



ЕМІЛЬ  
ЗОЛЯ

ФРАНЦУЗСЬКИЙ  
ЖИВОПИС  
XIX  
СТОЛІТТЯ

МИСТЕЦТВО







ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

ФРАНЦУЗСЬКИЙ ЖИВОПИС  
XIX СТОЛІТТЯ

*Переклад*

*Є. І. СТАРІНКЕВИЧ і М. Я. КАЛИНОВИЧА*

*Вступні статті*

*А. А. ГОЗЕНПУДА*

*і С. О. ГІЛЯРОВА*

*Редакція і коментарії*

*С. О. ГІЛЯРОВА*

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО «МИСТЕЦТВО»

1940





Émile Zola





А. ГОЗЕНПУД

## ЕМІЛЬ ЗОЛЯ—ХУДОЖНІЙ КРИТИК

Е. Золя пристрасно любив життя і не менш пристрасно ненавидів ті сили, що заважали зробити життя щасливим. Любов і ненависть неподільні в його свідомості, і тому, борючись проти косного, він захищав нове і, стверджуючи принцип справедливості, всією істотою заперечував гноблення.

Е. Золя—художник-боєць. Глибоко неправі критики, які докоряли великому письменникові за те, що він замкнувся в тиші свого кабінету, відгородився від життя, поринув у книги. Це—уявний портрет Золя, і в ньому нема схожості з оригіналом. Ніколи автор „Природної і соціальної історії одної сім'ї“ не дивився на життя з вікна своєї робочої кімнати. Він завжди брав участь у сутичці, завжди боровся за те, що вважав справедливою. Захист Дрейфуса—не єдиний мужній вчинок Е. Золя. Знаменитий лист президентові („Я обвинувачую“) був закономірним для всього життя великого письменника. Хіба „Пастка“, „Нана“, „Творчість“, „Гроші“, „Розгром“ написані інакше, ніж цей чудовий лист, і хіба не можна ці романи також назвати—„Я обвинувачую“?

Для Е. Золя захист справедливості і боротьба проти насильства і деспотизму—закономірні, бо в ньому були злиті художник і громадянин, боєць і письменник.

Е. Золя продовжував велику традицію французької культури, продовжував традицію Вольтера—захисника Каласа і Сірвена, будучи прямим попередником кращих представників французької інтелігенції, що знайшли спільну мову з пролетаріатом,—Анрі Барбюса і Ромена Роллана.

Не випадково краща книга про Золя належить Анрі Барбюсу, і не випадково так ненавидять реакціонери твори геніального художника-гуманіста.

Для більшої частини читачів Е. Золя насамперед автор грандіозної двадцятитомної епопеї „Ругон-Маккари“. Це цілком зрозуміло. Після „Людської Комедії“ Бальзака „Природна і соціальна історія одної сім'ї“,—безперечно, наймогутніший щодо задуму і виконання літературний твір ХІХ ст.



Поступаючись перед Бальзаком талантом і глибиною розкриття соціальної сторони дійсності, як про це справедливо говорить Енгельс, Е. Золя, проте, охоплював дійсність ширше, ніж Бальзак. Це пояснюється насамперед тим, що літературна діяльність автора „Черева Парижа“ розгорталася в другій половині ХІХ століття, тобто в період інтенсивного піднесення капіталізму, що вступив у свою останню фазу. Отже, Е. Золя був свідком тих процесів, які ледве тільки намічалися за життя Бальзака.

Ми не знайдемо образів пролетарів на сторінках „Людської Комедії“, тоді як деякі романи Е. Золя цілком присвячені життю робітників („Пастка“, „Жерміналь“).

„Ругон-Маккари“ написані на основі чіткого, ясного і послідовного плану, повно охоплюючи французьку дійсність часів Другої імперії.

В основу свого грандіозного циклу романів Е. Золя поклав насамперед концепцію так званого „експериментального“ романа, що являє собою спробу об'єднати в одно ціле художню творчість і науковий експеримент.

Біологічна конституція людини цікавила Е. Золя більше, ніж її духовний склад, а з темпераменту людей він виводив і закони соціальні.

В циклі „Ругон-Маккари“ письменник прагнув зв'язати разом план соціальний і біологічний, але все ж примат був за біологією.

Е. Золя писав: „...От два елементи: 1) елемент чисто людський, наукове вивчення одної сім'ї, фатальних зчеплень спадковості; 2) вплив сучасності на цю сім'ю, її душевне і тілесне руйнування гарячковістю епохи, соціальний і фізичний вплив навколишнього середовища“.

Цикл „Ругон-Маккари“ зображає історію одної сім'ї на фоні історії Франції другої половини ХІХ століття, показуючи піднесення одних представників цієї сім'ї і падіння інших, зумовлюючи подібну криву насамперед біологічними факторами спадковості. В „Первісному плані, переданому видавцеві А. Лакруа“, Е. Золя пояснює свій задум так: „Я вивчаю подвійну сім'ю „Ругон-Машарів“ (Маккарів). В ній з'являються різні паростки, добрі і погані. Причину цих схожих, але протилежних темпераментів я шукаю передусім у галузі спадковості. Іншими словами, я вивчаю людську природу в її таємних рушійних пружинах... Цим же шляхом утворилося і суспільство. За допомогою новіших наукових методів я простежу ту нитку, яка з математичною неминучістю веде від одної людини до другої. А коли в мене в руках зберуться всі нитки, ціла соціальна група, я показую цю групу за ділом... Отут я й обираю, як рамку, Другу імперію, мої персонажі розвиваються, всередині цієї рамки, відповідно до логіки своїх характерів; вони зв'язані між собою, і всеж у кожного—своя окрема особа... Вони стають типовими акторами, що резюмують епоху. Я даю синтетичний аналіз людської природи, а також історію“.

Негативні і позитивні сторони цієї схеми зумовили характер усього циклу романів. Примирити „соціальний“ і „біологічний“ плани Е. Золя не вдалося. Фізіологія явно перемогла історію. Однак, при всіх недоліках (дуже істотних) теорії і практики Золя, позитивні властивості епопеї—величезні. Письменник насмілився розповісти правду про су-

часну йому буржуазну Францію, показати підкуп і продажність вищих чиновників і міністрів, корупцію і розпусту, що процвітають у так званих „вищих сферах“, ненаситну жадобу наживи, що охопила буржуазію, злидні і тяжку підневільну працю пролетарів, зраду і за-  
проданство, що привели французську армію до Седана і ін.

Е. Золя повинен був володіти великим запасом мужності для того, щоб завершити так широко задуманий план, бо вихід кожного нового його романа викликав у таборі реакції виття і улюлюкання. Жовта преса вправлялася в брудній лайці по його адресу, вправлялася в усяких інсинуаціях і доносах. Створення „Ругон-Маккарів“—подвиг не лише літературний, а й громадський.

Е. Золя з сміливістю і безстрашністю досвідченого хірурга розкрив болячки буржуазного суспільства. Вся гнилизна Другої імперії, що завалилася під пруським чоботом в 1870 р., відтворена на сторінках чудової епопеї.

Труп проститутки Нана, що розкладається,—це ніби образне втілення капіталістичного суспільства. Не менш символічна кінцівка роману „Людина-звір“. Поїзд, який везе французських солдатів, втративши машиніста, мчить з величезною швидкістю, наближаючись до загибелі. Це ніби пролог до Седана. І наступна книга Золя так і названа—„Розгром“.

Буржуазія, це зажерливе „Черевко Парижа“, що жадно поглинає істота,—сита, нахабна, підла, розбещена. І в цей час у робітничих кварталах гніздиться тяжка нужда. Нелюдська праця пролетарів і неробство дармоїдів—такий соціальний контраст двох світів, показаних Е. Золя в його романах.

Однак, великий письменник не був марксистом. Усвідомлюючи всю порочність і страхітливність капіталістичної системи, він у своїх книгах не закликав до насильного її повалення, але намагався підмінити революційну перебудову суспільства реформізмом. Навіть найвидатніший роман Е. Золя „Жерміналь“, що з величезною силою малює становище пролетарів-вуглекопів, за задумом автора, був покликаний „показати нещасних такими, якими їх створило суспільство... і викликати таку жалість, такий крик про справедливість, щоб Франція перестала, нарешті, віддавати себе на з'їдання купці честолюбивих політиків і зайнялася питанням про благополуччя і щастя своїх дітей“.

Правда, роман ширший від такого призначення і спрямованість його—революційна. Але в цьому вже „винний“ Золя-художник, який переміг Золя-соціолога. Однак, реформізм Золя розкривається перед нами з граничною ясністю в його романі „Праця“, написаному в 1900—1901 рр. Це типова дрібнобуржуазна утопія, що малює мирне співіснування праці і капіталу. Ця несподівана спроба „примирення“ соціалізму з капіталізмом була логічним завершенням тієї еволюції, що сталася за останні роки в житті Золя.

Нерозуміння справжньої природи капіталістичного суспільства привело Золя до порочної думки, ніби суперечності між робітниками і підприємцями можуть бути усунуті в результаті договореності обох сторін. Мирна еволюція капіталізму в бік наближення його до соціалізму—от

утопічна ідея, до якої прийшов Золя. Не знайшовши єдино правильного ключа до розв'язання всіх питань, пройшовши мимо марксизму, художник заплутався у суперечностях.

Але не будемо судити Золя за те, що його думка так і не вибилася з тенет буржуазних теорій. Як і всі представники критичного реалізму, Золя найсильніший в зображенні хиб буржуазного суспільства і найслабший тоді, коли намагається малювати свої ідеали. Заперечення йому вдається в більшій мірі, ніж ствердження.

Ніхто не може примусити нас прийняти серйозно ідеї Золя, але критика підвалин буржуазного суспільства, подана на сторінках „Ругон-Маккарів“, зберігає на сьогодні не лише пізнавальну цінність.

Е. Золя був художником чесним. Його помилки і збочення—результати щирого прагнення до істини.

Сприймавши кращі традиції французької реалістичної літератури, будучи прямим послідовником Бальзака і Стендаля, Е. Золя дав незрівнянне щодо яскравості і майстерності відтворення сучасної йому Франції, однаково близьке історикові, соціологові і читачеві. Помилки Золя—зумовлені його часом, талант Золя—безсмертний.

Двадцять романів, що складають епопею Ругон-Маккарів, трилогія „Лурд“, „Рим“ і „Париж“, незавершена тетралогія („Праця“, „Істина“, „Родючість“, „Справедливість“) і ряд юнацьких романів і новел не вичерпують усієї художньої спадщини Е. Золя. Окреме місце серед творів письменника займає його публіцистика, статті з питань мистецтва і літератури, лише частково зібрані у збірниках „Я ненавиджу“ (1866—1869), „Мій Салон“ (1879), „Експериментальний роман“ (1880), „Романісти-натуралісти“ (1881), „Натуралізм у театрі“ і „Наші драматурги“ (1881). Ці книги, що об'єднують газетні і журнальні статті більш раннього періоду, є спробою теоретичного усвідомлення власної практики, і тому нерозривно зв'язані з художньою творчістю Золя. Однак, окремі статті і збірники можуть бути не тільки автокоментарієм до романів Золя, але вони є своєрідними, естетичними маніфестами натуралізму.

Треба відмовитись від помилкового погляду на статті Золя, як на щось прикладне, незалежне від його основної белетристичної спадщини. Естетична система Золя еволюціонувала в міру росту його свідомості, але завжди лишалася цілою і єдиною. Тому особливий інтерес для нас становить саме критична спадщина письменника, де з граничною чіткістю сформульовані його погляди на мистецтво.

В Золя жив темперамент справжнього, природженого публіциста, бійця, що захищає свої погляди. Він вдавався до газети і журналу не лише на світанку своєї письменницької діяльності, коли потреба в грошах змушувала його нести поденну службу в „Evénement“ у Вільмесана, але й пізніше, у 80-х роках, у розквіті слави.

На перший погляд зовсім незрозуміла та радість, з якою знаменитий автор „Ругон-Маккарів“ приймає запрошення видавця журналу „Вестник Европы“ М. Стасюлевича надсилати свої статті і нариси з питань мистецтва і літератури, передане йому через І. С. Тургенева.

Радість, яку відчув Е. Золя в цьому випадку, зумовлена не лише

матеріальною зацікавленістю (Стасюлевич був не дуже щедрий щодо гонорарів), але й можливістю виступити на захист своїх ідеалів перед новою, неупередженою аудиторією. Темперамент публіциста-бійця пронизує кожний рядок знаменитого листа, адресованого президентові республіки, про справу Дрейфуса—„l'Accusé!..“, написаного в 1898 р. і опублікованого в газеті „L'Aurore“ (13/I 1898), і тим же темпераментом пройняті ранні статті Золя з питань мистецтва.

Що ж примусило Золя вдатися до художньої критики?

В 1859 році Золя переїхав з Прованса в Париж \* з твердим наміром тут оселитися. Непривітно зустріло велике місто молодого провінціала. В голові юнака, що недавно провалився на іспиті на ступінь бакалавра, бродили честолюбні задуми. Він мріяв, подібно до героїв Бальзака, завоювати Париж. На жаль, це було важко здійснити при наявності тих грошових ресурсів, які мав Золя. Голод був частим, якщо не постійним, гостем у вбогому житлі юнака. Роботи ніякої, випадкові гроші і повна відсутність перспектив. Академік Бюде, до якого Золя якось звернувся по допомогу, доручив йому рознести знайомим поздоровлення з нагоди нового року і дав йому трохи грошей „на диліжанс“. Розуміється, Золя відніс запрошення пішки, а на луїдор вперше ситно пообідав.

Не зважаючи на тяжке злиденне життя, Золя не падав духом. Весь вільний час (а його було дуже багато) він присвячував читанню і роботі над собою. Завдяки протекції, Золя був прийнятий до видавництва Гашетт, де і працював деякий час в конторі.

Письменницька діяльність Золя почалася ще раніше. Час від часу йому навіть удавалося дещо помістити в пресі. В 1864 р. у виданні Лакруа вийшла перша книга письменника „Казки Нінон“ і в 1865 р.—„Сповідь Клода“—спроба своєрідної автобіографії.

Клод—це сам Золя. Цим іменем пізніше були підписані його статті з питань образотворчого мистецтва, і, нарешті, іменем Клода названий один з найнещасніших героїв „Ругон-Маккарів“ геніальний художник Лантьє („Творчість“). З середини шестидесятих років Золя починає цикл статей з питань мистецтва. Статтю про Прудона і його книгу він надрукував в журналі „Vie publique“. З 1866 р. Золя активний співробітник газети, що видавалася Вільмессаном, „Evénement“. Тут він керує відділом бібліографії—„Книги, що вийдуть сьогодні і завтра“, а потім відділом „Мій Салон“, де дає гостру і різку оцінку сучасного мистецтва, виступає на захист молодих художників проти реакціонерів і консерваторів. Враження, справлене цими статтями на читачів, важко описати. Золя став героєм дня. Молодь, що групувалася навколо Мане, якого Золя взяв під захист від нападок реакційних критиків, з захопленням вітала сміливого письменника. Реакція з боку „академіків“, яких торкнулися статті Золя, природно, була іншою. Золя образив надто бататьох впливових людей, і це не могло йому пройти безкарно. „Вибух обурення“ був такий сильний, що в результаті його „детонації“ Вільмессан відмовився від друкування статей Золя, і відділ „Мій Салон“ безслідно зник з сторінок

---

\* Йому в той час було 19 років.

газети. Золя довелося шукати притулку в іншому місці. Незабаром він зібрав свої статті і випустив їх окремим виданням, назвавши збірник „Я ненавиджу“.

Ця книга є одною з найзначніших у всій публіцистичній спадщині Золя.

Програмна стаття книги, що дала їй назву, настільки цікава, що на ній слід зупинитися докладніше.

„Ненависть священна“, — говорить Золя, — бо в ній прихований протест проти застарілих форм життя і мистецтва, в ній запорака оновлення і розвитку, запорака руху вперед. Ненависть — це зворотний бік любові, і без неї вона неможлива, як дим без вогню.

„Ненависть“ Золя не безпредметна; вона скерована проти косності, мертвенної, застарілої традиції, проти міщанської вбогості і філістерства.

„Ненависть“ Золя скерована проти бездарності, що опошлює мистецтво. „Хай повбивають отих дурнів і нікчем, безсилих і кретинів, хай захистить нас від них закон, бо вони зловживають своєю сліпотою, кажучи, що на світі панує темна ніч. Уже настав час, щоб сміливі й енергійні люди поновили 93-ій рік: зухвале панування нікчем утомило світ; усіх нікчем — на Гревську площу.

Я їх ненавиджу!“

Заклик до „поновлення 93 року“, тобто заклик до яacobінського терору дуже знаменний. Якщо війна, оголошена Золя пошлості і міщанству, ще могла сприйматися в плані передмови Т. Готье до „Мадмуазель Мопен“, то Гревська площа аж ніяк не була улюбленим місцем реакційних романтиків, а 93-ій рік не був улюбленою епохою.

Золя закликає до сміливого оновлення життя і мистецтва, утверджуючи точне знання як основу творчості. „Я вірю в безперервну наступність людської творчості, в нескінченну галерею живих картин, і мені жаль, що я не можу жити вічно, щоб бачити вічну комедію на тисячу різноманітних дій. Я тільки цікавий спостерігач. Дурні, які не наважуються дивитися вперед, дивляться назад. Вони творять сучасність за правилами минулого і хочуть, щоб майбутні твори і люди майбутнього наслідували минулі часи. Дні будуть народжуватись, як їм схочеться, і кожний з них принесе з собою нову думку, нове мистецтво, нову літературу“.

Знаменні пророчі слова Золя про майбутнє мистецтво і життя: „Ми на порозі віку науки і реальності, і часом ми почуваємо запаморочення, як п'яні, перед великим світлом, що здіймається перед нами. Проте, ми працюємо, ми підготовляємо діло наших синів; тепер — час руйнування, коли порох від штукатурки сповнює повітря і руїни падають з гуркотом. Завтра будівля буде відбудована. Нам судилось відчутти пекучу насолоду, солодкий і гіркий біль народження; ми побачимо пристрасні твори, почуємо вільні вигуки істини, побачимо всі пороки і всі чесноти великої епохи на її світанку. Хай сліпці заперечують наші зусилля, хай вони бачать у наших боях судороги агонії, тим часом, як ці бої — перший лепет новонародженого. Вони — сліпі. Я їх ненавиджу!“

Цей примітний документ, що є викликом, кинутим Золя буржуазії, написаний в навмисно різких тонах, які виключають можливість прими-

рення. Гарячий, піднесений тон статті є свідченням того, що про мистецтво Золя збирався писати пристрасно і запально, цураючись холодної „об'єктивності“, за якою ховалися „академічні критики“. Але полемічний запал часто може завести диспутанта в глибокі хащі і вирвати у нього твердження, які пояснюються лише гарячковістю.

Стаття Золя про Прудона і Курбе в першій своїй частині саме і є такою. Книга дрібнобуржуазного утопіста Прудона „Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale“, яка викликала юнацьку полемічну статтю Золя, розглядає явища мистецтва, цілком ігноруючи поняття форми. Справедливо повстаючи проти утилітарного погляду на мистецтво, який проповідував Прудон, Золя, проте, у своїй полеміці з книгою договорюється мало не до заперечення ідейності в мистецтві, утверджуючи, як єдиний принцип, індивідуальність творця. Знамените визначення художнього твору: „Художній твір—це куточок природи, побаченої крізь певний темперамент“— дано вперше саме тут. Багато положень статті про Прудона виникли в результаті полеміки, а багато з них зобов'язані своїм походженням тільки бажанню епатувати буржуа. В цьому нас переконує вся наступна теоретична і практична діяльність письменника. Для Золя пізніше поняття безідейності в мистецтві було таким же неприйнятним, як і поняття—мистецтво для мистецтва. Але Золя ніколи не став прудоністом, бо для нього ідея і зміст твору були неподільно злиті з формою.

Зупинимося на основних проблемах мистецтва, які Золя ставить у своїх критичних статтях.

Вищим критерієм художнього твору є, на думку Золя, близькість до реальної дійсності. Але французський письменник аж ніяк не проповідує механічного копіювання природи. Твір мистецтва повинен бути „природним, як життя, і чудовим, як правда“. Не випадково ідеалом Золя стає художник Курбе, геніальний майстер реалістичного живопису, учасник Парижської Комуни, революціонер у мистецтві.

