

Екатерина Селезнева

# Музей Орсе в Третьяковской галерее

24 апреля в рамках международного чествования Третьяковской галереи в год ее 150-летия в залах музея на Крымском Валу торжественно открылась выставка французской живописи и скульптуры из неповторимого и оригинального Музея Орсе, собирающего произведения, созданные в период с 1848 по 1914 год. Выставочный проект осуществлен при финансовой поддержке Внешторгбанка.

«Французский проект» стал второй частью программы сотрудничества Галереи с Музеем Орсе: первый ее этап – яркая, насыщенная и самобытная экспозиция русского искусства второй половины XIX века с большим успехом прошла в Париже в прошлом году.



Выставка французского искусства представляет шедевры второй половины XIX – начала XX века, периода, который теснейшим образом связан с собирательской деятельностью Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых. Она сконцентрирована на том отрезке национальной культуры, для которого характерно стремление перевести искусство в плоскость современности, приблизить его к жизни. Пути развития русского и французского искусства и художественной жизни не всегда только параллельны, иногда они пересекаются – они сравнимы. Выставка дает пищу для размышлений о различиях, для сравнений выбранных русскими и французами творческих и общественных ориентиров.

Музей Орсе предоставил в Москве 55 шедевров – 38 картин и 17 скульптур. На этой эффектной, качественной по подбору выставке российская публика сможет увидеть всемирно известные произведения представителей французского реализма – Шарля Добиньи, Жана Франсуа Милле, Гюстава Курбе. Особое место отведено великим мастерам импрессионизма и постимпрессионизма, представленным в Москве воистину «звездным» составом: «Танец в деревне» Огюста Ренуара, «Вокзал Сен-Лазар» и «Ледоход на Сене» Клода Моне, «Балкон» и



Эдуард МАНЕ ▶  
Балкон. 1868–1869  
Холст, масло. 169×125

Edouard MANET ▶  
The Balcony.  
1868–1869  
Oil on canvas  
169 by 125 cm

«Портрет Эмиля Золя» Эдуарда Мане, «Итальянка» Винсента Ван Гога, «Натюрморт с веером» Поля Гогена, «Сена и Лувр» Камиля Писсарро, «Оркестр Парижской оперы» Эдгара Дега, «За туалетом» Анри де Тулуз-Лотрека, натюрморты Поля Сезанна и Поля Гогена. Символисты Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, «набиды» Боннар, Вюйяр и Дени, скульпторы Карпо, Домье, Роден, Бурдель, Майоль – одно лишь перечисление этих имен неизменно вызывает всплеск эмоций у ценителей и знатоков французского искусства.

Такая выставка – лучший подарок, о котором только может мечтать любой музей для своей публики. И Третьяковская галерея искренне благодарит коллег из Музея Орсе (празднующего в этом году свое двадцатилетие) за такое щедрое подношение первому музею российского искусства в дни празднования его юбилея.

*Что вы видели, что?*

Шарль Бодлер. «Плаванье»

В 1863 году во Франции и России почти одновременно произошли события, на первый взгляд совершенно между собой не связанные. В Петербурге под предводительством И.Крамского произошел «бунт четырнадцати». Учащиеся Академии художеств отказа-



Yekaterina Selezneva

## The Musée d'Orsay in the Tretyakov Gallery

The exhibition halls of the Tretyakov Gallery on Krymsky Val saw on April 24 the grand opening of the exhibition of French painting and sculpture from the unique and unrivalled Musée d'Orsay, that prides itself on its collection of art created between 1848 and 1914. The project is sponsored by Vneshtorgbank.

The exhibition was held within the international programme dedicated to the 150th anniversary of the Tretyakov Gallery. "The French Project" is the second part of the gallery's cooperation programme with the Musée d'Orsay; its first stage in Paris last year hosted a comprehensive and distinctive exhibition of Russian art of the second half of the 19th century.



The exhibition of French art displays masterpieces of the second half of the 19th and early 20th centuries – a period closely connected with the collecting activities of Pavel and Sergei Tretyakov. It is focused on a short period of the national culture distinguished by its aspiration to bring art up-to-date with life. The historical paths of Russian and French art and artistic trends have not always been parallel, but sometimes they overlapped and revealed comparable features. The exhibition provides food for thought with regard to distinctions, and prompts comparison of artistic and social standards chosen by Russian and French artists.

The Musée d'Orsay has lent for the exhibition in Moscow 55 of its masterpieces – 38 paintings and 17 sculptures, among them world-renowned works of such followers of French realism as Charles-François Daubigny, Jean-François Millet, and Gustave Courbet. An honorable place is reserved for the great artists of impressionism and post-impressionism represented in Moscow by a distinguished circle: visitors to the Tretyakov Gallery will see "The Village Dance" by Auguste Renoir, and "The Saint-Lazare Station" and "Ice Floes on the Seine" by Claude Monet, "The Balcony" and "The Portrait of Emile Zola" by Edouard Manet, "The Italian Woman" by Vincent van Gogh, "Still Life with Fan" by Paul Gauguin, "The Seine and the Louvre" by Camille Pissarro, "The Orchestra of the Opera" by Edgar Degas, "La Toilette" by Toulouse-Lautrec, and still lifes by Paul Cezanne and Paul Gauguin. The French symbolists Puvis de Chavannes and Gustave Moreau, the artists of the "Les Nabis" movement Bonnard, Vuillard, Denis, and sculptors Carpeau, Daumier, Rodin, Bourdelle, and Maillol, are also represented – any such listing of these names inevitably stirs up excitement among experts and connoisseurs of French art.

