**Введение**

Весной 1874 года группа молодых художников пренебрегла официальным Салоном и устроила собственную выставку. Подобный поступок уже сам по себе был революционным и рвал с вековыми уcтоями. Картины же этих художников, на первый взгляд, казались еще более враждебными традиции. Реакция на это новшество со стороны посетителей и критиков была далеко не дружественной. Они обвиняли художников в том, что те пишут не так, как признанные мастера, - просто для того, чтобы привлечь внимание публики. Наиболее снисходительные рассматривали их работы как насмешку, как попытку подшутить над честными людьми. Потребовались годы жесточайшей борьбы, прежде чем члены маленькой группы смогли убедить публику не только в своей искренности, но и в своем таланте. Эта группа включала: Моне, Ренуарa, Писсаро, Сислея, Дега, Сезанна и Берту Моризо. Члены ее обладали не только различными характерами и различной степенью одаренности, но в известной мере придерживались также различных концепций и убеждений. Однако все они принадлежали к одному поколению, прошли через одни и те же испытания и боролись против общей оппозиции.

Темой для моего реферата является творчество Эдуарда Мане, поскольку он оказался в самом центре французской живописи второй половины XIX века. Он ее стержень, ее движущая сила. “До Мане”, “после Мане” - эти выражения полны глубочайшего смысла. Его именем заканчивается один период в истории французского искусства и начинается другой.

Мане был действительно “отцом импрессионизма”, тем, от кого исходил импульс, повлекший за собой все остальное. Но почему этой фигурой стал именно Эдуард Мане? Что же все-таки послужило резким толчком к появлению нового направления в искусстве? Попытаемся ответить на эти вопросы, исследуя творческий путь великого художника.

Мане учился в Школе изящных искусств, обращался за советами к художникам старшего поколения и впитывал различные течения своего времени - классицизм, романтизм, реализм. Однако он отказался слепо руководствоваться методами прославленных мастеров и современных псевдомастеров. Вместо этого из уроков прошлого и настоящего он извлекал новые концепции. Хотя его попытки потрясали современников своим “бесстыдством”, на самом деле он был подлинным продолжателем практики и теорий своих предшественников.

Таким образом, новый этап истории искусства начавшийся выставкой 1874 года, не был внезапным взрывом революционных тенденций, он являлся кульминацией медленного и последовательного развития. Именно поэтому импрессионизм не начинается с 1874 года. При всем том, что все великие мастера прошлого внесли свой вклад в развитие принципов импрессионизма, непосредственные корни этого течения можно легко обнаружить в двадцатилетии, предшествующем исторической выставке 1874 года. Поэтому каждая попытка проследить зарождение импрессионизма, по мнению автора, должна начинаться с изучения периода, в который формировались его основные идеи, что произошло задолго до того, как они нашли свое полное выражение. В этот период господствовало старшее поколение - Энгр, Делакруа, Коро и Курбе, а также традиции, насаждаемые официальными художественными школами, - это и был тот фон, на котором младшее поколение развивало свои новые концепции. Это объясняет важность тех ранних лет, когда Мане отказался следовать за своими учителями и начал искать свой собственный путь, который вел его к импрессионизму.

В своей работе автор использует исторический, аналитический, сравнительный и другие методы исследования. По мнению автора, наше исследование будет бесполезным, если мы в достаточной мере не будем анализировать произведения этого неповторимого художника, поэтому значительная часть работы посвящена именно анализу работ Э. Мане.

Материал, на котором построена данная работа, может быть разделен на следующие элементы: собственно произведения художников, наряду с ними - письма и высказывания самих художников; многочисленные свидетельства современников и, наконец, современная критика. Широко цитируя источники, вместо того чтобы пересказывать сведения, почерпнутые из них, ставя читателя в непосредственное соприкосновение с оригинальными текстами, автор надеется в известной мере воссоздать атмосферу той эпохи.

# Глава 1. Начало творческого пути

# 1.1. Юношеские годы Э. Мане

Эдуард Мане родился 23 января 1832 года в Париже, в доме N5 по улице Малых Августинцев. Его отец, Огюст Мане, был шефом отделения в Министерстве юстиции. Позднее ему предстояло перейти в качестве судьи в Парижский апелляционный суд. Огюст Мане женился 18 февраля 1831 года на Эжен-Дезире Фурнье. Дядя Эдуарда по материнской линии, Жозеф-Антуан-Эннемонд Фурнье, выполнявший некоторые дипломатические функции в Стокгольме, способствовал возведению Бернадотта на престол. Впрочем, если претенденты обычно выказывают слабость к тем, кто может помочь их возвышению, то они сразу становятся сдержаннее, добившись предмета своих стремлений.

Мсье Эннемонд Фурнье был столь мало оценен Карлом XIV, что ему пришлось покинуть Швецию. Впрочем, семья Мане была достаточно богата для того, чтобы впоследствии, сделавшись живописцем, Эдуард Мане мог ни в чем не нуждаться и жить, почти не продавая своих картин.

В 1839 году Эдуард Мане был отдан в пансион аббата Пуалу в Вожираре, а в 1844 - 1848 годах учился в «коллеже Роллэн»[[1]](#footnote-1). Там он подружился с Антоненом Прустом. Эдуард Мане привлекал сверстников своей простотой и открытой манерой. Ему покровительствовал директор колледжа мсье Дефоконпре - переводчик Вальтера Скотта, лично связанный с семьей Мане и, особенно, с полковником Фурнье. Последний был человеком образованным, испытывавшим живое пристрастие ко всему, связанному с искусством. Для него не было большего удовольствия, чем сводить А. Пруста и своего племянника по воскресеньям в Лувр. Он радостно наблюдал, как во время этих экскурсий Эдуард с карандашом и альбомом в руках пытался передать свои впечатления то от картин старых мастеров, то от природы.

Однажды воскресным вечером он попробовал поговорить об этом с отцом Эдуарда. Он посоветовал своему шурину позволить сыну посещать факультативный курс рисунка в коллеже Роллэн. Мсье Мане весьма плохо встретил этот совет. У него было три сына: Эдуард, Гюстав и Эжен, и он ожидал, что все трое последуют семейной традиции и будут готовиться к гражданской (юридической) карьере. Полковник Фурье не настаивал, но тут же повидался с мсье Дефоконпре и сказал ему, что готов оплатить из своего кармана уроки рисования, которые будут даны Эдуарду.

В этом рисовальном классе, который был расположен по соседству с гимнастическим залом, учитель заставлял Эдуарда рисовать с гравюр и изредка - с орнаментальных рельефов. Эдуарду это так наскучило, что он только и мечтал, как бы убежать в гимнастический зал. Быть может, занятия гимнастикой, к которой он проявлял исключительные способности, навели его на мысль поступить в морскую школу. Возможно, здесь сказалось желание как можно скорее расстаться коллежем. Как бы там ни было, он решительно заявил отцу, что не чувствует ни малейшей склонности к юридической карьере и будет готовиться к экзаменам в морское училище.

Домашняя обстановка в это время на улице Мон-Татор, где тогда проживала семья Мане, отличалась большой скромностью. Ничто не бросалось в глаза. Мебелировка, манера одеваться - все говорило о простоте и умеренности, присущей французскому вкусу. Самые лучшие минуты наступают здесь по вечерам, когда дядюшка Фурнье коротает досуг вместе с родителями Эдуарда и другими завсегдатаями дома - это происходит довольно регулярно. Пока дамы рукодельничают, а мужчины беседуют, дядюшка Фурнье - низенький, добродушный толстяк со смеющемся лицом и маленькой бородкой - забавляется, вынув из кармана блокнот для рисования: делает наброски. Образованный, с тонким вкусом, Фурнье по-настоящему любит искусство. Чтобы наблюдать за дядей, Эдуард тут же оставляет свои игры. Он и сам осмеливается сделать несколько штрихов на бумаге. Мгновенно сосредоточившись, он прислушивается к советам, начинает заново, кое-что исправляет, знакомится с перспективой.

Эдуард Мане настолько любил свой дом, насколько терпеть не мог коллеж. Там, кроме гимнастики и рисования, он интересовался только историей, курс которой читал молодой профессор М. Валон - будущий творец Конституции 1885 года. Но даже на уроках истории он часто читал, спрятав под партой одну из книг, которые он приносил из дому, когда возвращался по понедельникам в коллеж. Одной из его любимых книг была “Салоны” Дидро. Во время уроков рисования Эдуард Мане не любил копировать модели в античных шлемах и вместо этого рисовал головы своих соседей. А так как почти все его одноклассники брали с него пример, то следствием этого была настоящая революция в рисовальном классе, революция, за которой последовал рапорт надзирателя мсье Санвиля. В результате этого рапорта Эдуард был на месяц исключен из класса. Весной 1848 года Эдуард Мане покинул коллеж. А осенью он держал экзамены в мореходную школу, но, видимо, не очень усердствовал: экзамен закончился полным провалом. Все же ему было разрешено отправиться в учебно-подготовительное плавание на паруснике “Гавр и Гваделупа» юнгой.

9 декабря 1848 года парусник покинул Гаврский порт, чтобы пересечь Атлантический океан и 4 февраля бросить якорь на рейде Рио-де-Жанейро. Его предупредили, что если он провинится, то подвергнется дисциплинарному взысканию, применяемому к матросам, - иными словами, его закуют в кандалы. Но даже это не омрачает настроение Эдуарда. Он рад, что может, наконец, окунуться в новую жизнь, так резко меняющую все его привычки. В море Эдуард себя чувствует прекрасно.

Но энтузиазм Мане вскоре утихает. Какая тоска - длинные, бесконечно длинные дни, а теперь еще и дожди начались. Эдуард рисует. Рисует, фиксирует свои впечатления, передает движения, изображает силуэты, лица матросов и товарищей. После двух месяцев в море «Гавр и Гваделупа» стал на рейд в Рио-де-Жанейро в понедельник 5 февраля. Через несколько дней воспитанникам разрешили сойти на берег, и они начинают осмотр города. Этот город чаровал и отталкивал Эдуарда. Рабство его возмущает. Бразильская милиция кажется комичной. Но для европейца и «немного художника» город этот отмечен печатью неповторимого своеобразия. И, разумеется, он необыкновенно живописен. Все в нем будоражит любопытство: пестрота населения; зрелищность улиц, где можно видеть не только традиционные средства передвижения, запряженные мулами, но и нравы местных жителей, особенно бразильянок, причесанных в китайском вкусе, чьи глаза и волосы изумительно черные - почти все они очень красивы. В городе этом есть и еще нечто необычное для европейца и «немного художника» - свет, раскаленный свет, делающий формы особенно четкими - без той приглушенности тонов, смягченности и неуловимости переходов, которые растворяют линии под небом Парижа. Глаза Эдуарда впивают чистые сочетания красок, отчетливые тени, резко обозначенные «валеры», не допускающие полутонов. А затем, 18 февраля, устраивается трехдневный карнавал. Необычайное зрелище. Юные воспитанники с «Гавра и Гваделупы» едва верят своим глазам.

