

# 1862 - 1863

## МАСТЕРСКАЯ ГЛЕЙРА • «САЛОН ОТВЕРЖЕННЫХ» РЕОРГАНИЗАЦИЯ ШКОЛЫ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

**В** начале 1862 года Клод Моне серьезно заболел в Алжире и был отослан домой на поправку. В течение шести месяцев, пока длилось его выздоровление, он рисовал и писал с удвоенной энергией. Видя его настойчивость, отец наконец убедился, что никакая сила не сломит молодого художника. Доктор предупредил, что возвращение Моне в Африку может иметь роковые последствия, и к концу отпуска отец решил «выкупить» его. И снова Моне мог работать на берегу один или в компании Буле на. Случилось так, что в это время Ионкинд тоже писал в Гавре. Моне считал его «погибшим для искусства», но с помощью некоторых друзей-художников (Бракмона, Бонвена, Лиаса, Коро и вместе с ними Кальса) к нему возвратилась вера в себя и желание работать. Один англичанин, наблюдавший Моне на пленэре, представил его Ионкинлу; Моне, в свою очередь, представил Будена своему новому знакомому.

Ионкинд, которому было сорок лет, произвел на Моне глубокое впечатление. Веселый и в то же время меланхоличный, серьезный и скромный, он говорил по-французски не только с сильным голландским акцентом,

но соверше] (но пренебрегая правилами грамматики и синтаксиса. Высокий, крепкий! сухошавый человек, неуклюжий, как мапрос; на суше, одержимый странной манией преследования, Ионкинд чувствовал себя непри-нужденно, только когда работал или говорил об искусстве. Беспокойная и несчастливая жизнь не лишила его ни свежести видения, ни верной интуиции. Подобно Будену, он сохранил непосредственность восприятия, и это помогло ему противостоять сухости обучения и рутине. Аля него не существовало иных сюжетов, кроме непрерывно меняющихся видов природы, которые он в своих быстрых набросках превращал, никогда не повторяясь, в нервные линии и светящиеся красочные пятна. Лишенный безмятежности Будена, он вносил в работы частицу собственного возбуждения, удивительный элемент взволнованности, превосходно сочетаемый с наивностью глаза, лиризмом души и спокойной смелостью ума. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Бодлера привлекли его офорты; он восхищался ими наравне с эстампами Моне, Уистлера и Мериона на групповой выставке у Кадара осенью 1862 года. Между Ионкиндом, Моне и Буденом вскоре



**К. Мені'. Маяк у богадельни. 1864 г.**

возникли теплые, дружеские отношения. Впоследствии Моне вспоминал, что Йонкинд «хотел взглянуть на мои этюды, приглашая работать вместе с ним. Объяснял мне всевозможные „отчего и почему“, касающиеся его манеры, и таким образом завершил мое образование, которое я получил у Будаеа. С этого времени он стал моим настоящим учителем, ему я обязан окончательным формированием моего глаза»<sup>1</sup>.

Тем временем тетка Моне, мадам Лекадр, следила за успехами своего племянника полным страхом и недоверием взглядом и в письме к художнику Арману Готье жаловалась: «Его этюды всегда представляют собой неотделанные наброски, такие, как те, что вы видели. Но когда он хочет закончить что-то и сделать

картину, все превращается в ужасную мазню, а он любит эту мазню и находит идиотов, которые поздравляют его. Он совсем не считается с моими замечаниями. Я, вилите ли, не нахожусь на его уровне, так что теперь я храню глубочайшее молчание»<sup>2</sup>.

«Идиотами», хвалившими Моне, были кто иные, как Буден и Йонкинд. Возможно, отец Моне на этот раз согласился отправить его в Париж для того, чтобы избавиться от дурной компании. Как вспоминает художник, «само собой разумеется, — сказал Моне-старший сыну, — что на этот раз ты будешь работать серьезно. Я хочу видеть тебя в мастерской под руководством известного художника. Если ты снова станешь независимым, я без всяких разговоров прекращу высылать тебе деньги...» Это условие не слишком устраивало Моне, но он почувствовал,

<sup>1</sup> Письмо Моне к Гьебо-Сиссону. См.: THIEBAULT-Sisson, *op. cit.*

<sup>2</sup> Письмо мадам Лекадр к Готье. См.: R. REGAMEY. La formation de Claude Monet. // Gazette des Beaux-Arts, février 1927.



П. СЕЗАНН. *Похищение*  
(Геракл выносит Алкестиду из айда). 1867 г.

что отцу возражать не следует. Он согласился. Условились, что в Париже у него будет наставник — художник Тульмуш, который только что женился на одной из его кузин.

Тульмуш, ученик Глейра, имел в то время большой успех. Он специализировался на изображении грациозных, прелестных детей и всякого рода слащавостей. Астриук однажды сказал о его картинах: «Это прелестно, очаровательно, красочно, изысканно и тошнотворно»<sup>1</sup>.

В ноябре 1862 года Клод Моне прибыл в Париж и тотчас же отправился к Тульмушу. Чтобы дать представление о своих способностях, Моне написал для него натюрморт с почкой и маленьким блюдцем с маслом. «Это хорошо, — отметил Тульмуш, — но построено на внешнем эффекте. Вы должны пойти к Глейру. Глейр наш общий учитель. Он научит вас делать картину»<sup>2</sup>. И было решено, что Моне поступит в студию Глейра.

В то же самое время в столицу Франции приехал еще один молодой человек. Подоб-

но Сезанну, он прибыл из Южной Франции, подобно Сезанну, был из богатой семьи и, подобно Сезанну, вынужден был избрать поле деятельности, которое не привлекало его. Но Фредерик Базиль из Монпелье, где он жил недалеко от друга Курбе коллекционера Брюйя, сумел договориться с родителями, которые позволили ему уехать в Париж и там делить свое время между изучением медицины и искусством. Он тоже поступил в студию Глейра и вскоре после этого в письме к родителям отметил, что лучшие его друзья — это виконт Лепик и Моне.

Моне не чувствовал себя счастливым у Глейра. «Ворча, — рассказывал он впоследствии, — сел я за мольберт в студии, переполненной учениками, которыми руководил этот прославленный художник. Первую неделю я работал самым добросовестным образом и с воодушевлением, не уступавшим прилежанию, сделал этюд обнаженного натурщика. Обычно Глейр исправлял эти этюды по понедельникам. На следующей неделе он подошел ко мне, сел и, основательно устроившись на моем стуле, внимательно рассмотрел мою работу. Затем повернулся с удовлетворенным видом, склонил набок свою важную голову и сказал мне: „Неплохо! Совсем неплохо сделана эта вещь, но слишком точно передан характер модели. Перед вами коренастый человек, вы и рисуете его коренастым. У него огромные ноги, вы передаете их такими, как они есть. Все это очень уродливо. Запомните, молодой человек: когда рисуете фигуру, всегда нужно думать об античности. Натура, друг мой, хороша как один из элементов этюда, но она не представляет интереса. Стиль, вот в чем заключается все!“»<sup>3</sup>

Аля Моне, который у Будена и Ионкинда научился правдиво запечатлевать свои наблюдения, этот совет был ударом и тотчас же

<sup>1</sup> Z. ASTRUC, цитируется у M. DE FELS. La vie de Claude Monet. Paris, 1929, p. 54.

<sup>2</sup> См.: M. ELDER. À Giverny chez Claude Monet. Paris, 1924, p. 19, 20.

<sup>3</sup> См.: ТншвАиьт-БкБОМ. оп. си. с. 50, прим. 1.

