, то есть под открытым небом, под воздействием солнечного света и воздуха; пленэрной называют живопись на открытом воздухе (вне мастерской), связанную с изучением природы, окружающей среды, рефлексов, цветовых изменений, переходов, нюансов, цветовых тканей, наблюдаемых на открытом воздухе. Для большинства произведений импрессионистов (Клода Моне, Поля Сезанна, Альфреда Сислея, Камиля Писсарро и др.) характерны черты, присущие пленэрной живописи: светлая гамма, чистый сияющий цвет, ощущение световоздушной среды и т. д. Именно с импрессионизмом связана последовательная, систематическая разработка живописных проблем пленэра.

<sup>9</sup> В 1894 году Альфред Дрейфус, офицер Генерального штаба, капитан французской армии, еврей по национальности, был приговорен военным судом за выдачу военных секретов Германии к вечному заключению на Чертовом острове. Дрейфус и на суде, и позже отрицал свою вину. В 1897 году его брат направил военным властям письмо, в котором доказывал, что капитан Дрейфус был невиновен и осужден преднамеренно, чтобы отвести кару от действительно виновника. Им был венгерский авантюрист Эстерхази, служивший ранее в австрийской армии и Иностранном легионе, а затем ставший офицером французского Генштаба. Одновременно виновность Эстерхази была установлена и начальником французской контрразведки, полковником Пикаром. Тем не менее Эстерхази, пользовавшийся поддержкой генералитета и парижской аристократии, был полностью реабилитирован военным судом, занявшимся разбором его дела, а полковник Пикар, не скрывавший своего мнения, был уволен с военной службы в феврале 1898 года. Вся Франция тогда разделилась на два лагеря: их называли дрейфусары и антидрейфусары. Причем речь шла теперь не только о реабилитации невинно осужденного человека, но и о защите прав человека вообще. Под давлением общественного мнения А. Дрейфус в 1899 году был помилован, а в 1906-м — реабилитирован. Ниже подробно рассказывается об участии в этом деле Эмиля Золя.

<sup>10</sup> Банкротство в январе 1882 года банка «Юнион генераль» и последовавший за этим «великий крах» в банковском мире были лишь началом экономического кризиса, охватив-



шего все отрасли хозяйства Франции и затянувшегося на долгие месяцы.

<sup>11</sup> *Жанна Ашетт (Hachette)* — французская героиня, которая организовала в 1472 году оборону города Бове, осажденного Карлом Смелым.

<sup>12</sup> *Теофиль Мало Латур д'Овернь (1743—1800)* — французский военачальник эпохи революционных войн, командир гренадерского корпуса, в 1800 году был провозглашен первым французским гренадером. Латур д'Овернь является также автором исторических сочинений, в частности монографии «*Origines gauloises*» (Hamburg, 1802); прижизненные ее издания (1792, 1795) вышли под названием «*Nouvelles recherches sur la langue d'origine et les antiquites de Bretons*». Русский историк Т. Н. Грановский в своих лекциях называл его «величайшим антикварием своего времени».

<sup>13</sup> *Барбизонская школа* — группа французских живописцев (Теодор Руссо, Жюль Дюпре, Нарсис Диаз де ла Пенья, Шарль Добиньи, Констан Тройон), работавших в 1830—1860-х годах преимущественно в жанре пейзажа в деревне Барбизон (*Barbizon*) в лесах Фонтенбло, недалеко от Парижа. Близки к барбизонской школе были Камиль Коро и Жан Франсуа Милле. Государственный Эрмитаж, ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве, Государственный художественный музей в Саратове обладают прекрасными полотнами художников этой школы.

<sup>14</sup> То есть Наполеон III.

<sup>15</sup> *Франциск I (1494—1547)* — король Франции с 1515 года из династии Валуа, проводил политику, направленную на утверждение абсолютизма; покровительствовал развитию в стране литературы и искусства.

<sup>16</sup> *Людовик XIV (1638—1715)* — король Франции с 1643 года из династии Бурбонов, его правление — апогей французского абсолютизма.

<sup>17</sup> *Ню (фр. nu — нагой, обнаженный)* — жанр изобразительного искусства, посвященный обнаженному телу (преимущественно женскому), его художественной интерпретации.

<sup>18</sup> «С недавних пор в Париже, — писал Э. Золя, — вошли в моду вернисажи: когда-то это были дни, предназначенные только для художников, чтобы они имели возможность навести последний блеск на свои картины. А теперь это стало модным развлечением, одним из тех торжественных празднеств, которые поднимают на ноги весь город и заставляют публику бросаться в шумную толчею» (*Золя Э. Творчество. Собрание соч. В 18 т.: Т. 11. М., 1957. С. 247*). Само название «вернисаж» (фр. *vernissage* — букв. покрытие лаком) также отражает реалии повседневной жизни французских художников вплоть до середины XIX века. Происходит от распространенного тогда обычая покрывать картины лаком накануне открытия выставки Салона в присутствии приглашенных лиц.

<sup>19</sup> *Джузетте Гарибальди* (1807—1882) — народный герой Италии, участник многих освободительных войн и революций; в начале 60-х годов XIX века его популярность особенно возросла — в 1860 году он возглавил поход «Тысячи», освободивший юг Италии, что обеспечило победу итальянской революции, а в 1862 году пытался силой оружия освободить Рим от власти пап.

<sup>20</sup> *Луи Адольф Тьер* (1797—1877) — французский историк, политический деятель, после провозглашения Парижской коммуны возглавил версальцев и с исключительной жестокостью подавил Коммуну; в феврале 1871 года возглавил правительство Третьей республики, в мае 1873-го сменил на посту президента республики маршала Мак-Магона.

<sup>21</sup> *Редингот* — длинный сюртук особого покроя, первоначально для верховой езды.

<sup>22</sup> *Эмиль Лубе* (1838—1929) — президент Франции в 1899—1906 годах.

<sup>23</sup> Имеется в виду известный цикл романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (в частности, «Пленница» — в переводе Н. Любимова — и др.).

<sup>24</sup> Как известно, широкое распространение термина «импрессионизм» в истории изобразительного искусства связано именно с этим небольшим пейзажем Клода Моне. Между тем существует проблема с идентификацией картины Моне, которая была включена в каталог выставки 1874 года под названием «*Impression. Soleil levant*» («Впечатление. Восход солнца»). Известный исследователь истории импрессионизма Джон Ревалд писал: «Ранее считалось, что эта знаменитая картина, невольно давшая название термину “импрессионизм”, была холстом, принадлежавшим де Беллио (теперь в музее Мармоттан в Париже). Однако на этой картине не видно “нескольких мачт и корабля на первом плане”, о которых позднее говорил Моне; на ней изображен скорее закат, а не восход солнца. К тому же Моне, который никогда не экспонировал на групповых выставках одну и ту же картину дважды, поместил в каталоге четвертой групповой выставки в 1879 году картину с названием “Эффект тумана, впечатление” как принадлежащую де Беллио. Картина де Беллио не могла участвовать в первой выставке группы в 1874 году. Картиной, показанной на первой групповой выставке, полагает Дж. Ревалд, следует считать другой пейзаж со сходным мотивом и исполненный в том же 1872 году (она находится в частном собрании в Париже)» (*Ревалд Дж. История импрессионизма*. М., 1994. С. 176, прим. 50).