Such an exhibition is as great a gift to the public as any museum can dream

Жюль БАСТЬЕН-ЛЕПАЖ Jules BASTIEN-LEPAGE  
*Haymaking, 1877*  
 Oil on canvas  
 Холст, масло. 160x195 160 by 195 cm

лись писать конкурсные картины на заданную тему («Пир в Валгалле») и обратились к своим руководителям с просьбой разрешить свободный выбор сюжетов. Получив отказ, они демонстративно покинули Академию и через некоторое время основали петербургскую Артель художников. Это был первый шаг на пути к организации в начале 1870-х годов Товарищества передвижных художественных выставок. «В 1863 году раздался громовой удар, и атмосфера русского искусства очистилась. Горсточка молодых художников, бедная, беспомощная, слабая, совершила вдруг такое дело, которое было в пору только великанам и силачам. Она перевернула вверх дном все прежние порядки и сбросила с себя вековые капканы. Это была заря нового искусства», – отмечал тогда В.Стасов, справедливо оценив сделанный русскими художниками шаг как один из поворотных моментов истории российского искусства.

В этом же году во Франции жюри парижского Салона – ежегодно проводимой в столице весенней выставки – не допустило к участию почти 70 процентов предоставленных для экспонирования работ, что вызвало недовольство и волнения среди художников.

До императора Наполеона III «дошли многочисленные жалобы по поводу того, что ряд произведений искусства отвергнут жюри выставки. Его Величество, желая предоставить широкой публике самой судить о законности этих жалоб, решил, что отвергнутые произведения искусства будут выставлены ... Выставка эта будет добровольной, и художникам, не пожелавшим принять в ней участие, достаточно будет лишь сообщить администрации, и она немедленно вернет им работы...» – так сообщалось в официальной газете "Moniteur". Предполагаемую экспозицию назвали "дополнительной выставкой экспонентов, признанных слишком слабыми для участия в конкурсе". Она открылась 15 мая 1863 года, и вскоре публика уже окрестила ее весьма выразительно – «Салон отверженных»<sup>1</sup>. Боясь испортить отношения с жюри и Академией, не все живописцы решились представить на "дополнительную" экспозицию свои произведения.

Среди «отказников» официально жюри оказался и Эдуард Мане, впервые выставившийся в Салоне два года назад. (Интересно отметить, что тогда же, в 1861 году, его картина «Нимфа, застигнутая во время купания» демонстрировалась в петербургской Академии художеств.)

<sup>1</sup> Правильнее было бы перевести «Салон отвергнутых». Такое название встречается в искусствоведческой литературе на русском языке (см., например: Импрессионизм. Л., 1969), но все-таки чаще употребляется выражение «Салон отверженных».



Мане, как и его многих молодых французских и русских коллег не привлекала стилистика академизма. Он пытался использовать сюжеты и мотивы живописи старых мастеров, переосмысливая их, наполняя их новым современным звучанием, ставя перед собой новые живописные задачи. Но для большинства посетителей Салона это была не та живопись, которую хотелось бы приобрести для украшения домашнего интерьера.

Жан Доминик Энгр считал Салон лавкой, где торгуют искусством. Однако для многих художников возможность выставить и продать свои произведения была жизненной необходимостью. Через несколько лет Огюст Ренуар с горечью вспоминал: «В Париже едва ли наберется пятнадцать любителей искус-

Камиль ПИССАРРО  
*Склон Сен-Дени в Понтуазе (Красные крыши, край деревни, зимнее впечатление)*  
 1877  
 Холст, масло. 54x65

Camille PISSARRO  
*Red Roofs, Corner of a Village, Winter (Cote de Saint-Denis at Pontoise)*  
 1877  
 Oil on canvas  
 54 by 65 cm

Жан Франсуа МИЛЛЕ  
*Весна. 1868-1873*  
 Холст, масло. 86x111

Jean-François MILLET  
*Spring. 1868-1873*  
 Oil on canvas  
 86 by 111 cm

ства, которые способны признать художника без одобрения Салона, зато существует восемьдесят тысяч, которые ничего не купят, если художник не допущен в Салон». Именно благодаря французскому Салону, искусство, отображающее, по выражению Эжена Делакруа, «чувствительные» истории, религиозные и ложно-патриотические сцены, тщательно выписанных смазливых натурщиц, и получило название «салонное».

Многие художники все же решились показать свои работы на альтернативной выставке, наивно полагая, что публика оценит их по достоинству. Собирались толпы любопытствующих зрителей, которые хохотали и глумились от души. Наполеон Малый и жюри на это и рассчитывали...