**О. РЕНУАР.** *Возвращение с лодочной прогулки.*

**Ок. 1862 г.**

воздвиг стену между ним и его учителем. Но Моне был не единственным учеником, чьей работой остался недоволен Глейр. В мастерской был еще один молодой парижанин, Огюст Ренуар, который, казалось, не умеет хорошо работать в академическом духе. Он также поступил в студию в 1862 году и, подобно Моне, старался в первую неделю как можно более точно скопировать свою модель. Глейр, однако, лишь бросил взгляд на его работу и сухо заметил: «Вы, несомненно, ради забавы занимаетесь живописью?» «Ну конечно, — ответил Ренуар. — Если бы меня не забавляло это дело, поверьте, я не стал бы им заниматься»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> **A. ANDRE.** Renoir. Paris, 1928, p. 8

Этот неожиданный ответ был дан учеником от всего сердца. Ренуар, один из пяти детей бедного лиможского портного, вот уже несколько лет брался за самые разные работы и бережно откладывал каждую копейку, чтобы иметь возможность уплатить за свое обучение. Вначале, будучи учеником живописца по фарфору, он начал работать под руководством своего старшего коллеги в мастерской фарфоровых изделий. Коллега этот сумел убедить родителей Ренуара, что сыну их предназначено нечто большее, чем расписывать чашки и блюда цветами или копиями с Буше. Поэтому Ренуар решил заработать деньги и скоро сумел это сделать благодаря своим необычным способностям и быстроте, с которой он расписывал шторы, стены и прочее<sup>2</sup>. В двадцать один год

<sup>1</sup> См.: **J. REWALD.** Renoir and his Brother. // Gazette des Beaux-Arts, mars 1945.

1862-1863

МАСТЕРСКАЯ ГЛЕЙРА. «САЛОН ОТВЕРЖЕННЫХ».  
РЕОРГАНИЗАЦИЯ ШКОЛЫ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



он скопил достаточно денег для того, чтобы поступить в Школу изящных искусств. Исполненный добрых намерений и жажды учиться, он не мог понять, почему обучение не должно «забавлять» его.

Недовольство Глейра этюдами Моне и Ренуара, вероятно, привело к тому, что между молодыми художниками возникла взаимная симпатия, а когда к ним присоединился молодой англичанин Альфред Сислей, родившийся во Франции, то они образовали группу четырех «закадычных друзей» — Базиль, Моне, Ренуар и Сислей, — державшуюся в стороне от остальных учеников Глейра.

Мастерская Глейра, подобно большинству мастерских других преподавателей Школы изящных искусств, например Купюра, имела лишь косвенное отношение к Школе. Хотя Школа и обеспечивала бесплатное обучение всем, кто выдержал вступительные экзамены, неудобство ее заключалось в том,

Э. МАНЕ. *Возлюбленная Бодлера*. 1862 Г.

что занятия велись попеременно разными преподавателями, без какого-либо единого метода. Поэтому большинство преподавателей открывали частные классы, где ученики независимо от того, учились они в Школе или нет, могли работать исключительно под их руководством. Ученики Школы одновременно посещали обязательные занятия и там, периодически сдавая экзамены. Так было и с Ренуаром, который в апреле 1862 года был принят в Школу и сдавал в ней экзамены в августе 1862 года, в марте, августе и октябре 1863 года, а также в мастерской Глейра в апреле 1864 года<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробные сведения о карьере Ренуара в Школе изящных искусств см.: R. REY. *La renaissance du sentiment classique*. Paris, 1931, p. 45, 46.

По воспоминаниям друга Уистлера, работавшего там некоторое время, «тридцать — сорок учеников писали и рисовали обнаженную модель каждый день, кроме воскресений, с восьми до двенадцати и два часа после обеда, за исключением субботы... Неделю писали натурщика, неделю натурщицу... Голые стены были украшены бесчисленными карикатурами, нарисованными углем и мелом, а поскребки с многих палитр служили довольно привлекательным многокрасочным украшением. Печка, возвышение для моделей, ящики, штук пятьдесят крепко сколоченных низких стульев со спинками, четыре десятка мольбертов и множество чертежных досок дополняли „меблировку“».

Что же касается учеников, то они состояли из «седобородых людей, которые рисовали и писали там по тридцать лет и больше и знавали других учителей... а также из людей молодых, которым через год, два, три, пять, десять или двенадцать предстояло отличиться... других же ждали неудачи и грядущие беды, больница, чердак, река, морг или, что еще хуже, чемодан коммивояжера, дорога и даже отцовский прилавок. Легкомысленные мальчишки, сущие мазилы, зубоскалы, болтуны и озорники... остроумцы и жертвы насмешек, забияки, ленивые и прилежные ученики, хорошие и плохие, аккуратные и неряшливые (последних гораздо больше) — все более или менее воодушевленные *esprit de corps*' и, в целом, весело и дружно работающие вместе»<sup>2</sup>.

Но этот *esprit de corps* куда более ощутимо проявлялся в забавах, чем в преданности искусству. Рафаэлли, молодой художник, который примерно в это же время учился у Жерома, с удивлением обнаружил, что «жал-

кие молодые люди, по большей части грубые и вульгарные, получают удовольствие от отвратительных шуток; они поют глупые, непристойные песни, устраивают постыдные маскарады... и никогда среди этих людей, призванных стать художниками, никогда не возникает споров об искусстве, не слышно ни одного благородного слова, ни одной возвышенной идеи. Снова и снова грязное и бессмысленное дуракавалянье, снова непристойности»<sup>3</sup>.

Ученики Глейра, конечно, мало чем отличались от учеников Жерома. Они тоже ставили пьесы и даже сыграли «Макбета»; спектакль этот посетили Жером и Уистлер и, как говорят, видели Фантен, Шанфлэри, Аюранти, Мане и Бодлер.

Моне не принимал большого участия в жизни мастерской Глейра, но, не желая разочаровывать родителей, продолжал регулярно являться на занятия, проводя там время, необходимое, чтобы сделать набросок натурщика и присутствовать на проверках. Однако Базиль, Ренуар и Сислей занимались серьезно, а Сислей даже намеревался стать кандидатом на Римскую премию, дававшую право на пятилетнее обучение в Римской академии, — высшая награда, какой можно было удостоиться в Школе. Хотя они и не были согласны со своим преподавателем, трое друзей считали, что серьезная работа в его мастерской может принести им пользу. Их положение было очень схоже с положением Одилона Редона, другого ученика Жерома, который в последние годы подытожил свои впечатления следующим образом:

«В Школе изящных искусств, — писал он, — я прилагал большие усилия, чтобы овладеть формой. Я пошел в Академию, движимый искренним желанием следовать за другими художниками, вступить в их ряды,

<sup>1</sup> Корпоративный дух (*фр.*).

<sup>2</sup> G. DU MAURIER. Trilby. London, 1895, ch. Chez Carrel [Gleyre]. Еще одно описание официальной мастерской дано у J. ETE. DE CONCOURT. Manette Salomon. Paris, 1866, ch. V.

<sup>3</sup> J. F. RAFFAËLLE. L'art dans une démocratie. Цитируется у A. ALEXANDRE. J. F. Raffaëlli. Paris, 1909, p. 31, 32.