Дійсність, відтворена крізь призму індивідуального темпераменту— такий художній ідеал Золя. Говорячи про знаменитого художника Гюстава Доре, ілюстратора „Дон-Кіхота“, „Втраченого Раю“, „Божественної Комедії“, Золя кидає таке зауваження:

„Треба сказати відверто, що реальність часом мстила йому. Не можна безкарно замикатись у країні сновидінь. Настає день, коли невістачає сили грати роль творця. Крім того, надто особисті твори неодмінно повторюватимуться; око мрійника сповнюється тим самим видінням, рисувальник призвичаюється до тих самих форм, не вмючи збутися їх. Навпаки, реальність—добра матір, яка весь час годує своїх дітей новими стравами; вона щогодини показує їм різні подоби; вона з'являється перед ними глибока, невичерпна, повна життєвої сили, яка відроджується щохвилини“.

В „Моему Салоні“ Золя розвиває ці положення і виступає на захист реалістичного мистецтва.

„Я не відстоюю ніякої окремої школи, бо я за людську правду, яка виключає всяку групівщину і всяку систему. Мені не подобається слово „мистецтво“: воно нагадує якесь навмисне впорядкування, якийсь абсолютний ідеал... Я хочу, щоб творили життя; я хочу, щоб художник був

живий". Однак, Золя не вдержується на позиціях своєрідного художнього анархізму.

Відкидаючи абстрактний абсолютний ідеал позачасової краси, Золя утверджує залежність ідеалу від дійсності. Заперечуючи проти теорії, згідно з якою все низьке і вульгарне — реалістичне, Золя говорить: „Я називаю реалістичним такий твір, який живе, твір, персонажі якого рухаються і говорять“. Деталі не повинні заслоняти цілого, не повинні відвертати увагу, але повинні входити органічно в картину.

Правда виразу і своєрідність творчої індивідуальності—от що найбільше цікавить Золя в мистецтві. І тому він повстає проти мертвящої казенщини офіціальних виставок, тому з такою негасимою жадобою стежить він за найменшим проблиском таланту в молодих живописців і з таким запалом вітає нові, тоді ще нікому невідомі, імена Мане, Моне, Піссарро. Є щось спільне в тій незмірній радості, якою сповнені статті Золя, присвячені молоді, із статтями В. Стасова, якими він вітав молодого Репіна.

Друга половина XIX століття у Франції—період інтенсивної боротьби художників-реалістів і натуралістів проти мистецтва, відірваного від життя, за мистецтво правдиве, сміливе і виразне.

„Салон“—офіціальне судилище, яке активно намагалося перешкодити проникненню реалістів на виставку. Цей „Салон“ був останнім притулком художників академічного толку.

Ще Бальзак в оповіданні „Дім кішки, яка грається м'ячем“ вкладає в уста одного художника такі слова: „Я не раджу тобі виставляти подібні твори в Салоні. Ці дві картини не будуть там сприйняті. Ці правдиві фарби, ці чудові праці не можуть бути ще оцінені. Публіка ще не звикла до цієї глибини“. Жюрі офіціального Салону було призначене в такому складі, щоб не допустити на виставку жодної більш-менш оригінальної картини молодого майстра. Якщо до 1855 р. половина складу жюрі обиралася з середовища самих художників, то на виставці 1855 р. весь склад жюрі був призначений міністерством з числа членів Академії Мистецтв. Проти цього гаряче заперечували художники.

В першій же статті, що відкрила цикл „Мій Салон“ в газеті Вільмессана, Золя, повстаючи проти складу жюрі, яке упереджено оцінювало картину художника, вимагав зміни самого порядку доступу картин на виставку і відновлення так званих „Салонів Неприйнятих“.

Не діставали місця на виставках насамперед праці найвидатніших і передових майстрів. Тому відкриття „Салону Неприйнятих“ було передусім не вигідним для офіціального жюрі. Проте, в 1863 р. подібний „Салон“ був відкритий всупереч бажанню Академії. Наполеон III, давши дозвіл на організацію „Салону Неприйнятих“, хотів виразити свою „радикальність“. Це був театральний жест, звичний для коронованого блазня. Від цього часу „Салон Неприйнятих“, який гостинно розкриває свої зали для полотен Курбе, Мане, Моне, Ренуара, Базіля, стає зосередженням усіх передових тенденцій у галузі живопису, відігравши почасти ту ж роль, що й „Товариство передвижних виставок“ у російському мистецтві. (Розуміється ніякі паралелі між художниками тут недоречні).

У своїх статтях Золя дає яскравий нарис різних напрямів французького живопису 60-х років, представлених на виставках.

Про „Салон 1866 р.“ він пише: „Рішуче запевняю, що журі цього року судило з упередженням. Від нас навмисно сховали один бік сучасного французького мистецтва... Я виступаю в оборону реальності. Я спокійно визнаю, що мені подобається Мане, заявляю, що я зовсім не поважаю рисової пудри пана Кабанеля і віддаю перевагу простим і здоровим пахощам природи. А втім, я ще матиму нагоду висловити свої погляди. Тут я обмежусь констатуванням, і ніхто не наслідатиметься заперечувати того, що напрям, названий ім'ям реалізму, не буде представлений у Салоні“.

Золя виступає на захист всіх передових молодих художників-реалістів, відкинутих Салоном. І тут на першому місці Клод Мане.

„Ніхто не хоче сказати цього,—то я скажу, я прокричу це. Я цілком певний того, що Мане буде в найближчому майбутньому одним з майстрів; коли б у мене були гроші і я міг купити зараз усі його полотна, це була б вигідна справа. Через п'ятдесят років вони продаватимуться в п'ятнадцять-двадцять раз дорожче, а картини, які тепер коштують сорок тисяч франків, не коштоватимуть і сорока франків“.

Мане—не єдиний художник, чие значення для французького мистецтва вперше розкрив Золя. Великий письменник так само вперше витлумачив творчість Піссарро і багатьох інших. Про полотна своїх улюбленців Золя писав з чутливістю і проникливістю, знаходячи надзвичайно точні слова, характеристики.

„Простота і вірність натурі“,—от що, на думку письменника, є найбільш характерним для таланту Мане. Художник підійшов до дійсності без упередження, безпосередньо. Він бачив природу такою, якою вона є, і це своє відчуття живої природи передав на полотні. Золя відмічає енергію Мане, його вміння опанувати сюжет і передавати дійсність у всій контрастності. Вивчення праць сучасних йому художників, особливо Курбе, привело Золя до висновку, який відкинув концепцію його колишньої статті про Прудона.

У статті, присвяченій Курбе, Золя пише: „Життя має для мене більше значення, ніж мистецтво“. Це твердження стає віднині на все життя основним для естетики Золя. Під цією заявою міг би підписатися Чернишевський. І, виходячи з критерія вірності дійсності, Золя суворо оцінює всіх, навіть свого кумира Курбе. Слепе, рабське схиляння перед кумиром завжди було чужим Золя. І тому то, помітивши спробу Курбе відійти від дійсності, він зараз же починає боротьбу проти елементів красивості, що виникають у творчості художника\*. Успіх і визнання, якими були зустрінуті в реакційних колах нові картини Курбе, здалися Золя небезпечними симптомами.

Золя формулює закон, яким регулюються відносини між реакційним натовпом і майстром у буржуазному суспільстві: схиляння натовпу зворотно

---

\* І знову мимоволі згадується Стасов з його боротьбою за Репіна-реаліста, проти Репіна-жреця „мистецтва для мистецтва“.



пропорціональне силі індивідуального генія. Індивідуальність, своя самобутна манера—неприйнятні для буржуазії. Вона приймає лише торжествуючу посередність і її підносить на престол, їй курить фіміам. Щоб уникнути можливих непорозумінь, треба раз назавжди запам'ятати, що, говорячи про „натовп“, Золя завжди має на увазі реакційне міщанство, грошову і родову аристократію, той натовп, який у буржуазному суспільстві і нав'язує художникові свої вимоги і калічить його талант. Цей натовп, що улюлюкає перед полотнами Клода Мане, освистує „Тангейзера“ і „Кармен“, бундючний, надутий і лицемірний, не раз зображався Золя в його романах.

Цей натовп цькував самого Золя і загрожував йому смертю під час процесу, викликаного знаменитою статтею-листом про справу Дрейфуса. „Натовп“ у Золя—це те саме, що й „буйна чернь неосвічена“ у Пушкіна. Золя знав силу судження народу і до нього апелював. Міщанський, буржуазний реакційний натовп він зневажав і ненавидів, бо в ньому бачив конденсований вираз буржуазного ладу.

Золя застерігає Курбе від успіху, що припав на долю його посередніх, компромісних картин. Золя повертає художника до його молодості. Але Золя схиляється перед реалістичним генієм найбільшого художника Франції, і тому в пізніших статтях знов і знов повертається до Курбе. Говорячи про виставку на Марсовому полі в 1878 р., Золя гнівно нападає на організаторів її: „На Марсовому полі є тільки одна картина Курбе—„Хвиля“, та й то ця картина красується тут лише тому, що належить Люксембургському музеєві, звідки адміністрація Управління мистецтв не могла її не взяти. Так, у цього геніального художника, чії твори будуть згодом славою нації, наші національні музеї придбали тільки одну картину, до того ж, картину другорядну. Цю єдину картину ми показуємо Європі, тоді як Жером у сусідній залі налічує не менше десятка картин, а Бугро навіть—цілих двадцять. Це ганебно! Курбе слід було відвести на всесвітній виставці 1878 року цілу залу, подібно до того, як це зробили для Делакруа і Енгра на всесвітній виставці 1855 року.

А втім, відомо в чому справа. Курбе брав участь у Комуні 1871 року. Тому останні сім років його життя були довгим мучеництвом. Спочатку його засадили в тюрму. Після виходу з тюрми він мало не вмер від хвороби, яка посилилась через брак руху (в тюрмі). Після того його обвинуватили в тому, ніби він підбурював звалити Вандомську колону, і присудили до сплати витрат по відновленню цього монумента\*. З нього стягали щось триста з чимсь тисяч франків. Судові пристави почали ганятись за ним слідом, і його картини були секвестровані; він змушений був жити у вигнанні і там і вмер минулого року, вигнаний з Франції, яку

---

\* На пропозицію Курбе, 12 квітня 1871 р., Парижська Комуна прийняла таку постанову: „Беручи до уваги, що імператорська колона на Вандомській площі є пам'ятником варварства, символом грубої сили і фальшивої слави, утвердженням мілітаризму французької реакції, братерство—ухвалює: стаття є д и а—„Колона Вандомської площі підлягає зруйнуванню“. Цього Золя не знав.

він прославив. Уявіть собі державу, яка секвеструє картини цього художника, щоб оплатити рахунки по реставрації Вандомської колони! Я б скоріше зрозумів, якби їх секвестрували для того, щоб виставити на Марсовому полі. Це принесло б більше честі Франції“.

„Настане день помсти і для Курбе. Політичні пристрасті вщухнуть, потомки почнуть оцінювати художників, відводячі кожній речі її місце. Багато з осіб, які тепер займають перші місця в нашому управлінні або на наших зборах, давно вже будуть забуті, коли Курбе оживе і буде цвісти вічною юністю таланту. Для нього відкриють двері Лувра“.

Ці слова були написані через сім років після Парижської Комуни, яку французька буржуазія ненавиділа лютою і підлою ненавистю. Слова Золя, що поясняли боягузливу тактику журі всесвітньої виставки, справили враження вибуху бомби. Великий письменник сказав правду, а цього буржуазне суспільство ніколи не прощає. Захист письменником Золя пам'яті Курбе ще більше озлобив реакційні кола. На Золя обрушився ряд репресій. Не можна забувати, що письменник виступив на захист художника Парижської Комуни під час президентства махрового реакціонера і рояліста Мак-Магона, який шалено переслідував навіть слабкі прояви політичного вільнолюбства. Тим більшого значення набуває ця стаття Золя.

Окреме місце в критичній спадщині Золя займають його монографія про Едуарда Мане і статті про імпресіоністів, написані в період 70—80 років.

Ставлення Золя до імпресіонізму було подвійним. Вітаючи новонароджений стиль за ту сміливість, з якою художники підходили до дійсності, вітаючи колористичне багатство їх картин, яскраву світлову гаму, що оперує не тільки тонами, але й півтонами, які ледве миготять, вітаючи так званий „пленер“, Золя не міг у той же час не бачити і слабких сторін нового напрямку. В мої завдання не входить загальна характеристика імпресіонізму—це зроблено у спеціальній статті проф. С. О. Гілярова, а тому я обмежусь загальними зауваженнями, які повинні допомогти з'ясуванню основного питання—ставлення Золя до імпресіонізму.

Якщо велике реалістичне мистецтво Франції прагнуло до повнокровної передачі дійсності і було пройняте мотивами соціальними (згадаймо „Каменотесів“, „Віяльниць“, „Селян, що повертаються з ярмарку“—Курбе, картини Мілле—„Віяльник“ і ін.), то, починаючи з 60-х років, у французькому мистецтві намічаються нові тенденції, які поступово посилюються і перемагають після поразки Парижської Комуни.

Соціальні потрясіння завжди сприяють класовій диференціації, визначаючи місце художника в революційній сутичці, по той чи інший бік барикади.

Курбе був у середовищі комунарів, Мілле опинився в таборі ворогів Комуни, реакційна і аполітична частина художників, налякана виступом пролетаріату, пішла в табір „чистого мистецтва“.

Якщо імпресіонізм зародився як стиль загостреного і витонченого сприймання дійсності, як фіксація барвистого враження і відчуття при

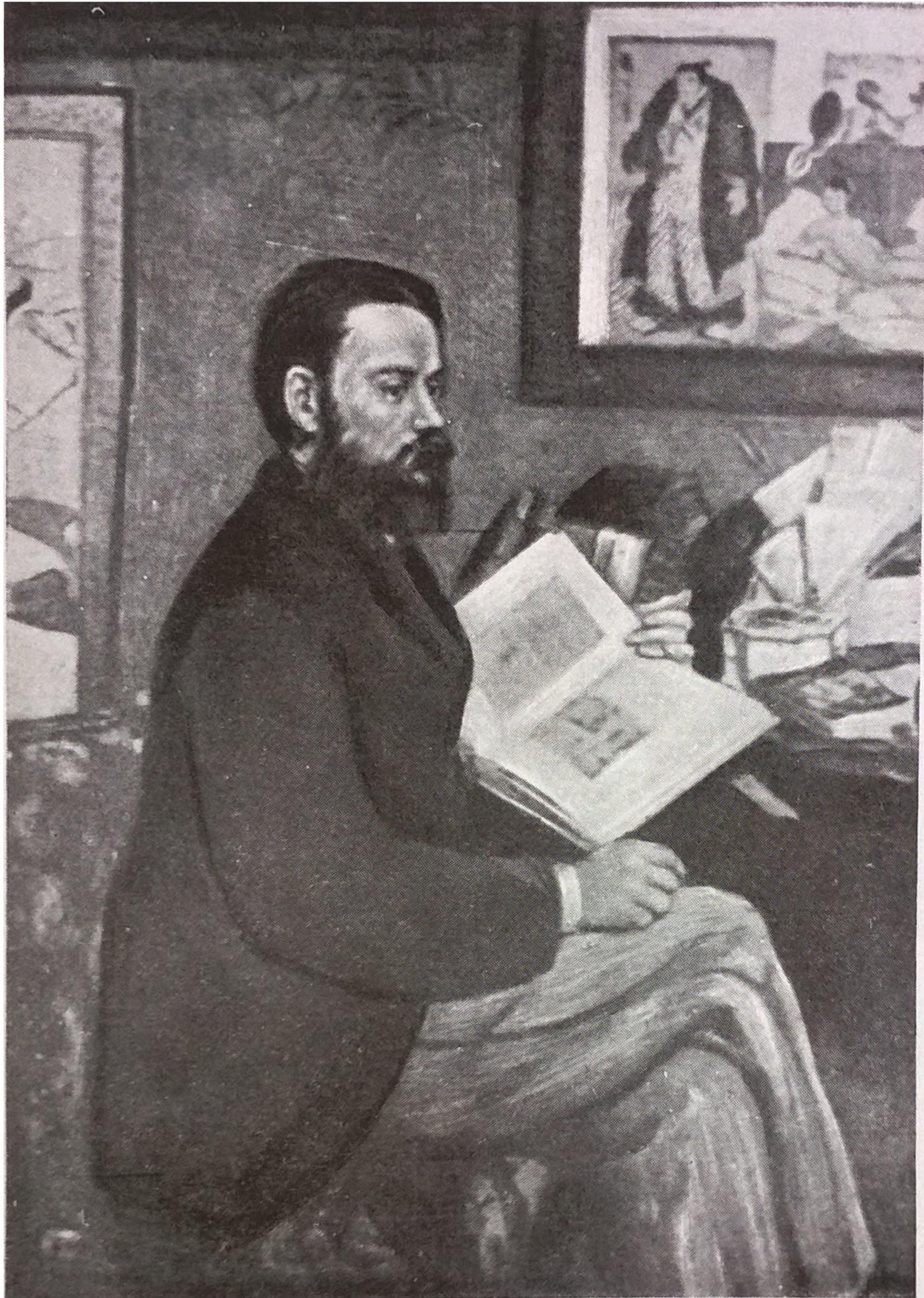
роди, і спочатку не розривав своїх зв'язків з реалізмом, то в міру його розвитку відбувається поступовий, але невпинний відхід імпресіонізму від передачі дійсності, замикання художника в колі суб'єктивних вражень, розклад реалістичного змісту і форми. Основним принципом, що споріднює імпресіонізм з натуралізмом, є так звана випадкова композиція. Художник-натураліст ніби „випадково“ помічає те чи інше явище, пейзаж і фіксує його на полотні. Цим шляхом має бути досягнутий ефект життєвості, природності. Художник „плерерист“ пише пейзажну композицію на відкритому повітрі, а не в своїй майстерні. Однак, передача суб'єктивних вражень художника,— бо така спрямованість імпресіоністичних полотен,—не тільки не робила пейзажів більш реалістичними, а, навпаки, ще більше віддаляла мистецтво від дійсності.

Художника-імпресіоніста починають все більше й більше цікавити колір і фарба, форма, а не зміст явища. Живописець уже не намагається передати пейзаж—його привертає пасивне відтворення світла і тіней, гра проміння в листі, сполучення тонів. Живопис стає безпредметним, розпливчатим, ясні і визначені контури зникають, предмети немов виступають з туману або відбиті на матовій поверхні дзеркала. Не фактура будівлі або дерев цікавить імпресіоністів, а цікавить те, як лягають сонячні блики ранком і під час заходу сонця. Так виникають серії „тополь“ Моне при різному освітленні. Те ж саме і в галузі портрета, бо основний закон імпресіонізму, сформульований Моклером, говорить: „Фарба породжує рисунок і визначає його“.

Золя був близький до художників-імпресіоністів, і багато з них були його друзями. Оцінка, яку він дав цій течії, не зовсім безстороння. Проте, статті Золя з даного питання надзвичайно цікаві. Перші виставки імпресіоністів—1874, 1877 років він палко вітав, а одну з своїх статей Золя закінчує словами: „Розуміється, майбутнє французької школи в імпресіонізмі: хай прийде геній, і тоді почнеться новий вік у мистецтві“.

У другій статті він пише: „Імпресіоністи запровадили малювання на вільному повітрі, вивчення мінливих ефектів світла в природі, відповідно до безлічі різних умов погоди й часу. Імпресіоністи вважають, що чудові технічні прийоми Курбе можуть дати прекрасні картини тільки при малюванні в ательє. Імпресіоністи, малюючи на вільному повітрі, доводять аналіз до розкладу світла, до вивчення повітря, переливів кольорів, випадкових змін світла і тіней, усіх оптичних явищ, які роблять пейзаж таким мінливим і важким для відтворення. Важко собі уявити, який переворот тягне за собою цей простий факт—малювання серед природи, коли доводиться рахуватись з вільним повітрям замість того, щоб замикатись у майстерні при холодному і правильному освітленні крізь велике вікно, яке виходить на північ. Імпресіонізм—останній удар, нанесений класичному і романтичному живописові; мало того: це реалістичний рух, початий Курбе і звільнений від техніки, розширений аналізом, рух, що шукає істину в незліченних світлових ефектах“.

Ця рання оцінка імпресіонізму ще не враховує негативних сторін славнозвісного „аналізу“ і розкладу світлової сонячної гами, що привели згодом до остаточного відриву імпресіонізму від дійсності. Однак, Золя



*Е. Мане. Портрет Е. Золя.*



помічає у імпресіоністів слабкість техніки, яка межує в окремих художників з цілковитою безпорадністю.

„На мою думку,—говорить Золя,—треба, звичайно, схоплювати природу в хвилинному враженні, але це враження треба увіковічити на полотні за допомогою майстерної техніки. Без праці твір не може бути тривким“.