Особую ярость у публики и журналистов вызывало полотно, поименованное в каталоге «отверженных» как «Купание» – то была картина «Завтрак на траве», которую Наполеон III назвал «неприличной».

Мане сделал персонажами «Завтрака на траве» (1863) своих современников, хотя ее сюжет был навеян «Сельским концертом» Джорджоне, изображившим одетые и обнаженные фигуры на фоне пейзажа. «Какой-то жалкий француз перевел это на язык современного французского реализма, увеличил размер и заменил ужасными современными французскими костюмами изящные венецианские...» – возмущался известный английский критик П.Хамертон в "Fine Arts Quarterly review". «...Есть там и другие картины подобного же





Винсент ВАН ГОГ  
Итальянка. 1887  
Холст, масло. 81×60

Vincent VAN GOGH  
*The Italian Woman.*  
1887  
Oil on canvas  
81 by 60 cm

of. And the Tretyakov Gallery sincerely thanks their colleagues from the d'Orsay Museum – which celebrates its 20th anniversary this year – for such a generous present to the first museum of Russian art on its 150th anniversary.

*Dites, qu'avez-vous vu ?*

Charles Baudelaire. "Le voyage"

(Say, what have you seen?)

The Voyage

In 1863 two seemingly unrelated events took place in France and in Russia almost at the same time. The "revolt of fourteen" burst out in St. Petersburg led by Ivan Kramskoi, as students of the Imperial Academy of Arts refused to paint an exam picture on the given topic ("The Feast of Valhalla") and asked for permission to choose topics of their own. Their request denied, they left the Academy in protest and later organised the Artel (Union) of Artists in St. Petersburg, the first step towards the Society of Wanderers ("Peredvizhniki") exhibi-

tions founded in the early 1870s. "It was like a thunderstorm in 1863, and the atmosphere of Russian art cleared. A bunch of young artists, poor, helpless, weak, suddenly did what only giants or strong men could do. They turned all the previous canons upside down and freed themselves of the old shackles. It was the beginning of new art," wrote the art-critic Vladimir Stasov, who regarded the act of the Russian artists as a turning point in the history of Russian art.

The same year in France, the jury of the Paris Salon – an art exhibition held each spring in the capital – refused entry to 70 per cent of the works submitted for display, which raised resentment and agitation among painters.

Emperor Napoleon III received numerous complaints against the rejection of the works of art by the jury. The ruler, wanting to let the general public decide for themselves whether their complaints were justified, decreed that "the rejected paintings should be exhibited ... The show is going to be voluntary, and the artists who do not want to take part in it

will only have to inform the administration, and their works will be immediately returned to them ...," announced the official newspaper "Moniteur". This new show, referred to as a "supplementary exhibition of works estimated too weak for the competition", was opened on May 15 1863 and soon was given a symbolic name by the public – the Salon of the Rejected<sup>1</sup>. Not wanting to spoil their relationship with the jury and the Academy, some of the painters decided not to provide their works for the "supplementary" exhibition.

Among those "rejected" by the official jury was Edouard Manet who had exhibited his works at the Salon two years earlier for the first time. (It is worth mentioning that in the same year – 1861 – his painting "The Surprised Nymph" was displayed at the St. Petersburg Academy of Arts in Russia.)

Manet, like many young French and Russian artists of the time, was not attracted by the academic style of painting. He tried to use the themes and motives of old masters by reviewing them, filling them with a new modern meaning, and setting new artistic goals. However, for most of the Salon visitors, it was not the kind of art they wanted to buy for decorating their homes.

For Jean Auguste Dominique Ingres, the Salon was a shop where art was sold. However, for many artists the possibility to display and sell their works was vital. Auguste Renoir wrote a few years later: "There are hardly 15 art-lovers in Paris capable of esteeming a painter without the approval of the Salon. At the same time, there are 80,000 people who are not going to buy anything that has not been displayed at the Salon." According to Eugene Delacroix, it was due to the Salon that art presenting "sentimental" stories, religious and pseudo-patriotic scenes as well as accurately depicted pretty nudes<sup>2</sup> received the name of "salon" art.

Nevertheless, many artists had the courage to display their works at the alternative exhibition, believing, quite naively, that the public would understand what they were worth. In fact, crowds of idlers, who laughed and mocked at the paintings, came to the show. That was exactly the reaction that Napoleon III and the jury had reckoned on...

The public and journalists were especially infuriated by the work named "The Bath" in the Salon catalogue. The painting that Napoleon III considered "indecent" was "Le Déjeuner sur l'Herbe".

The characters of Manet's work of 1863 were his contemporaries although the subject was borrowed from "The Pastoral Concert" by Giorgione who had depicted dressed and nude figures against a landscape. "A wretched Frenchman translated the painting into the language of modern French realism, enlarged its size and changed fine Venetian dress into dreadful French clothes ..." wrote the famous English critic Philip Hamerton in the "Fine Arts Quarterly Review". "There

рода, которые приводят к заключению, что нагота, изображенная вульгарными людьми, неизбежно выглядит непристойной», – продолжал он.