<sup>25</sup> Термин «импрессионизм» стал употребляться критиками-искусствоведами в отношении группы художников-пейзажистов (Коро, Добиньи, Йонгкинда), а также среди молодых художников во время дискуссий в кафе «Гербуа», уже в 1860-е

годы, то есть задолго до написания знаменитой картины Клода Моне.

<sup>26</sup> Имеются в виду события в Париже, связанные с мощной волной студенческих демонстраций в мае 1968 года, следствием которых стала, в частности, реформа системы образования во Франции.

<sup>27</sup> Имеется в виду картина Тома Кутюра «Римляне времен упадка» (1847. Париж, музей Орсе).

<sup>28</sup> Су, или соль — французская монета того времени, равнявшаяся двадцатой части франка, — таким образом, упомянутый дантист брал за свою операцию всего один франк. Кстати, у Сезанна есть картина, в названии которой упоминается эта монета: «Вино ценою в 4 су».

<sup>29</sup> *Силен* — в греческой мифологии один из свиты Бахуса, веселый толстый старый пьяница, мудрец, обладавший пророческим даром. Он возглавляет триумфальную процессию Бахуса, двигаясь, возможно, в своей собственной карете, которую везет осел; или лежит, развалившись на спине своего животного, поддерживаемый с обеих сторон сатирами.

<sup>30</sup> *Анхиз* — троянский пастух с горы Ида, в которого, согласно легенде, влюбилась Венера. От этого союза родился Эней, легендарный прародитель римлян; отсюда такое значение этой темы для истории изобразительного искусства. Венера сидит на постели под балдахином рядом с Анхизом, который в этот момент снимает с ее ног сандалии. Обычно присутствует также и Купидон.

<sup>31</sup> *Милон Кротонский* — легендарный борец, прославившийся своей силой. Он жил в Кротоне, греческой колонии в Южной Италии, в VI веке до н. э. Согласно легенде, Милон, увидев однажды дуб, в который был вбит клин, попытался вырвать распорку. Хотя ему удалось выбить клин, его руки оказались защемленными в стволе дерева. Он стал беспомощной добычей для диких зверей, которые быстро растерзали его. В живописи он часто изображается обнаженным и мускулистым, с руками, защемленными в стволе дерева. На картине он либо один, либо на него нападает лев.

<sup>32</sup> *Мастихин* (ит. *mestichino*) — пластинка из гибкой стали или рога в виде ножа или лопатки с изогнутой ручкой. Применяется художниками для очистки палитры, частичного удаления незасохшей краски с картины. В новейшей живописи мастихин часто употребляется взамен кисти для нанесения краски ровным слоем или рельефным мазком.

<sup>33</sup> Дюранти является также автором романа о жизни французских художников-импрессионистов «Художник Луи Мартин», напечатанного посмертно в «Pays des Arts» (1881. Paris).

<sup>34</sup> Не менее часто репродуцируется также и картина Анри Фантен-Латура «Мастерская в квартале Батиньоль» (1870. Париж, музей Орсе), на которой изображены те же Базиль, Мане,

Эдмон Мэтр, Эмиль Золя, Моне, а также Отто Шольдерер, Захария Астриук и Ренуар.

<sup>35</sup> Речь идет о кн.: Perrichot Henri, *La vie de Cezanne*, Hachette, Paris, 1956. Русский перевод: *Перрюшо А. Жизнь Сезанна*. М.: Радуга, 1991.

<sup>36</sup> Портрет Амбруаза Воллара был написан Сезанном в 1899 году (находится в Париже, Пти Пале). А. Воллар впоследствии вспоминал об этой истории в своей книге, посвященной Сезанну. Он писал, что сеансы позирования проходили в тогдашней парижской мастерской художника на улице Эжезип-Моро. «Явившись туда, — пишет Воллар, — я увидел посреди мастерской ящик, установленный на четырех шатких подпорках, а на нем стул. Я не без тревоги разглядывал это сооружение. Сезанн угадал мои опасения: “Я сам приготовил вам стул для позирования! Вам нисколько не грозит опасность упасть, мсье Воллар, если, конечно, вы будете сохранять равновесие. Впрочем, когда позируют, то незачем двигаться!” Усевшись на стул — с какими предосторожностями! — я старался не сделать ни одного ложного движения; более того, я сидел совершенно неподвижно, но сама эта неподвижность повлекла за собой сонливость, против которой я некоторое время небезуспешно боролся. Под конец, однако, голова у меня склонилась на плечо и я потерял представление об окружающем мире. В ту же секунду равновесие нарушилось, и стул, и ящик, и я сам оказались на полу. Сезанн набросился на меня: “Несчастный! Вы испортили позу! Я же вам говорил, что вы должны быть, как яблоко. Ведь яблоко не двигается!” С этого дня, прежде чем позировать, я выпивал чашку черного кофе. Кроме того, Сезанн следил за мной, и стоило ему заметить какой-либо признак усталости, предшествующей сну, как он смотрел на меня таким взглядом, что я тотчас снова застывал в нужной позе, как ангел, я хочу сказать, как яблоко, которое не двигается». Цит. по кн.: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 287.

<sup>37</sup> Ср.: *Золя Э. Собрание сочинений*. В 18 т.: Т. 11. М., 1957. С. 15.

<sup>38</sup> Жорж Ривьер подробно рассказал об этих встречах в своей книге «Ренуар и его друзья» (*Georges Riviere. Renoir et ses amis*. Paris, 1921).

<sup>39</sup> Теодор Дюре был близок с художниками-импрессионистами и написал о них книгу еще в 1906 году: *Duret Th. Histoire des Peintres Impressionnistes*. Paris, 1906.

<sup>40</sup> Речь идет, очевидно, о картине Ренуара «В ателье на улице Сен-Жорж» (1876).

<sup>41</sup> *Нина де Кальяс*, более известная как Нина де Виллар (1846—1884) — дама, салон которой посещали многие поэты, писатели и художники.

<sup>42</sup> Сезанн в конце своей жизни, в письме сыну Полю (от

3 августа 1906 года, Экс) вспоминал об одном из таких вечеров в 1877 году у Нины де Виллар на улице Муан: «Кажется, я тебе рассказывал, что, когда я обедал на улице Муан, за столом сидели — Поль Алексис, Франк Лами, Мараст, Эрнест д'Эрвийи, Лиль Адан и многие другие проголодавшиеся писатели и художники и среди них незабвенный Кабанер» (см. в кн.: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. С. 125).

<sup>43</sup> Огюст Вилье де Лиль-Адан посвятил Нине де Виллар одну из своих новелл («Посетитель финальных торжеств», 1874), вошедших в его книгу «Жестокие рассказы»: *Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы* / Изд. под. Н. И. Балашов, Е. А. Гунст. М.: Литературные памятники, 1975 (пер. В. Е. Шора).

<sup>44</sup> В данном случае имеется в виду тот факт, что Мария Антуанетта (1755—1793), дочь австрийского императора, супруга Людовика XVI Бурбона, королева Франции, была казнена 2 октября 1793 года на гильотине.

<sup>45</sup> В настоящее время эта картина Ренуара «Портрет мадам Шарпантье с дочерьми» находится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.

<sup>46</sup> *Патрис Мак-Магон* (1808—1893) — маршал Франции, герцог (звание и титул получил за победу в 1859 году при Мадженте). Руководил армией, разгромленной в 1870 году под Седаном. Командовал войсками версальцев, подавивших Парижскую коммуну. В 1873—1879 годах президент Франции.