Но в последний день карнавала, воспитанники, вместо того чтобы побывать в Рио, опять отправились на загородную прогулку и даже рискнули наведаться в девственные джунгли Тижука. Поразительно дикая, нетронутая природа. Эдуард потрясен. Среди цветов порхают яркие колибри. Корни деревьев опутаны лианами, с веток спускаются орхидеи. В траве медленно ползают насекомые, сверкающие, как драгоценные камни. В зеленых чащах Эдема повсюду прячутся змеи и, в конце дня, когда восхитительный отдых близился к концу, какая-то змея укусила Эдуарда в левую ногу. Он не на шутку страдал, нога распухла и поэтому его поторопились отправить на борт парусника. Две недели он не покидал корабля. В конце своего путешествия Эдуард больше всего на свете хочет вернуться во Францию. В письме к брату Эжену он бросает вскользь: ”Я не рассчитываю поступить в этом году; на борту корабля куда беспокойнее, чем на земле". Путешествие через Атлантику и пребывание в Рио оставили глубокий след в сознании Мане. Он, родившийся под дымчатым небом Парижа и воспитывавшийся в чинной и скучноватой среде, впервые открыл для себя красоту солнечных просторов, сияние красок. Конечно, и то удивительное личное ощущение моря, которое впоследствии отличало Мане-мариниста, родилось в его душе именно во время этого плавания в заэкваториальные страны. Путешествие побудило в Мане жажду творчества и, когда 13 июня 1849 года, он сходил по трапу на французский берег, его дорожный чемодан был набит рисунками. Через месяц он вновь проваливается на экзаменах, и тогда отцу ничего другого не остается, как предоставить Эдуарда самому себе.

**1.2. Начало работы.**

В сентябре 1850 года Мане вместе с Прустом поступили в мастерскую модного парижского живописца, ученика Гро и Делароша, автора нашумевшей в Салоне 1847 года картины ”Римляне эпохи упадка” Тома Кутюра. Он был полон самых радужных надежд: верил в свою страну, которая в феврале 1848 года стала республикой и представлялась Мане наилучшим государством на земле; ждал от Кутюра приобщения ко всем радостям и тайнам творчества. Однако вскоре многие из его иллюзий рассеялись. В это время Мане был мускулистым человеком среднего роста. У него была ритмичная, исключительно элегантная походка. Как он ни старался утрировать эту походку и растягивать слова, подражая говору парижских щеголей, ему не удавалось стать вульгарным - в нем чувствовалась порода. Под широким лбом выступал прямой, правильный нос. Приподнятые уголки рта придавали ему насмешливое выражение. У него были светлые глаза. Они были невелики, но отличались блеском и живостью. В молодости он носил длинные волосы, часто откидывая их назад. В 18 лет волосы уже поредели надо лбом, но появилась борода. Она смягчала нижнюю часть лица, в то время как тонкие легкие волосы окружали голову как ореол...

В мастерской Кутюра было 25 - 30 человек. Она помещалась в нижнем этаже дома на улице Ласаль. Как во всех ателье, каждый делал ежемесячный взнос на мужскую или женскую натуру. Кутюр появлялся 2 раза в неделю, окидывая рассеянным взглядом этюды, объявлял перерыв, рассказывал анекдоты о своем учителе Гро и затем исчезал. Кутюр не оправдал надежд Мане, ибо в его мастерской царил дух рутины, процветали традиции “школы здравого смысла” или “золотой середины”, которая находила Энгра “слишком холодным”, а Делакруа ”слишком горячим” и самодовольно мнила себя способной соединить в себе все достоинства классиков и романтиков, не допуская при этом ни одной из их мнимых “ошибок” и “чрезмерностей”. По традиции Кутюр продолжал писать картины на тему античности и средневековья. Все это представлялось Мане занятием праздным и совершенно бесполезным. Он не желал делать то, что делал Кутюр и близкие ему представители коммерческого, салонного искусства Франции середины 19 века. “...Я сам не знаю, зачем я здесь? Все, что мы здесь делаем и видим - просто смешно. И натура и освещение - все одинаково фальшиво! Я понимаю, что странно писать раздетую женщину среди улицы, но за городом и летом - это вполне возможный вариант нагой натуры, которая, пожалуй, навсегда останется последним словом искусства живописи”. По словам Пруста, Мане “питал глубокое презрение к живописцам, засевшим в своих мастерских со своими натурщиками, костюмами, манекенами и создающих мертвые картины, тогда как ...за стенами мастерских есть столько живых вещей”.\* Но все же в мастерской Кутюра Мане проведет 6 лет. Многие впоследствии удивлялись, почему будущий новатор столь долго оставался в ателье мастера ложноклассических полотен. Ведь 6 лет - срок немалый, тем более что многие ведущие художники стремились к самообразованию. Но Мане хотел «осмотреться», понять основные тенденции в искусстве. Выбор наставника определялся тем, что последний вел в Школе изящных искусств в Париже свободную мастерскую, стремился создать собственный метод преподавания, являясь одним из крупных педагогов во Франции. Понять Кутюра - значит понять возможности официального искусства. Рисунок, штудии с натуры, умение построить большую композицию - такова была основа работы в его ателье, основа неплохая сама по себе. Однако, у Мане начинает создаваться впечатление, что, оставаясь в мастерской Кутюра, он топчется на одном месте. Вот уже 6 лет, как он трудится в его ателье. Он приобрел здесь мастерство, ремесленную основу живописного искусства. Не так уж и мало. Эдуард был бы несправедлив, если бы не отвечал Кутюру признательностью. Но он должен двигаться дальше. Чему еще может научить его автор “Римлян”? Практически ничему новому, что интересовало Мане.

Вскоре он начал ссориться с Кутюром. Стычки эти становились все более резкими. Гроза становилась реальной угрозой. И она разразилась. Вся мастерская устроила овацию Мане, когда он написал этюд со знаменитой натурщицы Мари ла Русс. Этот этюд отличался большой свежестью фактуры и сильным рисунком, от которого не отрекся бы сам Энгр (Мане питал к Энгру чувство живого восхищения). Полотно поставили к свету на мольберт, украшенный цветами. Явился Кутюр, посмотрел, сделал невообразимую гримасу. Похвалив всех остальных, он вернулся к холсту Мане и сделал ему замечание, на которое Мане, чувствовавший одобрение товарищей, возразил, что он пишет то, что видит сам, а не то, что нравится видеть другим. “Ну что ж, мой друг, - сказал Кутюр, - если вы претендуете быть главой школы, отправляйтесь творить в другое место".\*\* Так в 1856 году Мане покидает ателье. Теперь он будет работать самостоятельно.

В это время у Мане были теплые отношения с графом Альбером де Баллеруа. Он предлагает Мане разделить с ним мастерскую, которую он снимает неподалеку от церкви Мадлен, на улице Лавуазье. Предложение принято. Покинув Кутюра, Мане упорно начал преодолевать в себе его влияние. Он даже уничтожил все свои академические работы, выполненные в 1855-1859 годах. Но увидеть то, что полезно, и пойти своей дорогой удалось далеко не сразу. Период ученичества Мане затянулся поэтому еще на 3-4 года, но теперь его наставниками стали крупнейшие живописцы Франции 19 столетия и великие мастера прошлых веков. Как ему хочется стать одним из тех художников, кем восхищаются, чьи имена у всех на устах, кого обхаживают торговцы, но ведь он не может не презирать живописцев, пользующихся подобными привилегиями. Мане в растерянности...

В поисках истины, в надежде на успокоение он решает предпринять новое учебное путешествие.

Весной и летом 1856 года Мане путешествует: он едет в Голландию, где посещает Амстердам и Гаагу, потом направляется в столицу Баварии - Мюнхен и в столицу Саксонии - Дрезден, затем наступает очередь Австрийской империи, где Мане осматривает Прагу и Вену, и, наконец, дольше всего он задерживается в Италии - Риме, Флоренции и Венеции. Мане тщательно изучает живопись итальянского Возрождения. Он делает зарисовки фигур фрески «Рождение Марии» в церкви Санта-Мария-Новелла, копирует «Венеру Урбинскую» Тициана. Искусство раннего и зрелого периода творчества Тициана интересовало его в дальнейшем: так, около 1857-1859 гг. он копирует в Лувре некоторые его работы. Его привлекали также Рафаэль, Джорджоне - художники чистой и светлой гармонии. Наряду с мастерами раннего и высокого Возрождения он начал все более увлекаться творчеством Веласкеса, причем не раннего Веласкеса, а благородной и непринужденной живописью зрелых лет великого испанского художника. С того момента, как он познакомился с картинами Веласкеса и проанализировал их, перед ним открылись новые горизонты. Он понял, что такое полный свет, глядя на эти полотна, где даже черное светится. И все его прежние опыты были опрокинуты. Испания ошеломила и заполнила его, он как бы сразу охватил ее, желая постичь, вернуть ей молодость и открыть новые пути, исходя из старых образцов. Что обрел Мане в этом диалоге с великими мастерами? Прежде всего, конечно, знание, которым наделяют они всех тех, кто к ним обращается, но к тому же еще и опору, возвышенный пример. Более или менее сознательно - чаще менее, чем более, - Мане как бы добивался получить от этих мастеров право на собственное видение. Он хотел соразмерить с ними свою индивидуальность. Его копии - это отнюдь не рабское повторение, но своего рода преображение оригинала стремительными и смелыми ударами кисти. Если бы эти копии увидел Кутюр, он бы их ни в коем случае не одобрил. В “Венере Урбинской” им был бы обнаружен подозрительный прозаизм: Венера стала у Мане скорее женщиной, чем богиней.