Все же и во Франции нашлись люди, сумевшие оценить и поверить в будущее новой французской живописи. Примечательно, что в 1856 году, когда москвич Павел Михайлович Третьяков приобрел картину русского живописца В.Г.Худякова, положившую начало его коллекции, парижский галерист Поль Дюран-Рюэль решил продавать произведения французских художников в Европе. До 1870 года среди любимых мастеров Дюран-Рюэля были Коро, Милле, Курбе, Добиньи. Именно эти авторы привлекли также и внимание Сергея Михайловича Третьякова, обратившегося в начале 1870-х годов к систематическому коллекционированию картин западноевропейской школы.

По делам торговых предприятий Третьяковых Сергей Михайлович часто бывал за границей. Свою «штаб-квартиру» он устроил в Париже, где жил подолгу, общался с художниками, при приобретении произведений пользовался советами И.С.Тургенева и А.П.Боголюбова. В коллекции С.М.Третьякова было шесть картин Добиньи, пять произведений Камиля Коро, монументальное полотно Гюстава Курбе «Море». Без объяснений понято, почему в 1870–1880 годах Сергея Михайловича так привлек «крестьянский жанр». Его коллекция, собранная на зарубежном материале, безусловно, перекликалась с русской коллекцией старшего брата. А.А.Бахрушин отмечал: «Брат Павла Михайловича собирает живопись современных мастеров. Ее у него немного, но все первые номера». В собрании Третьякова-младшего появилась большая картина Жюль Бретона «Рыбаки в Ментоне» и получившая широкую известность в России «Деревенская любовь» Бастьен-Лепаж. Это произведение сыграло особую роль в становлении таких русских художников, как М.В.Нестеров и В.А.Серов, который в молодые годы ходил смотреть на эту картину «каждое воскресенье». Также понятно, почему Сергей Михайлович просто не мог начать собирать импрессионистов – не только для России, но и для Франции это было еще слишком рано. Даже в 1890 году Лувр отказался принять в дар «Олимпию» Мане. В России только следующее поколение коллекционеров решится на такой смелый шаг. Но во Франции на этот отчаянный шаг отважился уже упомянутый нами Дюран-Рюэль. Он первый, и больше чем кто-либо другой, помог импрессионистам. Ренуар, Моне, Писсарро не раз с благодарностью вспоминали о нем. Его ценили Мане, Дега и Сислеи. Будучи не только галеристом, Дюран-Рюэль еще основал

Поль ГОГЕН  
Натюрморт с веером  
Около 1888  
Холст, масло. 50×61

Paul GAUGUIN  
*Still Life with Fan.*  
c. 1888  
Oil on canvas  
50 by 61 cm



два художественных журнала<sup>2</sup>, рассчитывая, что критика поможет ему поддерживать молодых живописцев, в которых он верил, покупая их творения. Первая экспозиция будущих импрессионистов, объединившихся в «Анонимное общество живописцев, скульпторов, граверов и др.», состоялась в апреле-мае 1874 года. (Первая выставка передвижников открылась в Петербурге в 1871 году.) Сейчас кажется удивительным, что Дега назвал ее «Салон реализма»! Стараясь привлечь побольше участников, он писал в Лондон Джеймсу Тиссо: «Реалистическое течение уже не имеет надобности бороться с другими. Оно есть, оно существует, и оно должно быть показано отдельно... Выставляйтесь. Оставайтесь со своею страной и со своими друзьями.

Клянусь Вам, дело подвигается и начинает иметь успех даже раньше, чем я ожидал». И его соратник Камилль Писсарро, несмотря на издательские обзоры «этой чрезвычайно комической выставки» и прочие злобные нападки, сообщал: «Выставка идет хорошо. Это успех. Критика нас поносит и обвиняет в отсутствии знаний. Я возвращаюсь к своим занятиям, что важнее, чем читать все это». За первой экспозицией последовала вторая, состоявшаяся в 1876 году. «У Дюран-Рюэля только что открылась выставка так называемой живописи. Мирный прохожий, привлеченный украшающими фасад флагами, входит, и его испуганному взору предстает жуткое зрелище: пять или шесть сумасшедших ... группа несчастных, пораженных

Поль СЕЗАНН  
Яблоки и апельсины  
Около 1899  
Холст, масло. 74×93

Paul CEZANNE  
*Apples and Oranges.*  
c.1899  
Oil on canvas  
74 by 93 cm



<sup>2</sup> "Revue internationale de l'art et de la curiosité" (1869) и "L'art dans les deux mondes" (1891).



are other paintings of the same kind making us conclude that nudity depicted by vulgar people inevitably looks indecent," he continued.

Nevertheless, there were people in France who valued the new French painting and believed in its future. It is worth mentioning that in 1856, when the Muscovite Tretyakov bought two paintings of the Russian artists Khudyakov and Shilder to form the basis of his collection, a Paris gallery-owner Durand-Ruel decided to sell the works of French artists in Europe. Up to 1870, among Durand-Ruel's favourite artists were Corot, Millet, Courbet, and Daubigny. The same artists attracted Sergei Tretyakov's attention when he started to systematically collect European paintings in the early 1870s.