<sup>47</sup> Художница Ева Гонсалес позднее вышла замуж за художника Анри Шарля Герара.

<sup>48</sup> Картина Сезанна «Увертюра к “Тангейзеру”» имеет несколько вариантов. По всей видимости, речь идет о картине «Девушка у пианино, Увертюра к “Тангейзеру”», ок. 1869 года, из собрания Эрмитажа (а не ГМИИ, как полагал Ж. П. Креспель). Картина происходит из собрания И. А. Морозова, который купил ее в 1908 году у Воллара за 20 тысяч франков.

<sup>49</sup> Имеется в виду картина французского художника Жана Франсуа Милле «Анжелюс» (1859. Париж, Лувр).

<sup>50</sup> Возможно, имеется в виду знаменитое полотно Диаза «Осень в Фонтенбло», написанное в 1872 году, как раз в те годы, когда импрессионисты также стремились укрыться в лесах Фонтенбло. О личной встрече Ренуара с Диазом будет рассказано ниже, см. в этой же главе раздел «Приключения и злоключения».

<sup>51</sup> Теодор Руссо, как известно, являлся главным авторитетом, «мэтром» для художников, принадлежащих барбизонской школе.

<sup>52</sup> *Анри Рошфор* (1830—1913) — маркиз, блестящий журналист, главный редактор еженедельника «Латерн», выходящего в Париже с 1 июня 1868 года. Популярность «Латерн» была связана с проводившейся на его страницах критикой режима Наполеона III. С конца 1869 года Анри Рошфор издавал соб-

ственную ежедневную газету «Марсельеза». Участник Парижской коммуны 1871 года.

<sup>53</sup> *Рауль Риго* (1846—1871) — член правительства Парижской коммуны 1871 года; один из руководителей обороны Парижа против версальцев, его жизнь оборвалась трагически — он был расстрелян.

<sup>54</sup> Ср.: *Золя Э.* Творчество. Указ. изд. С. 123.

<sup>55</sup> Имеется в виду книга: *Hosbede Jean-Pierre.* Claude Monet, ce mal connu. Cailler, Geneve, 1960.

<sup>56</sup> Здесь и далее цитируется книга воспоминаний сына О. Ренуара Жана Ренуара (1894—1979): *Renoir J. Renoir.* Hachette, Paris, 1962.

Жан Ренуар стал крупным кинорежиссером: им были сняты фильмы, вошедшие в историю французского кинематографа первой половины XX века — «Жизнь принадлежит нам», «На дне» (оба — 1936), «Великая иллюзия» (1937), «Марсельеза» (1938), «Французский канкан» (1956) и др.

<sup>57</sup> Имеется в виду битва при Ватерлоо 17 июня 1815 года, когда англо-голландские войска под предводительством А. Веллингтона и прусские войска, возглавляемые Г. Л. Блюхером, разгромили армию Наполеона I, что привело к его окончательному отречению.

Кайботт завещал свою коллекцию картин художников-импрессионистов французскому правительству, поставив условие, чтобы они находились сначала в Люксембургском дворце, а затем в Лувре. Поскольку признание импрессионизма только начиналось, дар был принят лишь частично. В феврале 1896 года 38 (из 68) картин были выставлены в Люксембургском дворце.

<sup>58</sup> Имеется в виду картина французского живописца Пьера Пюви де Шаванна «Священная роща покровительствует искусствам и музам» (1884. Лион, Музей изящных искусств).

<sup>59</sup> *Луи Жуве* (1887—1951) — французский актер, режиссер, педагог. В театре с 1911 года, с 1934 года руководил театром «Атеней» в Париже. В период между двумя мировыми войнами не было области в театральном искусстве Франции, не испытавшей на себе его влияния.

<sup>60</sup> Очевидно, имеется в виду французская революция конца XVIII века.

<sup>61</sup> Речь идет об издании: *Maupassant Guy de.* La maison Tellitr. Livre de Poche, s. d.

<sup>62</sup> *Клуазонизм* (от фр. *cloison* — перегородка) — живописная система, разработанная в 1887 году Эмилем Бернаром и Луи Анкетеном, воспринятая позже Полем Гогеном и ставшая основной системой живописного «синтетического» символизма. Самый термин «клуазонизм» напоминает о технике перегородчатой эмали (клуазоне) или витража, где поля, занятые эмалью или стеклом одного цвета, отделялись от по-

добных полей иного цвета специальными перегородками из металла, совпадающими с контурами фигур или узоров.

<sup>63</sup> В ходе Франко-прусской войны 1870—1871 годов часть Франции, в том числе Лувесьенн, где в то время жил Писсарро, была оккупирована прусскими войсками.

<sup>64</sup> Имеется в виду Жорж Клемансо (1841—1929), известный французский политический деятель, которого с легкой руки журналистов прозвали «Тигром».

<sup>65</sup> Имеется в виду дата подписания перемирия с Германией в Компьенском лесу, положившего конец военным действиям в ходе Первой мировой войны.

<sup>66</sup> То есть лисица (фр. *goupil*).

<sup>67</sup> Поль Дюран-Рюэль был еще и коллекционером: в частности, ему принадлежало собрание документов по истории импрессионистов, позднее опубликованных Лионелло Вентури в книге «Архивы импрессионизма» (Нью-Йорк, 1939, на французском языке).

<sup>68</sup> Ср.: Золя Э. Творчество. Указ. изд. С. 160.

<sup>69</sup> См.: *Vollard A. Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Albin-Michel, Paris, 1937.

<sup>70</sup> История искусства, впрочем, наряду с шутовскими выходками сохранила и благородные поступки Воллара, один из них описывается в книге Жермена Базена «История истории искусства от Вазари до наших дней»: «В 1937 году хранитель Люксембургского музея современного искусства Робер Рей как-то рассказывал учащимся о творчестве Гогена и продемонстрировал им полотно “Прекрасная Анжела” — его на час одолжил владелец картины. По окончании занятия Рей вернул драгоценный холст шоферу коллекционера, но тот заметил: “Мне велено передать вам, что раз уж картина оказалась в стенах музея, то пусть она в нем и останется”. Дарителем был не кто иной, как знаменитый маршан Амбруаз Воллар» (Пер. с фр. К. А. Чекаловой. М., 1995. С. 366—367).

<sup>71</sup> Художник и керамист Этьен Моро-Нелатон (1859—1927) более известен как искусствовед, прежде всего как автор монографических очерков о ряде художников XIX века, таких, как Мане, Милле, Коро, Делакруа, Жером и др. В данном случае речь идет о характеристике Ж. Б. Фора, которая содержится в его книге, посвященной творчеству Э. Мане.

<sup>72</sup> *Жюль Гревю* (1807—1891) — президент Франции в 1879—1887 годах, лидер умеренных республиканцев.

<sup>73</sup> П у а н т и л и з м (от фр. *pointiller* — писать точками) — в живописи манера письма отдельными мазками правильной формы наподобие точек или квадратиков; написанная в такой манере работа называется пуантелью.

<sup>74</sup> Сади Карно — президент Франции с 3 декабря 1887 года по 24 июня 1894 года, был убит в Лионе анархистом Казерио.

<sup>75</sup> В указанный период Первая мировая война уже шла

к концу. Военные действия были прекращены только после Компьенского перемирия, подписанного 11 ноября 1918 года.

<sup>76</sup> В это время президентом Франции (с января 1913 года по январь 1920 года) был Раймон Пуанкаре.