І нарешті, в статті „Живопис 1896 року“ Е. Золя, який простежив уважно за ростом і розвитком імпресіонізму, вітав його майбутніх ватажків з самого початку їх діяльності, змушений констатувати виродження колись могутнього руху, бліде епігонство, ще більш послаблену композицію, світлову гаму, яка остаточно розклалася і розпалася в останніх імпресіоністів. Золя стояв біля колиски імпресіонізму і він же проводив його до могили.

Золя не обмежується, однак, літописом художніх виставок. Життя для нього було матеріалом для творчості. Він знав це вічне прокляття майстра, про яке писав Флобер: „Ми приречені дивитися на світ, як на матеріал, любов для нас це засіб для передачі почуття на папері“.

Золя не міг пройти мимо художнього життя Франції і не спробувати відтворити його в романі. І, дійсно, чотирнадцята книга „Ругон-Маккарів“—„Творчість“—є образним втіленням боротьби перших художників-імпресіоністів за своє визнання.

Цей роман, написаний в 1886 році, зображає події більш ранні, тобто передісторію імпресіонізму на виставках „Салону Неприйнятих“. Разом з тим роман „Творчість“—це трагедія художника-творця в капіталістичному суспільстві, трагедія майстра, що намагається передати дійсність такою, якою вона є. Образ Клода Лантьє з'являється вже в „Череві Парижа“, але повний свій розвиток дістає в „Творчості“. Безперечно залежність роману Золя від геніальної новели Бальзака „Невідомий шедевр“. Поль Лафарг у своїх спогадах про Маркса висловився про цю залежність більш, ніж різко.

Наведемо уривок з „Спогадів“, який багатьма неправильно тлумачився: „Психологічний етюд Бальзака „Le chef d'oeuvre inconnu“, з якого Золя зробив свій мізерний плагіат, справив на Маркса глибоке враження“.

Негативне ставлення Лафарга до Золя досить відоме, і даний відзив не становить винятку. Судження про „Творчість“ цілком належить Лафаргові, а не Марксу, бо великий автор „Капіталу“ помер за три роки до появи роману, про що забувають деякі критики, схильні бачити в словах Лафарга думку Маркса.

Клод Лантьє, в образі якого можна побачити почасти риси Поля Сезанна і Клода Моне,—це ніби основоположник імпресіонізму. Він обстоює зображення природи не в ательє, а під відкритим небом, він пильно вдивляється в природне сполучення кольорів, прагнучи передати його на полотні. У Клода Лантьє гостре око. Він—прихильник „пленера“, радісної і світлої гами фарб. Він прагне зображати один і той же пейзаж при різному освітленні. Тематика його картини близька до картин найвидатніших майстрів-імпресіоністів. Так, перша картина Клода, виставлена в „Салоні Неприйнятих“, зображає голу жінку, чоловіка в бархатній куртці і двох жінок, які борються на лужку,—вона нагадує знаменитий

„Сніданок на траві“ Едуарда Мане („Салон Неприйнятих“, 1863 р.) і т. д. Програма діяльності Клода Лантьє сформульована в таких його словах: „потрібний живопис, який створювався б нашими очима“. Улюблений художник Клода—це Курбе.

Характерно, що ще в 1863 р., тобто за двадцять три роки до написання „Творчості“, в статті „Жюрі“ Золя малює трагедію художника, якого не визнав „Салон“ і який гине невизнаним. Уже тут намічена наступна доля Клода Лантьє.

В „Творчості“ зображена виставка в „Салоні Неприйнятих“ і осміяння картини Клода. „Він чув гучний сміх товстунів, скрипуче хихикання худорлявих і пронизливий вереск жінок. Біля стіни, прямо проти картини, кілька молодих юнаків заливалися сміхом“.

А в більш ранній статті, що зображає виставку 1863 р., Золя писав про поведінку публіки перед полотнами Мане: „ці люди регочуть, роззявивши рот, невідомо з чого,—мабуть тому, що зачеплені їх звички і вірування. Їм це здається чудним, і вони сміються“. Картина Клода Лантьє називається „Пленер“, а картина Клода Мане—„Враження“. Золя сам пише в начерках до романа, що прообразом головного героя буде „Мане або драматизований Сезанн, швидше Сезанн“.

Основне прагнення Клода—„одним зусиллям охопити всю природу, яка від нього вислизає“. „Клод іде... за імпресіоністськими теоріями,—пленер, розклад світла,—словом, за законами того нового живопису, для створення якого потрібний геній“. Але цей геній не прийшов з середовища імпресіоністів.

По суті, „Творчість“—найбільш розгорнута картина художнього життя Франції, яку дав Е. Золя. Це—талановите відтворення тієї боротьби за реалістичне мистецтво, яку він вів у своїх статтях. Звідси нерозривна єдність романа і публіцистики Золя.

Проте, питання цим не вичерпується. Якщо великому французькому письменникові вдалося відбити розвиток імпресіонізму і дати йому оцінку, якщо він відтворив у художніх образах самий пафос боротьби за нове мистецтво і безпосередньо вплинув на імпресіоністів, зокрема на Моне, Мане, Сезанна, Піссарро, то й вони багато в чому вплинули на художню манеру Золя.

Пейзаж в романах Золя—живописний і ліричний. І насамперед він емоційний,—він змінюється залежно від характеру дії і душевного стану дійових осіб. Описання сирів, овочів і ковбас, дані в „Череві Парижа“, грандіозні своїми масштабами і зв'язані нерозривно з дією. Тут фламандська соковитість, правда, ще більш гіпертрофована, мирно уживається з імпресіоністичною манерою. Можна сказати, що пейзажі і їства в романі написані рукою Рюїсдаля і Клаеса, але переписані Мане.

Так само виконані описи в романі „Для щастя дам“, де переливчасті фарби матерій в магазині Октава Муре створюють пишну і яскраву кольорову гаму. В „Творчості“ пейзаж даний цілком імпресіоністичними засобами. При світлі блискавки Париж здається „забризканим кров'ю, ріка—величезною прірвою, краї якої освітлені загравою пожежі“.

Пейзажі в романі сприймаються, як описи картин: „Косе проміння

сонця заливало золотистим порохом весь правий берег, а лівий, — острови і будинки, — окреслювався темною лінією на огненному небі“. „Сонце, що виглянуло крізь дощ, запалило темну хмару, і здавалося, що повітря наповнене краплями, які зайнялися, переливаються рожевими і голубими відтінками“.

Золя дає один і той же пейзаж у різний час, щоразу показуючи по-новому одні і ті ж предмети. Сполучення фарб і тонів виконане в чисто живописній манері. Потрібний геніальний художник для того, щоб обережно перенести на полотно ті враження природи, які Золя втілює у слові.

Але основна відміна імпресіоністичної манери Золя від стилю сучасних йому художників—це збереження чіткості форм і нерозривний зв'язок пейзажу з людиною. Імпресіоніст дає нам лише фіксацію свого враження від природи. Золя показує і природу, і людину, яка сприймає природу. Імпресіонізм для нього лише складова частина його творчого методу, його художнього стилю, який далеко не вичерпується визначенням „натуралізму“.

„Творчість“ приєднується до статей Золя з художніх питань. Багато статей Золя на сьогодні застаріли, але більша частина їх зберегла свою принципіальність і значимість.

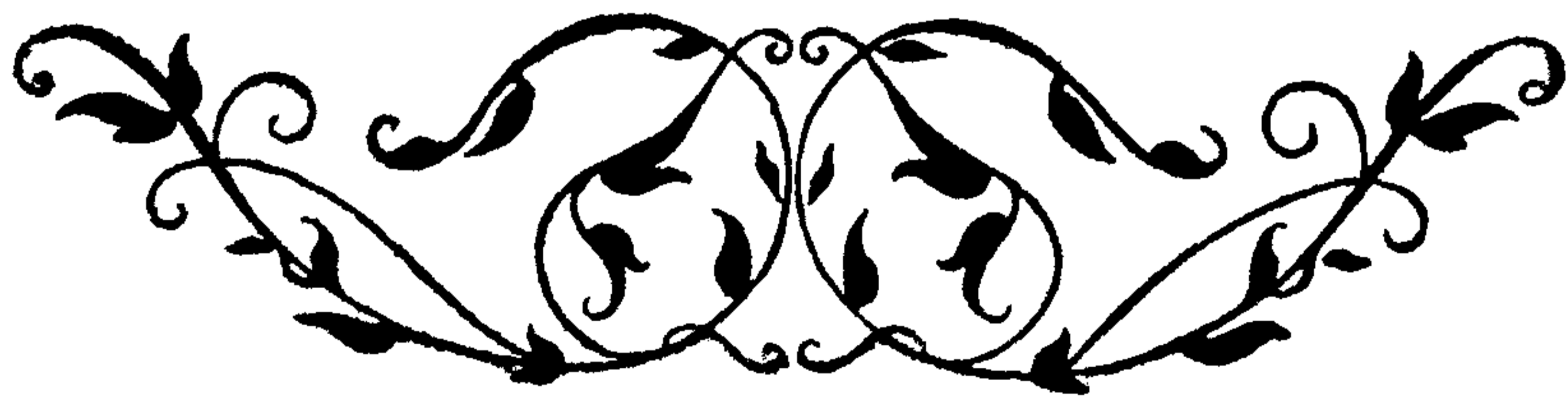
Статті Золя—це насамперед живий літопис художнього життя Франції 60-х років XIX століття. Це заклик до створення мистецтва високої ідейності і майстерності. Золя завжди захищав ідеали реалізму і боровся за них. Золя завжди розчищав шлях молоді і, розбиваючи відмираюче, косне, захищав шукання нових форм і нового змісту.

Книги і статті Золя—це не історія французького живопису другої половини минулого століття, а документ не меншої цінності, хоч і іншого призначення. Праці Золя з питань мистецтва допомагають нам повніше і яскравіше пізнати основні напрямки французького живопису і, нарешті, вони є блискучим прикладом пристрасного і бойового обстоювання своїх поглядів у мистецтві.

Варто повчитися у Золя його непримиренності в боротьбі з фальшю, його принципіальності, поваги і любові до мистецтва, про яке пишеш.

Цінність праць Золя не зменшується від багатьох помилкових тверджень, в них розсіяних. Це—дань часу.

Золя як художній критик—такий же непримиренний борець за правду в мистецтві, яким був Золя-романіст і Золя-людина. І тому радянське видання публіцистики Золя цілком закономірне і виправдане.







С. ГІЛЯРОВ

## ПОБОРНИК ПРАВДИВОГО МИСТЕЦТВА

### I

Для історії мистецтва епохи капіталізму сторінки художньої критики Е. Золя назавжди залишаються найціннішим джерелом. Інтерес і значення цього історичного документа тим більші для нас, що боротьба за реалізм, в якій великий французський письменник поклав багато сил, ще не закінчена, Піднесена на новий, вищий щабель—боротьби за реалізм соціалістичний. ця боротьба є справою наших днів, бо ворожі сили, проти яких сімдесят років тому виступав Золя, ще й досі існують, навіть в нашій, радянській художній практиці.

З другого боку, інтерес критики Золя полягає в тому, що в ній і через неї ми бачимо ті внутрішні суперечності, які неминуче повинні були завести і завели реалістичне мистецтво буржуазії в безвихідний і вузький тупик формалізму, спричинившись, нарешті, до його самопростування. Яке знаменне це визнання добросовісної і чесної людини, що на межі старості, констатуючи перемогу основ, за які вона билася за молодих своїх років, з відчаєм бачить наслідки цієї перемоги.

„Зерна,—пише Золя в 1896 р.,—кинуті при мені в землю, проросли і принесли страхітливі плоди. Жах проймає мене, і я відступаю. Ніколи не відчував я гостріше небезпеки формул, цього жалюгідного кінця школи, коли ініціатори зробили свою справу і майстри пішли геть. Всякий рух\* впадає в перебільшення, перетворюється в технічний засіб і брехню, як тільки стає модним. Кожна істина справедлива і добра спочатку; істина, за яку героїчно віддавали життя, перетворюється через наслідування, в найгіршу помилку, в густий бур'ян, який треба безжалісно скосити... Я пробуджуюсь і здригаюсь. Як! Невже я бився за це? За оці бліді полотна, за оці плями, за такі рефлекси, за такий розклад світла?“

Що ж то за зерна, сходи яких так налякали Золя і посів яких свого часу він з юнацьким завзяттям удобрював своєю критикою?

---

\* Звичайно, Золя має тут на увазі „рухи“, які виникли в буржуазному мистецтві і „входили в моду“, витісняючи одне одного.

Ці зерна — принципи так званого імпресіонізму. За загально визнаного засновника імпресіоністської школи живопису, за Едуарда Мане, в 1866 р. ламав списи молодий Золя, і мистецтво продовжувачів і послідовників Мане—школи „неоімпресіоністів“ завдало йому жаху в 1896 р. Золя не дожив до дальшого розвитку цих принципів, не побачив, як остаточно визріли ці „страхотливі плоди“, як луснули вони і розсипались смердючим фейерверком футуризму, люмінізму, кубізму, експресіонізму, сюрреалізму і всяких інших „ізмів“, заражаючи художню атмосферу перших десятиліть нашого століття. В цьому смороді ще й досі задихається мистецтво капіталістичних країн.

Але, коли Золя почав свої виступи за Мане і майбутніх імпресіоністів, в середині 60-х років минулого століття, важко було передбачити, в які форми вилетіть, кінець кінцем, мистецтво, що здавалося таким щирим, правдивим і життєздатним. Саме за художню щирість і художню правду, проти штучності, умовності, рутини підніс свій прапор Золя, проти затхлих доктрин академії, проти фальшивого солодкого мистецтва Салонів.

І саме в цій боротьбі за правду, за волю мистецької творчості полягає прогресивна роль Золя в історії мистецтва.

Критичні виступи Золя, його теоретичні погляди, його філософію мистецтва можна звести до одної формули: мистецтво—це відтворення природи крізь власний темперамент художника. В цій основній думці закладені і всі принципи критики Золя—його вимога „волі для художньої індивідуальності“ і „права митця бачити по-своєму“, його ставлення в обов'язок художникові відображати тільки дійсність і його шукання в мистецтві передусім „нового і сильного темпераменту“. Ці і подібні ідеї лунали у Франції вже давно і не тільки в самій Франції. Ще років за п'ятнадцять до Золя і на словах, і в творчій своїй практиці їх висловлював Курбе і почасти чи не в ім'я саме цих ідей повстала в 1863 році проти офіційного шкільного мистецтва художня молодь Петербургської академії.

Отже, Крамскої був цілком правий, коли писав Стасову про статті Золя: „Він, — писав славетний вождь російського реалізму, — переказує французам те, що в нас років з тридцять, як виникло“ (Крамскої, Переписка, стор. 306).

Дуже цікаво, ознайомившись з тим, як сприймав Золя мистецьку дійсність свого часу, як розцінював окремі її факти і явища, як дивився на творчість того чи іншого художника, — знайти саме ці сприймання, оцінки і факти у відомому його романі „Творчість“ (1886). В конкретних, живих образах-типах проходить тут перед нами художній світ Франції 60—80-х років минулого століття.

## II

У французькому мистецтві 70—80-х років XIX ст. ще чути було відгуки того піднесення, яке відзначило собою художнє життя покоління 30—50-х років і яке звичайно називають романтизмом. В протесті романтиків проти умовностей і традицій у мистецтві, проти всякої косності,

пошлості і обивательщини знаходили свій вираз думки і прагнення всіх найпередовіших і прогресивніших елементів буржуазного суспільства. Хоч протест цей виявлявся, між іншим, в намаганні художників перенестися на крилах творчості з світу непоказної дійсності в героїчний світ далекого минулого, в овіяне легендами середньовіччя, або в екзотичне сяйво Сходу, проте, метод творчості романтиків був по суті реалістичний.

Велика, палка любов і інтерес до життя, пізнання природи в усій її безмежній різноманітності, вивчення людини в її індивідуальній оригінальності,—такі були основи французького романтизму як в образотворчому мистецтві, так і в літературі і в поезії. Нема нічого більш помилкового, ніж уявлення про французських романтиків, як про якихсь безкровних мрійників. Не мрійниками, а найактивнішими борцями були Делакруа і Гюго. І не даремно один з найвидатніших представників романтизму—Теофіль Готье говорив про себе: „я — людина, для якої зовнішній світ існує“ („Je suis un homme pour qui le monde exterieur existe“). Розкішне, дійове мистецтво французських романтиків також далеке від позбавлених життя норм і канонів, на яких ґрунтували своє мистецтво непримиренні вороги їх — класики-академісти, як і від пасивно плоского натуралізму.

Але в романтизмі при всій його життєвості і широті було надто багато внутрішньо-суперечливих елементів. Ці окремі елементи, злиті і спаяні в творчості Делакруа, поступово виділяються і відокремлюються в мистецтві наступного покоління, почасти навіть входячи в якусь спорідненість з основами класицизму, що досі були їх антитезою. Таким є мистецтво золотої середини Делароша і численних його учнів—Кутюра, Робер-Флері, Жерома й інших. Ці живописці зосередилися переважно на „історичному живописі“, в якому місце романтичної героїки зайняв історичний анекдот і картинки побутової повсякденності.

Захоплення екзотикою Сходу, де Делакруа й інші романтики бачили передусім буйну силу життя, сповненого тремтінням пристрасті, життя так не схожого на мляве і нікчемне міщанське животіння Європи,—на довгий час збереглося у французькому мистецтві. Але для елегантного Фромантена, томно-мрійного Гільйоме, навмисно трагічного Бенжамена Константа Схід був лише багатющою скарбницею естетичних мотивів, якими вони усолоджували свій витончений і вибагливий смак.

Це, якщо можна так висловитися, виродження романтизму відбувалося паралельно з аналогічним явищем у протилежному таборі. Величне і сильне мистецтво вождя класиків Енгра знизилося до згаданих античних жанрів того ж таки Жерома, щоб, нарешті, зійти до заялжених алегоричних красунь і набитих ватою рожевобілих німф і наяд, салонних вірок Кабанеля, Бугро, Бодрі тощо.

Як явище, що мало свій початок знов таки в романтизмі, як варіант і відгук того ж таки романтичного життєсприймання, треба розглядати і творчість Курбе і течію реалізму, яку він очолив.

Нас не повинні дивувати протилежність і ніби суперечливість цих двох термінів: „реалізм“ і „романтизм“.

Ми знаємо, що реалістичне мистецтво, на вищому його етапі соці-

лістичного реалізму не заперечує романтики. Не заперечувало елементів романтизму і реалістичне мистецтво буржуазії, геніальним представником якого на вищій його стадії був Курбе.

Певна вузькість тематики Курбе, ідейна обмеженість його художньої думки, його часто суперечливе теоретичне формулювання завдань мистецтва, що зводить справу художника до механічного відтворення дійсності („художник не має права узагальнювати правду, яку він знайшов, змінювати форми і через те послаблювати їх“), не повинні відвертати нас від основного змісту його мистецтва, величезної захопленої життєрадісності його творчості. Реалізм Курбе з його повнокровним здоров'ям, з його бадьорими настроями, з його мужньою технікою був мистецтвом класу повного сили, класу, що підходив до свого zenіту.

Безпосередньо з Курбе пов'язана творчість художника, якого, звичайно і справедливо вважають засновником і батьком імпресіонізму, — Едуарда Мане. Мане був не тільки прихильником „апостола войовничого реалізму“ (Курбе), але певний час був і його учнем. Знаменита картина Мане „Сніданок на траві“, що відкриває собою епоху імпресіонізму, нічим істотно не відрізняється від подібного роду творів Курбе, його „Купальниць“, „Дівчат на березі Сени“ тощо. Тільки підсилена кольоровість і деякі новини в розв'язанні світла, спроба передати гру червонуватих бліків сонячного проміння крізь зелену тінь дерев — вказують на посилення інтересу в художника до проблеми кольору і світла. „Бурий соус“ реалістів у картині Мане розріджений і просвітлений сонячним промінням, але моделювання подається темним тоном, звичайним способом вияву об'єму, вживаним в академічному живописі ще від часів Леонардо. Треба відзначити також міцну побудову картин і цілком академічну врівноваженість планів і лінійних співвідношень. Більше того, композиція групи точнісінько повторює розташування і жести фігур одної гравюри Марк-Антоніо з малюнка Рафаеля, а весь задум картини явно навіяний славнозвісним „Сільським концертом“ Джорджоне, який Мане міг вивчати у Луврі.

З незвичайною, гострою озлобленістю зустріла буржуазна публіка картину Мане, коли вона була виставлена в Салоні в 1863 р. Але негативна критика сучасників ні в якому разі не є свідченням невідповідності даного твору „духові часу“, а скоріше навіть навпаки. Досить пригадати оскаженілі напади критики на того ж таки Курбе і глузування, яким зустрінуті були виступи кубістів, футуристів тощо. Це глузування аж ніяк не заперечують того факту, що саме в цих осміяних творах і виявилася з найбільшою чіткістю соціально-класова фізіономія даного художнього моменту.