Sergei Tretyakov often went abroad on his family business. He had his headquarters in Paris where he stayed for long

Пьер Огюст РЕНУАР  
*Танец в деревне*. 1883  
Холст, масло. 180x90

Pierre-Auguste RENOIR  
*Dance in the Country*.  
1883  
Oil on canvas  
180 by 90 cm

<sup>2</sup> "Revue internationale de l'art et de la curiosité", 1869, and "L'art dans les deux mondes", 1891.

periods of time and met with artists. When buying works of art, he asked for advice from Ivan Turgenev and Alexei Bogolyubov. Sergei Tretyakov's collection included six paintings by Daubigny, five works by Camille Corot, and the grand painting of Gustave Courbet's "The Calm Sea". It is no surprise that in the 1870s-1880s Sergei Tretyakov was much attracted by paintings depicting peasant life. His collection consisting of works created by foreign artists had obviously much in common with the Russian collection of his brother. Alexander Bakhrushin once said: "Pavel Mikhailovich's brother collects modern art. He has got only a few paintings but they are all chefs d'oeuvre." The younger Tretyakov enriched his collection with Jules Breton's large-sized "Fishermen in Menton" and Bastien-Lepage's "Rural Love", very famous in Russia. This painting played an important role in the development of such Russian artists as Mikhail Nesterov and Valentin Serov, the latter claiming that he used to go and look at it "every Sunday". It is also obvious why Sergei Tretyakov could not start collecting the impressionists – it would be too early not only for Russia, but also for France. Even in 1890, the Louvre did not accept Manet's "Olympia" offered as a gift.

In Russia, only the next generation of collectors dared to take this step forward. However, in France, Durand-Ruel had already taken this major step. He was the first to help the impressionists, and he helped them more than anyone else. Renoir, Monet and Pissarro often remembered him with gratitude, and he was respected by Manet, Degas and Sisley. Apart from being an art dealer, he organised two art journals<sup>2</sup> hoping that art critics' professional reviews might help him support the painters in whom he believed and whose works he was buying. The first exhibition of those who later became known as the "impressionists", united in the "Anonymous Society of Painters, Sculptors, Engravers, etc.", was held in April-May 1874. (The first exhibition of the "Peredvizhniki" was organised in St. Petersburg in 1871). It may seem strange today that Degas called this exhibition the "salon of realism". Trying to attract as many participants as possible, he wrote to James Tissot in London: "The realistic trend doesn't need to fight with other trends any longer. It is there, it exists, and it should be displayed separately ... Exhibit your works. Stay with your country and friends. I assure you that we are moving forward and getting recognition even sooner than I expected."

Despite humiliating reviews about the "extremely ridiculous exhibition" and other malicious attacks, Camille Pissarro wrote: "The show is going on fine. It is a success. The critics abuse us and accuse us of lack of craftsmanship. I'm getting back to my work and it's more important than reading all that." The first show was followed by the second in 1876. "A so-called art exhibition

has just been inaugurated at Durand-Ruel's. A peaceful passer-by, attracted by the flags decorating the façade, soon after entering the hall is repelled by a ghastly view: five or six crazy men, ... a miserable group suffering from vanity, have gathered here to display their works. Many people are laughing their heads off looking at their paintings, but as for me, I am depressed. These so-called artists ... take a canvas, paints and a brush, make several accidental strokes and sign the whole thing ... Try to make Monsieur Pissarro understand that trees are not violet, that the sky is not of the same colour as fresh butter, that there is no country where we could find things he depicts, and that there is no mind capable of sharing those delusions. Indeed, try to convince Monsieur Degas, tell him that art is made of certain elements such as drawing, colour, completeness, measure, and he will laugh at you and will consider you a reactionary. Or try to explain to Monsieur Renoir that a feminine body is not a piece of rotting meat with green and violet spots indicating the final stage of decay," wrote the influential "Figaro" critic Albert Wolf.

In 1877 the third exhibition took place. That is when its participants started calling themselves "impressionists", using the mocking nickname that they had been given, and they founded the magazine "L'impressionniste". Yet Durand-Ruel's belief in the impressionists brought him to ruin. Paradoxically, it happened in 1886 when these artists started achieving more and more success. At the same time, however, their predecessors – Corot, Millet, Daubigny, Courbet – went out of fashion, and Durand-Ruel had to sell their works at a loss. At the Paris World Fair in 1878, the French section jury, consisting of officially recognized painters, rejected not only Manet and the impressionists but also Delacroix, Millet and many others. That is when Durand-Ruel, who by that time had lost all of his collection, appealed to his former clients and organized a superb exhibition of French paintings (380 works) covering the period from 1830 to 1870. It showed 88 works by Corot, 32 by Delacroix, 30 by Courbet, and 18 by Daubigny. The general public did not appreciate its true worth but experts and connoisseurs of French art were amazed. However, Durand-Ruel – a courageous, energetic galleryist and entrepreneur with stunning intuition – failed to estimate the true value of Cezanne, Gauguin and Van Gogh.