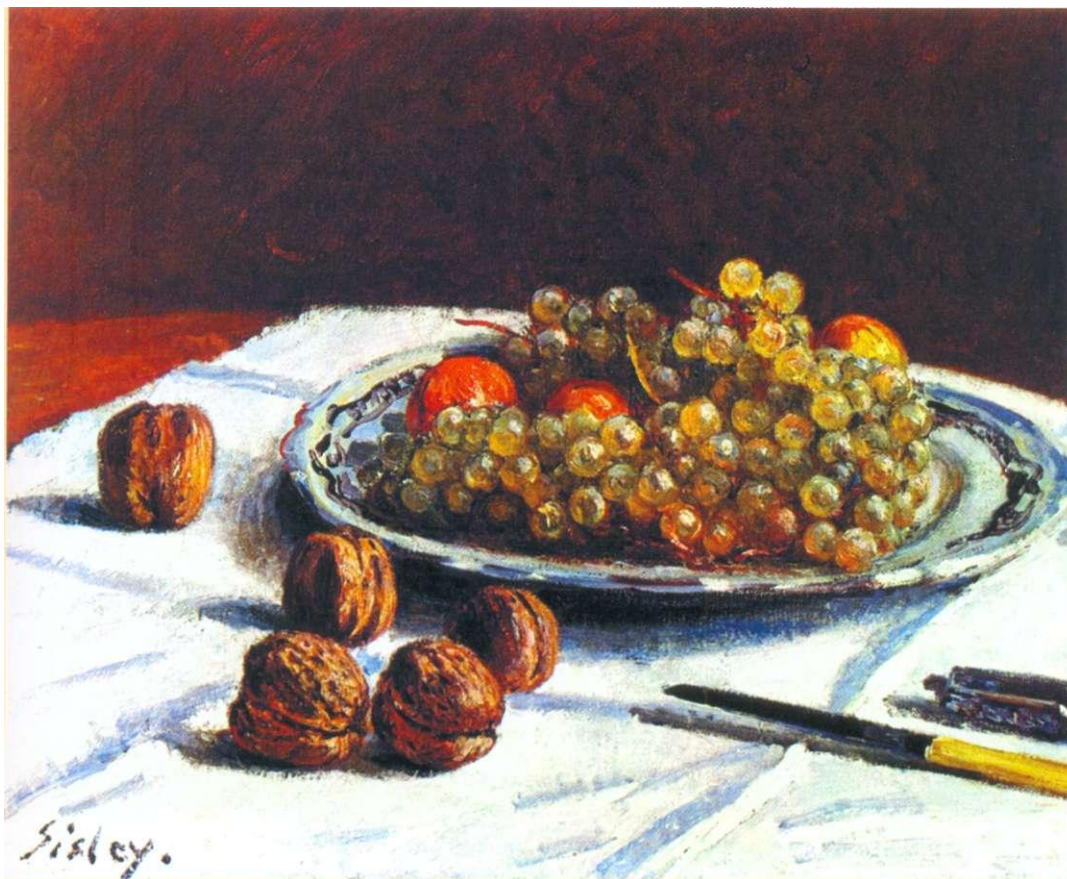
**А. СИСЛЕЙ.** *Натюрморт с цаплей.* 1867 г.

стать таким же учеником, какими были они. Я не рассчитывал ни на какую готовую формулу искусства, которая должна была бы мною руководить, и даже забывал о своих собственных склонностях. Меня мучил профессор. То ли он видел искренность моих серьезных намерений учиться, то ли видел во мне скромного, доброжелательного человека, но он явно старался вселить в меня свою собственную манеру видения и сделать из меня своего последователя — либо внушить мне отвращение к самому искусству... Он предписывал заключать в жесткий контур форму, которая мне казалась полной трепета жизни; под предлогом упрощения (а зачем?)

он заставлял меня пренебрегать светом, не обращать внимания на сущность явлений... Такое обучение не соответствовало моей натуре. Профессор проявил непонятное и полное отсутствие интереса к моим природным способностям. Он совершенно не понимал меня. Я видел, как он упрямо закрывал глаза на то, что видел я... Я стоял перед ним — молодой, чувствительный и фатально принадлежащий современности, — выслушивая неведомо какую риторику, неведомо как почерпнутую из произведений далекого прошлого... Профессор рисовал точно и сильно камень, ствол колонны, стол, стул, неодушевленный предмет, утес и всю неорганическую природу. Ученик видел только выражение чувства, чувства, которое доминировало над формами. Немыслима дружба между

1862-1863

МАСТЕРСКАЯ ГЛЕЙРА. «САЛОН ОТВЕРЖЕННЫХ».  
РЕОРГАНИЗАЦИЯ ШКОЛЫ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



обоими, немислим союз. Чтобы подчиниться, ученику следовало быть святым, а это невозможно»<sup>1</sup>.

В то время как Редона мучил его учитель Жером, Ренуару, Базилю и Сислею повезло, и они работали под руководством профессора, который в значительно меньшей мере стремился подавлять учеников, хотя его взгляды, возможно, и не отличались от взглядов Жерома. Глейр был скромным человеком, не любившим читать лекции и, в общем, довольно терпимым; он редко брал кисть, чтобы поправлять работы учеников<sup>2</sup>. Впоследствии Ренуар утверждал, что Глейр «ни-

**А. СИСЛЕЙ.** *Виноград и орехи на столе.* 1876 г.

как не помогал своим ученикам», но, прибавлял он, «у него по крайней мере было то достоинство, что он их оставлял в покое»<sup>3</sup>.

Глейр даже не отдавал предпочтения каким-либо определенным сюжетам и разрешал ученикам писать все, что они хотели. Два раза в неделю посещая студию, он медленно обходил всех, останавливаясь на несколько минут у каждой доски или мольберта. Он ограничивался тем, что советовал ученикам много рисовать и заранее подготавливать на палитре тон, чтобы они могли без помехи отдаваться линейному выраже-

<sup>1</sup> О. REDON. *A soi-même.* Paris, 1922, p. 22—24.

<sup>2</sup> См.: С. CLEMENT. *Gleyre, etude biographique et critique.* Paris, 1878, p. 174—176.

<sup>3</sup> См.: А. VOLLARD. *Renoir.* Paris.



нию предмета, даже тогда, когда пишут красками. Глейр всегда боялся, что этот «чертов цвет» может целиком поглотить их внимание. Если он и раздражался, то лишь при виде этюдов, в которых ученики усердствовали в цвете за счет рисунка<sup>1</sup>.

Поскольку Ренуар, видимо, с самого начала был захвачен «пороком» цвета, он, несмотря на свое подлинное рвение, стал в мастерской посторонним человеком. «В то время как другие орали, били оконные стекла, мучили натурщиков, беспокоили профессора, — рассказывал он однажды другу, — я всегда тихо сидел в своем углу, очень внимательный, очень покорный, изучал модель, слушал учителя... и между тем именно меня они называли революционером»<sup>2</sup>.

Несмотря на разницу взглядов Глейра и его учеников, никто, видимо, не чувствовал себя по-настоящему несчастным в его мастерской, а большинство, включая Базиля и Ренуара, питали к своему учителю подлинное уважение. Это уважение Глейр, по-видимому, особенно заслужил своей беспретенциозностью, а также тем, что отказывался от платы за свои советы. С того момента, как он согласился взять на попечение мастерскую, памятуя о своей собственной тяжелой юности, он брал с учеников деньги только за помещение и натурщиков — ровно десять франков в месяц, в то время как другие учителя требовали весьма существенных взносов. Что же касается произведений Глейра, то они отличались безжизненным, но «правильным» рисунком и скучным цветом; их анемичная грация и холодная манерность едва ли могли внушить восхищение. Если Ренуар не имел настоящих конфликтов с

Глейром, то значительно хуже он чувствовал себя в Школе изящных искусств, где посещал вечерние классы рисования и анатомии. По его воспоминаниям, этюд, написанный маслом, который он принес в класс, вызвал возмущение его преподавателя Синьоля, известного своей безапелляционностью. «Он был просто вне себя из-за красноватого тона моей картины. „Не вздумайте стать новым Делакруа!“ — предостерег он меня»<sup>3</sup>.