В усякому разі перші виступи майбутніх імпресіоністів проходили під прапором реалізму, і знаменно, що захисником їх у пресі, поборником їх мистецтва був письменник, який згодом став на чолі „натуралістичної“ школи в літературі, — Золя.

В порівнянні з картиною „Сніданок на траві“ значно інший характер має другий твір Мане — „Олімпія“.

Контрастне моделювання світлотінню, властиве першому твору,

заміняється в другому моделюванні тонами, найтоншими відтінками, як от ті відтінки білого кольору простині і тіла жінки, яка на ній лежить. Гармонійна прозорість цих нюансів і гра тону для повноти ефекту вимагають площинного трактування, відмовлення від пластичної світлотіні. В порівнянні з попередніми творами Мане „Олімпія“ дійсно справляє площинне враження. Площинність, як художній спосіб, що гарантує максимальний ефект кольорового тону, відзначає і деякі пізніші картини Мане, наприклад, „Флейтиста“, „Співака Фора в ролі Гамлета“ тощо. В останніх двох творах фігури поміщені на рівному безпредметному фоні. Таким чином, з картини зникає не тільки елемент об'єму, але й елемент простору. Живописний образ набуває виключно зорового характеру, тобто будується виключно на даних зорового досвіду, від якого віднімаються всі додаткові асоціації моторно-мускульного п'рядку.

Дальший шлях імпресіонізму йшов у напрямі до остаточного вилучення з живопису елементів об'єму і простору. Шлях цей, нарешті, привів імпресіоністів до своєрідної дематеріалізації дійсності, до перетворення реального світу в світ якоїсь ілюзії, до „превращения мира в мираж“, за дотепним висловом А. В. Луначарського.

Розглядаючи картини Мане, особливо ті, що відносяться до кінця його творчості, легко можна помітити, з одного боку, як зростає в нього захоплення проблемою світла, а з другого боку, ще одну особливість, характерну для стилю імпресіонізму взагалі, а саме—нехтування композицією. Картина не будується, її елементи не приводяться в обдуману злагоджену схему, підпорядковану певним законам живописної рівноваги. Вона—„живий кусок“, випадково вихоплений художником з того, що є в нього перед очима. Це приводить до того, що замість справжньої картини, тобто замість закінченого живописного твору, перед нами тільки більш-менш великі „етюди“. Так, наприклад, у картині „На човні“ (або „Аржантейль“) Мане малює корму човна, частину паруса, зрізану рамою фігуру жінки, що сидить проти чоловіка в спортивному костюмі, який керує стерном. Справжнім сюжетом тут є не люди, що їдуть на човні, не самий човен і не морський простір, а ясне сонячне світло, його рефлекси і відблиски, його гра в яскравих кольорових сполученнях. „Буфет в Folie Bergère“—це картина на тему штучного освітлення, газового світла, яке відбивається і переломлюється в дзеркалах, грає на склі бокалів, пляшок, графинів і ваз.

В творчості сучасника і товариша Мане—Едгара Дега знаходимо також характерні ознаки імпресіоністичних установок. Композиції, принаймні в класичному, академічному розумінні цього слова, у Дега нема зовсім. Точка і поле зору в нього цілком випадкові. Здається, що художник, не намагаючись обрати пункт, звідки якнайвигодніше з'являвся б зображуваний ним мотив, обмежився механічним відтворенням куска, який випадково потрапив на сітківку його ока. Так, в „Роберті Дияволі“ перед нами спина і потилиці музикантів оркестру, рука з паличкою диригента, будка суфлера, частина рампи і ноги балетних танцюристів. Нема й натяку на композиційну злагодженість, нема картини балету. Це „враження“ стомленої людини, яка сіла в першому ряду

партеру, і лінується підвести голову, щоб побачити, що власне діється на сцені. Як і в Мане, у Дега головна „дійова особа“ — світло. Примхливе освітлення балетних постановок, феєричні ефекти театральної рампи особливо приваблюють Дега. Подобаються йому також моторні і граціозні рухи балерин, їх стрибки, піруети і пуанти, миготіння їх газових пачок тощо. Але все це дає він в аспекті скороминущого враження, зорового образу, що в дану мить промайнув перед очима. Він не хоче знати точної форми, об'єму, не хоче знати простору, в якому рухаються його постаті. Вони цікавлять його головню як рухливі тіні в мінливій стихії світла.

Віддаючи дань „реалізму“, представником якого, подібно до інших імпресіоністів старшого покоління, вважав себе Дега, він іноді ніби замилюється над соціальним змістом явищ, що перед ним проходять. В такі хвилини він іноді умів побачити і показати в балерині не тільки нарядного метелика театральних підмостків, але й працівника сцени, який тяжкою працею і жорстокою муштрою здобуває свій шматок хліба.

Сумним настроєм, навіяним, мабуть, романом Золя „L'Assommoir“, пройняті його „Прачки“ — безнадійні рабині виснажливої праці, для яких єдина радість у житті — це пляшка горілки. Але, коли спитати, чому саме пральня поруч з театральною рампою привертає до себе увагу художника, то, очевидно, доведеться відповісти на це, що між атмосферою пральні, насиченою парою, і вибагливим світлом балету є щось спільне: як тут, так і там фігури людей і контури речей неначе дематеріалізуються, розчиняються і тануть: на сцені — в сяйві вогнів і тремтінні легких тканин, а в пральні — в мутних клубах мильної пари, при тьмяному світлі, що падає з вузького віконця.

Виявляючи певний нахил до нехтування матеріальною суттю зображуваних речей, найстаріші імпресіоністи все ж передавали дійсність, як щось об'єктивне. Цей об'єктивізм дедалі більше відступає перед індивідуально-суб'єктивним моментом. Не річ, яка викликала зорове враження, а саме це враження, викликане річчю, стає метою живописної передачі.

Імпресіонізм, який до того часу був „суб'єктивним реалізмом“, стає „суб'єктивним ідеалізмом“ і, власне, лише на цьому остаточно оформляється, як художня „школа“. До цього часу даний напрямок не мав свого визначення, не мав назви, імені. Імпресіоністи, як вже сказано, виступали під прапором реалізму, і своєї відокремленості від попередньої практики реалістів самі ще не усвідомлювали. Але, досягнувши певної дозрілості, свідомості своїх досягнень, кожний напрямок в мистецтві завжди, кінець кінцем, дістає те чи інше словесне визначення, ім'я, яке робиться лозунгом для наслідувачів.

В 1874 році на виставці в Салоні Надара з'явилося кілька пейзажів Клода Моне, де на етикетці за назвою речі „Схід сонця“, „Південь“ і т. ін. стояло в дужках слово „impression“ (враження). Насмішлива критика юмористичного журналу „Шаріварі“ зробила з цього слова кличку, яку згодом (в 1877 р.) імпресіоністи прийняли як назву, що вдало відповідає суті їх творчості. Таким чином імпресіонізм оформився як школа тільки в 1874 р., і Клод Моне був найтипівшим і найяскравішим виразником

його принципів і настанов. 83-річне життя Моне (помер в 1923 р.) відбило весь хід розвитку імпресіонізму, всі його стадії—від реалізму à la Courbet аж до так званого неоімпресіонізму, де матеріальний світ реальної дійсності остаточно стає світом суб'єктивних відчужень\*.

Проблема світла була для Моне єдиним і виключним завданням його мистецтва. „Поетом моменту“ (poète de l'heure) називає його Бенедіт. Уся його творчість скерована на те, щоб передати враження від сприймання речей, залежно від того або іншого їх освітлення. Сама річ, як така, зовсім не цікавить Моне. Ще більше байдужий до змісту „мотиву“, ніж Мане або Дега, Моне задовольняється першим-ліпшим куском дійсності, який потрапляв йому на очі, і повторював його безліч разів у різних варіантах освітлення. Такими є відомі його твори „Стіжки“, „Руанський собор“, „Скелі на березі Етрета“ і т. ін. Ті ж самі звичайні-сінькі стіжки він пише то в світлі сонця, що сходить, то в проміннях заходу, то під гарячим сяйвом полудня, в передранковому тумані, в напівпрозорому серпанку дощу тощо. Світло тремтить, миготить в неясних переливах, і в його стихії розчиняються і розпливаються не тільки контури, об'єми, але й плани. Близьке і далеке змите, поглинуте, знищене.

В своїх шуканнях технічних засобів передачі цих ефектів освітлення і чистого тону Моне став на шлях розкладання кольорів на спектральні елементи, поклавши початок техніки так званого пуантелізму. Він зрозумів, що фарби, змішані на палітрі, ніколи не будуть такі ясні, насичені і прозорі, як кольори в природі. Ізумрудна зелень луку зовсім не те, що зелений колір, здобутий у суміші синьої і жовтої фарби. І він помітив, що тон багато ближчий до різноманітних кольорів природи, дають прості кольори, зіставлені один з одним, коли вони зливаються в нашому оці на певному віддаленні. Він почав писати окремими мазочками фарб основних кольорів, накладаючи їх на полотні один коло одного, на зразок того, як кладуть різнобарвні кубики мозаїки. В наслідок досягається справді чарівна ясність і прозорість тонів, справжнє враження світла, але в той же час зникає об'ємна матеріальність зображених речей. Замість реального світу перед нами відкривається світ своєрідної мрії, ідеальний світ чистого світла.

„Моне—це тільки око, але зате яке око“,—висловився про нього Сезанн. І, дійсно, весь зміст мистецтва Моне вичерпується витонченою досконалістю його зорового апарату. Розум, інтелект, прагнення пізнати дійсність поза зоровим її аспектом зовсім відсутні в творчості Моне. Те ж саме можна сказати і про його наступників неоімпресіоністів, про Сіньяка, Сіслея, Гільйомена.

Стверджуючи пасивно-чуттєву природу імпресіонізму, відсутність в ньому інтелектуального змісту, ми, звичайно, не говоримо про відсутність моменту інтелектуальності в самому процесі творчості імпресіоні-

---

\* Порівняймо характеристику неоімпресіонізму у відомого мистецтвознавця Klapp'a (Künstl. Kultur d. Abendlandes III, с. 272): „Результатом (техніки пуантелізму) було ірреальне малярство, мистецтво мильного пузиря (Seifenblasenkunst), яке, віддалившись від матеріалістичного натуралізму, прийшло до стилізації і декоративного гармонізування“.

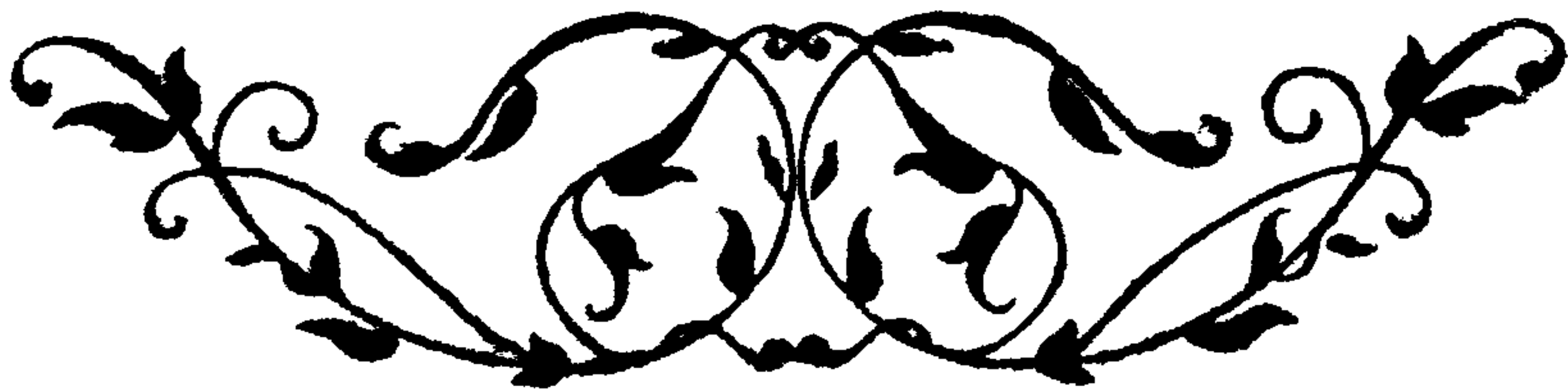
стів, у виробленні технічних засобів їх живописної майстерності. Навіть навпаки. В шуканнях цих технічних засобів імпресіоністи, зокрема Моне, спиралися на досягнення сучасної науки, на найновіші досліді фізики в галузі теорії світла, на праці Шевреїля, Гельмгольца, Руда і т. ін. Але, якщо для самого художника процес творчості був свідомою і, мабуть, тяжкою працею, яка вимагала напруження всіх його сил і здібностей, то це ані трохи не заперечує твердження, що ідеологія, яка знайшла своє виявлення в мистецтві цього напрямку, є ідеологія класу, який перетворився в паразита і поринає в пасивну насолоду чисто фізіологічного порядку. Мистецтво майстрів XVIII ст. Ватто або Буше залишається виразом світлосприймання і настроїв паразитичного придворного дворянського класу, не зважаючи на те, що для самих майстрів це мистецтво було процесом впертої творчої праці. Щодо розуміння соціального змісту даного мистецтва доводиться виходити не з творчого процесу художника, а з результатів його продукції.

Цей коротенький вступ, який ми вважаємо потрібним додати до публікованого перекладу критичних нарисів Золя, ні в якій мірі не претендує бути повною характеристикою художнього життя Франції даної епохи. Ми мали на увазі лише підкреслити той момент кризису буржуазного мистецтва, який відзначив Золя в згаданій статті 1896 р., показати, як назрівав цей кризис.

Ми зупинилися майже виключно на імпресіонізмі, поперше, тому, що він є, безумовно, найяскравішим і найсимптоматичнішим явищем в мистецтві кінця XIX ст., а подруге, тому, що боротьба за справу імпресіоністів є центральним пунктом в художньо-публіцистичній діяльності Золя.

Художньо-технічні досягнення імпресіоністів не сприяли розвитку мистецтва. Живий промінь сонця, що вперше заграв на полотнах Мане, переломлений в буржуазно-індивідуалістичному світлосприйманні, став „променем смерті“ для живопису і швидко привів його до самозаперечення. Шлях, освітлений цим промінням, — це шлях від реалізму до „ізмів“, від Курбе і Мане до Пікасо і т. ін.

А втім, як художня спадщина, досягнення імпресіоністів мають велику цінність. Використані майстрами соціалістичного реалізму, вони можуть бути й будуть фактором розвитку мистецтва майбутнього.







ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

ФРАНЦУЗСЬКИЙ ЖИВОПИС  
XIX СТОЛІТТЯ





## Я НЕНАВИДЖУ<sup>1</sup>

Ненависть священна. Це—обурення сильних і могутніх сердець, це войовнича зневага до посередності й глупості. Ненавидіти — значить любити, відчувати своє палке і великодушне серце, широко жити презирством до ганебних і безглуздих речей.

Ненависть полегшує, ненависть карає, ненависть звеличує.

Після кожного свого повстання проти пошлості мого віку я почував себе молодшим і мужнішим. Ненависть і гордість я зробив своїми повелительками. Мені подобалося жити самотньо і в своїй самотності ненавидіти все, що ображає справедливість і істину. Якщо я вартий тепер чоگونهбудь, то це тому, що я сам один і що я ненавиджу!

\* \* \*

Я ненавиджу людей нікчемних і безсилих. Вони заважають мені, вони спалили мою кров і розхитали мої нерви. Ніщо так не дратує мене, як оці довгоногі тварюки, що немов гусаки, ходять перевальцем, вирячивши очі і роззявивши рот. Мені не вдавалося зробити і двох кроків у житті без того, щоб не зустріти трьох дурнів, — ось чому я сумний. Велика дорога густо вкрита ними; вони спиняють вас на дорозі і оббризкують вам лице слиною своєї обмеженості. Вони ходять, розмовляють, і весь їх вигляд, їх жести і голос настільки обурюють мене, що подібно до Стендаля<sup>2</sup>, я віддаю перевагу злочинцеві над кретиним. Що можна зробити, питаю я, з цими людцями? В ці часи боротьби і форсованих маршів ми мусимо тягти їх з собою. Ми тількищо виїшли з старого світу, ми поспішаємо до світу нового — а вони виснуть у нас на руках, плутаються під ногами з безглуздим сміхом, з нісенітними сентенціями. Вони роблять нашу путь слизькою й важкою. Даремно струшуємо ми їх геть із себе, — вони навідають знов, тиснуть нас, чіпляються до нас. Як це так? Ми живемо в епоху, коли залізниця й електричний телеграф

фізично і духовно несуть нас до безконечності й абсолюту; ми живемо у відповідальні й бурхливі часи, коли людський розум народжує нову істину, — і от знаходяться такі нікчемні і дурні люди, які заперечують сучасність, скіють у вузькому й гидкому болоті своєї банальності. Горизонти розширюються, світло здіймається і наповнює небеса. Вони ж з насолодою занурюються в тепле багно, де їх черева перетравлюють їжу з неквапливою хтивістю; заплющивши свої совині очі, які бояться світла, вони кричать, що їх турбують, не дають їм вилежуватись до білого дня, досхочу ремигаючи сіно, якого вони нажерлися в яслах громадської глупості. Хай би це були божевільні, ми б зуміли щось зробити з них: адже божевільні думають; в кожного з них є якась надмірно напружена думка, що зламала пружину їх інтелекту. Це бідолахи з хворим розумом і серцем, але сповнені життя і сили. Я з охотою слухаю їх, бо завжди сподіваюсь, що в хаосі їх думок блисне якась висока істина. Алеж, ради всього святого, хай повбивають отих дурнів і нікчем, безсилим і кретинів, хай захистить нас від них закон, бо вони зловживають своєю сліпотою, кажучи, що на світі панує темна ніч. Уже настав час, щоб сміливі й енергійні люди поновили 93-ій рік<sup>3</sup>: зухвале панування нікчем утомило світ; всіх нікчем — на Гревську площу<sup>4</sup>.

Я їх ненавиджу!

\* \* \*

Я ненавиджу тих людей, що замикаються в особистій думці і ходять отарами, тиснучи одні одних, схиливши голову і втупивши очі в землю, щоб не бачити яскравого денного світла. Кожна отара має свого божка, свого фетиша і на його віттарі приносить у жертву велику людську істину. Їх тисячі в Парижі, від двадцяти до тридцяти в кожному закутку, вони мають власну трибуну, з якої урочисто повчають народ. Усі ці людці поважно виступають серед цілковитої пошлості і знімають одчайдушний галас, як тільки хтось зачепить їх дитячий фанатизм. Усі ви, друзі мої, поети й романісти, вчені і просто цікаві, всі ви знаєте їх, ви стукали в двері цих статечних людей, які позамикались, щоб обточувати собі нігті. Отже, наважтесь голосно сказати разом зо мною, так, щоб усі вас почули, наважтесь сказати, що вони повикидали вас з своїх каплиць, немов лякливо й нетерпимі церковні сторожі. Розкажіть, що вони глузували з вашої недосвідченості, бо бути досвідченим — значить заперечувати всяку істину, розбіжну з їх облудними поглядами. Розкажіть історію вашого першого твору; ви принесли до них свою чесну і переконану прозу і наразились на таку відповідь: „Ви хвалите талановиту людину, а проте вона не може мати таланту для нас, отже, не повинна мати таланту і ні для кого“. Яке прекрасне видовище являє нам цей розумний і справедливий Париж! Десь там, у якійсь віддаленій сфері, безперечно, існує єдина і абсолютна

істина, яка управляє світом і веде нас до майбутнього. Але тут є сотні істин, що стикаються, розбиваючи одна одну, сотні шкіл, що лають одна одну, сотні овечих отар, які мекають, відмовляючись рушити далі. Одним жалко, що минуле не може повернутись, інші мріють про майбутнє, яке ніколи не настане; ті, що думають про сучасність, говорять про неї, як про вічність. Кожна релігія має своїх жерців, кожний жрець має своїх сліпців і євнухів. Ніхто не думає про реальну дійсність; це просто якась колотнеча, бійка хлопчаків, що закидають одні одних сніжками, гігантський фарс, в якому минуле і майбутнє, бог і людина, брехня і глупота виступають догідливими і чудернацькими маріонетками. Де ж, питаю я, вільні люди, де ті, що живуть відкрито, не замикаючи своєї думки у вузьке коло догми, де ті, що відверто простують до світла, не боячись визнати завтра свої помилки, дбаючи тільки про справедливість і істину? Де ті люди, що не входять до складу присяжної клаки, що не плещуть у долоні, по знаку свого ватажка, богові або князеві, народові або аристократії? Де ті люди, що живуть самотньо, далеко від людських стад, люди, які вітають усе велике, зневажають групівщину і люблять вільну думку? Коли такі люди говорять, оті статечні дурні лютують і душать їх своєю масою, потім вони знов повертаються до травлення, стають урочистими і з переможним виглядом доводять одні одним, що всі вони йолопи.