Наконец, нужно обратить внимание и еще на один пласт художественного наследия, который, несомненно, сыграл свою роль в формировании Мане-художника, но на который обычно не указывается. Это живопись Ватто и Шардена. Правда, Мане не копировал их картин, но их воздействие очевидно в такой ранней работе, как «Мальчик с вишнями», а затем прямо сказывается и во «Флейтисте» и в «Мыльных пузырях». Но, конечно, основой для самостоятельных исканий Мане более всего мог быть опыт современного французского искусства. Еще в 1855 году, во время Всемирной выставки в Париже, он имел возможность оценить величайшие достижения живописи Франции 19 века. В состав этой выставки входил специальный раздел, посвященный современному, прежде всего французскому искусству, и здесь всеобщее внимание привлекали экспозиции Делакруа и Энгра. Мане живо интересовали яркие произведения Делакруа, волновала мечта о свободном проявлении человеческих способностей и чувств, которой вдохновлялся великий романтик. Не случайно впоследствии (в 1857 году) Мане копировал «Ладью Данте» и в связи с этим посетил мастерскую Делакруа. Однако пафос истории, без которого было бы немыслимо развитие романтической живописи, Мане был совершенно чужд. Не в меньшей степени интересовал его и Энгр. Его привлекали такие картины Энгра, как «Купальщицы Вальпинсона», и особенно - портреты. Он угадал в портретах Энгра скепсис и иронию, скрытые под маской ледяного беспристрастия. Но Мане отталкивало высокомерное презрение Энгра к своему веку.

В его время в центре художественной борьбы было искусство Курбе, лучшие произведения которого появлялись на парижских выставках в то самое время, когда Мане ссорился с Кутюром и стремился увидеть в искусстве то, что могло быть полезным и актуальным сегодня. Он, несомненно, знал о скандале, разразившемся в Салоне 1851 года в связи с показом “Похорон в Орнане”, и о еще более громком скандале в Салоне 1853 года где “Купальщицы” Курбе совершенно вывели из душевного равновесия Наполеона III и императрицу Евгению, стегнувшую хлыстом по этому холсту. Его восхищали “Похороны в Орнане”, где Курбе решился представить ничем не замечательных людей, своих современников и сограждан, в натуральную величину, в масштабах исторических картин или парадного группового портрета, где он осмелился частный случай их будничной жизни трактовать в столь величественном и серьезном духе, какой прежде считали достойным только при изображении событий исключительного, общечеловеческого, исторического значения. Но для Курбе право на такое торжественное утверждение имели только те люди, которые сохраняли естественную цельность. Это обстоятельство придавало эстетическому идеалу Курбе необычайную материальность, очень земной характер, и в то же время делало его неповоротливым. Это не устраивало Мане. Композиции Курбе были слишком неподвижны, человеческие фигуры нередко лишь сосуществовали в типичной для них среде, подобно тому, как сосуществуют деревья в лесу. Его колорит определяли утяжеленные краски коричневой земли, зеленой листвы и синего неба, массивные, сосредоточенные в себе пятна. Мане же куда больше волновали деликатные дымчатые тона и валеры Коро, текучие и будто одухотворенные фактуры Добиньи. Тем не менее, Курбе, более чем кто-либо из современников, помог Мане утвердиться в его стремлении писать то, что он видел вокруг себя, говорить о будничном, с такой же серьезностью, с какой прежде говорили о героическом. Но искать темы будущих картин он будет не там, где их искал Курбе, и говорить о современниках будет в ином тоне, чем это делал его предшественник.

# 1.3. Первые самостоятельные шаги

Первым этапом развития его живописного таланта была картина “Любитель абсента”. Трактовка темы в этой картине и изобразительные средства художника были результатом изучения так называемых философских картин Веласкеса. В этой картине, где “любитель абсента” написан во весь рост и в натуральную величину, уже проявляются многие характерные свойства живописи Мане. Он суживает пространство; пренебрегая линейной перспективой, как бы изменяет приемы пространственного изображения; сливает тень, отбрасываемую фигурой, с темным цветом пальто и этим сводит на нет другой способ передачи пространства - пластичность тела. Человек, пол на переднем плане и замыкающий картину низкий, широкий стол превращаются в плоскости, уничтожающие иллюзию пространства. Стремясь к живописной образности, Мане упрощает действительность, изображая каждый ее элемент, как проекцию на плоскость, то есть обозначает, но дает ощущения объема. В этой картине, где большую роль играет светлый фон: с одной стороны, он мешает распространению объемности в глубину, с другой - подчеркивает силуэт. Романтическая поза “любителя абсента”, его лицо, выражающее болезненное опьянение, родственны по своему настроению стихам Бодлера.

Весной 1859 года Мане впервые попытался выставиться в Салоне. Но жюри отвергло его картину “Любитель Абсента”. Лишь один Делакруа подал тогда свой голос в защиту Мане. Более благоприятно были встречены написанные в 1860 году “Гитареро” ,портрет родителей”. В прессе благосклонно отозвался о “Гитареро” Т. Готье: “Карамба! Вот “Гитареро”, какого не увидишь ни в Опере-Комик, ни на виньетке в нотах испанских романсов!... Как он бренчит на своей гитаре, не жалея струн и распевая во все горло! Нам кажется, что мы слышим и видим этого бравого испанца в марсельской куртке и брюках! Эта фигура в натуральную величину говорит о таланте автора и отличается смелой, широкой манерой и верностью кисти. Эта картина, заставила многих художников широко раскрыть глаза и разинуть рты. Она была подписана новым именем - Мане.

Успешно для Эдуарда прошла и небольшая персональная выставка в частной галерее Мартине. Однако уже в 1863 году положение резко изменилось. В феврале Мане устроил вторую персональную выставку в галерее Мартине, где показал серию картин, написанных под впечатлением гастролей в Париже в 1862 году труппы испанского народного балета: ”Лолу из Валенсии”, ”Испанский балет”, ”Музыку в Тюильри”.

Во всех этих работах есть оттенок театральности, игры. Прима-балерина испанской группы изображена за кулисами перед выходом на сцену - ”Лола из Валенсии”. Эта картина знаменита четверостишьем Шарля Бодлера, освистанного и поруганного, как и сама картина.

“Среди стольких красавиц, доступных исканьям,

Колебания в сердце возможны друзья,

Но в Лола де Валанс не увидеть нельзя;

Чар сокровища с розово-черным мерцаньем”

Ведь это верно, Лола де Валанс - драгоценность в розовом и черном; художник работает здесь только пятнами, его испанка написана широкой манерой живыми контрастами; весь холст покрыт двумя тонами. Эта картина стала гвоздем выставки. Знаменитая Лола, вызвавшая столько нападок и возмущения только потому, что она является правдивым изображением, по существу портретом очень реалистичным и выразительным, прекрасно сложенной красивой женщины. Ее формы не теряются под тяжелым национальным костюмом; короче говоря, она имеет вид испанской танцовщицы по той простой причине, что она действительно и испанка и танцовщица.

Еще одна картина на эту же тему - “Испанский балет”. На ней изображены испанские танцоры в момент выступления. Она впервые была выставлена на выставке в галерее Мартине и поразила посетителей своим движением, блеском и увлекательностью. Впрочем, и в ранний период интерес к необычному не был единственным творческим импульсом Мане. Еще в 1861 году он написал “Музыку в Тюильри” - свою первую сцену парижской жизни. Это многофигурная композиция, имевшая решающее значение для Мане с точки зрения формирования стиля. Отправной точкой здесь является живопись Курбе, его “Похороны в Орнане” и “Мастерская художника”. До некоторой степени, вероятно, аналогична и цель Мане: увековечить в одной групповой картине друзей, знакомых, характерные ситуации тогдашней парижской жизни. “Музыка в Тюильри” - интересный опыт, где сконцентрирована целая эпоха с ее костюмами, модой, вкусом, где встречаешь знакомые лица: Ш. Бодлера, Т. Готье, самого автора среди этой толпы, теснящейся под тощими деревьями парка. Мане смог объединить на картине такое большое количество фигур потому, что изобразил на ней пассивное действие - слушание музыки. Оркестр мыслится на месте зрителя, рассматривающего картину; благодаря этому значительная часть персонажей смотрит на нас, как бы ища с нами контакта. Фокус картины находится не в глубине, на горизонте, в точке сосредоточия перспективных линий, как на подобных многофигурных картинах старых мастеров, а вне картины, в точке, где перекрещиваются взгляды фигур, - на зрителе. Этот геометрический и перспективный центр, лежащий за пределами картины, дает Мане возможность отбросить традиционные приемы построения массовых композиций; вместо этого он создает простое равновесие мотивов и красок между правой и левой стороной, между задним и передним планом. Для равновесия, а не для какой-либо иллюзии перспективы, служат размещенные обдуманно и ритмично стволы деревьев и зеленая листва. Пренебрежение к иллюзорной перспективе выражается и в отсутствии на картине теней. Все пространство равномерно залито ярким светом, придающим краскам насыщенность и дающим возможность раствориться насыщенному коричневому основному тону, характерному для старых картин. Здесь преобладают белые, желтые, синие и красные пятна; как организующие мотивы между ними повторяются черные цилиндры и сюртуки мужчин. Верхняя треть картины покрыта листвой, которая уравновешивает и объединяет две различные цветовые группы. Живописное решение картины, в которой ощущение взаимосвязи фигур и воздушной среды достигнуто тонкими грациями света и обобщением формы, было столь непривычным, что на выставке она вызвала скандал. Публика угрожала ей зонтиками. Один ожесточенный ценитель искусства угрожал даже перейти к действию, если “Музыка в Тюильри” останется на выставке. “Я понимаю гнев этого ценителя искусства - писал Эмиль Золя, - представьте себе под деревьями Тюильри целую толпу, пожалуй, человек в 100, движущуюся на солнце: каждая фигура - просто пятно, только слегка намеченное и в котором детали превращаются в линии или в черные точки. Если бы я оказался там, я попросил бы ценителя искусства встать на почтительное расстояние, тогда он увидел бы, что эти пятна живут, что толпа говорит и что это полотно одно из самых характерных произведений художника”. На этот раз его ждал полный провал: публика неистовствовала и чуть не уничтожила “Музыку в Тюильри”. Критик Поль Манц, намекая на несерьезность намерений Мане, заявил, что: “Когда мсье Мане был в веселом расположении духа, он написал “Музыку в Тюильри”, “Испанский балет” и “Лолу из Валенсии”; это, так сказать картины, раскрывающие в нем обилие жизненных сил. Но пестрая мешанина из красных, синих, желтых и черных красок - это не колорит, а карикатура на колорит”. С легкой руки Манца обыватели начали распространять слухи о том, что Мане - всего лишь недоучка и бездельник, который ради смеха пишет карикатурные картины и дурачит публику. Не удивительно, что, когда в апреле 1863 года Мане послал в очередной Салон "Завтрак на траве”, жюри тут же отвергло его. ”Завтрак на траве” не был принят в официальный Салон 1863 года. Но тогда открылся “Салон отверженных” в том же Дворце индустрии, что и официальный Салон. И в тот и в другой входили через общий вестибюль. И уже список участников вызывал глубокое удивление. Да, это был тяжелый удар, нанесенный осужденными тем, кто выносил им приговор. Критика это отметила. “В этот дополнительный Салон входишь с усмешкой, - писал мсье Шарль Монселе, - а уходишь из него серьезным, взволнованным, смущенным...”. Именно туда Мане и отправил свой “Завтрак на траве”.