В то время как Ренуар, Сислеи и Базиль поступили в мастерскую Глейра без всякой мысли о мятеже, а, наоборот, с желанием учиться и делать все, как другие, с Моне дело обстояло совсем иначе. Вынужденный заниматься у Глейра вопреки своему желанию, он с самого первого дня был более или менее явным бунтовщиком, тем более что у него не было ни желания, ни способности подчиняться. Поэтому естественно, что Моне стал верховодить над своими новыми друзьями, особенно потому, что его нельзя было, подобно им, считать начинающим. Тогда как они лишь инстинктивно чувствовали какое-то разногласие со своим учителем, он уже имел необходимый опыт и знал пути, которые могли освободить их от академических формул. Он мог рассказать им о своей работе с Буденом и Йонкингом, о дискуссиях в «Кабачке», о том, что он слышал о Курбе от Будена и о Коро от Писсарро. Через Моне они вошли в соприкосновение с художественной жизнью вне Школы, с новыми движениями и идеями. Их вера в методы Глейра все больше и больше разлеталась в прах; они обратились за наставлениями к мастерам в Лувре. Несмотря на «поджигательные» намерения Люранти, для многих художников их поколения Лувр как бы уравновешивал наставления Школы. В Лувре им была предоставлена свобода выбирать мастеров по своему вкусу, они могли компенсировать односторонность своего обучения и находить в

<sup>1</sup> См.: С. **CLEMENT**. Gleyre, etude biographique et critique. Paris, 1878, p. 174—176.

<sup>2</sup> См.: **E. FAURE**. Renoir. // Revue Hebdomadaire, 17 avril 1920; а также: **C.-L. DE MONCADE**. Le peintre Renoir et le Salon d'Automne. // La Liberté, 15 octobre 1904.

<sup>3</sup> См.: **A. VOLLARD**. Renoir. Paris.





произведениях прошлого руководство, близкое по духу их собственным устремлениям. Громадная галерея Лувра всегда была переполнена копиистами.

Мане копировал не только Делакруа, но также и Тициана, Веласкеса, Рембрандта, Тинторетто и других. Дега избрал Гольбейна, Делакруа, Пуссена и итальянских примитивистов; Уистлер сделал копию с Буше и вместе со своим другом Тиссо еще одну с «Анжелики» Энгра, он восхищался Веласкесом и Рембрандтом. Сезанн, подобно Мане, копировал «Данте и Вергилия» Делакруа. Но самое большое количество копий сделал Фантен, который занимался этим, чтобы заработать на жизнь. Его восхищение вызывали главным образом Делакруа, Веронезе, Тициан, Джорджоне, Тинторетто, Рубенс, Рембрандт, Гальс, де Хох и Вермеер, а также Шарлей и Ватто.

Ж . Ф . МИЛЛЕ. *Весна*. 1868—1873 гг.

Вскоре после того, как Ренуар поступил к Глейру, он встретился с Фантенем, чья мастерская находилась неподалеку. Когда Ренуар возвращался из Школы, Фантен приглашал его работать к себе и, расточая советы, без конца повторял: «Лувр! Лувр! Существует только Лувр! Сколько ни копируйте мастеров, все мало!» И Фантен уводил его в музей, где урок продолжался, так как Фантен настойчиво помогал ему в выборе шедевров<sup>1</sup>.

В то время как Ренуар с удовольствием изучал французских художников XVIII века, ему пришлось чуть ли не силой заставить Моне пойти с ним в Лувр<sup>2</sup>. Моне смотрел

<sup>1</sup> См.: REWALD, *op. cit.*

<sup>2</sup> См.: А. SEGARD. *Mary Cassatt*. Paris, 1913, note, p. 47.

только на пейзажи, его раздражало большинство картин, и он питал отвращение к Энгру. Базиль тем временем копировал Рубенса и Тинторетто.

Работая в Лувре, Фантен и его друг Бракмон были представлены бывшим учителем Бракмона, Гишаром, двум девушкам лет двадцати, которые делали копии под его наблюдением. Эдма и Берта Моризо, дочери богатого судейского чиновника, занимались живописью серьезнее и усерднее, нежели большинство женщин их положения, для которых искусство служит лишь приятным времяпрепровождением. Особенно поражала многих посетителей Лувра смелость, с какой Берта копировала Веронезе и других мастеров. Не удовлетворяясь копированием, обе сестры заявили Гишару, что отказываются от его метода работы по памяти и вместо этого хотят писать на пленэре.

Гитар — ученик и Делакура, и Энгра — не в силах был взять на себя эту задачу и в 1861 году познакомил их с Коро, который позволил молодым девушкам наблюдать, как он пишет пейзаж в Виль д'Авре неподалеку от Парижа. Он также дал им на время несколько своих картин, чтобы они могли сделать с них копии. Подобно Писсарро, сестры Моризо стали теперь «ученицами» Коро.

Коро привлекал наиболее робких представителей нового поколения; смелые обращались к Курбе и Мане.

Как только Моне установил интеллектуальный контакт между своими молодыми товарищами и старшими друзьями — Буденом и Ионкиндом, — Фантен смог поговорить с ними о своем друге Мане и о своем первом учителе Курбе. В то же самое время Базиль обнаружил, что его дальний родственник, майор Лежон, был дружен с Бодлером и Мане, изобразившим этого военного среди толпы в своей картине «Музыка в Тюильри».

Эта картина вместе с тринадцатью другими полотнами Мане была показана у Мартине на выставке, открывшейся 1 марта

1863 года. Несколько картин изображали испанских танцоров, прибывших в прошлом году в Париж. Своими красочными костюмами и колоритными танцами они зажгли в Мане любовь к Испании<sup>1</sup>. Но даже не настроенные враждебно к новым тенденциям критики видели в этих картинах «пестрятину, смесь красного, синего, желтого и черного, — не цвет, а карикатуру на него». «Такое искусство, — писал один из них, — может быть искренним, но оно нездоровое, и мы, конечно, не беремся отстаивать интересы господина Мане перед жюри Салона»<sup>2</sup>.

И в самом деле, приближалось время открытия Салона 1863 года. Ни Моне (на него выставка Мане произвела большое впечатление), ни Базиль, ни Ренуар или Сислей не могли еще и думать представить что-либо жюри, но среди их товарищей по студии Глейра было много более опытных учеников, которые это сделали. Таким образом, четверо друзей получили полную возможность узнать обо всех интригах, хитростях и подпольной работе, которые обычно предшествуют решениям жюри. В прежние годы случалось, что жюри, не обращая внимания на подписи, отвергало работы самих же членов жюри. Повторение подобных неприятных инцидентов, к счастью, было устранено введением правила, ставившего членов Академии и художников, награжденных медалями, hors concours<sup>3</sup>: их работы принимались без представления в жюри. Таким образом, опасность быть отвергнутыми угрожала только тем, кто еще не достиг признания. Естественно, что руководители различных мастер-

<sup>1</sup> Одна из картин, изображающая Лолу из Валенсии, сопровождалась следующим четверостишием Бодлера: «Среди всех прелестей, что всюду видят глаз, / Мои желанья колеблются упорно, / но Lola de Valence, играя как алмаз, / Слила магически луч розовый и черный». Перевод Эллица (Кобылянского).

<sup>2</sup> P. MANTZ. Exposition du Boulevard des Italiens. // Gazette des Beaux-Arts, 1<sup>er</sup> avril 1863.

<sup>3</sup> Внеконкурса (лат.).