<sup>77</sup> Имеется в виду письмо Сезанна из Экс-ан-Прованса Эмилю Бернару от 15 апреля 1904 года. Пожалуй, никакие другие свидетельства не в состоянии воссоздать историю повседневной жизни с такой непосредственностью, как материалы переписки, поэтому приведем здесь указанное письмо Сезанна полностью:

«Дорогой мсье Бернар,

когда до Вас дойдет это послание, Вы, наверное, уже получите письмо из Бельгии, адресованное Вам на улицу Бульгон. Мне было очень приятно получить от Вас письмо, свидетельствующее о Вашем понимании моего искусства.

Разрешите мне повторить то, что я уже говорил Вам здесь: трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса — и всё в перспективном сокращении, то есть каждая сторона предмета, плана должна быть направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают протяженность, то есть выделяют кусок из природы или, если хотите, из картины, которую *Pater Omnipotens Aterne Deus* (Вечный Всемогущий Бог. — *лат.*) развертывает перед нашими глазами. Линии, перпендикулярные этому горизонту, дают глубину. А поскольку в природе мы, люди, воспринимаем больше глубину, чем поверхность, то необходимо вводить в колебания света, передаваемые красными и желтыми тонами, достаточное количество голубых, чтобы дать почувствовать воздух.

Позвольте Вам сказать, что я еще раз посмотрел Ваш этюд, который Вы писали на первом этаже моей мастерской. Он неплох; по-моему, Вам нужно продолжать идти по этому пути, у Вас есть понимание, что нужно делать, и Вы скоро обгоните всех Ван Гогов и Гогенов.

Поблагодарите мадам Бернар за добрую память о нижеподписавшемся, детям — поцелуй от папаши Горио и поклон всей Вашей семье.

Поль Сезанн».

(Цит. по кн.: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 117.)

<sup>78</sup> См. письмо Сезанна Э. Золя (Гардан, 4 апреля 1886 года). Там же. С. 101.



## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

*Алеви Людовик* (1834—1908), французский писатель и драматург, постоянный либреттист Ж. Оффенбаха; автор либретто к опере Ж. Бизе «Кармен».

*Алексис Поль* (1847—1901), французский романист, драматург и журналист; друг и биограф Эмиля Золя.

*Ампрер Ашиль* (1829—1898), друг юности Сезанна, отличался уродливым сложением; его портреты Сезанн писал несколько раз.

*Андре Элен* (1857—1925), французская актриса и натурщица; позировала в качестве модели Э. Мане, Дега и Ренуару. Выступала в кабаре «Фоли-Бержер».

*Аполлинер Гийом* (1880—1918) (настоящие имя и фамилия Вильгельм Аполлинарий Костровицкий), французский поэт и критик польско-итальянского происхождения, один из самых влиятельных деятелей художественного авангарда начала XX века. С восторгом приветствовал Анри Руссо, Пикассо, Дерена, объявляя в то же время импрессионизм вчерашним днем искусства.

*Астрюк Захария* (1835—1907), французский критик, художник и скульптор. Принимал участие в Первой выставке импрессионистов.

*Базиль Жан Фредерик* (1841—1870), французский художник; раньше других импрессионистов начал писать на пленэре обнаженную натуру. Погиб на Франко-прусской войне (1870—1871).

*Бари Антуан Луи* (1795—1875), французский скульптор-анималист и живописец. Автор многочисленных скульптурных изображений животных, большей частью представленных в сценах охоты и борьбы.

*Барр Альфред* (1902—1981), американский историк искусства, первый директор Музея современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке, превративший его в крупнейшее в мире собрание живописи и скульптуры XX века.

*Бартоломе Пьер Альбер* (1848—1928), французский живописец и скульптор.

*Бастьен-Лепаж Жюль* (1848—1884), французский живописец, автор портретов и исторических композиций, запечатлевших деревенскую жизнь; прибегал к пленэрной живописи.

*Беллио Жорж де* (1828—1894), доктор, румынский аристократ, одним из первых поддержал импрессионистов.

*Бернар Поль Альберт* (1849—1934), французский живописец, пытавшийся подновить салонно-академическое искусство за счет заимствований у импрессионистов.

*Бернар Эмиль* (1868—1941), французский живописец, поэт, художественный критик; отец «символизма» в живописи.

*Блани Жак Эмиль* (1861—1942) — французский живописец-портретист и художественный критик. Его кисти принадлежит ряд портретов писателей Марселя Пруста, Андре Жида и других. Автор ме-

\* Составлен Н. Ю. Семеновой.

муаров «Les Arts Plastiques sous la III-e republique» (Paris, 1931).

*Бодлер Шарль* (1821—1867), французский поэт и критик, автор «Стихов зла».

*Бонна Леон* (1834—1922), французский художник, один из лидеров салонно-академического направления.

*Бракмон Феликс* (1833—1914), французский гравер, литограф и живописец; одним из первых европейских художников начал изучать японское и китайское искусство.

*Брюти Филипп* (1830—1890), писатель и художественный критик, автор романа «Большая неосторожность», герой которого художник-импрессионист.

*Бугро Вильям Адольф* (1825—1905), французский живописец, крупнейший представитель салонной академической живописи. Необычайно высоко ценился современниками; писал традиционные для салонной живописи того времени пасторали, мифологические сюжеты, портреты и жанровые сцены.

*Буден Эжен* (1824—1898), французский живописец; первым уговорил будущих импрессионистов работать на пленэре.

*Валадон Сюзанна* (1865—1938), профессиональная натурщица, в середине 1880-х стала заниматься живописью и рисунком, испытав влияние Дега и Гогена. Мать художника Мориса Утрилло.

*Ван Гог Винсент* (1853—1890), голландский живописец, с 1886 года жил и работал во Франции; в 1886—1888 годах испытал влияние импрессионизма.

*Вермер Дельфтский Ян* (1632—1675), голландский живописец.

*Вийон Жак* — см. Дюшан-Вийон Раймон.

*Вильдеништейн Жорж* (1892—1963), один из крупнейших европейских торговцев произведениями искусства.

*Виолле-ле-Дюк Эжен Эммануэль* (1814—1879), французский архитектор, реставратор и историк архитектуры.

*Воλλάр Амбруаз* (1868—1939), торговец картинами, владелец картинной галереи в Париже.

*Вольф Альберт* (1835—1892), постоянный критик газеты «Фигаро», защитник академической живописи.

*Гаварни* (псевдоним Гийома-Сюльписа Шевалье) (1804—1866), французский график, карикатурист и иллюстратор. Был популярен своими жанровыми литографиями, отмеченными наблюдательностью и тонким юмором.

*Гарнье Шарль* (1825—1898), французский архитектор; постройка Гранд-опера в Париже была завершена в 1875 году.

*Герар Анри Шарль* (1845—1897), французский живописец и гравер, муж Евы Гонсалес.

*Гийме Антонен* (1842—1918), живописец, пейзажист, ученик Добиньи и Коро; был дружен с Писсарро, Сезанном и особенно Золя.

*Гийомен Арман* (1841—1927), художник из круга импрессионистов, участник почти всех выставок группы. В 1891 году, выиграв крупную сумму в лотерею, бросил службу и

посвятил себя исключительно живописи; ездил по стране в поисках разнообразных пейзажей.

*Глейр Марк Габриэль Шарль* (1806—1874), швейцарский художник и педагог, представитель академизма. В 1862—1864 годах держал в Париже мастерскую, которую посещали Моне, Базиль, Сислей и Ренуар.