”Завтрак на траве” - самое большое полотно Мане, в котором он осуществил обычную мечту художника: дать в пейзаже фигуры в натуральную величину. Замысел картины был навеян луврским «Концертом» Джорджоне, но, как и во многих других ранних работах Мане, следование традиции сочетается и даже борется здесь с остросовременным миропониманием и видением. В картине немного листвы, несколько стволов деревьев, и в глубине - река, в которой плещется женщина в рубашке, на переднем плане - двое молодых людей сидят перед женщиной, которая только что вышла из воды и обсыхает на воздухе. Эта обнаженная женщина привела в негодование публику, ничего кроме нее, не увидевшую в картине. Боже, какое неприличие! Женщина, без малейшего намека на одежду - среди двух одетых мужчин. Где это видано? Критика разносила Мане в пух и прах: “Какая-то голая уличная девка бесстыдно расположилась между двумя франтами в галстуках и городских костюмах. У них вид школьников на каникулах, подражающих кутежам взрослых, и я тщетно пытаюсь понять, в чем же смысл этой непристойной загадки”.

Между тем это мнение было грубейшим заблуждением, т. к. в Лувре найдется более 50-ти картин, в которых соединены одетые и обнаженные фигуры. Но никто не станет возмущаться в Лувре. Художники - а в особенности художник Эдуард Мане, - не так уж заботятся о сюжете, который прежде всего занимает толпу. В картине надо видеть не завтрак на траве, а пейзаж, целиком, в его крепости и в его тонкости, с его широкими и мощными первыми планами и с его глубинами такой изысканной легкости, в этих гибких черных тканях и в особенности в обаятельном силуэте женщины в рубашке, образующем в глубине восхитительное белое пятно среди зеленой листвы, и, наконец, в этом широком просторе, в пленэре, в этом куске природы, переданном с такой простотой и заключается все очарование произведения.

Однако высшего напряжения скандал вокруг Мане достиг в Салоне 1865 года. Он выставляет “Поругание Христа стражей” и свой шедевр - “Олимпию”. Он задумал и выполнил “Олимпию” в год своей женитьбы (1863), но выставил ее только в 1865 году. Несмотря на уговоры друзей, он долго колебался. Осмелиться вопреки всем условностям - изобразить голую женщину на неприбранной постели и возле нее - негритянку с букетом и черную кошку с выгнутой спиной. Написать без прикрас живое тело, подкрашенное лицо этой модели, растянувшейся перед нами, не завуалированное каким-либо греческим или римским воспоминанием; вдохновиться тем, что видишь сам, а не тем, чему учат профессора. Это было настолько смело, что он сам долго не решался показать “Олимпию”. Надо было, что бы кто-нибудь подтолкнул его. Этот толчок, которому Мане не смог противостоять, исходил от Бодлера. Он пишет миллион писем своему другу, в которых умоляет его набраться мужества и выставить «Олимпию» в Салоне. В конце концов, его уговоры подействовали, и Мане посылает свой шедевр в Салон 1865 года.

В “Олимпии”, где проблема пленэра не ставилась, художественная стилистика Мане достигает этапного совершенства. Светлые массы на темном фоне парадоксальным образом воспринимаются как созвучие и диссонанс одновременно. Эта работа Мане связана с классической традицией - с Венерами Джорджоне, Тициана, Веласкеса. Мане изобразил Викторину Меран, на этот раз полулежащую на постели чуть свысока, пристально и в то же время задумчиво смотрящую на зрителя. Негритянка, подносящая ей букет, и черная кошка в ногах кровати вносят в поэтический мир картины оттенок необычности и в то же время становятся ее необходимыми композиционными и цветовыми элементами. Посмотрите на лицо молодой девушки: губы - две тонкие розовые линии, глаза сводятся к нескольким черным штрихам. Теперь посмотрите на букет и, пожалуйста, поближе: пятна розовые, пятна синие, пятна зеленые. Все обобщается, и если вы захотите восстановить правду, вам придется отступить на несколько шагов. Тогда произойдет странное явление: каждый предмет станет на свое место, голова Олимпии выделится из фона с поразительной рельефностью, букет станет чудом блеска и свежести. Это чудо создано верностью глаза и непосредственностью руки; художник действовал тем же способом, которым действует и сама природа... Нет ничего более изысканного по тонкости, чем бледные тона белых покрывал различных оттенков, на которых лежит Олимпия. В сопоставлении этих белых тонов заключается преодоление огромных трудностей. Приподнятое на высоком изголовье, обнаженное тело с безукоризненным мастерством развернуто на плоскости. В четком резком контуре фигуры есть особая женская угловатость, великолепно передающая характер модели: остросовременный, отвергающий всякие представления с традиционным идеалом женской красоты. Художник решительно ломает привычные жанровые и стилистические представления. Он пишет не богиню или нимфу, а реальную женщину, с неповторимым, чуть терпким очарованием, но всем композиционным и живописным строением холста и даже его размером утверждает поэтическую значимость образа безвестной парижанки. По мнению автора, суть этой картины можно выразить буквально одной фразой: Мане впервые в истории живописи создал произведение, посвященное профессиональной натурщице, ее облику, манерам, внутреннему миру. Любимая модель Эдуарда Мане - Викторина Меран - здесь единственный раз играла не чью-то роль - роль уличной певицы, купальщицы, а представляла саму себя. В этой картине поражает и игра красок. Обнаженное тело, легко моделированное тончайшими градациями желтоватых оттенков, включено в гармонию изысканных тонов - серебристых простыней, золотистой шали, розового платья негритянки. Сияние светлых тонов подчеркнуто ударами звучного цвета в букете и узоре шали, усиленно смелым введением черного и контрастом с глубоким темным фоном. Сверкающую наготу Олимпии художник оттеняет розоватым бантом в волосах, черной бархоткой на шее, золотистым браслетом и туфелькой…

Результаты выставки были невообразимыми, ”просвещенная” публика пыталась “линчевать” маленькую и трогательную “Олимпию” - тут же, на выставке; к ней пришлось приставить специальную охрану, а затем перевесить под самый потолок, куда уже не могли дотянуться зонтики и трости потерявших человеческий облик “дам и господ”. Мане травила пресса: «Во дворце промышленности посетители толпятся, словно в море, перед смердящей, словно труп, «Олимпией». Просто чудо, что полотна еще не сорвали. Служителей раз 20 едва не сбивали с ног».

Обеспокоенная администрация решает перевесить «Олимпию». В начале июня ее переносят в самый последний зал и помещают над огромной дверью так высоко, как никогда не вешали даже самые бездарные картины. Но и сейчас, когда детали полотна Мане почти неразличимы, страсти не улеглись. Напротив, они становятся еще ожесточеннее. Публика с утра до вечера валит в дверь, вытягивает шеи кверху, к «Олимпии» и ее коту. Посетители хотят видеть только «Венеру с котом». Стоит Мане где-нибудь появиться, как его тут же начинают в упор разглядывать. Куда бы он ни пришел, люди мгновенно начинают подталкивать друг друга локтями. На улице ему смотрят вслед. Порой слышатся насмешки. Спасаясь от преследований, Мане в августе 1865 года почти бежал в Испанию, где во всем блеске открывшееся ему искусство Эль Греко, Веласкеса и Гойи успокоило художника и дало ему новые творческие импульсы. В 1866 году Салон, памятуя о невиданном скандале с “Олимпией”, без рассуждений отвергает “Флейтиста” и “Портрет актера Рувьера в роли Гамлета”.

Не принесли Мане успеха и последние Салоны периода Империи. В 1868 году публика и критика холодно отнеслась к “Портрету Золя”, в 1869 году сочла за “дешевые безделушки” “Балкон” и “Завтрак в мастерской”, а в 1870 году освистали “Портрет Евы Гонзалес”.

Но зато в эти трудные годы постоянных нападок Мане нашел себе друзей и союзников среди лучших представителей художественной интеллигенции середины 19 века. Среди первых сторонников Мане был Шарль Бодлер. В 1864 году Бодлер заинтересовал произведениями Мане Теофиля Готье, блестящего художественного критика, друга Руссо, Коро и Милле. Сторонниками Мане объявляет себя и другой пропагандист реалистического искусства - Дюранти, издавший в 1856 - 1857 годах журнал “Реализм”.

Мане нашел себе друзей в лице многих художников старшего и молодого поколения. Первые его работы одобрил Делакруа. Затем с ним сблизились последователи Курбе: Альфонс Легро Фантен-Латур, Бракмон, живописец Уистер. В 1861 году Мане познакомился с Эдгаром Дега, в конце 1865 - с Клодом Моне, в 1866 - 1868 годах с Ренуаром, Сислеем, Сезанном, Базилем. Их встречи происходили более или менее регулярно с 1866 в кафе Гербуа, в квартале Батиньоль. Предсказание Кутюра сбывалось: Мане становится главой нового художественного направления, получившего название “Батиньольская группа” и активно противоставлявшего себя салонному искусству. Можно было уже говорить о группе, объединенной общностью интересов, устремлений и симпатий. Мане был признан главой этой группы. Но самого активного защитника своей живописи Мане нашел в лице молодого Эмиля Золя. Золя, несомненно, сделал для Мане больше, чем кто-либо из его современников. Он выступил в защиту его искусства в самый трудный период жизни художника: первая статья Золя о Мане появилась 7 мая 1866 года, почти сразу после открытия Салона, жюри, которого отвергло “Флейтиста”. Золя первый объявил, что Мане является классиком современного искусства, и что место ему уготовано в Лувре.

Картины раннего Мане образуют настоящую галерею поэтических явлений человека на подмостках жизни: то печальных в своем одиночестве и заброшенности (“Любитель абсента”), то безоблачно радостных (“Мальчик с собакой”, “Мыльные пузыри”), то торжествующих и дерзких (“Лола из Валенсии”), то исполненных мягкой задумчивости и тихой просветленности (“Флейтист”). Это разные возрасты и разные одежды, разные характеры и разные состояния, разное отношение к жизни и к своему собственному бытию. Чередование этих картин, следующих друг за другом, порождает незабываемое чувство бесконечной способности человеческого существа менять свои облики. Человечество представляется Мане многогранным кристаллом, который при каждом повороте загорается новым светом. Отсюда становится понятна масштабность фигур этого человеческого парада, обычно изображаемой в рост и лишь немногим меньше натуры.