ских — члены жюри, — как могли, протезировали собственным ученикам, торгуясь о голосах со своими коллегами: «Если вы будете голосовать за моих учеников, я буду голосовать за ваших». Но даже без прямой торговли члены жюри проявляли величайшую снисходительность к последователям коллег.

В своих мемуарах Кутюр рассказывает, как однажды ему было поручено рассмотреть ряд картин вместе с Энгром и как он предал собственные убеждения, восхищаясь каждой работой, которую считал выполненной учеником старого мэтра или хотя бы его подражателем.

Но для художника не всегда бывало достаточно того, что жюри принимало его картину. Оставалась еще одна важная задача — получить хорошее место. Задачу эту в какой-то мере мог решить тот, кто имел возможность дать деньги зрителям, которым поручалась развеска картин. Другой существенной проблемой, требующей разрешения, было получить благожелательные отзывы прессы. От всех этих обстоятельств в значительной мере зависела возможность художника продать свои работы и достичь какого-то общественного положения.

«Они отвергли мою картину, а на продажу ее я имел все основания рассчитывать, — жаловался в письме к своему другу бывший ученик Кютюра. — Картину, которая уже была рекомендована верным покупателям, обещавшим приобрести ее на выставке, если она им покажется заслуживающей той высокой оценки, какая была ей дана... Уже был готов ряд статей влиятельных критиков, чтобы подогреть мой успех в Салоне, а эти головорезы, эти пачкуны, занимающие положение верховных жрецов, из которых состоит жюри, не дают мне пожать плоды этой подготовительной кампании»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Письмо Аебутена к Симонне от 17 апреля 1874 г. См.: CLEMENT-JANIN. La curieuse vie de Marcellin Desboutin. Paris, 1922, p. 84, 85.

Таким образом, быть принятым жюри являлось не только вопросом самолюбия, а насущной необходимостью, и не много находилось таких, кто, подобно Фантену, придавал этому мало значения. Фантен не мог понять, почему его друга Уистлера так занимал вопрос «принято — не принято», так как тому следовало знать, что отклонялись не обязательно плохие картины. Однако для широкой публики приговор жюри был решающим. Люди не только отказывались покупать картины, отвергнутые жюри (а жюри одно время даже имело жестокость ставить на подрамнике штамп «R»<sup>2</sup>), они даже возвращали картины, купленные заранее. Так случилось с Йонкингом, который продал пейзаж за несколько дней до того, как послал его в Салон, и должен был вернуть деньги, когда жюри отвергло картину. Принятая же картина, напротив, могла продаться, произвести благоприятное впечатление на покровителей автора, вызвать предложения дельцов и даже заказ. Но жюри мало беспокоила находящаяся в их руках судьба художников, если они не имели «протекции». Например, обычным явлением было выбрать среди работ, представленных художником, если все они не подлежали отклонению, наименее важную и самую маленькую.

В 1855 году Курбе убедился в этом на собственном опыте.

К тому же только что вышедшее новое правило ограничивало каждого художника тремя картинами, которые он мог представить в жюри. Вследствие этого решения журнал *Courrier artistique*, издаваемый Мартине, сообщил 1 марта, что «государственному министру была адресована петиция от большого ччса.я. хл'лжжжш».... Господа Гюстав Доре и Мане, уполномоченные своими собратьями подать эту петицию, были приняты его превосходитель-

<sup>2</sup> Refusée — отвергнуто (фр.).

ством чрезвычайно приветливо»<sup>1</sup>. Но этим дело и кончилось.

В 1863 году жюри было еще более сурово, чем в предшествующие годы, видимо, вследствие непреклонности господина Синьоля, учителя Ренуара по Школе изящных искусств; ни Энгр, ни Делакруа не участвовали в обсуждениях. Многие художники, которых раньше более или менее регулярно пропускали, как, например, Йонкинд, или те, кто получал «почетные упоминания», как Мане, на этот раз были отвергнуты. Отказов было так много — отклонили более четырех тысяч картин, — что дело закончилось волнениями в художественных кругах, и это в конце концов дошло до ушей императора. 22 апреля после полудня Наполеон III отправился во Дворец промышленности, построенный для Всемирной выставки 1855 года, где с того времени устраивались выставки Салона. Там он осмотрел часть отвергнутых работ, прежде чем вызвать графа Ньюверкерке, генерального директора музеев, сюринтенданта изящных искусств и председателя жюри. Так как менять оценки жюри казалось неблагоприятным, император принял сенсационное решение, опубликованное в официальном *Moniteur*.

«До императора дошли многочисленные жалобы по поводу того, что ряд произведений искусства был отвергнут жюри выставки. Его величество, желая предоставить широкой публике самой судить о законности этих жалоб, решил, что отвергнутые произведения искусства будут выставлены в другой части Дворца промышленности. Выставка эта будет добровольной, и художникам, не пожелавшим принять в ней участие, достаточно лишь сообщить администрации, и она немедленно вернет им работы. Выставка откроется 15 мая [сам Салон открывался 1 мая]. Художники, желающие взять

назад свои работы, должны сделать это до 7 мая. После этого срока картины будут считаться оставленными и будут вывешены в галереях»<sup>2</sup>.

«Когда заметка, объявляющая об этом решении, появилась в *Moniteur*, — писал спустя несколько дней видный критик Эрнест Шесно, — сильное возбуждение охватило художников, которых это непосредственно касалось, и возбуждение это не улеглось до сих пор. Публика, интересующаяся вопросами искусства, с подлинной радостью приняла это распоряжение. Рассматривая его как акт высочайшего либерализма, публика в то же время видела в этом поступке урок непомерно хвастливым и спесивым людям, не обладающим талантом, которые тем больше жалуются, чем меньше имеют заслуг. Но будет ли этот урок эффективным?»

На этот вопрос мы еще не можем ответить. Пока среди так называемых жертв жюри царит неуверенность. Поскольку выставка добровольная, всех охватила тревожная растерянность: „Выставляться? Или не выставляться?“»

В то время как Шесно, видимо, считал, что все отвергнутые художники были людьми талантливыми, Кастаньяри, поддерживающий Курбе и его друзей, описывал дилемму, стоящую перед отвергнутыми, гораздо вернее. «Выставлять — значит решить поднятый спорный вопрос, быть может, в ущерб себе; это значит отдать себя на посмешище публики, если картина будет определенно признана плохой. Это значит подвергнуть испытанию беспристрастность жюри не только в настоящий момент, но и на будущее. Не выставлять — значит осудить

<sup>1</sup> *Courrier artistique*, 1 mars 1863. Цитируется у **TARBARANT**. *Manet et ses oeuvres*. Paris, 1947, p. 63.

<sup>2</sup> *Le Moniteur*, 24 avril 1863. О посещении императором Дворца промышленности см.: **E. CHESNEAU**. *Salon de 1863*. // *L'Artiste*, 1 mai 1863, p. 46. О посещении «Салона отверженных» см.: **A. PROUST**. *Edouard Manet*. Paris, 1913, p. 46. Между тем Табаран утверждает, что император не посещал выставки отверженных (op. cit., p. 72).

<sup>3</sup> **CHESNEAU**, op. cit.

1862–1863

МАСТЕРСКАЯ ГЛЕЙРА. «САЛОН ОТВЕРЖЕННЫХ».  
РЕОРГАНИЗАЦИЯ школы изящных искусств

себя самого, признать свою неспособность или свою слабость; иными словами — подтвердить триумф того же жюри»<sup>1</sup>.