*Гоген Поль* (1848—1903), французский художник, принимал участие в четырех последних выставках импрессионистов.

*Гонкур де, братья Эдмон* (1822—1896) и *Жюль* (1830—1870), писатели, сторонники эстетики реализма. В романе «Манетта Саломон» (1867) точно описали мир художников и нравы, царившие в Школе.

*Гонсалес Ева* (1849—1883), французская художница, ученица Э. Мане; жена художника А. Ш. Герара.

*Готье Теофиль* (1811—1872), французский поэт и критик романтической школы.

*Гуно Шарль* (1818—1893), французский композитор, в молодые годы служил церковным органистом, регентом, писал духовную музыку, руководил певческими классами в парижских школах, но славу снискал как автор опер «Сафо», «Окровавленная монахиня», «Лекарь поневоле», «Фауст», «Иван Грозный», «Ромео и Джульетта» и др.

*Гюисманс Жорж Карл* (1848—1907), писатель-символист.

*Дебутен Марселен Жильбер* (1823—1902), живописец и гравер, друг Э. Мане и Э. Дега. Участник Второй выставки импрессионистов.

*Дега Эдгар* (1834—1917), французский живописец и график; в отличие от импрессионистов никогда не работал на пленэре.

*Делафруа Эжен* (1798—1863), французский живописец и график, глава французского романтизма; одним из первых стал передавать многокрасочное преломление света, благодаря чему считается предшественником импрессионизма.

*Делоне Жюль Эли* (1828—1891), французский живописец; автор картины «Чума в Риме».

*Дени Морис* (1870—1943), французский художник-символист, основатель и теоретик группы «Наби».

*Детайль Эдуар* (1848—1912), французский исторический живописец и баталист; представитель салонного натурализма.

*Диас (Диас де ла Пенья) Нарсис Виржиль* (1808—1876), французский живописец, представитель барбизонской школы. Один из предшественников импрессионизма.

*Добиньи Шарль Франсуа* (1817—1878), французский живописец, один из предшественников импрессионизма.

*Доде Альфонс* (1840—1897), французский романист и драматург. Создатель образа романтика и хвастуна Тартарена из Тараскона.

*Дамье Оноре* (1808—1879), живописец и скульптор.

*Донген Кес ван* (1877—1968), французский живописец, голландец по происхождению, с 1897 года жил в Париже; писал пейзажи в духе импрессионистов, затем при-

соединился к художникам-фовистам.

*Дрейфус Абрам* (1847—1926), французский драматург.

*Дюран-Рюэль Поль* (1831—1922), французский антиквар, владелец картинной галереи и фирмы по продаже произведений искусства в Париже.

*Дюранти Луи Эдмон* (1833—1880), внебрачный сын Проспера Мериме, романист и художественный критик, автор брошюры «Новая живопись», написанной, как полагают, совместно с Дега; теоретик и пропагандист реализма.

*Дюре Теодор* (1838—1927), французский политический деятель, писатель и художественный критик; одним из первых поддержал импрессионистов.

*Дюшан-Вийон Раймон (Жак Вийон)* (1876—1916) — скульптор, старший брат художника Марселя Дюшана.

*Жак Шарль Эмиль* (1813—1894), французский живописец, примыкал к художникам барбизонской школы; с 1855 года перешел почти исключительно к анималистической тематике.

*Жерве Анри* (1852—1929), французский живописец салонно-натуралистического направления.

*Жером Жан Леон* (1824—1904), французский исторический живописец, один из создателей салонно-натуралистического стиля «неогрек».

*Золя Эмиль* (1840—1902), французский писатель, одноклассник Поля Сезанна.

*Йзабе Эжен* (1803—1886), французский живописец, пи-

сал картины на исторические сюжеты, марины и костюмированных персонажей.

*Йетс Уильям Батлер* (1865—1939), ирландский поэт и драматург. Вдохновитель культурного движения 1890-х годов «Ирландское возрождение».

*Йонгкинд Ян Бартолд* (1819—1891), голландский живописец, которого Э. Мане считал отцом современного пейзажа.

*Кабанель Александр* (1823—1889), французский исторический живописец и портретист.

*Кабанер (Жан де Кабани)*, каталонский музыкант, которого связывала дружба с импрессионистами, в частности с Мане, который написал его портрет. В его комнате на почетном месте висели «Купальщики» Сезанна.

*Кайботт Гюстав* (1848—1894), французский коллекционер, живописец, инженер-кораблестроитель.

*Кальс Адольф* (1810—1880), французский живописец-пейзажист.

*Камондо Исаак де* (1851—1911), коллекционер. При распродаже коллекции Тавернье заплатил фантастическую сумму 43 тысячи франков за «Наводнение в Марли» Сислея. В 1914 году его коллекция, включавшая произведения Делакруа, Коро, Будена, Мане (10 полотен), Моне (14 полотен), Ван Гога, Дега, Ренуара, Сезанна, Писсарро, Сислея, Тулуз-Лотрека, была передана Лувру (ныне в музее Орсе).

*Камуэн Шарль* (1879—1965), французский живопи-

сец. Один из последних учеников Моро, входил в группу художников-фовистов.

*Карлюс-Дюран Шарль Эмиль Огюст* (1837—1917), модный салонный портретист.

*Карпо Жан Батист* (1827—1875), французский скульптор, живописец и график. Автор композиции «Танец» на фасаде Гранд-опера и фонтана «Четыре части света» в Париже.

*Каррьер Эжен* (1849—1906), французский живописец и график, близкий к символизму; вместе с Роденом и Пюви де Шаванном был в числе основателей Национального общества изящных искусств и Национального Салона.

*Кассет Мэри* (1844—1926), американская художница, долгое время работала в Париже; участница выставок импрессионистов.

*Кастаньяри Жюль Антон* (1831—1888), французский художественный критик.

*Коклен Каде Александр* (1848—1909), французский актер, играл в театре «Варьете»; прославился ролями мольеровских персонажей в «Комеди Франсез».

*Кормон Фернан* (1845—1924), французский художник, преподавал в своей студии, более известной как Академия Кормона, помещавшейся на бульваре Клиши, 104.

*Коро Жан Батист Камиль* (1796—1875) — французский живописец и график, мастер портрета и пейзажа, один из основоположников французской школы пейзажа XIX века. Его живопись отличалась особой изысканностью, трепетностью и богатством валеров;

работа на плэнере сближала его с художниками барбизонской школы.

*Кост Ньюма* (1843—1907), французский историк, журналист, художник.

*Котте Шарль* (1863—1925), французский художник.

*Курбе Гюстав* (1819—1877), французский живописец, глава реалистического направления. Наряду с Коро начал одним из первых писать на натуре.

*Кутюр Тома* (1815—1879), французский исторический и жанровый живописец.

*Лабии Эжен Марен* (1815—1888), французский комедиограф, особенно популярными были его пьесы «Соломенная шляпка» (1851) и «Копилка» (1864).

*Лами Эжен Луи* (1800—1890), французский живописец, ученик Гро, Верне и Парижской академии художеств.

*Латуш Луи*, французский живописец, участник Первой выставки импрессионистов.

*Левер Леопольд*, французский пейзажист, участник выставок импрессионистов.

*Леник Людовик* (1839—1890), французский живописец, скульптор и гравер, друг Дега.

*Лепин Станислав Виктор Эдуар* (1835—1892), французский пейзажист, ученик Коро, участник Первой выставки импрессионистов.