Perhaps it is appropriate to mention that it was at that exhibition of 1878 that Pavel Tretyakov for the first time acted as one of the main organizers of the Russian art section. He performed the function of an informal arbitrator between the Academy and the "Peredvizhniki" (Wanderers) who, like their French fellows, rebelled against the attempt of the Russian academic jury to represent Russian art in a biased and one-sided way. Kramskoi even suggested building "an additional barrack"



манией тщеславия, собрались там, чтобы выставить свои произведения. Многие лопаются от смеха перед их картинами, я же подавлен. Эти так называемые художники ... берут холст, краски и кисть, наудачу набрасывают несколько случайных мазков и подписывают всю эту штуку... Заставьте понять господина Писсарро, что деревья не фиолетовые, что небо не цвета свежего масла, что ни в одной стране мы не найдем того, что он пишет, и что не существует разума, способного воспринять подобные заблуждения. В самом деле, попытайтесь вразумить господина Дега, скажите ему, что искусство обладает определенными качествами, которые называются рисунок, цвет, законченность, мера, и он расцветает вам в лицо, и будет считать вас реакционером. Или попытайтесь объяснить господину Ренуару, что женское тело не кусок мяса в процессе гниения с зелеными и фиолетовыми пятнами, указывающими на окончательное разложение трупа», – делился впечатлениями на страницах «Фигаро» влиятельнейший критик Альбер Вольф. В 1877 году состоялась третья выставка. И именно тогда ее участники начали называть себя импрессионистами, используя данное им в насмешку прозвище. Они основывают журнал "L'impressionniste". Однако вера Дюран-Рюэля в коммерческий успех импрессионистов не оправдала себя, он был на грани разорения. Парадоксально, что это произошло в 1886 году, когда художники стали наконец пользоваться все большим признанием, но именно тогда проходит мода на их предшественников – Коро, Милле, Домье, Курбе... Дюран-Рюэль вынужден был продавать работы себе в убыток: одни произведения еще не достигли пика рыночной стоимости, другие же ценились уже слишком дешево.

В 1878 году жюри французского раздела парижской Всемирной выставки, состоявшее из художников официального направления, отвергло не только Мане и импрессионистов, но и Делакруа, и Милле и многих других. И тогда Дюран-Рюэль, у которого уже ничего не осталось от коллекции, обратился к своим бывшим клиентам и устроил потрясающую по качеству экспозицию французской живописи (380 картин), охватывающую период с 1830 по 1870 год. На ней было представлено 88 вещей Коро, 32 – Делакруа, 30 – Курбе, 18 – Добиньи. Широкая публика не оценила ее по достоинству, но у специалистов и подлинных любителей французского искусства она вызвала настоящее изумление. Однако Дюран-Рюэль, этот смелый, напористый, обладающий потрясающей интуицией галерист и предприниматель, так и не смог по достоинству оценить Сезанна, Гогена, Ван Гога.

Вероятно, уместно напомнить, что именно на Всемирной выставке 1878 года впервые выступил в качестве одного из основных организаторов русского художественного раздела Павел Михайлович Третьяков, ставший своеобразным третейским судьей между Академией и передвижниками, возмущившимися, как и их французские собратья, стремлением российского академического жюри тенденциозно и однобоко представить русское искусство. Крамской предложил даже построить «добавочный барак» и «путем печати» разъяснить неправильно понятое академической комиссией «свои обязанности», подвергнуть критике «самую компетентность» ее членов, а «если это уважено не будет, то мы объявим, что берем все свои вещи с выставки и возем на собственные средства в Париж». В письме к Третьякову Крамской пересказывает

Клод МОНЕ  
*Вокзал Сен-Лазар*  
1877  
Холст, масло. 75x104

Claude MONET  
*The Saint-Lazare Station*. 1877  
Oil on canvas  
75 by 104 cm

Пьер Огюст РЕНУАР  
*Мальчик с кошкой*  
Около 1868-1869  
Холст, масло. 124x67

Pierre-Auguste RENOIR  
*Young Boy with a Cat*.  
c. 1868-1869  
Oil on canvas  
124 by 67 cm



перипетии борьбы и сетует, что выбирать не его дело, «а лиц, поставленных свыше для этого, а так как они суть те именно лица, которые самым высшим начальством указаны, то мы, т.е. художники, и обязаны беспрекословно повиноваться, потому что вообразите, если бы художники, что вздумают, то и пошлют, ведь тогда сии господа смысла не имеют». К.Савицкий, прослышавший о борьбе, затеянной Товариществом с Академией, шлет Крамскому восторженное письмо: «Я руками развожу в изумлении при мысли, что гуманная Академия может допустить такое самовольничанье. Кровь бьет в висках моих от счастья при мысли... что какой-то частный кружок художников действует в параллель и самостоятельно в таком деле, которое искони принадлежало Академии, правительству; опора, правда, есть; существуем же мы самостоятельно. И при этом даже законно, но ведь скажут – это не дома, это чорт знает что такое, это окончательная брешь обаятельности Академии, на это без