На самом же деле вся эта проблема существовала лишь для нескольких нерешительных людей. Те из отвергнутых художников, которые искренне верили в принципы Школы изящных искусств, должны были подчиниться суждению жюри, считавшего их работы ниже академического уровня, и взять их обратно. Те же, кто не сочувствовал концепциям Академии и верил в свое право идти новыми путями, могли лишь приветствовать возможность помериться силами с «официальным искусством». Тот, кто колебался, доказывал, что не верит в свои силы; тот, кто боялся возбудить злобу и мстительность жюри, участвуя в контрвыставке, тем самым доказывал, что верит не в искусство, а только в собственную карьеру.

Последователи Курбе и все другие не идущие на компромисс художники были в восторге от нового декрета. Уистлер, приславший из Англии лишь одну большую картину — отклонение которой он предвидел, так как в прошлом году она была отвергнута Лондонской академией, — уже почти было договорился с Мартине, что тот выставит ее в своей галерее вместе с другими отвергнутыми картинами. Но когда его друг Фантен сообщил ему о решении императора и попросил дальнейших указаний, Уистлер немедленно ответил: «Для нас эта выставка отвергнутых художников — замечательное дело! Конечно, мою картину нужно оставить там и ваши тоже. Взять их только для того, чтобы выставить у Мартине, было бы безумием»<sup>2</sup>. Затем

он осведомлялся, какое впечатление произвело его полотно в кафе «Бал».

Кафе «Бал» стало штаб-квартирой Мане. Неизвестно, как оценили там новую картину Уистлера, но несомненно одно: Мане и его друзья так же мало колебались, как Уистлер. Они приветствовали «Салон отверженных» и сочли бы позором взять обратно свои картины. Мане едва ли считал себя революционером и, вероятно, даже не хотел им быть. В нем отсутствовал тот элемент вызова, который всегда делал Курбе центром дискуссий; его независимость не была позой, выбранной, чтобы привлечь к себе внимание, это было его естественным состоянием, в котором он жил и работал. Он и не представлял себе, что эта независимость может рассматриваться как вызов и что ему придется бороться для того, чтобы сохранить право быть самим собой. Но он был готов к борьбе. Мане, как и всегда, придерживался мнения, что художнику, конечно, следует выставляться в Салоне, но это не значило, что он был согласен с решением жюри. Он почему-то надеялся, как, несомненно, и многие другие, что публика окажется на его стороне и подтвердит этим ошибку жюри. Казалось, существовала смутная надежда, что успех «Салона отверженных» может привести к окончательному поражению жюри — исход, за который реалисты и их друзья боролись долгие годы.

Комиссия, назначенная для изучения предложений по улучшению работы Школы изящных искусств, и удар, угрожающий подрывом авторитета, нанесенный жюри императорским указом, заставили насторожиться академических художников. Для них было жизненно важно, чтобы «Салон отверженных» потерпел фиаско. Избранный ими для этого путь лучше всего описал английский критик Хамертон, которого едва ли можно было обвинить в симпатии к экспериментам.

«Опасно, — писал он из Парижа в лондонскую газету, — разрешить жюри либо кому-нибудь из членов жюри каким бы то ни



А. СИСЛЕЙ.  
Аллея  
а пригороде.  
Фрагменты.  
1864 г.

<sup>1</sup> CASTAGNARY. Le Salon des Refusés. // L'Artiste, 1 août 1863. Перепечатано в Salons (1857–1870), Paris, 1892, v. 1, p. 155. См. также: CASTAGNARY. Salon de 1873, ibid., p. 62, 63.

<sup>2</sup> Письмо Уистлера к Фантену, весна 1863 г. См.: L. BÉNÉDITE. Whistler. // Gazette des Beaux-Arts, juin 1905 (цикл статей: май, июнь, август, сентябрь 1905 г.).

было образом влиять на размещение отвергнутых картин. Основная цель членов жюри — это оправдать себя перед публикой, и для того чтобы этого достичь, они в данном случае изменяют обычный порядок, тщательно помещая самые плохие картины на самые видные места». Возможно, что именно это опасение было дополнительной причиной, заставившей многих художников взять обратно свои работы; таким образом, они косвенно помогали жюри оправдать себя. Кроме того, многие художники взяли обратно картины, опасаясь, с большим или меньшим основанием, будущих репрессий со стороны жюри. Другие, хотя и выставлялись, по тем же причинам не захотели, чтобы имена их появились в каталоге. Хамертон так комментировал положение: «Намерение императора позволить отвергнутым художникам апеллировать к публике было в значительной мере нейтрализовано тщеславием самих художников. С обидчивостью, о которой следует не только пожалеть, но даже резко осудить, лучшие из художников взяли обратно в общей сложности свыше шестисот картин. В результате мы совершенно лишены возможности хоть в какой-то мере удовлетворительно определить, насколько справедливо действовало жюри по отношению к отвергнутым художникам в целом»<sup>1</sup>.

Каталог «Салона отверженных» очень неполон, потому что, как объясняет в предисловии Комитет отвергнутых художников, он был создан без какой-либо помощи со стороны администрации, а также из-за того, что с многими художниками не удалось связаться вовремя<sup>2</sup>. Среди попавших в каталог мы находим Мане с тремя картинами и тремя офортами, Йонкинда с тремя полотнами,

Писсарро с тремя пейзажами, Уистлерас единственной работой, Бракмона с офортами, Фантена, Армана Готье и Легро, чьи работы были и в Салоне, и на контрвыставке. Не включенными в каталог, хотя работы их были выставлены, оказались Гийомен и его друг Сезанн, который бросил работу клерка в банке отца и вернулся к живописи, несмотря на то что провалил вступительные экзамены в Школу изящных искусств.

«Салон отверженных» с первого же дня открытия привлек огромное количество публики; по воскресеньям рекордное число посетителей доходило до трех-четырёх тысяч. Публику, конечно, больше привлекал необычный характер отвергнутых работ, которые пресса называла «смехотворными», чем уже надоевшие произведения в самом Салоне.

«Входя на выставку отвергнутых произведений, — сообщает Хамертон, — каждый посетитель, хочет он этого или нет, немедленно вынужден отказаться от всякой надежды обрести спокойствие, необходимое для того, чтобы справедливо сравнивать произведения искусства. Едва успев переступить порог, самые серьезные посетители раздражаются взрывами смеха. Это как раз то, чего желают члены жюри, но это в высшей степени несправедливо по отношению к многим достойным художникам... Что же касается публики в целом, — добавляет автор, — то она в полном восторге. Все идут взглянуть на отвергнутые картины»<sup>3</sup>.

«Нужно быть вдвойне стойким, — комментирует Астриук, — чтобы не согнуться под нашествием глупцов, которые стекаются сюда тысячами и яростно над всем глумятся»<sup>4</sup>.

По словам Хамертона, хотя это едва ли можно доказать, критики были даже добрее к отвергнутым, чем к принятым; во всяком

<sup>1</sup> P. G. HAMERTON. The Salon of 1863. // Fine Arts Quarterly Review, October 1863.

<sup>2</sup> Каталог этот публиковался за счет издателя, и продажа его во Дворце промышленности была запрещена. См.: TABARANT, op. cit., p. 66.

<sup>3</sup> P. G. HAMERTON, op. cit.

<sup>4</sup> Z. ASTRUC, статья в Le Salon de 1863, 20 mai 1863. Цитируется у E. MOREAU-NÉLATON. Manet raconte par lui-même. Paris, 1926, v. 1, p. 51, 52.