Уже ранние работы Мане утверждают новые принципы выражения мира. Он смотрел на мир с такой непосредственностью и свободой, какую вряд ли знал кто-либо из художников старшего поколения. При этом его картины демонстрируют не только свежесть цвета и утонченность, но и отход от традиционных светотеневых моделировок, от иллюзорности в передаче объема. Если в “Завтраке на траве“ Мане еще не совсем последователен в этой тенденции, то в “Олимпии” и другом его раннем шедевре “Флейтисте” (1866, Лувр) окончательно торжествует плоскость понимания форм, а живописное единство достигается в них не подчинением всех элементов картины условному общему тону, а гармонизацией обобщенных цветовых пятен.

“Флейтист” пребывает наедине с самим собой - среда, его окружающая, неконкретна. В нем преломилась и преобразилась доверчивая трогательность детства, очарование женственности (ему вновь позировала Викторина Меран), вера в великую силу искусства, пусть даже такого незатейливого, как мелодия военной флейты. Несколькими годами раньше Бодлер писал: ”Чудесное окружает нас, питает как воздух, но мы не видим его”. Мане извлек это чудесное из потока реальной жизни. Его кисть увековечила музыканта быстро, но плотно, обобщенно. Чистые, глубокие краски тоже освободились от всего случайного, второстепенного. Образ “Флейтиста” волшебно двойствен: впечатление от него, казалось бы, мимолетно, почти неуловимо и вместе с тем крайне отчетливо. Нам как бы передается обостренность видения художника, обнаруживающего, наконец, то, что так давно его привлекало. “Флейтист” будто выплывает из нежного, полного тихой вибрации серебристо-желтоватого фона. Его фигурка кажется взвешенной в неопределенном пространстве картины.

Развивая стиль ранних работ Мане, картины второй половины 1860-х годов обнаруживают новые тенденции. Вначале художник был склонен романтизировать действительность, (“Олимпия”, ”Флейтист”). Теперь же он открывает подлинную красоту и поэзию в повседневном течении жизни. При этом в большинстве работ Мане отсутствует внешнее действие, обычно даже минимальная сюжетная завязка, чаще всего они демонстрируют сведение сюжета к мотиву. Трудно определить жанр многих картин - нередко они объединяют портрет и бытовую сцену или изображение быта и пейзажа. Так, лишены жанровой определенности картины “Завтрак в мастерской” и “Балкон”. Образ одной из женщин в полотне “Балкон” пронизан скрытой драмой отчужденности, тайным разладом с прозой окружающего, которые превращают ее из заурядной (подобно другим, находящимся рядом персонажам) в ранимую восприимчивую героиню. Даже цвет в скупых пределах черного, белого и зеленого регистров становится тревожным. Печать неповторимой индивидуальности каждого персонажа - новое качество в живописи Мане конца 60-х годов. Это желание предельно индивидуализировать персонажи своих картин простирается у Мане очень далеко. Оно побуждает его, в частности, использовать для них в качестве натуры своих близких и друзей, черты которых, хотя и преображенные художником, всегда можно узнать и в “Завтраке в мастерской” (Леон Ленхоф и Руссен) и еще в большей мере - в “Балконе”, где сидящяя женщина - это Берта Моризо, стоящяя рядом с ней - скрипачка Дженни Клаус, а франт позади - живописец Антуан Гийеме. И в “Завтраке в мастерской”, и в “Балконе”, бытовые сцены приобретают характер групповых портретов. Но и многие свои портреты Мане решает как портреты-картины, изображающие модель в конкретной среде. Особое внимание деталям обстановки художник уделил в портрете Золя (1868, Лувр). Не отвлекая внимания от фигуры писателя, они помогают воссоздать круг его интересов и вкусов, становятся элементом характеристики. Портрет мадам Мане за роялем, картина “Чтение”, портрет мадам Мане на голубой софе. Эти работы трудно назвать психологическими - скорее это портреты настроения. Спокойные линии, цветовые сочетания, словно мерцающие в неярком свете, создают атмосферу покоя, душевной ясности и чистоты. Но и большое дарование Мане имело свои пределы, его симпатии были на стороне ясных вещей и спокойных сюжетов. Сюжеты драматические мало соответствовали его творческому темпераменту. Это подтверждают его исторические композиции, в частности картина “Расстрел императора Максимилиана” (1867). Несмотря на высокое качество живописи, картина несколько лишена подлинной выразительности, в ней нет такой энергии психологического движения, ощущения конфликтности происходящего. По масштабу трагического ощущения ее нельзя соотнести с изображенными событиями. Драматические события могли волновать Мане-человека, но не Мане-художника.

Тенденция к слиянию жанров живописи, к объединению быта, портрета, натюрморта, а в 1870 году и пейзажа в одно универсальное целое отчетливо прослеживается на протяжении всего первого этапа творчества Мане. В какой-то мере эти тенденции были в конце 60-х годов связаны с влиянием молодых друзей Мане: Дега, Ренуара и Клода Моне. Летом 1870 года Мане впервые пишет одну из своих картин на открытом воздухе (“Сад”) и в дальнейшем нередко работает на пленэре. Строго говоря, уже в некоторых ранних своих работах (“Музыка в Тюильри”), хотя они были написаны в мастерской, Мане утверждает многие принципы импрессионизма. Становление импрессионизма как течения в 70-е годы особенно сблизило главу Батиньольской группы с младшими коллегами. Выезды на натуру в парижские окрестности вместе с К. Моне дали ему новые мотивы, еще решительнее очистили палитру, научили кисть большей текучести и легкости. Работая на пленэре, художник стремится передать окружающий мир в его динамическом единстве, в его изменчивых состояниях. Этим новым поискам уже не соответствовал живописный стиль ранних произведений Мане, в частности приемы гармонизации плоских цветовых пятен. Художник закономерно приходит к большей дифференциации цвета, улавливаемого в разнообразии тончайших оттенков, которые фиксируют эффекты света, его воздействие на видимый мир. Соответственно и техника Мане становится более подвижной, мазки различной формы передают вибрацию света и воздуха, мягко обволакивающего предметы и объединяющего их в целостную картину мира, живую и трепетную. Задачи, которые Мане ставит во многих работах этого времени, наиболее последовательно и полно могли быть решены в пейзаже, роль которого возрастает в его работах 1870-х годов. Так подготавливался новый этап творческого развития Мане. Но его наступление было задержано трагическими событиями франко - прусской войны, осады Парижа и гибели Парижской Коммуны, участником или свидетелем которых оказался художник. Впрочем, связанный со всем этим вынужденный перерыв творчества был даже необходим: в это время в душе Мане незаметно формировались те внутренние силы, которые затем (к 1872 - 1873 годам) сразу изменят характер его искусства.

# Глава 2. В поисках истины

# 2.1. “Батиньольская группа”

В свое время, когда в начале 60-х годов XIX века перед глазами зрителей впервые предстал Эдуард Мане и когда состоялась в 1874 году первая выставка художников из круга Мане, их приняли очень недружелюбно, особенно тогдашняя официальная критика и мещанская публика, привыкшие к салонному искусству.

Сейчас нам представляется, что импрессионисты ясно и просто появились на фоне мощной традиции французского искусства, закономерно продолжали ее и собственно, «обижать» их никому никаких причин нет и не было. Но не надо забывать, что в 60-х годах прошлого века, а еще больше в 70-х и 80-х годах они целиком и полностью противоречили распространенным и господствовавшим в те времена вкусам, понятиям и представлениям об искусстве, причем не только из-за своей новой живописной техники, но из-за совершенно нового отношения к миру, которое для своего выражения и нашло эту новую технику.

Когда никому не ведомый до тех пор репортер Леруа напечатал 26 апреля 1877 года в юмористическом листке «Шаривари» свою насмешливую статью под названием «Выставка «импрессионистов», он не мог думать, что этим изобретенным им прозвищем сохранит для вечности свою особу, весьма мало примечательную. Он выдумал это прозвище на основании одной картины К. Моне, без всяких оснований перенес смысл этого названия на целую группу весьма различных художников, устроивших свою выставку в помещении мастерской фотографа Надара. Но очень характерно, что, в общем, бессмысленное название это сразу перенесли и на Эдуарда Мане, который в выставке своих товарищей не участвовал, но был для них признанным вождем и вдохновителем. Именно Эдуард Мане, как глава яркого и сильного содружества художников, на самом деле был тем, кто определил творческие пути и искания художников - импрессионистов. Как же это произошло?

Мане воздействовал своим авторитетом на многих молодых художников. Он не подозревает или почти не подозревает, что его имя объединяет вокруг себя недовольных: стремясь освободиться от академической рутины, они стали поговаривать о Мане как о мэтре, как об освободителе искусства. Мане, помыслы которого заняты только официальным триумфом, воплощает для этой молодежи бунтарский дух. Постепенно вокруг него образуется группировка. С ним хотят сблизиться. Мечтают о встрече. К старым друзьям присоединяются новые… У Мане не было школы в настоящем смысле этого слова, но многие художники, увлеченные его правдивой и смелой передачей действительности, последовали за ним, не впадая в явное подражание, но вдохновляясь новизной и свежестью приемов, внесенных им в живопись. Итак - их было немало, тех, кто разочаровался в бесплодных занятиях в ателье, и убедился в том, что прежде чем садится за мольберт, надо вглядеться в окружающий тебя мир.