and, "via the printing press" explaining the duties of the academic commission which the latter had obviously misinterpreted, criticizing its members' "actual competence", and "if it's not respected, we'll announce that we are taking all our works from the exhibition and getting them to Paris at our own expense". In his letter to Tretyakov, Kramskoi recounts all the details of the conflict and complains that selection is not his task, "but the task of those appointed for that purpose from above and, since they are the persons designated by the highest authorities, we artists must therefore implicitly obey, because imagine, if artists sent what they wanted, would these gentlemen be of any use?". When Konstantin Savitsky learned about the confrontation initiated by the "Peredvizhniki" against the Academy, he sent an enthusiastic letter to Kramskoi: "I am astonished at the thought that the humane Academy could allow such wilfulness. It makes me feel an absolutely happy person to think ... that a private circle of artists acts concurrently and independently in the area which has at all times been within the jurisdiction of the Academy and the government; yet there is a solid ground to it – we do exist independently and even on a legal basis. But they will argue that is not the same as at home, that's the hell of a scandal that is the final breach in the Academy's spell, they will veto it without any arguments. The very attempt moves me deeply ... I am applauding you from here, my fever's paroxysm is fading and ... turning into a pleasant languor ... and I ... am lying here envisioning the Paris exhibition. There, among all the shine, splendour and magic, we are walking together greeting our fellows in labour and cause ..."

Having assumed the largest share of its coordination, Tretyakov provided 44 works from his collection for exhibition in Paris<sup>3</sup>. The following year Sisley and Cezanne, tired of struggle and indigence, decided to send their works to the Salon. So did Edouard Manet who nearly broke his friendship with Zola because of the article published in the July issue of the Russian magazine "Europe's Bulletin"! Monet left Paris. Pissarro and Caillebotte were fighting to organize the fourth exhibition. Caillebotte, admiring Pissarro's firmness, would write later: "If there is a person in the world who has the right not to forgive Renoir, Monet, Sisley and Cezanne, it can only be you – you suffered from the same hardships but did not give up...". At Degas's urgent request it was decided not to mention the word "impressionists" on the poster since it irritated everybody so much. Instead, the artists called themselves "independent". The "independents" came to their eighth and last exhibition in 1886 without Monet, Sisley and Renoir. The faithful Pissarro wrote to his son: "It is so typical for people, and so sad ..." So many similar examples could be cited from the Russian art history of this period so closely connected with the



Анри де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
Рыжая  
(За туалетом), 1889  
Холст, масло, 67x54

Henri de TOULOUSE-LAUTREC  
*La Toilette*  
Oil on canvas  
67 by 54 cm

Tretyakov family and their closest companions. Both for France and Russia this was the time when each country was equally living through a period of national cultural history characterized by striving to bridge the gap between art and reality, and to bring art closer to life.

Methods used by the French and Russians and the solution to the problem of choosing their own artistic and social benchmarks determined the difference in the evolution of modernism in Russia and France.

Almost simultaneously in both countries, there grew a wave of resistance to academic conservatism, and independent artists' groups were formed. In different ways they foreboded the impending "advent of modernism". French art was on the verge of liberating the artistic form, of giving art a new status of an independent – second – reality. "One should be up-to-date!" proclaimed Manet. But how to express this contemporaneity in art? Is it enough to choose actual and topical subjects?

<sup>3</sup> Ye. Seleznyova. P.M. Tretyakov and the 1978 Paris World Fair // "Tretyakov Gallery" n.1, 2006.

It seems that Maxime du Camp's thoughts could well be shared by some of his Russian colleagues: "Everything moves, everything grows, everything rises around us [...] Science performs miracles, industry works wonders but we remain indifferent, insensible, worthy of contempt, plucking the worm-out strings of our lyres, closing our eyes to avoid seeing, or else staring obstinately at the past about which we have no regrets. Steam energy is discovered – we are praising Venus; electricity is discovered – we are praising Bacchus, the vermilion vine's friend. This is absurd!" It sounds so similar to the social zeal of the "Peredvizhniki". Although it is partially dissolved in the compromised fusion with academicism, this impulse may be regarded as the materialized energy of a social utopia which later fed the Russian avant-garde.

It is the presentation of French paintings and sculptures in the Tretyakov Gallery, the largest museum of Russian art, that enables us to observe the links between the cultures, and breathe the exciting air of the changes which occurred at the turn of the 19th century. But, apart from academic comparisons and contexts, the exhibition of the Musée d'Orsay is also a collection of exceptional works of art. The opportunity to come into direct contact with these masterpieces creates the most important aspect of emotional perception: amazement at the masterly brushstroke, delight in the plasticity and freedom of colour, and admiration for the magic of the painterly image. In other words, this means enjoying the art that in Russia has traditionally been considered an exemplary model: in subsequent decades the French school boasted numerous followers in Russia, which invariably enlightened artistic processes both in painting and sculpture, and filled them with powerful energy.



Эдгар ДЕГА  
Танцовщица (1-й арабеск)  
Бронза, 28,2x43x21  
Восковой оригинал, исполненный около 1882–1895 гг., находится в Национальной галерее искусства, Вашингтон, США

Edgar DEGAS  
*Dancer (First Arabesque Penchée)*  
Bronze  
28,2 by 43 by 21 cm  
The wax original, made c. 1882–1895, is stored at the National Gallery of Art, Washington.