*Лермитт Леон Огюстен* (1844—1925), французский график-карикатурист, работавший в традициях крестьянского жанра Милле; испытал влияние импрессионистов.

*Лероль Анри* (1848—1928),

французский живописец, был связан дружескими узами со многими импрессионистами.

*Лиль-Адан Вилье де* (1838—1889), французский писатель, граф.

*Мейяк Анри* (1831—1897), драматург, часто выступал как соавтор Л. Алеви.

*Малларме Стефан* (1842—1898), французский поэт-символист.

*Манген Анри* (1874—1949), французский живописец.

*Мане Эдуар* (1832—1883), крупнейший французский живописец середины XIX века, вокруг которого группировались молодые новаторы.

*Мане Эжен* (1833—1892), брат Эдуара Мане и муж Берты Моризо.

*Матисс Анри* (1869—1954), французский художник.

*Мейссонье Эрнест* (1815—1891), французский художник, автор картин на исторические темы, обычно маленького формата, выполненных с профессиональным блеском.

*Милле Жан Франсуа* (1814—1875), французский живописец, представитель реалистической школы; из-за любви к природе и отношения к свету может считаться — наряду с Курбе и Руссо — предшественником импрессионизма.

*Мирбо Октав* (1848/50—1917), французский писатель и художественный критик, почитатель искусства импрессионистов.

*Моне Клод* (1840—1926), французский живописец, считается «отцом импрессионизма».

*Моризо Берта* (1841—1895), французская художни-

ца, входила в круг импрессионистов.

*Моро Гюстав* (1826—1898), французский живописец и график, предтеча символистов. Писал феерически пышные, материально иллюзорные, с налетом салонности картины на мифологические, религиозные и аллегорические сюжеты.

*Мур Джордж Эдуард* (1852—1933), английский писатель, в 1870-х годах занимался живописью под руководством Кабанеля; посещал Академию Жюлиана. Автор романов «Исповедь молодого человека», «Эстер Уотерс», «Озеро».

*Мюрер Эжен* (наст. фам. Мёнье) (1845—1906), владелец кондитерской в доме 95 по бульвару Вольгера. В конце жизни начал писать картины и романы.

*Надар* (наст. фам. Турнашон) *Феликс* (1820—1910), карикатурист, писатель и фотограф. Уступил свое ателье для проведения там Первой выставки импрессионистов.

*Ниттис Джузеппе де* (1846—1884), французский художник; был необычайно популярен видами парижских и лондонских улиц с элегантными женскими силуэтами.

*Ньюверкерке Альфред Эмильен* (1846—1900), скульптор, сюринтендант изящных искусств при Наполеоне III; вел борьбу против реалистического искусства.

*Ольер-и-Сестеро Франциско* (1833—?), изучал живопись в Мадриде, учился у Кутюра, затем у Курбе, работал в мастерской Сюиса. В 1866 году жил в

Париже в одном доме с Полем Сезанном на улице Ботрейн, 22. Испытал влияние Мане и Писсарро. Впоследствии в Испании стал известен как портретист.

*Ошеде Эрнест* (1837—1891), владелец крупного парижского магазина, один из первых поклонников импрессионистов.

*Пеллоке Теодор*, художественный критик.

*Пикассо Пабло* (1881—1973), испанский художник, с 1900 года жил во Франции.

*Писсарро Камиль* (1830—1903), французский живописец и график; единственный из импрессионистов принимавший участие во всех выставках группы.

*Пруст Антонен* (1832—1905), товарищ Э. Мане по коллежу и мастерской Тома Кутюра. В 1881 году занимал пост министра изящных искусств.

*Пти Жорж* (1856—1924), парижский торговец картинами, собиратель и пропагандист импрессионистов.

*Прудон Пьер Поль* (1758—1823), французский живописец; писал в основном картины на мифологические и аллегорические сюжеты.

*Пульбот Франциск* (1879—1946), французский рисовальщик и иллюстратор.

*Пюви де Шаванн Пьер* (1824—1898), французский живописец.

*Редон Одилон* (1840—1916), французский живописец и график, участник выставок импрессионистов.

*Ренуар Огюст* (1841—1919), французский живописец.

*Ривьер Жорж*, близкий друг

Ренуара; изображен на картине «В ателье на улице Сен-Жорж» (1876).

*Риштен Жан* (1849—1926), поэт, входивший в кружок литераторов «Озорные чудачки», группировавшихся вокруг Верлена и Рембо. В 1871—1875 годах вел кочевой образ жизни, менял профессии, много путешествовал. Выступал как актер и драматург. В 1876 году завоевал популярность «Песней нищих». В 1908 году был избран во Французскую академию.

*Роден Огюст* (1840—1917), французский скульптор.

*Руар Анри Станислас* (1833—1912), инженер, художник и коллекционер, одноклассник по лицу Э. Дега; брал уроки у Милле и Коро, принимал участие в выставках импрессионистов.

*Руо Жорж* (1871—1958)— французский живописец и график, один из основателей фовизма, был близок к экспрессионизму.

*Руссо Теодор* (1812—1867), французский живописец, глава школы Фонтенбло; ближе всего подошел к импрессионизму в своих эскизах, написанных прямо на природе.

*Самари Жанна* (1857—1890), актриса «Комеди Франсез», модель Ренуара.

*Сарджент Джон Сингер* (1856—1925), американский живописец, график.

*Сати Эттик* (1866—1925), французский композитор, автор больших симфонических произведений, в частности, симфонической драмы с пением «Сократ», балета «Парад» (1916) и пр.

*Сезанн Поль* (1839—1906), французский живописец.

*Сильвестр Арман* (1837—1901), французский художественный критик, автор книги «В стране воспоминаний», воссоздающей атмосферу кафе «Гербуа».

*Синьяк Поль* (1863—1935), французский живописец, график и теоретик «неоимпрессионизма», называемого также «пуантилизмом» (от фр. *point* — точка) или «дивизионизмом» (от фр. *division* — разделение). Писал строго упорядоченными отдельными мазками; с 1900-х годов начал применять более интенсивные цвета, отчасти предвосхитив фовизм.

*Сислей Альфред* (1839—1899), французский живописец; особое внимание уделял передаче тончайших нюансов и ощущений.

*Танги Жюльен*, по прозвищу «папаша Танги» (1825—1894), торговец художественными принадлежностями; владелец собрания работ импрессионистов.

*Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям* (1775—1851), английский живописец, величайший пейзажист. Его уникальное исследование световых и цветовых эффектов во многом предвосхитило открытия импрессионистов.

*Тиссо Джемс* (1836—1902), французский живописец, после 1870 года жил в Англии.

*Тома Амбруаз* (1811—1896), французский композитор, один из создателей жанра лирической оперы; опера «Гамлет» впервые была поставлена им в 1868 году.

*Труайон Констан* (1810—1865), французский живописец, представитель барбизонской школы.

*Тьеполо Джованни Баттиста* (1696—1770), итальянский живописец, рисовальщик и гравер, представитель венецианской школы.

*Тэн Ипполит* (1828—1893), французский философ, историк, литературовед и историк искусств.

*Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нейл* (1834—1903), американский живописец и график, с 1863 года жил и работал в Лондоне. Испытал сильное влияние Коро, во многом был близок французским импрессионистам. Славился пейзажами-ноктюрнами, в которых использовал живописные эффекты, создающие ощущение зыбкости, подвижности окружающей среды.