Во времена газового света, когда с наступлением сумерек художники оставляли свои кисти, они часто проводили вечера в одном из многочисленных кафе, где имели обыкновение встречаться живописцы, писатели и их друзья. Вплоть до 1866 года Мане уже с половины шестого можно было найти на террасе кафе Бад, но вскоре он сменил это усиленно посещаемое заведение в центре Парижа на более спокойное маленькое кафе на Гранрю де Батиньоль, 11. Там, в кафе Гербуа, вдали от шумных компаний, Мане и все те, кто был непосредственно или косвенно заинтересован в его творчестве или вообще в новом движении, собирались вокруг нескольких мраморных столиков. Подобно тому, как некогда Курбе предводительствовал в своем “Кабачке мучеников”, Мане теперь стал во главе группы почитателей и друзей: Астрюк, Золя, Дюранти, Дюре, Гильме, Бракмон и Базиль, были чуть ли не ежедневными посетителями кафе Гербуа. Часто туда заходили Фантен, Дега, Ренуар, фотограф Надара, Моне, Сислей, Сезанн, Берта Мориза и Писсаро. По четвергам происходили регулярные собрания, но каждый вечер там можно было застать группу художников, занятую оживленным обменом мнений. “Не могло быть ничего более интересного, - вспоминал Моне, - чем эти беседы и непрерывное столкновение мнений. Они обостряли наш ум, стимулировали наши бескорыстные и искренние стремления, давали нам запас энтузиазма, поддерживающий нас в течение многих недель, пока окончательно не формировалась идея. Мы уходили после этих бесед в приподнятом состоянии духа, с окрепшей волей, с мыслями более четкими и ясными”. Мане был не только идейным вождем группы, в 1869 году ему исполнилось 37 лет, и после Писсаро он являлся самым старшим ее членом. Дега было 35, Фантену - 33, Сезанну - 30, Моне - 29, Ренуару - 28 и Базилю - 27 лет. Окруженный друзьями, Мане был “полон жизни, всегда стремился занимать первое место, но весело, с энтузиазмом, с надеждой и желанием осветить все по-новому, что делало его очень привлекательным”. Мане, тщательно одетый, был, по воспоминаниям Золя, “скорее маленького, чем высокого роста, со светлыми волосами, розоватым цветом лица, быстрыми умными глазами, подвижным, временами немного насмешливым ртом; лицо неправильное и выразительное, необъяснимо сочетающее утонченность и энергию. К тому же по манере вести себя и разговаривать - человек величайшей скоромности и доброты”. Однако доброта и скромность свидетельствовали скорее о прекрасном воспитании, чем выражали истинную натуру Мане. Он был не только честолюбив и своенравен, но выказывал даже некоторое презрение к тем, кто не принадлежал к его социальному кругу, и не симпатизировал тем членам группы, которые искали новый стиль за пределами старой традиции. Мане, благородный и добрый, был сознательно ироничен в спорах и часто даже жесток. Он всегда имел наготове слова, которые разили на месте. Своих врагов он сражал меткими словечками, которые зачастую были остроумными, хотя редко бывали такими остроумными, как у Дега. Кроме того, Мане не допускал возражений и даже обсуждений своих взглядов. “В результате у него иногда возникали яростные стычки даже с друзьями. Так, однажды спор привел к дуэли между ним и Дюранти; Золя был секундантом художника. Но в тот же вечер они снова стали лучшими друзьями. В другой раз произошла яростная схватка между Мане и Дега, в результате которой они вернули подаренные ранее друг другу картины. Когда Дега получил обратно написанный им портрет Мане и его жены, играющей на рояле, от которого Мане отрезал изображение г-жи Мане, - то подобное самоуправство отнюдь не смягчило его гнев. Он немедленно добавил к картине кусок белого холста с явным намерением восстановить отрезанную часть, но так никогда и не выполнил этого замысла. Даже когда Дега и Мане не ссорились по-настоящему, они все-таки имели разногласия. Мане никогда не забывал, что Дега все еще продолжал писать исторические сцены, в то время как он сам уже изучал современную жизнь, а Дега не мог удержаться от замечания, что Мане никогда в жизни “не сделал мазка, не имея в виду старых мастеров”. Тем не менее, из всех художников в кафе Гербуа Дега, несомненно, был ближе всех к Мане и по своим вкусам, и по остроумию, которым был так щедро одарен. Из всех остальных только Базиль обладал вкусом к словесным прениям и достаточным образованием для того, чтобы вступать в спор с такими противниками, как Дега и Мане.

Если Мане, Дега и Базиль были представителями образованных и богатых буржуазных кругов, то большинство их товарищей было более низкого социального происхождения. Сезанн, несмотря на состояние, сколоченное его отцом, бывшим шапочником, и свои занятия юриспруденцией, любил щеголять грубоватыми манерами и подчеркивать свой южный акцент в противовес более вежливому поведению других. Ему как будто было недостаточным выражать свое презрение к официальному искусству только своими произведениями, он хотел бросить вызов всем своим существом, хотел подчеркнуть свое возмущение. Сезанн был редким гостем в кафе Гербуа, отчасти из-за того, что полгода проводил в своем родном Эксе, отчасти потому, что не питал интереса к дискуссиям и теориям.

Друг Сезанна Золя, напротив, играл важную роль в группе. Золя стал глашатаем группы в прессе и ее ревностным защитником. Однако его близость к группе обусловливалась скорее поисками новых форм выражения, чем подлинным пониманием затронутых художественных проблем. По временам ему не хватало тонкости вкуса и разборчивости, но сердцем он был с теми, кто, несмотря на насмешки толпы, стремился к новому видению. С упорством и энтузиазмом занимался он делом Мане и других, стремясь не пропустить ни одной возможности заявить о своей вере. Моне тоже был охвачен пылом, подобно Золя, но, видимо, не хотел выделяться. Решительное нежелание идти на какой бы то ни было компромисс, свойственное ему с юности, казалось, несколько смягчилось за эти годы, полные тяжких испытаний. Не то чтобы его взгляды переменились или исчезла вера в себя, но сейчас он как-то не испытывал желания обнаруживать свою большую гордость. В конечном счете, какое могло иметь значение то, что он выиграл спор или поразил присутствующих каким-нибудь остроумным замечанием. Единственным интересующим его опытом был опыт, который ему давала работа. Хотя Мане и Дега не уделяли поначалу слишком большого внимания пейзажистам, Моне нуждался в кафе Гербуа для того, чтобы преодолеть чувство полной изолированности, которое иногда подавляло его во время затворничества в деревне. Ему было, несомненно, приятно найти здесь родственные души, сердечных друзей и обрести уверенность в том, что насмешки и отклонения картин бессильны против желания продолжать. Все вместе друзья уже представляли определенное направление и, в конце концов, они не могли не достичь успеха.

Ренуар, подобно Моне, не любил возвышать голос в общих шумных дебатах. Он был самоучкой, в молодости читал все ночи напролет, а позже ревностно изучал старых мастеров в Лувре. Хотя он едва ли мог соревноваться с Мане и Дега, природный живой ум помогал ему схватывать сущность всех обсуждаемых проблем. Он обладал большим чувством юмора, был быстрым, остроумным, не слишком пылким, но убедить его было трудно. Ренуар выказывал решительное отсутствие интереса к серьезным теориям и глубоким размышлениям, они, казалось, раздражали его. Жизнь была превосходна, живопись была ее неотъемлемой частью, а для того чтобы создать произведения искусства, хорошее настроение казалось ему более важным, чем глубокомысленные замечания о прошлом, настоящем и будущем.

Сислей, который во время работы с Ренуаром в лесах Фонтенбло был порывист и полон фантазий и которого Ренуар любил именно за присущее ему неизменно хорошее настроение, видимо, посещал кафе реже других. Врожденная скромность мешала ему проявлять себя в обществе, и в шумной компании его скромность к веселью исчезала.

Совершенно разные и по своему характеру, и по своим концепциям, друзья, встречавшиеся в кафе Гербуа, тем не менее, составляли группу, объединяемую общей ненавистью к официальному искусству и решимостью искать правду, не следую по уже проторенному пути. Но так как чуть ли не каждый искал ее в ином направлении, то совершенно логично было не считать их “школой”, и вместо этого называть “группой Батиньоль”. Это нейтральное название просто подчеркивало их родство, не ограничивая их творческие поиски какой-либо определенной сферой.

Число посетителей этого кафе растет. Конечно оно не доходит до 1000, но их не так уж и мало. Тут Мане и его друзья спорят о живописи, комментируют последние новости. Могла бы возникнуть и существовать эта “банда”, если бы Мане не превратили бы в изгоя? Очень сомнительно. Впрочем, Мане кажется, что в этих дружеских собраниях нет ничего вызывающего. Он нимало не помышляет о мятеже. Его единственная цель - убедить публику, критиков жюри в искренности своих намерений и в серьезности своей работы. Но с точки зрения газет все более чем просто: Мане, тот самый Мане, который спокойно работает в своей мастерской, исподтишка подстрекает всех недовольных. Между тем в кафе Гербуа непрестанно появляются новые лица. Охарактеризованный Золя как наставник грядущего поколения, Мане видит, что войско его сторонников неуклонно растет. Сколько молодых художников домогаются чести быть ему представленными!

Известие о том, что Наполеон III объявил войну Прусии, застало Мане в Сен-Жермене. События развивались стремительно. Ненавистный Мане режим Империи рухнул; 4 сентября 1870 года в Париже была провозглашена республика. Но в это время пруссаки уже вели наступление на столицу Франции. Мане отправил мать и жену в сопровождении Леона Ленхофа на юг, в Олорон-Сант-Мари, а сам остался в городе. Защищать республику было для него столь же естественным, как прежде было естественным находится в оппозиции к Империи. Вместе с Дега Мане записался добровольцем в артиллерию Национальной гвардии. Но военный министр и губернатор Парижа генерал Трошю куда больше опасался революционно настроенных гвардейцев, нежели пруссаков. Силы Национальной гвардии и гарнизона преступно распылялись и подставлялись под удары врага. 28 января 1871 года французское командование

пошло на капитуляцию столицы. 12 февраля 1871 года Мане покинул Париж. Это уже не был прежний Мане с его “Гитарером” или “Уроком музыки”. Он не поддавался никаким влияниям, его индивидуальность четко обозначилась. В нем уже не чувствовалось чужестранного налета – он становился новатором. Это было сразу отмечено, когда в 1872 году в Салоне появился “Бой “Кирседжа” и “Алабамы”. Это море, написанное в такой широкой манере, не имеет ничего общего с условными маринами. Оно вздымается во всем своем угрожающем величии, и усилия людей, затерявшихся в отдалении, кажутся жалкими. Вместе с семьей в первых числах марта Мане перебрался в Аркашон. Там он продолжал писать морские пейзажи: то тревожные и бурные, то тихие, будто утомленные. В Аркашоне Мане узнал о том, что 18 марта в Париже произошла революция, что Центральный комитет Парижской Национальной гвардии стал временным правительством, и что 28 марта была провозглашена Коммуна. Конечно, сам Мане был очень далек от Коммуны, цели которой он попросту не знал. Тем не менее, он приехал в Париж в 20-х числах мая 1871 года и посвятил в том же году две литографии событиям “кровавой недели”: “Гражданская война” и “Расстрел коммунаров”. Лишь к 1872 году Мане оправится от пережитых потрясений. Но, хотя в тот период он написал превосходный, полный смелого артистизма “Портрет Берты Моризо в трауре” и стремительные “Скачки в Булонском лесу”, тем не менее, в Салон отправил более соответствующую тревогам времени картину 1864 года “Бой “Кирседжа” и “Алабамы”. В июле 1872 года Мане обосновался в новой мастерской на улице Санкт-Петербург; в августе ездил в Голландию, где его пленило творчество Франса Хальса. Прерванные войной встречи живописцев - новаторов в кафе Гербуа постепенно возобновились. 1873 год принес Мане впервые за последние 12 лет шумный успех: публика и критика единодушно одобрили картину “За кружкой пива”, изображавшую гравера Белло за столиком в кафе Гербуа. Однако успех был мимолетным. И уже жюри Салона 1874 года отвергает его картину “Бал-маскарад в Опере”, написанную вскоре после разгрома Коммуны, глубоко потрясшего Мане. Кто еще столь негодующе и четко увековечил в живописи “светское” дно версальского Парижа? Зловещая сцена развлекающихся хлыщей в цилиндрах и переряженных кокоток возникает из резких срезов композиции, жестко рассекающей фигуры слева и сверху, из заостренных ритмов и силуэтов, из столкновения темных и светлых, ярко окрашенных и совершенно черных пятен. Кроваво-красный ковер под ногами этой толпы воспринимается многозначительным намеком.