рассуждений наложат «запрещаем». Пред одной попыткой такой я умиляюсь... Отсюда аплодирую Вам, пароксизм моей лихорадки унимается и... превращается в приятную истому... и я... лежу и брежу видами Парижской выставки. Там, среди блеска, великолепия и волшебства, мы ходим с Вами и приветствуем всех добрых приятелей по труду и делу...»

Взяв на себя большую часть работы по координации выставки, П.М.Третьяков выдал для экспонирования в Париже 41 работу из своей коллекции<sup>3</sup>.

На следующий год уставшие от борьбы и нужды Сислей и Сезанн решили послать свои работы в Салон. Как и Эдуард Мане, который чуть было навсегда не рассорился с Эмилем Золя из-за статьи, опубликованной в июльском номере **русского** журнала «Вестник Европы»! Клод Моне уехал из Парижа. Писсарро с Кайботтом би-лись за организацию четвертой выставки. Позже Кайботт, преклонившийся перед стойкостью Писсарро, признавал: «Если есть на свете человек, имеющий право не простить Ренуара, Моне, Сислея и Сезанна, то это только Вы – Вы испытывали ту же нужду, что и они, но не сдались...» По настоянию Дега решили убрать с афиши так всех раздражавшее слово «импрессионисты». Те-перь художники называли себя «независимыми». К последней, восьмой выставке, состоявшейся в 1886 году, «независимые»

Оноре ДОМЬЕ  
*Ратапуль*, 1850  
Отлив 1891  
Бронза  
43,5x15,7x18,5

Honoré DAUMIER  
*Ratapail*, 1850  
Cast 1891  
Bronze  
43,5 by 15,7  
by 18,5 cm

Аристид МАЙОЛЬ  
*Средиземноморье (Мышление, или Латинское мышление)*  
1900–1905  
Патинированная бронза, 118x142x71

Aristide MAILLOL  
*The Mediterranean (Thought, or Latin Thought)*, 1900–1905  
Patinated bronze  
118 by 142 by 71 cm

<sup>3</sup> Об этом см.: Селезнева Е. П.М.Третьяков и Всемирная парижская выставка 1878 года // Третьяковская галерея, 2006. № 1.



пришли уже без Моне, Сислея и Ренуара. Верный Писсарро написал сыну: «Это так похоже на людей и так грустно...» А сколько по-хожих примеров можно было бы привести из истории русского искусства этого периода, теснейшим образом связанного с деятельностью семьи Третьяковых и их ближайших соратников. И во Франции, и в России это время, когда каждая из стран собственными силами «пережила» тот отрезок в национальной культуре, для которого характерно стремление пере-вести искусство в плоскость современности, приблизить его к жизни.



Методы, используемые французами и русскими, решение проблемы выбора творческих и общественных ориентиров обуславливают различие в путях становления модернизма в России и Франции.

Почти одновременно в обеих странах поднялась волна противостояния академической консервативности, одновременно появились и независимые группы художников. По-разному они предвещали скорое «пришествие модернизма». Французское искусство стояло на пороге освобождения художественной формы, предания искусству нового статуса самостоятельной, «второй» реальности. «Надо быть современным!» – провозгласил Мане. Но как выразить в искусстве эту современность? Достаточно ли только выбирать актуальные сюжеты?

Кажется, что размышления Максима дю Кампа вполне могли быть разделены некоторыми его русскими коллегами: «Все движется, все растет, все увеличивается вокруг нас ... наука творит волшебство, индустрия показывает чудеса, а мы остаемся безучастными, бесчувственными, достойными презрения, пощипывая обветшалые струны наших лир, закрывая глаза, чтобы не видеть, или же упорно разглядываем прошлое, о котором нам жалеть нечего. Открыли энергию пара – мы прославляем Венеру, изобрели электричество – мы прославляем Бахуса, друга румяной лозы. Абсурд какой-то». Как это созвучно социальному пафосу передвижничества. Хотя он отчасти и растворился в компромиссном слиянии с академизмом, тем не менее этот пафос можно считать предвестием воплощения энергии социальной утопии, выплеснувшейся в русском авангарде.

Включение французской живописи и скульптуры в контекст собрания Третьяковской галереи, являющейся крупнейшим музеем российского искусства, позволяет увидеть связи культур и ощутить волнующий воздух перемен эпохи рубежа веков. Но кроме научных сравнений и контекстов, выставка из Музея Орсе представляет собой собрание произведений высочайшего уровня. Возможность непосредственного контакта с этими шедеврами создает важнейший слой их эмоционального восприятия: удивление виртуозностью владения кистью, наслаждение пластикой и свободой цвета, упоение магией живописного образа, то есть всем тем, что традиционно считалось у нас на Родине образцом, достойным подражания... Целые поколения последователей французской школы появлялись в России в последующие десятилетия, неизменно оживляя и наполняя мощной силой художественные процессы, происходившие как в живописи, так и в скульптуре.