*Утрилло Морис* (1883—1955), французский живописец. Мастер лирического городского пейзажа (парижские предместья, улочки Монмартра). Сын Сюзанны Валадон.

*Фантен-Латур Анри* (1836—1904), французский живописец и литограф, близкий друг Мане.

*Фор Жан Батист*, знаменитый оперный певец и крупный коллекционер.

*Флобер Гюстав* (1821—1888), французский романист; автор «Мадам Бовари» и «Саламбо».

*Форен Жан Луи* (1852—1931), французский живописец и график, карикатурист.

*Фортуни Мариано* (1838—1874), испанский художник, к концу жизни переселившийся в Париж.

*Халс Франц* (1580—1666), голландский живописец, порт-



ретист. Исследователи находят в ряде его работ вполне импрессионистические по духу приемы колористических решений.

*Шанфлери* (наст. имя Жюль Юссон) (1821—1889), французский писатель, близкий к натурализму.

*Шарико Алина*, жена Огюста Ренуара.

*Шарпантье Жорж* (1846—1905), коллекционер, владелец издательства, издавал Э. Золя и А. Доде.

*Шоке Виктор* (1821—1898), коллекционер, друг импрессионистов, служащий таможен-

ного управления. После смерти Шоке и его жены в 1899 году его собрание было распродано.

*Эллэ Поль Сезар* (1859—1927), французский художник; модный женский портретист.

*Энгр Жан Огюст Доминик* (1780—1867), знаменитый французский живописец и рисовальщик, главный представитель академического направления.

*Эфрусси Шарль* (1849—1900), французский писатель, директор-совладелец искусствоведческого журнала «Газет де Боз Ар».

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Бонафу П.* Ренуар. М., 2010.
- Воллар А.* Ренуар; Сезанн. М., 2009.
- Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969.
- Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1974.
- Крепальди Г.* Импрессионисты. М., 2003.
- Линдсей Д.* Поль Сезанн. Ростов н/Д., 1997.
- Мерфи Р.* Мир Сезанна, 1839—1906. М., 1998.
- Перрюшо А.* Жизнь Сезанна. М., 2001.
- Перрюшо А.* Жизнь Мане. М., 1988.
- Перрюшо А.* Жизнь Ренуара. М., 1986.
- Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972.
- Ревалд Д.* История импрессионизма. М., 1994.
- Фоконье Б.* Сезанн. М., 2011.
- Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М., 1971.
- Энциклопедия импрессионизма / Под ред. М. и А. Серюль. М., 2005.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Левандовский. В новом ракурсе...</i> .....	6
Предисловие .....	14
Хроника основных событий .....	18
<i>Глава первая. В ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ</i> .....	25
«Тортони — это была слава» .....	28
Артистические кафе .....	28
Импрессионистские форумы .....	29
Богачи и бедняки .....	30
Художник-аристократ .....	32
Среди танцовщиц .....	33
Среди бедных .....	34
Счастье и несчастье .....	34
Конфликты и ссоры .....	35
Спор о наградах .....	36
«Дело Дрейфуса» .....	37
Несмотря ни на что — взаимопомощь .....	38
Бесстыдство буржуа .....	39
Запутанная комедия .....	40
Еще одна запутанная история .....	41
Плоды любви .....	42
Нищета ли это? .....	43
Трагическая смерть .....	44
Экономические кризисы .....	45
Крах «Юнион женераль» .....	46
<i>Глава вторая. САЛОН — БАСТИОН СОПРОТИВЛЕНИЯ</i> .....	48
Академическая волокита .....	49
Государственные служащие .....	50
Артистический кавардак .....	51
Институт почувствовал опасность .....	52
Импрессионисты и Салон .....	53
Обычай жюри .....	54
Великий день: вернисаж .....	55
Репортер Золя .....	56
Император принимает решение .....	57
«Салон отверженных» .....	58
Скандал среди «отверженных» .....	59
«Олимпия? Какая Олимпия?» .....	60
Триумф Кабанеля .....	60
Оплот здоровья нации .....	61
Три заклятых врага .....	61
Двое бесноватых .....	63
Сложности усиливаются .....	65
Друзья среди помпьеристов .....	66
Подрывная деятельность Дега .....	67
Анекдотические произведения .....	67

Золя переменял точку зрения .....	68
Решающий год .....	69
Выставка у Надара .....	70
«Впечатление. Восход солнца» .....	70
Еще раз о критике .....	71
Успех приходит не сразу .....	72
<i>Глава третья. ГОРНИЛО ИМПРЕССИОНИЗМА</i> .....	74
Жизнь в мастерской .....	75
Виолле-ле-Дюк против Школы .....	76
Частные мастерские .....	77
Дега в стороне от Школы .....	79
Мастерская Глейра .....	80
Шутки в мастерской .....	81
Учитель исправляет ошибки .....	82
Праздники в мастерской .....	82
Бизутаж .....	83
Академия Сюиса .....	84
Завсегдагаи Академии Сюиса .....	86
Споры в кафе .....	86
Ссоры и дуэли .....	87
Кто открыл кафе «Гербуа» .....	88
Встречи по пятницам .....	90
Отщепенцы .....	91
Важная роль Дюранти .....	92
Друзья среди писателей .....	93
Какова была роль Золя .....	94
«Новые Афины» .....	94
Импрессионисты и натурщики .....	95
Новая волна .....	96
Англичанин среди батиньольцев .....	97
Популярность кафе сходит на нет .....	98
<i>Глава четвертая. ИМПРЕССИОНИСТЫ И ИХ МИР</i> .....	100
У преуспевающего художника .....	102
Логово Дега .....	103
Золя составляет протокол .....	105
Встречи друзей .....	105
В стороне Мане .....	106
В высших кругах импрессионистского движения .....	107
Парижский коктейль .....	108
Свободные женщины .....	109
Поздняя любовь .....	110
Мир Дега .....	111
Любовь Пруста .....	112
Светская хроника .....	113
Салон госпожи Шарпантье .....	114
Место встреч сторонников движения .....	116
Платоническая страсть .....	117
Всеобщее восхищение .....	118
Импрессионисты и музыка .....	118

Музыкальные собрания .....	119
Дега открывает Дебюсси .....	120
<i>Глава пятая. А В ЛЕСАХ НАЧИНАЮЩИЕ ЖИВОПИСЦЫ...</i>	122
800 тысяч франков за «Анжелюс» .....	125
Харчевня Ганна .....	125
Дни и ночи Барбизона .....	127
Праздники и шалости .....	128
В гостинице «Золотой лев» в Шайи .....	129
Приключения и злключения .....	130
Революционер в лесах .....	131
Война 1870 года .....	132
Кавалерист Ренуар .....	133
Грандиозный план .....	134
Превращение «Завтрака на траве» .....	135
В харчевне матушки Антони .....	136
Время любви .....	137
Праздник неба и воды .....	138
На ферме Сен-Симеон .....	140
«Голова у меня раскалывается» .....	140
<i>Глава шестая. ГРЕБЦЫ НА СЕНЕ</i> .....	142
Золя был первым .....	143
Мечтания на соломе .....	144
«Самоубийство Моне» .....	145
В «Лягушатнике» .....	146
Мир Мопассана .....	147
Тандем: Моне — Ренуар .....	148
«Завтрак гребцов» .....	150
Малышка Марго .....	151
Алина на всю жизнь .....	152
«Деревенский танец» .....	153
Сердечные признания .....	154
Дни, проведенные в Аржантее .....	155
Спаситель Дюран-Рюэль .....	156
Дни блаженства .....	157
Художник-рантье .....	158
Святой Бернар .....	159
<i>Глава седьмая. ПОД СЕНЬЮ «МУЛЕН ДЕ ЛА ГАЛЕТТ»</i> .....	161
Помпьеристы в гостях у новаторов .....	162
Ренуар на Монмартре .....	164
Монмартрские девственницы .....	165
В «Мулен де ла Галетт» .....	166
Ренуар — предшественник Пульбота .....	167
Эколог на этапе становления .....	168
Аллея Туманов .....	170
Далеко от Парижа .....	171
«Дикий Запад» Монмартра .....	172
Братство .....	173
Монмартрская богема .....	175