случае, верно, что отвергнутым посвящались длинные заметки. В прессе даже публиковались шутки по поводу выставленных в Салоне художников, которые надеялись быть отвергнутыми в будущем году, чтобы привлечь к себе внимание. А Йонкинд писал своему другу Будену, на этот раз принятому: «Мои картины находятся среди отвергнутых, и я имею некоторый успех»<sup>1</sup>.

Критики—друзья отверженных, — естественно, воспользовались случаем и начали проповедовать их «еретические» взгляды. Фернан Ленуайе, бывший завсегдатай «Кабачка», написал брошюру с единственной целью обругать и трусливых художников, взявших обратно свои картины, и глупых буржуа, которые позволяли себе насмехаться<sup>2</sup>. В Курбе он видел героя «Салона отверженных», «самого отверженного среди отверженных», потому что, несмотря на то что он теперь стоял hors concours, одна из его картин была отвергнута по «моральным соображениям» и не была даже допущена в «Салон отверженных». Закари Астрюк высказывался по отношению к отвергнутым художникам более определенно. На время, пока продолжалась выставка, он основал ежедневную газету *Le Salon de 1863*, где имел смелость писать: «Мане! Величайшая художественная индивидуальность нашего времени! Я не скажу, что он стяжал лавры этого Салона... но он — его блеск, вдохновение, пьянящий аромат, неожиданность. Талант Мане обладает смелостью, которая поражает, в нем есть нечто строгое, острое и энергичное, что отражает его натуру, одновременно и сдержанную и пылкую, а главное, восприимчивую к сильным впечатлениям»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Письмо Йонкинды к Будену от 6 июня 1863 г. См.: **G. CAHEN**. Eugène Boudin. Paris, 1900, p. 51.

<sup>2</sup> См.: **F. DESNOYERS**. Le Salon des Refusés, la peinture en 1863. Paris, 1863.

<sup>3</sup> **Z. ASTRUC**, статья в *Le Salon de 1863*, 20 mai 1863. Цитируется у **E. MOREAU-NÉLATON**. Manet raconte par lui-même. Paris, 1926, v. I, p. 51, 52.

Из трех картин, выставленных Мане, две своими цветовыми акцентами обязаны были живописным испанским костюмам; одна была портретом его брата — «Юноша в костюме махо», вторая — «Мадемуазель Викторина в костюме тореадора», написанная с его любимой натурщицы Викторины Меран. Третья, числившаяся пол названием «Купание», впоследствии получила название «Завтрак на траве». Именно эта последняя картина немедленно привлекла всех посетителей, тем более что император объявил ее «неприличной». Мистер Хамертон соглашался с монархом, когда писал: «Я не могу умолчать о примечательной картине реалистической школы, которая перенесла замысел Джорджоне в современную французскую жизнь. Джорджоне удачно задумал сельский праздник; там мужчины были одеты, дамы же нет, но сомнительная мораль картины искупалась ее превосходным шепотом... Теперь какой-то жалкий француз перевел это на язык современного французского реализма, увеличил размер и заменил ужасными современными французскими костюмами изящные венецианские. Аа, вот они расположились под деревьями — главная героиня совершенно раздета... вторая женщина в рубашке выходит из маленького ручейка, струящегося рядом, и два француза в фетровых шляпах сидят на очень зеленой траве с выражением глупого блаженства на лицах. Есть там и другие картины подобного же рода, которые приводят к заключению, что нагота, изображенная вульгарными людьми, неизбежно выглядит непристойной»<sup>4</sup>.

Нельзя с уверенностью сказать, вызвала бы картина Мане подобную критику, если бы не была написана контрастно, с открытым противопоставлением цветов, с тенденцией к упрощению. В глазах широкой публики ее «вульгарность» заключалась скорее

**P. G. HAMERTON**, *op. cit.*



в манере исполнения, чем в сюжете. Тут был отказ от привычного гладкого письма, манера суммарно обозначать детали, создавать формы не при помощи линий, но противопоставлением цветов (моделировать объемы, вместо того чтобы очерчивать их), намечая контуры решительными мазками. Все это, вместе взятое, встретило почти единодушное осуждение.

Это подтверждается сходным приемом, оказанным уистлеровской «Девушке в белом», сюжет которой едва ли давал повод для моральных или каких-либо других возражений. Картина Уистлера, считавшейся особенно уродливой, было предоставлено «место почета» перед входом, где должен был пройти каждый посетитель, так что никто не мог пропустить ее. Эмиль Золя, посетивший выставку вместе со своим другом Сезанном, впоследствии рассказывал, что «люди подталкивали друг друга локтями и хохотали чуть не до истерики; перед ней всегда стояла толпа ухмыляющихся зрителей»<sup>1</sup>.

По описанию одного американского критика, на картине «изображена мощная женщина с рыжими волосами и отсутствующим взглядом безжизненных глаз. Она стоит на коврике из волчьих шкур — неизвестно, по какой причине»<sup>2</sup>.

Эта неизвестная и, видимо, неубедительная причина заключалась в чисто живописной задаче: в преодолении трудности создания гармонии различных оттенков белого, оживляемых рыжими волосами модели, и несколькими пятнами света на коврике, написанном мелкими мазками. Все это было достигнуто более или менее живой техникой, не слишком отличающейся от техники Мане, за исключением того, что Уистлер предпочитал быть нежным там, где Мане был мощным.

<sup>1</sup> E. ZOLA. L'Oeuvre. Paris, 1886, ch. V.

<sup>2</sup> Цитируется у H. T. TUCKERMAN. Book of the Artists, American Artist Life. New York, 1867, v. II, p. 486.



Аж. УИСТЛЕР. Симфония в белом №1  
(Левушка в белом). 1862 г.

По сравнению с насмешками, выпавшими на долю Мане и Уистлера, картины остальных художников, выставившихся в «Салоне отверженных», были приняты довольно хорошо и публикой, и критиками. Писсарро даже заслужил несколько похвальных строк от известного критика, который тем не менее советовал ему быть осторожным и не подражать Коро.

В то время как среди молодых художников вне Академии авторитет Мане после выставки так безмерно возрос, что он оказался



Э. МАНЕ. Юноша в костюме махо. 1863 г.

вождем нового поколения (Сезанн, Базиль и Золя были среди тех, кто находился под большим впечатлением), одобрение широкой публики получила картина «Рождение Венеры» Кабанеля, выставленная в официальном Салоне. «Распутная и сладострастная», она тем не менее была признана «ни в коей мере не безнравственной» и очаровывала всех зрителей, потому что, как определил один из критиков, у нее «ритмичная поза, изгибы ее тела приятны, грудь юная и живая, округлые бедра совершенны, общая линия гармонична

и чиста»<sup>1</sup>. Это совершенно незначительное, но в высшей степени соблазнительное произведение было не только куплено императором, но принесло автору ленточку Почетного легиона и избрание в члены Академии.

За несколько недель до того, как Кабанель был избран в Академию изящных искусств, умер единственный ее либеральный член — Эжен Делакруа. Старый одинокий художник закрыл глаза в тот самый момент, когда многие из тех, кому во времена господства Энгра он помог своим влиянием, начали собираться вокруг своего современника Мане. Отчужденность Делакруа увеличилась в последние годы его жизни, и, возможно, он сам не знал, с каким большим уважением относилось к нему новое поколение. По существу, он совсем потерял с ним контакт. Он и не подозревал, что однажды ночью на официальном балу за ним упорно наблюдал юный Одилон Редон, который затем следовал за ним по темным улицам Парижа до самого его дома на улице Фюрстенберг, б. Не подозревал Делакруа и того, что в этом самом доме Моне и Базиль из окна комнаты их приятеля наблюдали, как художник работает у себя в саду. Обычно им удавалось разглядеть только руку Делакруа, редко было видно больше. Они удивились, увидев, что модель не позировала в полном смысле этого слова, а свободно двигалась в то время, как Делакруа писал ее, и что иногда он начинал работать только после ухода модели<sup>2</sup>.