Я їх ненавиджу!

\* \* \*

Я ненавиджу нездорове глузування отих молодчиків, які регочуть лише тому, що не вміють наслідувати незграбної статечності своїх татунів. Буває сміх ще пустіший, ніж дипломатична мовчанка. Нашому вікові властиві нервові й боязкі веселощі, які болісно вражають мене, неначе звук терпуга, яким водять по зубцях пилки. Е, мовчіть ви там, — усі ви, що силуетесь розважити публіку! Ви не вмієте сміятись: сміх ваш такий кислий, що наб'є оскомину. Ваші жарти крають серце; ваші легкі жести — такі ж граціозні, як вивих; ваші сальтомортале — кумедні переверти, і ви маєте при цьому найжалюгідніший вигляд. Хіба ви не бачите, що нам не до жартів? Гляньте, ви ж самі плачете. Навіщо ж силувати себе, ляскати себе по стегнах, аби лиш зловісне здавалося смішним. Не так сміялись колись, тоді, коли ще могли сміятись. Тепер радість — це судорога, веселощі — приступ божевілля. Наші реготуни, що мають репутацію веселих дотепників, насправді — похмурі люди; вони беруть якийнебудь факт чи якунебудь людину і починають тискати її в руці, аж доки вона не лусне, немов ті злі діти, яких іграшка бавить тільки тоді, коли вони її розтросують. Наші розваги не відрізняються від веселості тих людей, що беруться в боки і регочуться до нестями, побачивши, як прохожий упав і зламав собі ногу або

руку. Глузують з усього, хоч нема ніякого приводу для сміху. Отож ми дуже веселий народ; ми сміємося і з наших великих людей, і з наших негідників, з бога і чорта, з інших, і з самих себе. В Парижі є ціла армія таких людей, що піддержують веселість публіки; фарс полягає в умінні бути веселим дурнем, так само як є бундючні дурні. А мені жаль, що є стільки дотепників і так мало людей правди і справедливості. Кожного разу, коли я бачу, що чесний хлопець починає сміятися лише для того, щоб розважити публіку, мені стає шкода його, мені жалко, що він не настільки багатий, щоб нічого не робити і не братися так непристойно в боки. Але мені не жалко тих, хто вміє тільки сміятись і не вміє плакати.

Я їх ненавиджу!

\* \* \*

Я ненавиджу дурнів, які вдають зневажливих, ненавиджу безсилю, які ремствують, що наше мистецтво і література вимирають природною смертю. Це найпорожніші голови, найчерствіші серця, люди, поховані в минулому; презирливо перегортають вони живі твори, що палають гарячкою нашого віку, і оголошують їх нікчемними і вузькими. Ні, я іншої думки. Мене не турбують ні краса, ні досконалість. Байдужі мені віки величчя. Мене турбує тільки життя, боротьба, гарячка. Я добре почуваю себе серед нашого покоління. Мені здається, що художникові нема чого бажати іншого оточення, іншої епохи. В нас нема ні майстрів, ні шкіл. Панує цілковита анархія, і кожний з нас — повстанець, що мислить, творить і бореться сам за себе. Час сповнений тоскного хвилювання: всі чекають того, хто найсильніше вдарить і попаде якраз туди, куди треба, хто матиме досить міцні кулаки, щоб заткнути рот іншим, і кожний новий боець плекає невіразну надію, що саме він буде цим диктатором, цим тираном завтрашнього дня. І які широкі горизонти! Як ми відчуваємо в собі биття майбутніх істин! Якщо ми заікаємось, то це тому, що нам треба сказати дуже багато. Ми на порозі віку науки і реальності, і часом ми почуваємо запаморочення, як п'яні, перед великим світлом, що здіймається перед нами. Проте, ми працюємо, ми підготовляємо діло наших синів; тепер — час руйнування, коли порох від штукатурки сповнює повітря і руїни падають з гуркотом. Завтра будівля буде відбудована. Нам судилось відчутти пекучу насолоду, солодкий і гіркий біль народження; ми побачимо пристрасні твори, почуємо вільні вигуки істини, побачимо всі пороки і всі чесноти великої епохи на її світанку. Хай сліпці заперечують наші зусилля, хай вони бачать у наших боях судороги агонії, тим часом як ці бої — перший лепет новонародженого. Вони — сліпі.

Я їх ненавиджу!

\* \* \*

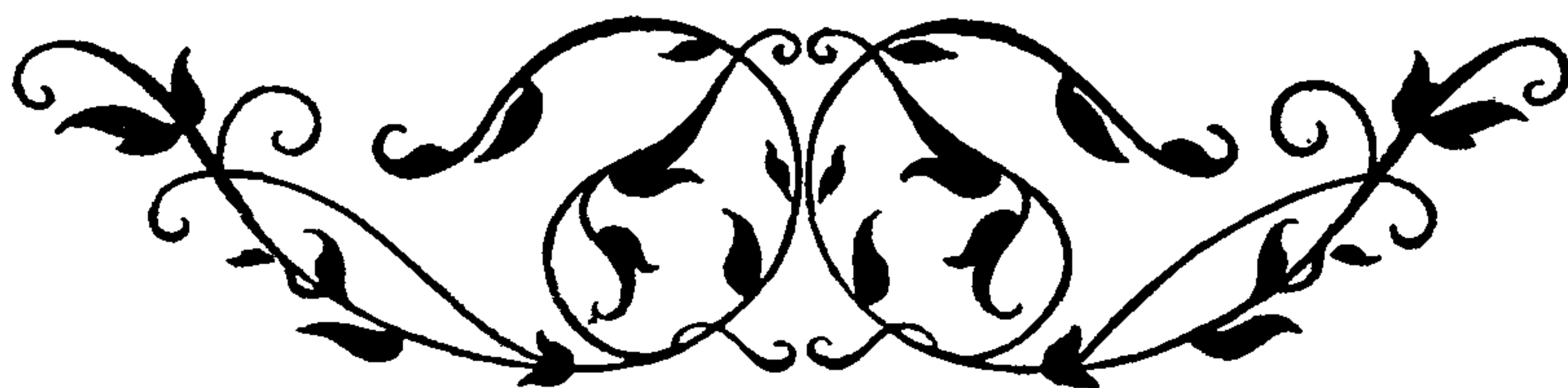
Я ненавиджу педантів, які повчають нас, нудних осіб, які заперечують життя. Я за вільні прояви людського генія. Я вірю в безперервну наступність людської творчості, в нескінченну галерею живих картин, і мені жаль, що я не можу жити вічно, щоб бачити вічну комедію на тисячу різноманітних дій. Я тільки цікавий спостерігач. Дурні, які не наважаються дивитися вперед, дивляться назад. Вони творять сучасність за правилами минулого і хочуть, щоб майбутні твори і люди майбутнього наслідували минулі часи. Дні будуть народжуватись, як їм схочеться, і кожний з них принесе з собою нову думку, нове мистецтво, нову літературу. Скільки суспільств, стільки різних творів, і суспільства змінюватимуться вічно. Але безсилі не хочуть розширити раму; вони склали список уже готових творів і з дістаного відносної істини роблять істину абсолютну. Не творіть, наслідуйте, — говорять вони. Ось чому я ненавиджу і статечних дурнів і дурнів веселих, — художників і критиків, які безглуздо намагаються зробити з вчорашньої істини сьогоднішню. Вони не розуміють того, що ми йдемо вперед і краєвид змінюється.

Я їх ненавиджу!

\* \* \*

А тепер ви знаєте і те, що я люблю з усією палкістю молодості.

*Париж, 1866*







## ГЮСТАВ ДОРЕ

Цей художник — безперечно, одна з найцікавіших і найсимпатичніших індивідуальностей нашого часу. Якщо він і не має глибини, солідності майстрів, зате в нього є життя і швидка інтуїція геніального учня. Продукція Доре така велика, що я не боюся образити його, вивчаючи його таким, який він є, в його справжній природі. Він має багато недобрих друзів, які засипають його важкими і незграбними похвалами; отже, хай буде дозволено одному з його справжніх прихильників аналізувати його з усією щирістю, розглянути його талант, не курячи перед ним фіміаму, в диму якого він, мабуть, уже не бачить самого себе.

Характеризуючи Гюстава Доре одним словом, треба сказати, що він — імпровізатор, найчудесніший імпровізатор карандаша, якого бачив світ. Він не рисує і не малює: він імпровізує. Рука його так само знаходить лінії, тіні і світло, як деякі салонні поети знаходять рифми і цілі строфи. Твір його не знає періоду інкубації; художник не пестить, не вирізьблює свого задуму, не робить ніяких підготовчих етюдів. Задум надходить раптом, вражаючи його, швидкий і сліпучий, як блискавка, і він приймає його без заперечень, слухаючись цього небесного променя. А втім, він ніколи не чекає: як тільки він візьме карандаш у руки, його добра муза з'являється не гаючись, бо вона завжди тут, поруч з поетом; в неї повні руки проміння і мороку, вона дає йому ніжні й жакливі видіння, і він зарисовує їх квапливо і гарячково. Він має багату інтуїцію, і його карандаш рисує мрії так, як інші виліплюють дійсність.

Я тільки що вимовив слово, яке становить найважливіший пункт критики Гюстава Доре. Нема такого художника, що дбав би так мало про дійсність, як він. Він бачить тільки свої мрії, живучи в ідеальній країні, і несе нам з неї карликів і велетнів, осяяні небеса і широкі краєвиди. Він живе в житлі фей, серед уявних просторів. Наша земля мало його турбує: йому потрібні

пекельні й небесні сфери Данте<sup>5</sup>, божевільний світ Дон-Кіхота, він мандрує по Ханаанській землі<sup>6</sup>, червоній від людської крові і білій від божественних зір.

Погане в цьому те, що карандаш його тільки поверхово торкається паперу. Твір не має солідності; під ним нема міцного фундаменту дійсності, який підтримував би його. Якщо я не помиляюсь, Гюстав Доре рано кинув вивчення живої натури, людського тіла в його могутній правдивості. Успіх прийшов надто рано; молодий художник не брав участі у великій боротьбі, під час якої доводиться ретельно вивчати людську природу. Він не жив, нікому не відомий, у куточку майстерні, маючи перед собою натуру, одчайдушно аналізуючи кожний її мускул. Він, напевно, не знав цього життя, сповненого муки й вагання, життя, що навчає глибоко любити голу і живу дійсність. Тріумф прийшов у ту хвилину, коли він ще вчився і коли інші ще терпляче шукають вірного і правдивого. Він подумав, що в своїй багатій уяві, в своїй живописній творчій натурі він знайде завжди, немов у невичерпному скарбі, нові й нові видовища й факти, і сміливо пішов по путі успіху, спираючись тільки на свої мрії, черпаючи все з самого себе, заново творячи в кошмарах і видіннях землю і небо.

Треба сказати відверто, що реальність часом мстила йому.

Не можна безкарно замикатись у країні сновидінь. Настає день, коли неvistачає сили грати роль творця. Крім того, надто особисті твори неодмінно повторюватимуться; око мрійника сповнюється тим самим видінням, рисувальник призвичаюється до тих самих форм, не вміючи збутися їх. Навпаки, реальність — добра матір, яка весь час годує своїх дітей новими стравами; вона щогодини показує їм різні подоби; вона з'являється перед ними глибока, невичерпна, повна життєвої сили, яка відроджується щохвилини.

На сьогодні Гюстав Доре дійшов до того, що вичерпав свій скарб, як блудний син; він яскраво і сильно відтворив усі свої мрії і навіть повторив їх кілька раз. Видавці брали приступом його ательє; вони сперечались між собою за його рисунки, які були прийняті з захопленням усією критикою. Слава художника повна, йому не бракує ні грошей, ні оплесків. В створеній ним великій майстерні він працює невпинно; в роботі одночасно тричотири видання, над якими він працює з однаковою завзятістю; рисувальник невтомно переходить від одного видання до другого, не чекаючи, щоб дозріли його думки, покладаючись на свою добру музу, яка підказує йому божественне слово в сприятливий момент. Отаку величезну роботу, такий велетенський труд поклав на нього успіх; його своєрідна натура дозволила йому взятися за цю справу з безтурботною відвагою.

Він чудово відчуває себе серед цієї надмірної творчості, хоч кожного на його місці охопила б гарячка. Деякі критики з за-

хопленням говорять про такий спосіб праці; вони хвалять молодого художника за жахливу кількість рисунків, створених ним до цього часу. Щождо мене, — я завжди побоювався за цього розтринькувача, що так віддається творчості, вичерпуючи свої чудові здібності в безперервному імпровізуванні. Це слизький шлях: майстерня модного художника часто перетворюється на фабрику. Біля дверей художника стоять комерсанти, кваплячи його карандаш або пензель, і художник поволі звикає робити в співробітництві з ними суто комерційні твори. Отже, не треба спонукати художника, щоб він вражав нас, видаючи кожного року твір, який вимагає десятилітньої праці; краще було б стримувати його і радити йому замкнутися у своїй майстерні і там, міркуючи і працюючи, творити великі епопеї, що з такою дивною інтуїцією зароджуються в його розумі.

Гюставові Доре тридцять три роки. Саме в цих літах йому здалось, що він повинен взятися за велику поему людства, за цю збірку то страшних, то втішних оповідань, яка зветься біблією. Я б волів, щоб він залишив цю працю на кінець життя, як грандіозне завдання, що освятило б його славу. Де він тепер знайде ширший, гідніший любовного вивчення сюжет — сюжет, який дав би для його творчості карандашем більше ніжних або жахливих сцен? Якщо вірно, що художник фатально змушений давати дедалі сильніші і могутніші твори, я боюся за нього, бо він марно шукатиме іншої поеми, багатшої на величні видіння. Коли він схоче вкласти в свій твір усю свою плоть і кров, він уже не матиме променистих легенд Ізраїля, і я не знаю, в якій епопеї зможе він знайти такі безмежні горизонти.

А втім, це не моє завдання вимагати з художника звіту щодо його задумів. Передо мною його твори, і я тільки повинен проаналізувати їх і познайомити з ними публіку.

Передусім я питаю себе, яке було велике внутрішнє видіння художника, коли, вирішивши взятися за цю важку працю, він заплющив очі і перед ним розгорнулися уявні сцени поеми. Знаючи чудесну і своєрідну натуру Гюстава Доре, легко уявити собі, які процеси відбувалися в його розумі: перед ним проходили легенди, одні — світлі, променисті і білосніжні, інші — темні і жахливі, червоні від крові і полум'я. Заглибившись у це безмежне видіння, він відчув найвищу радість, коли побачив, що покидає землю, покидає реальні речі, і його уява може вільно блукати серед кошмарів і апофеозів. Перед ним виник весь великий біблейський рід: він побачив тих осіб, яких звеличили і поставили поза людством спогади; він побачив Єгипет, Ханаан, чудесні країни, немов належні до іншого світу; він зжився з героями старовинних переказів, звик до пейзажів, сповнених дивного мороку і дивних зір. Потім історія Ісуса, лагідна, ніжна і сувора, відкрила перед ним зосереджені горизонти, серед яких його мрії розширились і набули глибокої ясності<sup>1</sup>. Отаке ши-

роке поле потрібне було молодому смільчакові. Йому нудно на землі, на цій дурній землі, яку ми щодня топчемо ногами; він любить тільки небесні землі, осяяні дивовижним і невідомим світлом. Так він перебільшив мрію; він захотів написати своїм карандашем феєричну біблію, серію сцен велетенської драми, що відбувалася невідомо де, в якійсь далекій сфері.

Твір побудований на двох нотах, двох вічних нотах, що звучать разом: білість первісної чистоти, ніжних сердець—і глибока темрява перших убивств, чорних і жорстоких душ. Видовища змінюються одно одним, складаючись або з суцільного світла, або з суцільної темряви. Художник немов робить наголос на цьому подвійному характері, і його талант з надзвичайною силою відтворив чисте світло Едема<sup>8</sup> і похмурість поля бою, вкритого темрявою і смертю, білосніжність Гавриїла і Марії в сліпучому сяйві благовіщення<sup>9</sup> і мертвенно-блідий жах, зловісні блискавки і безмежну скорботу Голгофи<sup>10</sup>.

Я не можу стежити за довгою серією його видінь. Він витратив не більше як два-три роки на те, щоб створити в своїй уяві цей світ, і рука його повинна була щодня імпровізувати тисячі різних сцен цієї драми. Кожна гравюра, повторюю, є тільки окремим сновидінням, яке побачив художник, прочитавши той чи інший стих біблії; я не можу назвати гравюри інакше, як сновидіннями, бо вони не живуть нашим життям, вони або над міру білі або над міру чорні і здаються рисунками з театральної декорації, зробленими під час закінчення феєрії в променистому сяйві апофеозу. Імпровізатор записав на полях книги свої враження, далекі від будьякої реальності і будьякого вивчення природи, і його чудесний талант надав деяким рисункам дивовижного існування, яке не є життям, а проте є, принаймні, рухом.

В мене й досі перед очима рисунок під назвою „Ахав<sup>11</sup>, побитий камінням“: Ахав, розкинувши руки, простягся в заглибині яру; ноги його і живіт роздавлені, розтовчені величезними кам'яними плитами, і з чорного неба, з моторошної глибини горизонту летять один за одним, нескінченною низкою хижі птахи, які будуть виривати один в одного нутрощі, вичавлені камінням. Талант Гюстава Доре цілком виявився в цій гравюрі: це чудово і рельєфно відтворений кошмар. Я нагадую ще ту сторінку, на якій ковчег<sup>12</sup>, спинившись біля вершини гори Арарата, вимальовується велетенським силуетом на ясному небі. І ще одну: в лагідному світлі ранішньої зорі дочка Ісфая<sup>13</sup>, в оточенні подруг, оплакує свою молодість і своє перше нездійснене кохання.

Щоб краще пояснити свою думку про Гюстава Доре, мені треба було б розглянути і проаналізувати всі його гравюри до біблії. Твір починається з блаженного життя в Едемі; перший крик болю і страху — потоп; на зміну йому йде спокійне і чисте життя патріархів, — білосніжні незаймані дівчата йдуть до джерела з лагідною усмішкою на устах. Далі Єгипетська земля з П

дивними спорудами і широкими горизонтами. В історії Йосифа і Мойсея відтворена нечувана пишнота костюмів і архітектури, дивна ніжність юного Іакова і невимовний жах десяти кар і переходу через Червоне море. Тут починається жорстока й болісна історія Іудейської землі, що ввібрала в себе більше людської крові, ніж дощової води: Самсон і Даліла, Давид і Голіаф<sup>14</sup>, Юдіф і Олоферн<sup>15</sup> — дурні велетні і жорстокі жінки, жахливі зради і вбивства. Легенда про Ілію — перший божественний і пророчий промінь, пронизуючий цю криваву ніч; далі йдуть ніжні казки про Товію<sup>16</sup> й Есфір<sup>17</sup> і лунає гірке ридання, таке глибоко людське в своєму зневір'ї, ридання Іова<sup>18</sup>, який скребе свої рани на гнійній кучі злиденства. Тоді встають месники, з зойками і погрозами на устах, ці божі месники — Ісаїя, Ієремія, Іезекііль, Варух, Даниїл, Амос<sup>19</sup> — похмурі постаті, що очолюють Ізраїльський народ, проклинаючи жорстоке людство і провіщаючи визволення від гріха.

Визволення — це сувора і зворушлива ідилія, що починається з сьйва благовіщення і закінчується сльозами Голгофи. Ось ясла<sup>20</sup> і втеча в Єгипет<sup>21</sup>, ось перша проповідь Ісуса в храмі, перше чудо Ісуса на весіллі в Кані<sup>22</sup>. Ця друга частина твору мені подобається менше. Художникові довелося боротися з банальністю сюжету, трактованого більше ніж десятьма поколіннями живописців і рисувальників, і йому чомусь, мабуть, захотілось ослабити тут свою оригінальність і дати нам звичайних Ісуса, Марію й апостолів. Блудниця Іродіада<sup>23</sup>, Преображення<sup>24</sup>, всі ці загальновідомі типи і сцени здаються нам старовинними гравюрами, милими нам з дитинства; ми неначе пізнаємо їх і охоче приймаємо. Він не досить звільнився від традиції. Гюстав Доре знаходить себе лише тоді, коли починається драма розп'яття; ми знов бачимо його широкі тіні, чорні і заляклі, жахливі постаті, осяяні блідими блискавками. На закінчення художник накреслює видіння Іоанна<sup>25</sup>, і урочистий і грізний звук сурми страшного суду вивершує цей твір, що почався з широкого жеста Іегови, коли він наповнив світлом всесвіт.