Наконец, жюри Салона 1876 года без рассуждений отвергает обе посланные Мане картины – «Художник» и “Стирка”. Он, однако, показал их 15 апреля - 1 мая вместе со многими другими работами в своей мастерской на улице Санкт-Петербург. Но это принесло ему одни оскорбления. В Салон 1877 года был принят “Портрет баритона Фора в роли Гамлета”, но зато картина “Нана” была отвергнута. А в 1878 году Мане сам отказался от мысли принять участие в Парижской всемирной выставке, и не осуществилось его намерение устроить свой собственный павильон. Казалось, вернулись времена скандалов 1863 - 1870 годов. Однако теперь Мане еще тверже стоял на ногах, еще больше был уверен в себе. Кроме того, количество его защитников увеличивалось. В их число вошли критик Кастаньяри, писатели Гюисман, Филипп Бюрти, поэт и переводчик Стефан Малларме, известный певец Фор и другие. В 1871 году тронулся лед и на художественном рынке. В декабре крупный коллекционер и торговец картинами Поль Дюран-Рюэль, поддерживающий в свое время Коро, Милле и Будена, а затем начавший собирать работы К. Моне и Писсаро, закупил в мастерской Мане сразу 24 картины на сумму в 35 тысяч франков. В 1872 году он показал 11 из них на выставке в Лондоне. За Дюраном-Рюэлем последовали банкир Г. Гехт, Издатель Флобер, Золя Шарпанте и т.д.

Первая половина 70-х годов в творчестве Мане образует вполне своеобразный период, во многом подготовивший в то же время эпоху высшего расцвета его дарования в 1877 - 1882 годах. Этот период условно можно было бы назвать “импрессионистическим”, но именно условно, поскольку смысл его в такой же мере состоял в претворении воздействия импрессионизма, как и в полемике с ним.

# 2.2. Мане-импрессионист

Связи Мане с формировавшемся уже к концу 60-х годов импрессионистическим направлением были весьма разносторонни. Это было, в первую очередь, прямое влияние идейных и художественных открытий самого Мане на Дега, Ренуара, Клода Моне, Берту Моризо и других видных импрессионистов, но было и обратное их воздействие на его искусство. Как уже говорилось выше, последнее впервые появилось летом 1870 года, когда работая над картиной “Сад”, Мане в сущности первый раз писал на пленэре. Однако это было только началом, к тому же не слишком менявшим уже сложившуюся систему живописи Мане 60-х годов, основанную на выявлении гармонизации больших пятен чистого цвета, одухотворяемых тонкой игрой валеров, теперь изживает себя. Главным художественным достижениями Мане в 1872 - 1875 годах были с одной стороны, “Скачки в Булонском лесу” и “Портрет Б. Моризо в трауре”, ”Бал-маскарад в Опере” и “Художник”, а с другой стороны - “Партия в крокет”, “Аржантейль”, “В лодке” и “Большой канал в Венеции”. Каждая из этих групп художественных произведений характеризует одну из двух ведущих идейных и художественных тенденций в творчестве Мане первой половины 70-х годов. В первой группе картин Мане утрирует так называемую элегантную резкость. В особенности усиливается она в картинах “Бал-маскарад в Опере” и “Художник”, где приобретает совершенно новый для Мане оттенок либо почти злого сарказма, либо напряженного трагизма. В первой из этих работ, Манеприбегает, как я уже говорила, к резкому, почти болезненно воспринимаемому срезу композиции сверху и слева, заострению ритмов и силуэтов, столкновение светлых и темных, ярко окрашенных и совершенно черных пятен. Все это создает ощущение нервозности, на первый взгляд, совершенно нежданной и непрошеной в этом зрелище легкомысленных развлечений светских львов и переряженных кокоток.

Сочетание пестрых маскарадных костюмов дам и утомительных однообразных черных сюртуков, и цилиндров господ придает изображенному обществу характер одновременно суетно-мишурный и глубоко прозаический. Впервые в жизни Мане говорил о современниках как о врагах. Противовесом этим тревожным гротесковым произведениям является вторая группа картин 1873 - 1875 годов. В таких произведениях, как “Партия в крокет” или ‘Женщина на берегу Сены”, пейзаж, пронизанный духом становления и неуловимой изменчивости, впервые обретает у Мане не просто исключительно важное, но главенствующее над человеком значение. Он оказывается точкой отсчета, а человеческие фигуры являют лишь более или менее приступившими компонентами его зыбкой стихии. Забегая вперед, отмечу, что в дальнейшем Мане будет искать способ совмещать как раз эти два принципа: экспрессивную остроту и нежную текучесть, резкость ощущения социальных контрастов и идею вечной красоты мира. Именно эта раздвоенность мировосприятия и сближала тогда Мане с импрессионистами, чья первая независимая выставка состоялась 15 апреля - 15 мая 1874 года в ателье Надара. Летом 1874 года Мане работает вместе с К. Моне в Жанвилье и в Аржантейле на Сене. В результате появились такие прекрасные, омытые солнечным сиянием картины, как выставленные в Салоне 1875 года “Аржантейль” или “Женщина на берегу Сены”, почти точно следовавшие принципам импресионистического слияния предметов со световоздушной средой, раздельного наложения чистых красок на холст. К этим почти классическим “импрессионистическим” работам можно прибавить еще пейзаж “Большой канал” и несколько других картин. Однако я не оговорилась, когда назвала эти работы почти импрессионистическими, не случайно также Мане не участвовал ни в одной выставке импрессионистов.

Отличие их от живописной структуры картин Ренуара, особенно К. Моне, наиболее явственно сказывается в укрупненности мазка, каким оперирует Мане-“импрессионист”, в нежелании его отказаться от серебристо-черных и серебристо-серых пятен (черная гондола в “Большом канале”), от более определенного силуэта, в котором время от времени проглядывает четкость линий, от использования контрастов и сопоставлений светлых и темных пятен, которые составляют основу конструктивного решения многих его холстов. Правда, этот прием в 1870-е годы не выступает в работах Мане с былой отчетливостью, ибо художник, стремясь уловить эффекты света и воздуха, смягчает свою манеру и значительно обогащает и высветляет палитру. Так возникает лучшее и уже, по существу далеко выходящее за рамки импрессионизма произведение Мане этого периода - картина "В Лодке" (1874). Она излучает не только душевный покой, но и пронзительное чувство красоты жизни, обжигающее сияние голубизны и света. Композиция строится свободно, художник фиксирует всего лишь “кусок” речной глади и по диагонали вплывающую в нее часть ялика с сидящими на корме мужчиной и женщиной. Ракурс лодки, срезанный нижним краем холста, движения сидящих в ней людей, наклон мачты уводят взгляд в голубое пространство, создают ощущение легкого скольжения по лазурной реке. Свет, отраженный от ее поверхности, озаряет фигуры, так, что голубое платье молодой женщины переливается белыми отсветами, а прозрачные тени на белой одежде мужчины словно вбирают в себя голубизну воды и неба.

Светлые, усиленные валерами (cветонасыщенностью) и прозрачными бликами массы на почти ровной по тону, сияющей голубым кобальтом и мерцающей рефлексами воде образуют какое-то первозданное по чистоте цветовое звучание. Господствующие в картине холодные тона приведены в гармонию с теплыми коричневатыми, золотистыми и белыми. Мане осуществляет здесь своеобразный синтез цвета, во многом развивающий его раннее живописное видение, обогащенное опытом пленэра. И вместе с тем чисто импрессионистическим остается ощущение движения мимолетности и абсолютного единства фигур и среды. Картина “В лодке” - одно из высших достижений импрессионизма Мане. Многие другие работы этого круга - пейзаж “Большой канал в Венеции”, “Мостильщики, улица Монье”, “Подавальщица пива”. Художник и в своих импрессионистических работах редко повышает звучание цвета до той степени интенсивности, которая отличает холсты Ренуара и особенно Моне.

Интересно, что Мане чувствовал, как с переходом к изображению "только того, что видишь", исчезает из искусства что-то очень большое и значительное. Хотя Мане иногда и колебался, он все-таки не выставлялся вместе со своими друзьями. Он не хотел так решительно рвать с традиционными путями искусства. Не для всех, кто понимал наступление общего художественного кризиса, понятие традиции связывалось не только с мертвым искусством Академии; оно связывалось так же с эпохой высокого расцвета изобразительного искусства, когда великие мастера - Тициан, Веласкес, Рубенс - облекали в плоть и кровь героические чувства, великие идеи, самые возвышенные моральные и этические идеалы своего времени. Возможно, что Мане чувствовал, что он теряет, разделив полностью художественные принципы и методы Моне и Писсаро. Мане, со своим удивительным даром обобщения, с лаконизмом, чувством монументального масштаба, намечал более широкий путь, чем тот, по которому пошли импрессионисты.