Среди последних почитателей Делакруа был также молодой таможенный чиновник Виктор Шоке, тративший свое скудное жалованье на коллекционирование работ Делакруа. Шоке даже писал художнику, выражая свое благоговение, и спрашивал, не согласится ли он написать портрет госпожи

<sup>1</sup> P. MANTZ. Le Salon de 1863. // Gazette des Beaux-Arts, juin 1863.

<sup>2</sup> См.: G. POULAIN. Bazille et ses amis. Paris, 1932, p. 47.



Шоке. Делакруа отказался с извинениями, ссылаясь на то, что «вот уже несколько лет окончательно прекратил писать портреты из-за некоторой слабости зрения»<sup>1</sup>.

Много лет спустя, когда Шоке впервые встретился с Сезанном, именно восхищение Делакруа и положило начало их долгой дружбе. «Делакруа был посредником между мной и вами»<sup>2</sup>, — говаривал Сезанн, и рассказывают, что у обоих на глазах были слезы, когда они вместе рассматривали акварели Делакруа, которыми владел Шоке.

Смерть Делакруа, последовавшая 13 августа 1863 года, внушила Фантену идею написать картину в его честь. Вокруг портрета художника он сгруппировал тех из своих друзей и знакомых, кто, как и он сам, были верными почитателями гения Делакруа. Группа эта состояла почти из тех же лиц, которые отправились к Мане после того, как он впервые был выставлен в Салоне: Шанфлёр и Бодлер, по существу, не любившие друг друга, Легро, Бракмон, Дюранти, Мане и Фантен, а также Уистлер. Последний просил, чтобы его друг Данте Габриэль Россетти, с которым он недавно повстречался в Лондоне, был тоже включен в картину, но Россетти не смог приехать в Париж, чтобы позировать. Как говорил Фантен, его большое полотно вышло чересчур темным, так как тени он сделал слишком черными; тем не менее он был настолько удовлетворен этим произведением, что послал его в Салон 1864 года.

Едва улеглось волнение, вызванное «Салоном отверженных» и смертью Делакруа, как художественный мир снова был взбудоражен декретом императора, опубликован-

ном 13 ноября 1863 года<sup>3</sup>. Хотя «Салон отверженных» оказался «провалом», поскольку широкая публика открыто встала на сторону жюри, показав своими насмешками и остроумиями, что считает отклонения справедливыми, комиссия, назначенная, чтобы изыскать средства исправления некоторых устаревших правил, получила одобрение императора, предложив ряд крутых мер. (Одним из наиболее активных членов этой комиссии был писатель и академик Мериме, личный друг императора и предполагаемый настоящий отец Дюранти.) Новые правила отменяли право Академии руководить Школой изящных искусств и, в частности, ее право назначать профессоров — мера, которая глубоко задела Энгра<sup>4</sup>. Эти правила устанавливали также ежегодный Салон вместо двухгодичного и одновременно регламентировали состав жюри так, чтобы только одна четверть его назначалась административным путем, а три четверти должны были избираться самими выставяющими художниками. К этому пункту, однако, относилось одно важное ограничение: голосовать могли только те художники, которые уже получили медаль. Поскольку все такие художники шли вне конкурса, члены жюри в результате избирались исключительно теми, кто не должен был представлять в жюри свои работы. Совершенно никаких мер не было принято к тому, чтобы возобновить устройство контрвыставки.

Менее важным пунктом, вызвавшим большое недовольство в Школе изящных искусств, было изменение возрастных огра-

<sup>1</sup> Письмо Делакруа к Шоке от 14 марта 1862 г. См.: J. JOËTS. *Les Impressionnistes et Chocquet*. // *L'Amour de l'Art*, avril 1935.

<sup>2</sup> Письмо Сезанна к Шоке от 11 мая 1886 г. См.: PAUL CEZANNE. *Correspondance*. Paris, 1937, p. 209.

<sup>3</sup> Об этом декрете см.: NIEUWERKERKE. *Rapport à Son Excellence le Maréchal de France*. // *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> décembre 1863.

<sup>4</sup> Энгр протестовал в *Réponse au rapport sur l'Ecole Imperiale des Beaux-Arts*. Paris, 1863. См. также: E. CHESNAU. *Le décret du 13 novembre et l'Académie des Beaux-Arts*. Paris, 1864; C. CLEMENT. *L'Académie des Beaux-Arts et le décret du 13 novembre*. // *Études sur les Beaux-Arts en France*. Paris, 1865.

ничений (двадцать пять вместо тридцати лет) для тех, кто собирался состязаться за Римскую премию. Среди подписавших заявление протеста, в большинстве своем кандидатов на Римскую премию, был Альфред Сислей<sup>1</sup>. Но в целом новый декрет встретил одобрение. Адрес императору, восхваляющий его либеральные меры, подписали Добиньи, Труайон, Шентрейль (один из организаторов «Салона отверженных») и около ста других художников. Однако ни Мане, ни его друзья, по-видимому, не подписали этот адрес. Хотя они и радовались, что Академию, как говорил Сезанн, «выставили» из Школы изящных искусств<sup>2</sup>, они быстро поняли, что новый декрет, несмотря на кажущийся либерализм, состоял из оппортунистических полумер, не решавших основной проблемы. После проявленного по отношению к отвергнутым художникам великодушия, выразившегося в организации «Салона отверженных», правительство теперь постаралось не дать им возможности участвовать в выборах жюри; в то же время, установив «выборное жюри», администрация избавлялась от ответственности. Более того, сделав Школу изящных искусств не подведомственной Академии, правительство немедленно

успокоило обозлившихся академиков, назначив новыми преподавателями людей, выбранных из членов Академии. Таким образом, в целом ситуация мало изменилась, за исключением, быть может, того, что вновь назначенные профессора были менее непреклонными и более охотно шли на компромисс со вкусами публики, то есть, иными словами, они отличались сервизмом, даже не имея своим оправданием защиту идеалов академизма. Среди этих новых профессоров были Жером и создатель «Рождения Венеры» Александр Кабанель.

В то время как эти люди вступали в Школу изящных искусств, другие преподаватели закрывали свои мастерские. Вследствие яростных нападков, которым он подвергался, Кутюр в том же 1863 году решил наконец закрыть свою мастерскую и покончить с преподаванием. Несколько месяцев спустя, в начале 1864 года, Глейр сделал то же самое, хотя и по другим причинам. Угрожающая ему потеря зрения и большие трудности, связанные с оплатой расходов из тех небольших взносов, которые он получал от своих учеников, вынудили Глейра, к великому огорчению Ренуара, отказаться от своей мастерской. Но прежде чем уйти, он посоветовал и Моне, и Ренуару продолжать работу и пожелал им достичь серьезных успехов уже не под его руководством<sup>3</sup>.

Итак, 1864 год застал Сислея, Базиля, Ренуара и Моне предоставленными самим себе.

<sup>1</sup> См.: **H. LAPAUZE**. Histoire de l'Académie de France à Rome (1863—1866). La Nouvelle Revue, 1<sup>er</sup> juin 1909. Pamфлет, направленный против Римской академии и присуждения Римских премий, см. у **E. ET J. DE GONCOURT**, op. cit., ch. XVI—XVII. Письмо Сезанна Косту от 27 февраля 1864 г. См.: **CÉZANNE**. Correspondance, p. 89.

См.: **POULAIN**, op. cit., p. 35.