Такий цей твір. Сподіваюся, що мій короткий огляд дасть уявлення про нього читачам, обізнаним з талантом Гюстава Доре. Цей талант полягає насамперед у мальовничості і драматичності внутрішнього видіння. Художник у своїй блискавичній інтуїції завжди вміє схопити найцікавіший пункт драми, її домінуючий характер, ті лінії, які треба підкреслити. До цієї здібності видіння приєднується майстерна вмільсть руки, яка яскраво і виразно відтворює думку рисувальника в момент її формування. Звідси трагічний чи комічний рух, що сповнює його гравюри; звідси в рисунках Доре ці яскраві контрасти, ці красиві плями, що виділяються на фоні, ця дивовижна і чарівна ілюзія перспективи і руху, яка створює враження химерного і грандіозного сновидіння.

Звідси також і хиби. В художника є тільки два типи видінь: бліде і ніжне видіння, яке виповняє горизонт туманом, затьмарюючи постаті, змиваючи фарби, занурюючи дійсність у примари півсну, — і чорний кошмар, пронизаний блідими блискавками, глибока ніч, освітлена тонкими променями електричного світла. Я вже говорив, що часом здається, немов бачиш п'яту дію феєрії, блискучий апофеоз при світлі бенгальських огнів. Різкі чорні і білі плями — якийсь картонний світ, правда, похмурий і оживлюваний страшними галюцинаціями.

Ефект жахливий, зір зачаровується або проймається страхом, уява завойована; але не придивляйтесь до гравюри, не вивчайте її, бо ви помітите, що в ній нема нічого, крім рельєфу і дивовижності, що все в ній тільки тіні і відблиски. Ці люди не можуть жити, бо в них нема ні мускулів, ні кісток; ці краєвиди і небеса не існують, бо тільки в сні бувають такі химерні горизонти, сповнені фантастичних образів, такі казкові країни, де скелі і дерева або величні і численні, або похмуро-закляклі. Божевілля панує в цій оселі; воно і є та добра муза, що творить своєю чарівною паличкою ті країни, які художник бачить у сні, прочитавши поему.

Коли б мені довелось робити висновки — нехай бог боронить мене від цього! — я благав би Гюстава Доре зглянутися на свій дивний талант, на свої казкові здібності. Нехай він не перенапружує їх, хай неквапливо опрацьовує сюжет. Він, безперечно, є одним з найсвоєрідніше обдарованих художників нашої епохи; він міг би стати одним з найбільш сповнених життя, якби набрався сил у вивченні правдивої і могутньої природи, величної в іншому розумінні, ніж усі його сновидіння. Якщо він відчуває себе настільки далеким від життя і йому неприємно стикатися з дійсністю, хай лишається в своєму світі примар, і я милуватимуся ним, як цікавою і своєрідною постаттю. Проте, коли він і сам думає, що вивчення природи дасть йому змогу рости, то нехай поспішить поглибити і зміцнити свій талант, і його геній виграє від більшої реальності.

Отакі мої міркування реаліста про ідеаліста Гюстава Доре. Я ще повинен висловити своє захоплення тому художникові, що взяв участь у виданні і прикрасив біблію чарівними і витонченими віньєтками і заставками. Пан Джакомеллі не зовсім невідомий публіці. В 1862 році він написав етюд про Раффе, з ентузіазмом говорячи про цього оригінального і правдивого рисувальника. Чистота штриха в Джакомеллі чудно контрастує з гарячковою і неспокоїною лінією Гюстава Доре. Я знаю, що це тільки прості орнаменти, але вони виявляють справжнє художнє чуття, великий смак і грацію. Мені хотілося б, щоб він працював самотійно. Великий мрійник, імпровізатор, який уже говорив мовою Данте і Сервантеса і говорить тепер мовою бога, придушує його бурею своїх сновидінь.



## МІЙ САЛОН

*Моєму другові Полю Сезанну*<sup>26</sup>

Я почуваю глибоку радість, мій друже, що можу поговорити з тобою сам-на-сам. Ти не уявляєш собі, скільки я вистраждав під час цієї сварки з юрбою, з невідомими людьми, яка тільки що відбулася. Я відчував, що мене не розуміють, що я оточений ненавистю, і часто перо випадало з моєї руки з відчаю.

Сьогодні я можу дозволити собі втіху — щиро порозмовляти з тобою, так, як ми це робимо вже десять років. Я пишу ці сторінки тільки для тебе, я знаю, що ти читатимеш їх серцем і що завтра ти будеш любити мене ще палкіше.

Уяви собі, що ми самі, в якомусь закутку, далеко від будь-якої боротьби, і що ми розмовляємо, як старі друзі, які знають один одного до глибини серця і розуміють один одного з самого погляду.

Вже десять років ми говоримо про мистецтво і літературу. Ми часто жили вкупі, — пам'ятаєш? — і часто сперечалися до ранку, копаючись у минулому, питаючи сучасність, намагаючись знайти істину і створити собі непомильну і досконалу релігію. Ми перебирали неймовірну кількість думок, розглядали й відкидали всі системи, і після такої тяжкої праці говорили, що, крім могутнього індивідуального життя, все брехня і дурниці.

Щасливий той, хто має спогади! Ти — моя молодість, з тобою зв'язані всі мої минулі радощі і жалі. Наші таланти розвивались по-братерському поруч. І тепер, в дні нашого дебюту, ми віримо один в одного, бо в нас та сама плоть, те саме серце.

Ми жили в тіні, на самоті, були відлюдькуваті, і нам було добре серед наших думок. Ми почували себе загубленими серед підлесливої і легковажної юрби. Ми скрізь шукали людей, ми хотіли знайти особистий вираз у кожному творі, картині і поемі. Ми твердили, що майстри, генії — це творці, кожний з яких творить свій власний цілісний світ, і ми не визнавали учнів безсилик, чие ремесло — красти там чи там по крихті оригінальності.

Чи відомо тобі, що ми були революціонерами, самі того не помічаючи? Тільки що я зміг висловити голосно те, що ми говорили тихенько протягом десяти років<sup>27</sup>. Адже до тебе дійшли чутки про суперечку, і ти бачив, як чудово були прийняті найдорожчі наші думки. Ах, бідолашні хлопці, що вели здорове життя в Провансі, під буйним сонцем, а проте плекали отаке божевілля і таку недобросовісність!

Бо,— ти ж і не знав цього!— я — недобросовісна людина. Публіка вже замовила кілька дюжин смирительних сорочок, щоб відвезти мене до Шарантона<sup>28</sup>. Виявляється, я хвалю тільки своїх родичів і друзів, я ідіот, злюка, я шукаю скандалу.

Жаль бере від цього, мій друже, і це дуже сумно. Виходить, завжди триватиме та сама історія? Завжди треба буде говорити те, що говорять усі, або мовчати. Ти пригадуєш наші довгі розмови? Ми говорили, що кожна нова істина накликає гнів і цькування. Аж ось прийшла моя черга зазнати проклять і освистування.

Ви, художники, дратливіші від нас, письменників. Я відверто висловив свою думку про книжки середньої якості і погані, і літературний світ прийняв мої вироки, не дуже гніваючись. Але в художників, мабуть, шкіра тонша. Я ледве доторкнувся до них пальцем, а вони вже зняли галас, що їм боляче. Зчинилось ціле заворушення. Деякі добрі хлопці жалюють мене, їх непокоїть ненависть яку я на себе накликав; вони, мабуть, побоюються, щоб мене не задавили десь у темному провулку.

Проте, я цілком широкосердно висловив свій погляд,— тільки й усього. Здається, я був значно менш революційний, ніж один з моїх знайомих критиків, який недавно запевняв три тисячі своїх читачів, ніби пан Бодрі був найпершим живописцем нашої епохи. Такої жахливої думки я ніколи не висловлював. Я вже було злякався за цього художнього критика, я боявся, що його вб'ють у ліжку, щоб покарати за таку надмірну ревність. Та, кажуть, він чудово почуває себе. Здається деякі послуги можна робити, але не можна висловлювати деяких істин.

Отже, кампанія закінчена, і, на думку публіки, я побитий. Лунають оплески і глузування.

Мені не хотілось позбавити юрбу іграшки і я публікую „Мій Салон“. Через два тижні гомін ушухне, і найпалкіші вороги матимуть тільки невиразне уявлення про мої статті. Саме тоді я стану в їх очах ще смішнішим і недо-росовіснішим. Статтей уже не буде перед очима цих глумливців, вітер порозносить сторінки „l'Événement“, і мені приписуватимуть слова, яких я не говорив, переказуватимуть жахливі дурниці, яких я зроду не висловлював. Я не хочу цього,— тому я зібрав статті, надруковані в „l'Événement“ під псевдонімом Клода<sup>29</sup>. Я хочу, щоб „Мій Салон“ лишився тим, чим він є і чим сама публіка хотіла, щоб він був.

Це лише покреслені й подерті сторінки етюда, що зали-



шився незакінченим. Я знаю, що це не більше як уривки аналізу і критики. Я даю читачеві не літературний твір, а, так би мовити, документи процесу.

Історія — чудова річ, мій друже! Ні за що в світі не хотів би я знищити цих листків; самі по собі вони коштують небагато, алеж вони були, так би мовити, пробним каменем, на якому я випробував публіку. Тепер ми знаємо, які непопулярні наші найдорожчі думки.

Крім того, мені до вподоби вдруге висловити свої ідеї. Я вірю в них, я знаю, що через кілька років усі пристануть на мою думку. Я не боюся, що згодом їх кинуть мені в лице.

*Париж, 20 травня 1866*

## І. ЖЮРІ<sup>50</sup>

*27 квітня*

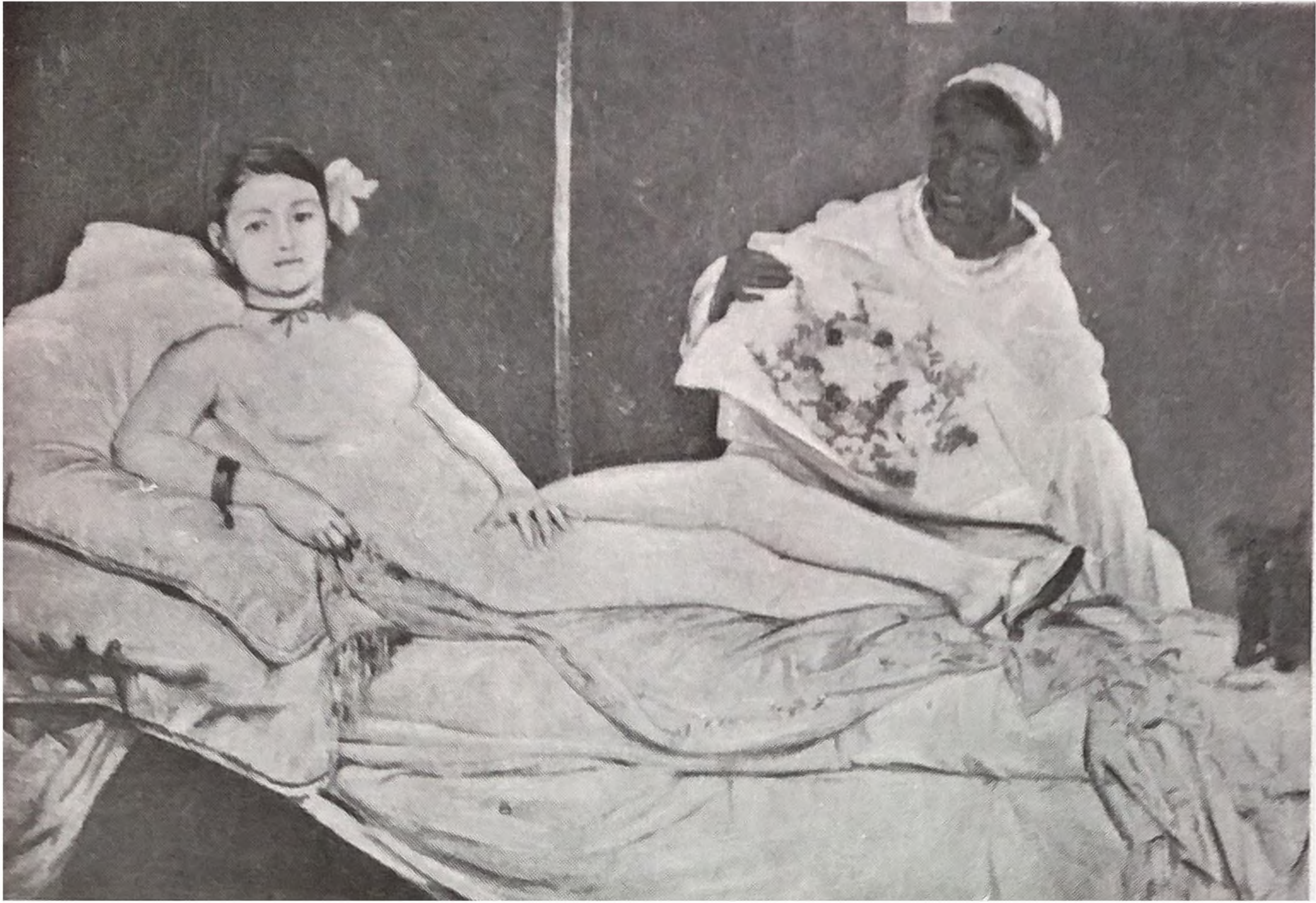
Салон 1866 року відкриється лише 1-го травня, і тільки тоді мені буде дозволено судити моїх підсудних.

Але перше ніж судити прийнятих художників, на мою думку, було б добре судити суддів. Ви знаєте, що у Франції ми всі надзвичайно обережні; ми й кроку не наважимося ступити без відповідно підписаного і засвідченого паспорта, і коли дозволяємо людині перекидатися перед публікою, треба, щоб спочатку цю людину розглянули вздовж і впоперек авторитетні особи.

Отже, оскільки вільні прояви мистецтва могли б спричинитись до непередбачених і непоправних нещасть, біля брами святині влаштовують гауптвахту, щось подібне до таможні для ідеалів, якій доручено обшукувати пакунки і викидати всяку контрабанду в тому випадку, коли б трапилася спроба пронести її в храм.

Хай мені буде дозволене таке, може, трохи сміливе порівняння. Уявіть собі, що Салон — це величезне артистичне рагу<sup>51</sup>, яке нам подають щороку. Кожний живописець, кожний скульптор посилає туди свій твір. Алеж через те, що у нас ніжні шлунки, з обережності найняли цілий загін кухарів, щоб присмачити всі ці харчі, такі різноманітні щодо смаку і вигляду. Побоюючись розладу шлунків, начальство сказало наглядчам громадського здоров'я: „Ось елементи чудових страв; не зловживайте перцем, бо перець гарячить. Розведіть вино водою, бо Франція — велика країна, і не треба, щоб її голова пішла обертом“.

Здається, з того часу ці кухарі почали відігравати важливу роль. Нам присмачують наше захоплення і пережовують наші думки; отже, ми маємо право насамперед зайнятись отими добрими людьми, що погодились наглядати, щоб ми не наїлися донесхочу, як обжери, поганой їжі. Хіба ви турбуєтесь про вола, коли їсте біфштекс? Ви думаєте тільки про те, щоб подякувати



*Е. Мане. Олімпія.*



*Г. Кайбот. Паркетники.*



або виляти кухарчука, який подав вам біфштекс, надто або не досить кривавий.

Отже, зрозуміла річ, Салон не виявляє повністю французького мистецтва року божого 1866; це — просто якесь рагу, зварене і підсмажене двадцятьма вісьма кухарями, призначеними спеціально для цієї делікатної справи.

Салон у наші дні не є твором художників, це — твір журі. Тому я й займуся передусім журі, автором цих просторих, холодних і блідих зал, в яких виставили під сліпуче світло усі боязкі посередності і всі крадені репутації.

---

Не так давно сама Академія Мистецтв підперізувалась білим фартухом і бралася місити тісто. В ті часи Салон був завжди тією самою жирною і солідною стравою. Наперед було відомо, що треба чимало сміливості, щоб проковтнути ці класичні твори, ці густо замішені кругленькі галушки, які повільно, але вірно ставали вам поперек горла.

Стара Академія, кухарка з самого свого заснування, мала власні рецепти і ніколи від них не відхилялась; вона вміла завжди подати публіці одну й ту саму страву, при всіх температурах і в усі епохи. Бідолашна публіка задихалась і кінець кінцем почала скаржитися, просила зглянутись і подавати їй трохи легші і тонші страви, апетитніші на смак і на вигляд.

Ви пам'ятаєте ремствування отієї старої кухарки Академії. В неї відбирали каструлю, в якій вона варила два чи три покоління художників. Не зважаючи на її ремствування, ручку сковорідки доручили іншим куховаркам.

В цьому яскраво виявилось наше практичне розуміння свободи і справедливості. Художники скаржились на академічну кліку; отож було ухвалено, щоб вони самі вибирали собі журі. Мовляв, їм уже ні на кого буде гніватись, коли вони самі собі призначать суворих і небезсторонніх суддів. Так і вирішили.

Та ви, мабуть, уявляєте собі, що до голосування притягли всіх живописців, скульпторів, граверів і архітекторів? Видно, що ви сліпо любите свою батьківщину. Хоч правда, на жаль, сумно, але я мушу признатись, що журі обирають саме ті особи, яким воно непотрібне. Ви і я, маючи в кишені одну або дві медалі, можемо обирати того чи іншого члена журі, проте це нас мало турбує, бо він не має права дивитися на наші полотна, прийняті наперед, а тим часом бідолаха, викиданий за двері Салону п'ять-шість років підряд, навіть не має права обирати суддів, і мусить терпіти того, якого ми призначили через свою байдужість або по знайомству.

Я хочу спинитися на цьому пункті. Журі обирається не загальним голосуванням, а тільки обмеженою групою художників, які не підлягають оцінці в наслідок того, що вони одержали

певні нагороди. Які ж гарантії для тих, хто не має змоги похвалитися медалями? Як? створюють журі для розгляду і приймання творів молодих художників і дають призначати це журі тим, хто його не потребує! Голосувати повинні саме оті невідомі, заховані працівники, щоб спробувати створити такий трибунал, який зрозуміє їх і кінець кінцем допустить з'явитися перед публікою.

Історія виборів завжди огидна, запевняю вас. Мистецтво тут не при чому; тут панує цілковите людське убозтво і людська дурість. Ви вже, мабуть, угадуєте, що саме трапляється і траплятиметься кожного року. Перемагатиме кліка того чи іншого пана. Тепер у нас немає сталої організації, якою була Академія; ми маємо велику кількість художників, яких можна згрупувати тисячею способів, так, щоб утворити жорстокі трибунали з найрізноманітнішими і найневблаганнішими поглядами.

Одного року Салон буде геть увесь зелений, другого року — синій, через три роки ми побачимо його, мабуть, тільки в рожевих тонах. Публіка, не обізнана з таємницями кухні, прийматиме ці різні Салони, як точний вияв художніх течій. Публіка не знатиме, що такий чи такий живописець сам один зробив цілу виставку; вона ходитиме туди і з щирим серцем коватиме це іство, думаючи, що поглинула все мистецтво даного року.

Треба з усією енергією виявити справжній стан речей. Цим суддям, які часом обстоюють у Палаці Індустрії мізерну й особисту думку, треба сказати, що виставки створені для широкої популяризації серйозних працівників. Усі, що підлягають оподаткуванню, платять, і школи не повинні зачиняти двері перед одними і відчиняти перед іншими.

Не знаю, як саме ці судді розуміють свою місію. Вони просто глузують з правди і справедливості. На мою думку, Салон повинен тільки констатувати художні напрями; ціла Франція,— як ті, що бачать усе в рожевому світлі, так і ті, що все бачать у чорному,— посилають свої полотна, щоб сказати публіці: „От наші досягнення; час іде вперед, ідемо вперед і ми; ось ті істини, які, здається нам, ми завоювали за цей рік“. А проте, між художниками і публікою ставлять третіх осіб. Користуючись своєю всевладністю, вони показують лише третину або навіть чверть істини. Вони ампутують мистецтво і подають юрбі тільки скалічений труп.

Хай вони знають, що їх роль — відкидати посередність і нікчемність. Вони не мають права торкатися живих, індивідуальних творів. Нехай вони, якщо хочуть, відмовляються приймати,— це ж, зрештою, їх призначення,— академічні етюди пансіонерів, отих незаконнонароджених учнів своїх дегенератів-учителів, алеж, ради бога, хай вони з повагою приймають вільних художників, які живуть під відкритим небом, шукаючи десь далше і вище суворой і могутньої правди природи.