## Глава 3. В конце пути

Несомненно, что и сам Мане ощущал пределы своей близости к импрессионизму. Хотя опыт пленэра повлиял на все его творчество, импрессионистические тенденции не исчерпывают его поиски в этот период. Во многих своих работах он отчасти развивает свой ранний стиль: они отличаются более строгим рисунком, более сдержанным колоритом, в котором значительную роль играют темные тона, а главное - основанные на более пристальном, глубоком и длительном изучении жизни, более обобщенном ее выражении. К этой, условно говоря, неимпрессионистической линии его творчества можно отнести многие портреты, например, достаточно традиционный по замыслу и композиции портрет-гравюру Белло (“За кружкой пива”) и более глубокий и содержательный портрет Дебутена (“Художник”). Блестящее мастерство Мане-портретиста раскрывается в таких разных работах, как автопортрет 1879 года, написанный необыкновенно мягко и легко, интимный и проникновенно выразительный портрет Малларме, экспрессивный, напоминающий по манере ранние работы портрет Клемансо или исполненный волевого напряжения портрет Рошфора. Если в мужских портретах всегда очень ярко выражен индивидуальный характер (отсюда их большое разнообразие), то женские неизменно объединяет нечто общее: прежде всего особое утонченное обаяние. Мане умеет подчеркнуть его и в изысканной интеллектуальности, и нервной грации портретов Берты Моризо, и в исполненном очаровании юности образе актрисы Жанны Дешарси, и в портретном этюде натурщицы Сюзон, которая позировала художнику для его последней большой картины “Бар в Фоли-Бержер”. Жанровые полотна Мане посвящены в эти годы главным образом сценам городской, вернее парижской жизни, т.к. он всегда оставался прежде всего парижанином и писал именно жизнь французской столицы, ее улиц и бульваров, кафе и маленьких ресторанчиков, театров и баров. Обычно это сцены развлечений, чаще спокойные и радостные, но порой омраченные ощущением смутной тревоги, беспокойства или оттенком насмешливой иронии, с которой смотрит на них художник: ”Бал-маскарад в опере”. Подобные картины Мане неизбежно вызывают аналогии с литературой. Вместе с тем художник, как правило, чужд “литературности” и иллюстративности. Его видение мира претворялось в живописно-пластических образах, часто заключавших в себе тонкий эмоциональный подтекст, но не допускавших литературное комментирование.

В тех же случаях, когда Мане отступал от этого правила и вводил известный элемент рассказа, возникали отнюдь не лучшие его произведения, например, картина “У папаши Латюя”.

Обостренным ощущением красоты мира, которое пронизывает все творчество Мане, отмечены и его натюрморты. В простых мотивах: скромно сервированном завтраке, пучке спаржи, нескольких фруктах (один из лучших натюрмортов Мане в Лувре изображает всего один лимон) и особенно цветах художник раскрывает поистине драгоценное колористическое богатство, тончайшие оттенки цвета. Многие натюрморты Мане относятся к последним годам его жизни, когда болезнь затрудняла его работу над произведениями большого масштаба. Это, главным образом, изображения цветов (“Ваза с цветами”).

Трудно определить однозначно жанр последней большой картины Мане - “Бар в Фоли-Бержер”, выставленной в Салоне 1882 года. Мало кому известно, что после парижских аукционов, где никто не захотел ее приобрести, она попала в 1912 году в Россию и, окажись наши соотечественники дальновиднее, не уехала бы вскоре в Англию, где она и находится. В картине “Бар в Фоли-Бержер” своеобразно совмещаются и изображение быта, и портрет, и натюрморт, приобретающий здесь совершенно исключительное, хотя и не первостепенное значение. Все это объединяется в сцену современной жизни, с предельно прозаической сюжетной мотивировкой (что может быть банальнее продавщицы за стойкой бара?), претворенную художником образ высокого художественного совершенства. “Бар в Фоли-Бержер” как будто подводит итог творческим исканиям Мане. И в сравнении с ранними его шедеврами, прежде всего с “Олимпией”, дает представление о том пути, который художник прошел за 18 лет, разделяющих эти произведения. “Бар в Фоли-Бержер” воплощает гораздо более непосредственное ощущение жизни. Зеркало позади стойки бара, за которой стоит безымянная героиня полотна, отражает многолюдный зал, светящуюся люстру, ноги повисшей под потолком акробатки, мраморную доску с бутылками и саму девушку, к которой подходит господин в цилиндре. Впервые зеркало образует фон всей картины. Пространство бара, отраженное в зеркале за спиной продавщицы, расширяется до бесконечности, превращается в искрящуюся гирлянду огней и цветовых бликов. И зритель, стоящий перед картиной, вовлекается в эту вторую среду, постепенно теряя ощущение грани между реальным и отраженным миром. Этот зыбкий, дробящийся мир, живописно понятый как мерцающее душное марево, являет собой ту среду, где одиноко и примерно существует девушка. Ее неподвижная фигура расположена строго по центру и составляет содержательный и образный фокус композиции. Цвет сгущается, определяются контуры, кисть замедляет движение и плотнее ложится на холст. Она будто ласкает нежное лицо девушки, ее русые волосы, светлую кожу, оттененную черным бархатом с чистыми синими тенями и просвечивающим голубизною кружевом. Отрешенная от всего вокруг, даже от собеседника, девушка глядит перед собою печально, чуть рассеяно и недоумевающе. Кажется, что стойка бара одновременно приковывает ее к вульгарному миру обыденности и ограждает от него, ибо кисть Мане преображает самые банальные предметы. Да и сама девушка - воплощение женственности и грации - кажется сказочной феей, отчужденной от своего окружения, и это подчеркивается выражением ее нежного лица: мечтательным и грустным. Но, отраженная в зеркале, ее фигура склоняется с заученной грацией к подошедшему посетителю. Совершенство “Бара в Фоли-Бержер”, показанного в Салоне 1882 года, было настолько очевидно, что его уже, наконец, никто не пытался оспаривать. После закрытия Салона Мане, наконец, был официально объявлен кавалером ордена Почетного легиона.

Это лето Эдуард провел вблизи Парижа в Рюэйе, но был слишком болен, чтобы заниматься какой-нибудь увлекательной работой. Он работал пастелью и акварелью. Когда осенью он вернулся в Париж, друзей встревожило его состояние. Зима не принесла улучшений. В начале 1883 года силы начали оставлять его и он вынужден был слечь в постель. В результате паралича левой ноге его угрожала гангрена, и, чтобы предотвратить ее, два хирурга предлагали ампутацию. Мане согласился, и 19 апреля 1883 года в 10 часов операция была произведена. Нога была ампутирована выше колена. Мане не чувствовал никакой боли. Операция прошла довольно благополучно, и не предвиделось никакой угрозы. Но, увы! Надежда эта быстро рассеялась: через несколько дней больного охватила страшная лихорадка, сопровождавшаяся ужасными судорогами. Тогда же вечером доктора предупредили, что больной проживет одни сутки. Это мрачное предсказание сбылось…30 апреля 1883 года Мане скончался….

## Заключение

При жизни Эдуарда Мане называли "якобинцем" живописи, попирающим традиции и хороший вкус.

Журналисты, карикатуристы и консервативная буржуазия непрестанно высмеивали его произведения. Начиная с 1860 года, Мане каждый год посылал свои работы на выставку в Салон, хотя обычно жюри принимало лишь половину присланных им картин. Несмотря на неудачи, Мане твердо держался мнения, что победу надо одержать прежде всего в Салоне, что надо отвоевать на сторону большого искусства широкие слои парижской публики, а не лишь узкий круг избранных, и поэтому не принимал участия в выставках своих друзей и последователей - импрессионистов. До самой смерти он верил, что успех придет, считая свои произведения понятными для всех, так как он писал не отвлеченные академические композиции и не романтические картины для любителей изысканности. Его целью было "увековечить жизнь такой, какая она есть".

Мане был весь, и глазами, и сердцем связан с Парижем, и нет художника, который бы лучше, более исчерпывающе отразил бы в своем искусстве жизнь парижан XIX столетия. В его произведениях перед нами проходит множество характерных типов парижского общества того времени: строгие буржуа, артисты и писатели, завсегдатаи таверн и кафе, дамы полусвета и робкие влюбленные, любители абсента и испанские танцоры; он вводит нас в уют буржуазных жилищ, ведет нас на концерт под открытым небом, на бал в Опере, в кабачки, на скачки, на берега Сены, знакомит с любителями гребли и парусных лодок, показывает парижские улицы, уютные ресторанчики в садах, берега моря, порты, мастерские художников. Мане был исследователем жизни буден.

И все же говоря о нем, в первую очередь обычно отмечают виртуозную красоту его живописной манеры, колористическое и композиционное новаторство, своеобразные художественные приемы, хотя все это было для Мане не целью, а лишь средством для показа полноты жизни. Он любил и сам процесс живописи, писал углубленно и в то же время элегантно. Большая продуманность и стремление к совершенству, характерные для всех его работ, были результатом не заранее продуманной схемы, а глубокого переживания им своей темы.

Мане принадлежал к числу последних представителей буржуазной живописной школы, обеими ногами стоявших на твердой почве действительности. Он любил общество и ничуть не походил не удалившегося в одиночество пророка, как некоторые импрессионисты; он не был одержим идеями о новом зрительном восприятии мира, о воссоздании нового мироздания в искусстве; он не спасался бегством в экзотику от ненавистной парижской жизни. Сущность самого Мане и всего его творчества определялась его буржуазным происхождением; он любил образ жизни своей среды и отнюдь не был с ней в разладе. Мане был привлекательной, гармоничной личностью, он отличался хорошими манерами и элегантностью. Бодрость, оптимизм, жизнерадостность были характерны для всего, что он делал. И если случайно в его произведениях звучала критическая нота, то общее впечатление от его творчества всегда было успокаивающим, как от классических маэстро - Тициана, Веласкеса.

Мане не был революционером. Он был гениальным творцом, сумевшим в удивительном синтезе объединить самые высокие стремления живописцев предшествующих веков. В живописном отношении этот синтез подготовил почву для импрессионизма, что же касается содержания, то он стал завершением реализма и замечательным отображением общества его эпохи.

**Использованные источники и литература:**

1. Базир. Э. Эдуард Мане. М., 1965.

2. Де Биз. Ж. Эдуард Мане. М., 1965.

3. Вергвари Лайош. “Мане”. М., 1963.

4. Золя Э. «Эдуард Мане. Париж 1867 год». Л. 1985.

5. Пруст. А. Эдуард Мане» М., 1965.

6. Перрюшо А. Жизнь Мане. М., 1988.

7 Прокофьева. М.Н. Эдуард Мане. М., 1982.

8. Полевой В.М. Популярная художественная энциклопедия. М.,1986.

9. Ревалд Джон. История импрессионизма. М., 1959.

10. В. Раздольская. Искусство Франции второй половины 19 века. М., 1981.

11. А. Чегодаев. Импрессионисты; их современники, их соратники. М., 1976.

12. Э. Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965.

1. Алпатов М. В. Искусство. С. 269. [↑](#footnote-ref-1)