В цирке Фернандо .....	176
Мир кафешантанов .....	177
Загадочный мир Дега .....	179
Появление «грозной Марии» .....	180
Зловещее безбрачие .....	181
<i>Глава восьмая. ПУТЕШЕСТВИЯ И ПОБЕГИ</i> .....	183
Путешествие в Рио .....	184
За горами .....	185
Ренуар в Италии .....	186
Господин Дега — путешественник .....	187
«Хлопковая контора» .....	189
Ностальгия по Парижу .....	190
Забавное путешествие .....	191
Верхом и в экипаже .....	192
Импрессионистские туманы .....	194
Мудрейший из импрессионистов .....	195
Встреча с доктором Гаше .....	196
Драма в жизни Ван Гога .....	197
Картина Писсарро в обмен на пирожное с кремом .....	199
Черствый хлеб .....	200
Садовник из Живерни .....	201
Заводь с кувшинками .....	203
Следуйте указаниям гида! .....	204
<i>Глава девятая. ТОРГОВЦЫ, КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ, СПЕКУЛЯНТЫ</i> .....	206
Мелкие торговцы .....	208
Папаша Танги .....	209
Гупиль — делец международного масштаба .....	211
Дебют Дюран-Рюэля .....	212
Торговец картинами импрессионистов .....	213
На завоевание Америки .....	214
Современный коммерсант .....	216
Наконец-то цены возросли .....	218
Эксперимент «Современной жизни» .....	219
Разочарование в отеле Друо .....	220
К успеху .....	222
Дела Воллара .....	222
Счастье приходит во сне .....	225
Первые коллекционеры .....	226
Воротила .....	227
Коллекционер-фанатик .....	229
Живопись в музыкальном сопровождении .....	230
<i>Глава десятая. ВРЕМЯ СБОРА УРОЖАЯ</i> .....	233
Запоздалые почести .....	234
Великий Гиньоль .....	236
«Олимпия» в Лувре .....	237
Импрессионисты рассеялись по свету .....	239
«Они расстреливают нас...» .....	240
Раскол в рядах помпьеристов .....	241

Борьба вокруг дара Кайботта .....	242
Шаткий компромисс .....	244
Распродажа картин Дега .....	245
Плоды успеха .....	246
Расцветшая плоть .....	247
Дега во мраке .....	248
Последний этап .....	249
В поисках Сезанна .....	250
«Творчество» наносит удар .....	252
Ссора Сезанна и Золя .....	253
Вечерняя гроза .....	255
Апофеоз Моне .....	255
<i>Н. Семенова.</i> Послесловие .....	258
Комментарии .....	260
Именной указатель .....	270
Библиография .....	279

## **Креспель Ж. П.**

**К 80** Повседневная жизнь импрессионистов. 1863—1883 / Жан Поль Креспель; пер. с фр. Е. Пуряевой; предисл. А. П. Левандовского; науч. ред., послесл., коммент. Н. Ю. Семеновой. — М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2012. — 284[4] с.: ил. — (Живая история. Повседневная жизнь человечества).

**ISBN 978-5-235-03280-4**

Книга известного искусствоведа Жана Поля Креспеля посвящена повседневной жизни художников, творчество которых составило целую эпоху в мировой живописи. Художники-импрессионисты (а к их числу автор относит Э. Мане, К. Моне, Йонгкинда, Сислея, Писсарро, Сезанна, Дега и др.) предстают перед читателем не в ореоле своей неувядающей славы, а в суровой повседневности будней, в периоды безденежья, неприкаянности, бездомности. Мы узнаем, кто покупал у них картины, как складывалась их личная жизнь, из-за чего они ссорились и как дружили.

**УДК 75.03**

**ББК 85.143(3)**

**Креспель Жан Поль**

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ИМПРЕССИОНИСТОВ. 1863—1883**

Редактор **И. И. Никифорова**

Художественный редактор **И. И. Суслов**

Технический редактор **В. В. Пилкова**

Корректоры **Т. И. Маляренко, Г. В. Платова**

Сдано в набор 29.11.2011. Подписано в печать 17.03.2012. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Гармон». Усл. печ. л. 15,12+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ № 1206410.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: [dsel@gvardiya.ru](mailto:dsel@gvardiya.ru)

**arvato**  
ЯПК

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

**ISBN 978-5-235-03280-4**



# ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН

издательства

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Оформить заказ  
можно на нашем сайте:

<http://gvardiya.ru/shop/>

или по телефону:

**+7 (495) 787-95-59**

(с 10-00 до 17-30 в будние дни)

---

*Заказанные книги*

---

*можно получить по адресу:*

---

*г. Москва, ул. Сущевская, д.21, подъезд 1*

---

*или воспользоваться курьерской  
и почтовой службой доставки*

---

Наши книги  
доступны всем регионам России!

НОВАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

# ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ:

МАЛАЯ СЕРИЯ

Уже изданы и готовятся к печати:

В. Борисов  
«ЗВОРЫКИН»

Л. Сексик  
«ЭЙНШТЕЙН»

Д. Володихин  
«МАЛЮТА СКУРАТОВ»

В. Эрлихман  
«РОБИН ГУД»

Б. Григорьев  
«КОРОЛЕВА КРИСТИНА»



Телефоны для оптовых покупателей:  
8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64  
<http://gvardiya.ru>. [dset@gvardiya.ru](mailto:dset@gvardiya.ru)

---

# ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ ОПТОВЫХ ПОКУПАТЕЛЕЙ

---

*Склад  
издательства «Молодая гвардия»  
находится в центре Москвы  
по адресу:  
Сущевская ул., д. 21  
ст. м. «Новослободская», «Менделеевская»*



**В отделе реализации действует  
гибкая система скидок**



**Доставка книг по территории  
Москвы и Московской области  
БЕСПЛАТНО**

**ТЕЛЕФОНЫ ОТДЕЛА РЕАЛИЗАЦИИ**

8(495) 787-64-20

8(495) 787-62-92

**ТЕЛЕФОНЫ СКЛАДА**

8(495) 787-65-39    8(495) 787-63-64







СКОРО ВЫЙДУТ В СВЕТ:

Е. Глаголева

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
МАСОНОВ  
В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

О. Ковалик

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
БАЛЕРИН  
РУССКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО  
ТЕАТРА

И. Курукин, А. Бульчев

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
ОПРИЧНИКОВ  
ИВАНА ГРОЗНОГО

Л. Петрушенко

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
СРЕДНЕВЕКОВОЙ  
ЕВРОПЫ

Евгений Акельев

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
ВОРОВСКОГО МИРА  
МОСКВЫ  
ВО ВРЕМЕНА  
ВАНЬКИ КАИНА

ISBN 978-5-235-03280-4



9 785235 032804 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