Хочете знати, як відбувалися вибори в журі цього року? Група художників, кажуть, склала список, надрукувала його і пустила по ательє художників-виборців. Список пройшов без змін.

Я питаю, де інтереси мистецтва серед усіх цих особистих інтересів? Які гарантії дано молодим працівникам? Для них нібито все зроблено; заявляють, що вони дуже вередливі, коли ще й тепер незадоволені. Це ж жарт, правда? Але питання серйозне, і час уже прийняти якесь рішення.

Я б волів, щоб знов узяли куховаркою оту стареньку Академію. З нею, принаймні, не може траплятися несподіванок; вона стійка в своїх антипатіях і симпатіях. При теперішніх суддях, що обираються з дружби, ніколи не знаєш, якому святому молитись. Коли б я був бідним художником, я подбав би насамперед про те, щоб угадати, хто буде моїм суддею, і малював би на його смак.

Тільки що, між іншим, відмовилися прийняти панів Мане і Бріго, хоч їх полотна були прийняті минулого року. Ці художники, безперечно, не могли стати набагато гіршими, і я навіть знаю, що їх останні картини кращі. Як же пояснити це відмовлення?

Мені здається, що, міркуючи логічно, не можна сьогодні бракувати полотна того художника, якого вчора вважали гідним показувати свої твори публіці. А проте саме таку помилку зробило журі. Чому? Зараз я поясню.

Уявіть собі чвари між художниками, які виганяють один одного; сьогоднішні переможці викидають за двері вчорашніх владарів. Це жахливий гармидер самолюбства і ненависті, якийсь маленький Рим епохи Сулли і Марія<sup>32</sup>. Ми, публіка, що маємо право на твори всіх художників, у таких умовах мали б тільки твори переможної групи. О правда, о справедливість!

Академія ніколи не міняла своїх присудів. Вона цілі роки тримала людей за дверима, але, впустивши їх, уже не виганяла знов.

Хай боронить мене бог надто хвалити Академію! Справа тільки в тому, що погане краще за гірше.

Я навіть не хочу обирати суддів і вказувати на певних художників, як на таких, що були б безсторонніми членами журі. Пани Мане і Бріго, напевно, заперечували б проти прийняття панів Бретона і Бріона, а останні заперечували б проти прийняття перших двох. У людини є свої непереборні симпатії й антипатії, тут же йдеться про правду і справедливість.

Хай буде яке завгодно журі; чим більше воно зробить помилок, чим більше воно напакостить, тим більше я сміятимуся. Хіба ви думаєте, що я не розважаюся видовищем оцих людей? Мені дуже втішно дивитись, як вони захищають свою каплицю, вдаючись до безлічі хитрощів, немов паламарі. Але, в такому

разі, нехай поновлять так звані „Салони Неприйнятих“<sup>18</sup>. Я благаю всіх своїх товаришів підтримати мене, я б хотів на весь голос вимагати відкриття таких Салонів, де публіка зможе в свою чергу судити і суддів і засуджених. Це єдиний спосіб задовольнити всіх у даний момент. Неприйняті художники ще не взяли назад своїх творів; хай мерщій позабивають цвяхи і почеплять десь їх картини.

## II. ЖЮРІ

(продовження)

30 квітня

Від мене всі вимагають, щоб я пояснив сказане, настоюють щоб я назвав імена значних художників, не прийнятих журі.

Виходить, що публіка завжди буде простодушною публікою. Ясно, що художники, викинуті за двері Салону,— це знаменитості лише завтрашнього дня, і я зможу назвати тут моїм читачам тільки нікому невідомі імена. Мені прикро саме те, що ці чудні присуди прирікають на багаторічну невідомість серйозних молодих людей, вся провина яких полягає лише в тому, що вони думають не так, як їх брати-художники. Треба визнати, що всі видатні особистості, Делакруа й інші, довгий час залишались невідомими нам через змову певних клік. Я не хочу, щоб це повторювалось, і тому пишу оці статті: я вимагаю, щоб художників, які напевно завтра будуть майстрами, не переслідували сьогодні.

Рішуче запевняю, що журі цього року судило з упередженням. Від нас навмисно сховали один бік сучасного французького мистецтва. Я назвав панів Мане і Бріго, бо їх уже знають. Я міг би назвати ще з двадцять представників того самого художнього напрямку. Виходить, журі не приймало сильних і живих полотен, етюдів, зроблених з життя і реальності.

Я знаю, що жартуни не пристануть на мою думку. У Франції багато сміються, і я присягаюсь, що я сміятимуся ще сильніше, ніж інші. Той сміятиметься добре, хто сміятиметься останнім.

Так, я виступаю в оборону реальності. Я спокійно визнаю, що мені подобається Мане, заявляю, що я зовсім не поважаю рисової пудри пана Кабанеля і віддаю перевагу простим і здоровим пахощам природи. А втім, я ще матиму нагоду висловити свої погляди. Тут я обмежуюсь констатуванням, і ніхто не насмілиться заперечувати того, що напрям, названий ім'ям реалізму, не буде представлений в Салоні.

Я знаю, що там буде Курбе. Але, здається, Курбе перейшов на бік ворога. Кажуть, що до нього надіслали посольство, бо орнавський майстер — страшенний крикун, якого бояться образити, і пропонували йому титули і почесні, якщо він зречеться

своїх учнів. На другий день Курбе нібито пішов до пана Бріго, свого учня, і просто заявив йому, що він „не володіє його філософією живопису“.

Зрештою, яке значення мають тепер мої симпатії? Я, публіка, скаржусь на те, що порушена моя свобода думки; я, публіка, гніваюся, що мені не дають повністю охопити сучасне художнє життя; я, публіка, вимагаю, щоб від мене нічого не ховали, я по правді і законно порушую процес проти художників, які з упередженням вигнали з Салону цілу групу своїх братів.

Всяка група, всякі збори людей, призначених для того, щоб вирішувати щось, це не простий механізм, який крутиться тільки в одному напрямі під тиском одної пружини: треба пильно вивчити його, щоб зрозуміти кожний рух, кожний оберт колеса. Юрба бачить лише результат; спостерігач помічає здригання і поштовхи, що стрясають механізм.

Хочете, ми заведемо механізм і подивимось, як він працює? Візьмемо обережно колеса, маленькі і великі, ті, що крутяться наліво, і ті, що крутяться направо. Налагодимо їх і подивимось, як вони працюють. Машина часом скрипить, деякі частини вперто рухаються, як їм заманеться, проте, в цілому все йде пристойно. Хоч не всі колеса крутяться під тиском одної пружини, всеж вони зачіпляють одно одне і працюють спільно.

Є такі добряги, що з байдужістю як відмовляють, так і приймають картини; є нові люди, які стоять осторонь боротьби; є художники минулого часу, які держаться своїх вірувань, відкидаючи всі нові шукання; є, нарешті, сучасні художники, з своєю дрібненькою манерою і дрібненьким успіхом,—вони зубами вхопились за цей успіх і сваряться й гарчать на всякого, хто тільки наблизиться.

Ви знаєте, який буде результат цього: ми з вами відвідаємо порожні і похмурі зали. Звичайно, я не в праві робити журі відповідальним за нашу художню бідність. Проте я можу вимагати від нього звіту за всіх тих сміливих художників, яких воно збентежує.

Приймають абиякі твори, увішують стіни порядними, але абсолютно нікчемними полотнами. Ви можете переглядати вздовж і впоперек, зверху донизу: ні одної картини, яка вражала б, ні одної, яка спиняла б око. Мистецтво тут старанно прилизане й причісане; це чесний буржуа в пантофлях і чистій сорочці.

Додайте до цих порядних полотен, підписаних невідомими іменами, картини, вилучені і недоступні для огляду. Останні належать художникам, яких я вивчатиму і про які говоритиму далі.

От і весь Салон, як і завжди.

Цього року журі дбало ще палкіше, ніж будьколи, за чистоту. На його думку, минулого року віник ідеалу проминув кілька соломиянок на паркеті. Воно вирішило вичистити геть усе, і по-



викидало за двері реалістів, обвинувативши їх у тому, що руки в них не вмиті. Прекрасні дами в розкішних убраннях піднідуть Салон: усе буде чисте і блискуче, як дзеркало. Можна буде зачісуватися перед полотнами.

Ну, що ж! на закінчення цієї статті я з задоволенням скажу членам журі, що вони — погані митники. Ворог таки вдерся, попереджаю їх. Я не кажу про кілька гарних картин, які вони прийняли через неухважність. Я просто хочу сказати, що пан Бріго, проти якого вжито найбільших заходів обачності, не зважаючи на це, матиме в Салоні два етюди. Пошукайте їх, вони під буквою Б., хоч і підписані іншим ім'ям.

Отже, молоді художники, якщо ви хочете бути прийнятими в наступному році, не беріть псевдоніма Бріго, беріть псевдонім Барбаншю. Будьте певні, що вас одногосно приймуть. Здається, це таки дійсно справа імені.

### ІІІ. НАША ХУДОЖНЯ СУЧАСНІСТЬ

4 травня

Перше ніж висловити хоч би найнезначнішу думку про Салон, мені, мабуть, доведеться коротко пояснити свої погляди на мистецтво, викласти свою естетику. Знаю, що уривки поглядів, які я змушений був принагідно подати, зачепили загальноновизнані ідеї і що мені закидають мої категоричні твердження, нібито нічим не доведені.

В мене, як і в усіх, є своя теорія, і я, подібно до інших, вважаю її за єдино правильну. Рискуючи бути нудним, я викладу цю теорію. З неї цілком природно випливатиме, щод я люблю і щод ненавиджу.

Для публіки, — я тут вживаю це слово не в поганому розумінні, — для публіки художній твір, картина — приємна річ, яка ніжно чи жахливо хвилює серце; це або смертовбивство, коли тремтячі жертви стогнуть і звиваються під загрозливим дулом рушниці; або це — чарівна дівчина, біла як сніг, яка мріє при місячному сяйві, спершись на стовбур колони. Я хочу сказати, що юрба бачить у картині сюжет, який хватає її за горло чи за серце; вона не вимагає від художника нічого, крім сльози чи посмішки.

Для мене, — і я сподіваюся, для багатьох, — художній твір є, навпаки, щось індивідуальне, особисте.

Я не хочу, щоб художник давав мені ніжні видіння або жахливі кошмари. Я хочу, щоб він сам віддавався душою і тілом, щиро й яскраво виявляв міць і незалежність свого духу, натуру, яка сміливо хватає рукою природу і ставить її перед нами такою, якою художник бачить її. Словом, я глибоко зневажаю все те, чого можна навчитись і що можна засвоїти ретельно працею, всілякі історичні театральні ефекти і всілякі надушені мрії того

чи іншого добродія. Але я почуваю найглибшу захоплену повагу до індивідуальних творів, до творів, зроблених єдиним зусиллям сильної і своєрідної руки.

Не в тім справа, щоб подобатись чи не подобатись, — справа в тому, щоб бути собою, оголити своє серце, знайти енергійну формулу для індивідуальності.

Я не відстоюю ніякої окремої школи, бо я за людську правду, яка виключає всяку групівщину і всяку систему. Мені не подобається слово „мистецтво“: воно нагадує якесь навмисне впорядкування, якийсь абсолютний ідеал. Творити мистецтво — чи не значить це: творити щось поза людиною і природою. А я хочу, щоб творили життя; я хочу, щоб художник був живий і творив заново, не зважаючи ні на що, слухаючись тільки власних очей і власного темпераменту. В картині я шукаю передусім людину, а не картину.

В творі, на мою думку, є два елементи: реальний — природа і індивідуальний — людина.

Реальний елемент, природа — постійний, завжди той самий, він лишається однаковим для всіх; я сказав би, що він може служити загальним мірилом для всіх існуючих творів, якби я взагалі допускав, що тут може бути загальне мірило.

Індивідуальний момент, тобто людина, навпаки, нескінченно мінливий: скільки творів, стільки різних вдач; коли б не існувало темпераментів, усі картини були б фотографіями.

Отже, художній твір складається з двох елементів: сталого — природи і мінливого — людини. Для мене слово „реаліст“ не значить нічого, бо я підпорядковую реальне темпераментові. Малюйте вірно — я плескатиму, малюйте індивідуально — я плескатиму ще сильніше. Виходячи з цього міркування, ви муситимете відкинути минуле і створити такі визначення, які неодмінно щороку розширюватимуться.

Бо це теж дурниця — вірити, ніби в області художньої краси є якісь абсолютні і вічні істини. Єдина і досконала істина — не для нас, — ми кожного ранку виробляємо нову істину і зношуємо її до вечора. Як і все інше, мистецтво — продукт людства, виділення людства; краса наших творів — це піт нашого тіла. Наше тіло змінюється залежно від клімату і звичаїв, отже змінюються і виділення.

Це значить, що завтрашній твір не може бути таким, як сьогоднішній; не можна встановлювати ніяких правил, не можна давати ніяких рецептів; треба сміливо віддаватися власній природі і не намагатися брехати самому собі. Хіба ви боїтеся говорити власною мовою, що з таким трудом стараєтеся читати по складах мертві мови?

Ось чого я рішуче вимагаю: — я не хочу, щоб учні творили за зразками вчителів. Такі твори нагадують мені сторінки чистописання, які я списував у дитинстві з літографованих сторінок.

розгорнутих передо мною. Я не хочу поворотів до минулого, цих удаваних воскресінь, картин, написаних згідно з ідеалом, який утворився з уламків ідеалів, назбираних з усіх епох. Я не хочу нічого, крім життя, темпераменту, реальності!

А тепер, благаю вас, згляньтесь на мене. Уявіть собі, що повинен був терпіти мій темперамент, блукаючи в просторій і похмурій пустині Салону. Щиро кажучи, був момент, коли мені хотілося кинути справу, бо я передбачав, що буду надто суворим.

Однак, то не я ображатиму художників в їх віруваннях, а, навпаки, вони набагато ущипливіше вразили мене в моїх! Чи розуміє читач моє становище? Чи каже він сам собі: „От бідолаха,— як його нудить і як він стримує приступи блювоти, щоб додержати пристойності на людях“.

Ніколи не бачив я такого нагромадження посередностей. Тут дві тисячі картин, але нема й десятка людей. З цих двох тисяч полотен дванадцять або п'ятнадцять промовляють до вас людською мовою; інші розповідають вам парфумерські дурниці. Може, я надто суворий. Одначе, я лише вголос висловлюю те, що інші думають тихенько.

Я, принаймні, не заперечую нашої епохи. Я вірю в неї, я знаю, що вона шукає і працює. Ми живемо в часи гарячкової боротьби, в нас є свої генії і таланти. Але я не хочу, щоб змішували посередніх і сильних; на мою думку, добре було б покласти край отій байдужій терпимості, що хвалить усіх і тим самим не хвалить нікого.

Така вже наша епоха: ми цивілізовані, ми маємо будуари і салони; вапно годиться для бідноти, багатим потрібні картини на стіни. Тому то й створена ціла корпорація ремісників, які довершують справу, почату мулярами. Ви можете уявити собі, що потрібна безліч художників, і їх доводиться вигодовувати дуже старанно і цілими масами. А втім, їм дають добрі поради, як подобатися публіці і не ображати пануючих смаків.

Додайте до цього дух сучасного мистецтва. Протидіючи поширенню науки і промисловості, художники вдалися до мрій, до дешевеньких небес з мішури і шовкового паперу. Хіба майстрам Відродження будьколи спадали на думку отакі чарівні дрібнички, від яких ми вміваємо? Вони були сильними натурами, вони писали з життя. А ми — нервові і метушливі; в нас багато жіночого, і ми почуваємо себе такими кволими і знесиленими, що буйне здоров'я нам не подобається. Ми любимо сентиментальність і манірність.

Наші художники — поети. Хоч це тяжка образа для людей, які навіть не мають обов'язку думати, але я настоюю на цьому. Гляньте на Салон: це ж самі тільки строфи і мадригали. Оцей складає оду Польщі, отой — оду Клеопатрі; є такий, що співає, як Тібулл, другий намагається дути у велику трубу Лукреція. Я вже не кажу про войовничі гімни, елегії, гривуазні пісеньки, байки<sup>14</sup>.

Що за гармидер!

Ради бога, коли ви живописці, малюйте, а не співайте. Ось тіло, ось світло: творіть Адама, і хай він буде вашим творінням. Ви повинні бути творцями людей, а не творцями тіней. Я знаю, що зовсім гола людина в будуарі малопристойна. Тому ви й малюєте великих гротескних картонних паяців: вони, звичайно, такі ж пристойні і живі, як ляльки з рожевої шкіри, якими бавляться дівчатка.

Бачите, талант виявляє себе інакше. Подивіться на кілька видатних полотен Салону. Вони утворюють дірку в стіні, вони майже неприємні, вони кричать серед приглушеного шепоту своїх сусідів. Художники, які творять подібні твори, не входять до корпорації елегантних мазіїв, про яких я говорив, їх не багато, вони живуть самі по собі, поза всякими школами.

Я вже говорив, що не можна обвинувачувати жюрі за посередність наших живописців. Проте, оскільки воно вважає суворість своїм обов'язком, чому ж воно не звільняє нас від видовища всіх оцих дурниць? Якщо ви допускаєте тільки таланти, вам вистачить зали в три квадратних метри.

Хіба я вже такий революціонер, коли жалкую, що деякі темпераменти не фігурують у Салоні? Адже ми не такі багаті на індивідуальності, щоб відмовлятися від нових. Зрештою, я певен, що темпераменти не гинуть від того, що їх не прийняли. Я захищаю їх справу, бо вона здається мені справедливою, але, по суті, я цілком спокійний за їх стан здоров'я. Наші батьки глузували з Курбе, а ми тепер захоплюємося ним; ми глузуємо з Мане, а наші сини будуть в екстазі від його полотен.

#### IV. МАНЕ

7 травня

Хоч ми, французи, любимо посміятися, зате ми виявляємо при нагоді чудову чемність і винятковий такт. Ми поважаємо гнаних, ми всіма силами захищаємо справу людей, які самі борються проти юрби.

Сьогодні я хочу висловити свою симпатію художникові, якого група його товаришів виставила за двері Салону. Коли б я навіть не був захоплений його великим талантом, мене б змусило хвалити його те становище парії, непопулярного художника-чудака, яке йому створили.

Перше ніж говорити про тих, кого всі можуть бачити, про тих, що виставляють свою посередність при денному світлі, я вважаю своїм обов'язком присвятити по змозі значне місце тому, чії твори навмисне не прийняті, тому, хто, на думку жюрі, не гідний виставлятися серед півтори або двох тисяч бездар, прийнятих з розкритими обіймами.

І я кажу йому: „Втіштеся! Вас відокремили, і ви заслуговуєте того, щоб жити окремо. Ви думаете не так, як усі ці люди, ви малюєте так, як вам підказує серце і плоть, ви становите особистість, яка рішуче стверджує себе. Вашим полотнам не годиться бути серед теперішніх дурниць і сентиментальностей. Залишайтеся в своєму ательє. Я прийду туди любоватися вашими творами“.

Я висловлюсь про Мане з максимальною точністю. Я не хочу, щоб між мною і публікою виникло непорозуміння. Я не допускаю і не допущу ніколи, щоб якийсь журі мало право зобороняти масам бачити одну з найвидатніших індивідуальностей нашої епохи. Я симпатизую тим, хто лишився поза межами Салону, і ввійду туди, тільки задовольнивши десь в іншому місці свою потребу захоплюватись.

Здається, я перший без застережень хвалю Мане. Це тому, що мене дуже мало цікавлять оті будуарні картинки, оті пофарбовані ілюстрації, оті жалюгідні полотна, де не можна знайти нічого живого. Я вже говорив, що мене цікавить тільки темперамент.

Мене атакують на вулиці і кажуть: „Це ж не серйозно, правда? Ви тільки-тільки дебютуете — і хочете відрубати хвіст своєму собаці<sup>85</sup>. Але тепер ніхто вас не бачить, то посміймося ж трошки з картин „Обід на траві“, „Олімпія“ і „Флейтист“, — адже вони страшенно комічні“.

Виходить, що в мистецтві ми тепер навіть не вільні захоплюватись. Отже, мене вважають за людину, що сама собі бреше з розрахунку. Мій злочин полягає в тому, що я хочу сказати, нарешті, правду про художника, якого вдавано відмовляються зрозуміти і виганяють, немов прокаженого, з маленького світу живописців.

Думка більшості про Мане така: Мане — це молодий гультай, він сидить десь з хлопцями такого ж віку, як він, пиячить і курить. Спорожнивши кілька бочок пива, цей гультай вирішує малювати карикатури і виставити їх, щоб публіка пореготалася з нього і запам'ядала його ім'я. Він береться до справи, робить щось нечуване, сам регочеться з своїх картин, мріє тільки про те, щоб поглузувати з публіки і створити собі репутацію чудака.

Ото дурні!

Я можу навести тут один анекдот, який чудово передає почуття публіки. Пан Мане й один дуже відомий літератор сиділи якось у кафе на бульварі. З'являється якийсь журналіст; літератор знайомить його з молодим майстром. „Пан Мане“, — каже він. Журналіст стає навшпиньки, дивиться направо і наліво і нарешті помічає перед собою художника, що скромно сидить собі в куточку. „Ах, пробачте, — скрикує журналіст, — я думав, що ви якийсь велетень, і шукав скрізь шибеника з перекривленим обличчям“.

В цьому — вся публіка.

Але навіть художники, брати по пензлю, які повинні були б розумітися на цьому, і ті не наважуються мати свою думку. Одні,—маю на увазі дурнів,—регочуть, не дивлячись на картини, знущаються з цих сильних і переконаних полотен. Інші говорять про недовершений талант, про навмисну грубість, про систематичну зухвалість. Словом, вони дозволяють публіці жартувати і не думають сказати їй: „Не смійтеся так голосно, якщо ви не хочете грати роль ідіотів. В усьому цьому нема нічогісінько смішного. Це щирий художник, який кориться законам своєї натури, гарячково шукаючи правди; він віддається цілком і не має жодної з властивих нам рис підлого боягузтва“.

Ніхто не хоче сказати цього,—то я скажу, я прокричу це. Я цілком певний того, що Мане буде в найближчому майбутньому одним з майстрів; коли б у мене були гроші і я міг купити зараз усі його полотна, це була б вигідна справа. Через п'ятдесят років вони продаватимуться в п'ятнадцять-двадцять раз дорожче, а картини, які тепер коштують сорок тисяч франків, не коштуватимуть і сорока франків<sup>36</sup>.

Для таких передбачень не треба мати великого розуму.

З одного боку, перед нами модний успіх, успіх салонів і клік; перед нами художники, які створюють собі вузький фах, використовуючи якенебудь скороминуще уподобання публіки; перед нами елегантні і замріяні добродії, що кінчиком пензля малюють поганенькі картинки,—досить кількох дощових крапель, щоб змити ці фарби. З другого боку, навпаки, перед нами людина, яка прямо хватає природу і, поставивши під знак питання ціле мистецтво, намагається творити з самого себе і не ховати нічого з своєї особистості. Хіба, на вашу думку, картини, написані сильною і твердою рукою, не тривкіші за оті кумедні лубочні картинки з Епінала<sup>37</sup>.

Коли хочете, ми поглузуємо з людей, які знущаються з самих себе і з публіки, без сорому виставляючи полотна, що втратили свою первісну вартість, відколи їх позаяпували жовтою і червоною фарбою. Якби юрба дістала в свій час солідне художнє виховання, якби вона вміла захоплюватися тільки своєрідними і новими талантами, я запевняю вас, що Салон зробився б місцем загальної розваги, бо відвідувачі не могли б оглянути і двох зал, не захворівши від реготу. Страшенно комічні на виставці всі ці банальні і непристойні твори, що безсоромно виставляють напоказ свою злиденність і глупість.

Безсторонньому спостерігачеві важко дивитися на цей ідіотський натовп перед полотнами пана Мане. Я там наслухався сили пошлостей. Я говорив сам собі: „Невже ми завжди будемо такими хлопчиками, невже завжди будемо ми вважати своїм обов'язком торгувати дотепністю? Ці люди регочуть, роззявивши рот, невідомо з чого,—мабуть, тому, що зачеплені їх звички і вірування. Їм це здається чудним, і вони сміються. Сміються

так, як сміявся б горбань з нормальної людини, тільки тому, що в неї нема горба“.

Я був лише один раз у майстерні пана Мане. Художник середній на зріст, скоріше маленький, ніж високий; у нього русе волосся і злегка рум'яне лице; на вигляд йому років тридцять, погляд жвавий і розумний, рот рухливий, часом трохи глузливий; обличчя в цілому — неправильне й експресивне, позначене якоюсь енергією і дотепністю. Загалом — людина з найскромнішими і найлагіднішими жестами і голосом.

Той, кого юрба вважає насмішником і гультьєм, живе самотньо в своїй сім'ї. Він одружений і живе впорядкованим життям буржуа. Проте, він працює ретельно, завжди шукаючи, вивчаючи натуру, переглядаючи свою творчість і прямуючи своїм шляхом.

Ми з ним говорили про ставлення публіки до нього. Він вірить у себе, спокійно дає бурі глузувань відбувати над своєю головою, бо він певний, що за нею настане час оплесків.

Нарешті, передо мною борець, певний своєї справи, непопулярна людина, яка не тремтить перед публікою, не старається приручити звіра, але пробує приборкати його, підкорити своєму темпераментові.

Я остаточно зрозумів Мане в його ательє. В свій час я полюбив його інстинктивно; тепер же я зрозумів його талант, і я спробую цей талант проаналізувати. В Салоні, серед копійчаних картинок, наліплених на стіні навкруги, його твори здавалися кричущими. Тепер я бачив їх окремо, так, як взагалі треба бачити картини, — в тому самому оточенні, де вони були намальовані.

Талант пана Мане складається з простоти і вірності. Очевидно, бачивши неправдоподібну натуру декотрих своїх братів-художників, він вирішив допитувати реальність віч-на-віч; він відмовився від будьякої набутої науки, від будьякого старого досвіду, захотів взятися за мистецтво з самого початку, тобто починаючи з точного спостереження предметів.

Отже, він сміливо підійшов до сюжету, побачив його в широких плямах, в сильних протиставленнях, і почав малювати всяку річ так, як він її бачив. Хто це насмілюється говорити про дріб'язковий розрахунок, хто насмілюється обвинувачувати добросовісного художника в тому, що він нібито знущається з мистецтва і з самого себе? Треба було б покарати зубоскалів, бо вони зневажають художника, який незабаром буде нашою гордістю, і зневажають його підло, сміючись з нього, тим часом як він не удостоює їх навіть насмішки. Ваші гримаси і ваш регіт, запевняю вас, дуже мало його турбують.

Я знов побачив „Обід на траві“, цей шедевр, виставлений у „Салоні Неприйнятних“, і я не думаю, щоб будьхто з наших

молодих живописців міг дати нам ширший горизонт, більше сповнений повітря і світла. Так, ви знов смієтеся, бо фіолетові небеса Назона зіпсували ваш смак. Ця добре побудована природа не може подобатися вам. Крім того, тут нема ні гіпсової Клеопатри Жерома, ні гарненьких білорожевих дівчат Дюбюффа. На жаль, ми бачимо тут тільки звичайних людей, які провинилися тим, що мають мускули і кістки, як і всі люди. Я розумію ваше розчарування і вашу веселість, коли ви стоїте перед цією картиною, — треба було полоскотати ваш погляд картинками, намальованими на скриньках для рукавичок.

Я також побачив знов і „Олімпію“, яка має ту велику хибу, що схожа на багатьох ваших знайомих панн. Далі, — хіба не правда?—яка чудернацька манія писати не так, як інші? Коли б, принаймні, Мане позичив пушок для пудри в Кабанеля, та трохи підфарбував щоки і груди Олімпії, то ця дівчина була б непогана. Там є ще кішка, яка дуже смішила публіку. Ця кішка надзвичайно кумедна, правда? То ж треба з глузду зсунутися, щоб намалювати на такій картині кішку! Уявляєте собі—кішку. До того ж, чорну кішку! Це дуже смішно... О, бідолашні мої співгромадяни, признайтеся, що вас дуже легко розсмішити. Легендарна кішка Олімпії точно вказує мету, з якою ви ходите в Салон. Ви ходите туди шукати кішок, признайтесь, і ви не згаяли часу марно, коли знайшли чорну кішку, яка вас смішить.

Але найкращий, по-моєму, твір — це, безперечно, „Флейтист“ — полотно, не прийняте цього року. На сірому фоні, залитому світлом, виділяється молодий музикант, у військовій формі, в червоних штанах і безкозирці. Він дує в свою флейту, повернувшись лицем до глядача. Коли я говорив вище, що талант Мане складається з вірності і простоти, я саме пригадав своє враження від цієї картини. Я не думаю, щоб можна було досягти сильнішого ефекту простішими способами.

В Мане енергійна вдача, він відразу опановує сюжет. Він швидко накреслює свої постаті, не відступає перед контрастами природи, відтворює з усією силою різні об'єкти, що контрастують одні з одними. Темперамент художника примушує його бачити плямами, простими й енергійними кусками. Можна сказати про нього, що він тільки шукає вірних тонів і потім переносить їх на полотно. Так він вкриває полотно міцним і сильним малюнком. У картині я пізнаю людину, яка прагне правди і добуває з себе живий світ, повний своєрідного і могутнього життя.

Ви знаєте, яке враження справляють полотна Мане в Салоні: вони просто пробивають стіну. Навколо них красуються солодощі модних кондитерів мистецтва, цукеркові дерева і домики з тіста, чудові пряничні чоловіки і чудові жінки з ванільного крему. Від цього сусідства цукеркова крамничка стає ще рожевішою і солодшою, а живі полотна художника неначе набувають якоїсь гіркості серед цих молочних річок. Отож треба бачити гримаси всіх цих



дорослих людей, що проходять по залі. Ніколи в світі ви не примусите їх проковтнути на два су справжньої плоті, реальної, як у житті; але ці нещасні обжираються всілякими нудотними солодощами, подаваними їм.

Не дивіться на сусідні картини, — подивіться на живих людей у залі. Вивчіть контрасти їх тіл на фоні паркету і стін. Потім гляньте на полотна Мане: ви побачите, що тут — правда і сила. Тепер подивіться на інші картини, ті, що так безглуздо всміхаються навкруг вас: правда ж, ви регочете?

Місце Мане в Луврі визначене<sup>38</sup>, так само, як місце Курбе і всякого художника з оригінальним і сильним темпераментом. Проте, Курбе і Мане ні в чому не схожі між собою, і ці художники, якщо вони логічні, мусять заперечувати один одного. Саме тому, що в них нема нічого схожого, вони можуть жити кожний своїм власним життям.

Я не збираюся встановлювати між ними паралелі; мій спосіб розглядати художників полягає не в тому, щоб міряти їх міркою абсолютного ідеалу, а в тому, щоб визнавати тільки своєрідні індивідуальності, які стверджують себе в правді і силі.

Я знаю, яка буде відповідь: „Чудернацьке вам здається оригінальним, і, по вашому, досить робити не так, як інші, щоб робити добре“. Панове, підіть в майстерню Мане, потім поверніться до своєї майстерні і спробуйте зробити те, що він робить; хоч ради втіхи, спробуйте наслідувати цього художника, який, по-вашому, взяв на відкуп веселити публіку. Ви тоді побачите, що не так то легко смішити людей.

Я намагався надати панові Мане належне йому місце — одно з найперших. Можливо, з панегіриста глузуватимуть так само, як глузували з художника. Але колись ми обоє будемо відомщені. Неможливо, — розумієте, неможливо, — щоб Мане не переміг колись і не роздав тих боязких посередностей, які його оточують.

Тремтіти повинні ті мазі, що вкрали свою позірну оригінальність у старих майстрів, ті, що каліграфічно виписують і дерева і персонажів, ті, що не знають ні того, хто вони самі, ні того, з кого сміються. Вже завтра вони будуть мертві; є такі, що вже десять років мертві, коли їх ховають, — вони пережили самих себе, галасуючи про образу гідності мистецтва, коли вносять живе полотно в оту велику братську могилу — Салон.

## V. РЕАЛІСТИ В САЛОНІ

*11 травня*

Я був би у відчаї, коли б мої читачі хоч на хвилину подумали, що я виступаю під прапором якоїсь школи. Мене дуже погано зрозуміли б, якби зробили з мене реаліста за всяку ціну, людину, зареєстровану в якійсь партії.

Я належу до власної партії, до партії життя і правди,—от і все. Я трохи схожий на Діогена<sup>89</sup>, який шукав людину; я теж шукаю в мистецтві людину, шукаю нові і сильні темпераменти.

Реалізм для мене — ніщо, в тому розумінні, що в цьому слові я не бачу точного змісту. Якщо ви під цим терміном розумієте потребу для художника вивчати і відтворювати справжню природу,—в такому разі немає сумніву, що всі художники повинні бути реалістами. Малювати мрії—це дитяча або жіноча гра; обов'язок чоловіка—зображати дійсність.

Він бере природу і відтворює її,—відтворює її крізь власний темперамент. Так кожний художник буде подавати нам інший світ, і я охоче прийму всі ці різні світи, аби лиш кожний з них був живим виявом темпераменту. Я захоплююся світом Делакруа і світом Курбе. Думаю, що після цієї заяви мене не завербують ні до якої школи.

Тільки ж от що трапляється в нашу епоху психологічного і фізіологічного аналізу. Вітер дує в бік науки; ми мимоволі прагнемо точного вивчення фактів і речей. Отже, тепер усі сильні індивідуальності, що виявляють себе, стверджують себе в правді. Рух нашої епохи, безперечно, реалістичний, краще сказати, позитивістичний. Тому і я змушений захоплюватись людьми, начебто спорідненими між собою,—спорідненими завдяки епосі, в яку вони живуть.

Проте, хай завтра народиться інший геній, якийсь протидіючий талант, що могутньо створить нам нову свою власну землю, і я обіцяю йому свої оплески. Я ще раз повторюю: я шукаю людей, а не манекени, людей з плоті і кісток, людей, що сповідаються перед нами, а не брехунів з половою в нутрі.

Мені пишуть, що я вихваляю „живопис майбутнього“. Не розумію, що це значить. Мене дуже мало турбує живопис майбутнього; він буде таким, яким його зроблять художники і суспільства завтрашнього дня.

Страховище, що вас лякає, це—будьте певні—не реалізм, а темперамент. Всяка людина, неподібна до інших, тим самим збуджує недовір'я. Коли юрба чогось не розуміє, вона сміється. Для того, щоб вітати генія, потрібне серйозне виховання. Історія літератури і мистецтва—це мартиролог, що розповідає про цькування, якими зустрічали кожний новий прояв людського духу.

В Салоні є реалісти,—я вже не кажу темпераменти,—є художники, які твердять, що вони подають справжню природу в усій її грубості і буйності.

Щоб довести, що мені байдужа більша чи менша точність спостереження, коли в ньому не виявлена сильна індивідуальність, яка оживляє картину, я передусім з цілковитою відвертістю висловлю свою думку про Моне, Рібо, Воллона, Бонвена і Руабе.

Визнаю, що найбільше притягла мою увагу „Камілла“ Моне. Це енергійна і жива картина. Я тільки що обійшов оті холодні і порожні зали, пригнічений цілковитою відсутністю нових талантів, і раптом помітив цю молоду жінку в убранні з треном; вона заглиблювалась у стіну так, неначе там була діра. Ви не можете уявити собі, як приємно трохи помилуватися, коли ти втомився сміятися і знизувати плечима.

Я не знаю пана Моне: мабуть, досі я ніколи навіть не дивився уважно на його картини. А проте, мені здається, що я один з його давніх друзів. І це тільки тому, що його картина розповідає мені цілу історію, повну енергії і правди.

Так, це темперамент, це чоловік серед юрби всіх отих євнухів! Гляньте на сусідні полотна: бачите, який жалюгідний вигляд мають вони поруч з цим вікном, відчиненим у природу. Тут більше, ніж реалізм,—перед вами тонкий і сильний інтерпретатор, який зумів передати кожну деталь, не впадаючи в сухість.

Гляньте на плаття. Воно гнучке і щільне. Воно спадає м'якими складками, воно живе, голосно говорить нам, хто така ця жінка. Це не плаття ляльки, не шматок серпанку, в який одягають мрії, це добротний шовк, який був би надто важким для дівчат із збитих вершків пана Дюбюффа.

Ви хочете реалістів, темпераментів,—кажуть мені,—візьміть Рібо. А я заперечую, що в Рібо є власний темперамент, я заперечую, що він правдиво відтворює природу.

Почнімо з правдивості. Гляньте на це велике полотно: Ісус серед книжників у куточку храма; розпливчаті тіні, білясті плями світла. Де тут кров? Де життя? Оце така реальність? Та гляньте ж, голова цього хлопчика і голови цих чоловіків порожні, в цих дряблих і пухлих тілах немає жодної кістки. Хіба ви не тому видаєте мені цю картину за реалістичний твір, що типи її вульгарні? Я називаю реалістичним такий твір, який живе, твір, персонажі якого рухаються і говорять. А тут я бачу тільки мертві істоти, бліді і розпливчаті.

Яке мені діло до правди,—говорив я,—коли її порушує оригінальний і сильний темперамент. Виходить, що Рібо має все потрібне, щоб подобатися мені. Ці білясті плями світла, ці брудні тіні—зроблені навмисно; художник нав'язує природі свою індивідуальність, він створив цей блідий світ від початку до кінця. Алеж біда в тому, що він взагалі нічого не створив. Його світ існує з давніх-давен; це іспанський світ, лише трошки сфранцужений. Твір не тільки не має в собі правди і життя, а, до того ж, він не є новим виявленням людського генія.

Рібо нічого не вніс у мистецтво, він не сказав свого слова, не розкрив перед нами свого серця і плоті. Темперамент його—нікчемний; коли хочете, це якась невдача. Звичайно, я віддаю перевагу навіть такій фальшивій силі, такій протаскуваній кон-

трабандою індивідуальності над отією безнадійною манірністю, про яку я говорив. Проте, в глибині душі я чую застережливий голос: „Стережися, це — зрадник; він здається енергійним і правдивим, але під цим ховається брехня і порожнеча“.

Для багатьох,— наприклад, для Воллона,—реалізм полягає у виборі вульгарного сюжету. Цього року пан Воллон був реалістом тому, що зобразив служницю в кухні. Дебела дівчина повернулася з базару і поставила на підлогу куплені харчі. Вона в червоній спідниці, спирається на стіну, виставивши свої загорілі руки і повне обличчя.

Нічого реалістичного я тут не бачу, бо ця служниця дерев'яна і так прилипла до стіни, що її нічим не відірвеш звідти. Речі мають зовсім інакший вигляд у природі, в яскравому світлі. Звичайно в кухні багато повітря, і предмети там не мають отакого засмаженого і перепаленого кольору. Крім того, в інтер'єрах контрастні плями сильні, хоч і зм'якшені, і не все розміщене в одному плані. Правда грубіша, енергійніша за те, що тут намальовано.

Малюйте троянди, але малюйте їх живими, коли ви називаєте себе реалістом.

Мені здається, що й Бонвен теж лише платонічний коханець істини. Правда, він бере свої сюжети з реальної дійсності, проте відтворює їх таким способом, який годився б для змалювання мрій деяких модних художників. Виконання позначене такою сухістю і дріб'язковістю, що персонажі стають зовсім неживими.

Виставлена Бонвенном „Бабуся“—старушка, яка тримає на колінах біблію і п'є поданий їй кофе. Лице здається мені напруженим і перекивленним; його виписано надто детально; погляд губиться в усіх цих зморшках, переданих з любов'ю,—міцно, з одного куска збудоване лице більше підійшло б до нього. Ефект губиться в деталях, голова не виділяється на фоні.

Перед відкриттям Салону чимало наробили шуму з приводу полотна Руабе „Блазень Генріха III“. Говорили про яскраву індивідуальність, про широкий реалізм. Я бачив це полотно і не зрозумів цих оплесків, виданих авансом. Це сумлінно зроблена картина, безперечно, сильніша, ніж картини Амона, але досить помірної енергії. Індивідуальності, про яку говорили, я не побачив.

Божевільний, у червоному вбранні, держить на шворці двох добрих на вигляд догів. Він сміється, вищиривши зуби; можна подумати, що це одягнений сатир.

А втім, сюжет мало важить; гірше те, що і собаки і людина написані дріб'язково. Деталі і тут заважають бачити ціле. Тканини позбавлені гнучкості, руки схожі на дерев'яні лопаточки, лице здається старанно вирізьбленим.

В усьому цьому я не відчуваю плоті; деяку симпатію викликають у мене тільки доги, яких поставлено значно стійкіше, ніж їх хазяїна.

Отакі реалісти Салону. Можливо, я проминув когонебудь, але в усякому разі я назвав і розглянув найголовніших. Повторяю, я тільки хотів показати, що я не записуюсь до жодної школи і хочу від художника лише одного — щоб він був особистим і сильним.

Я прагнув бути тим суворішим, що побоювався бути мало зрозумілим. Мені зовсім не подобається шаржований темперамент, — якщо можна так висловитись, — і я визнаю тільки справді особисті і чітко виявлені індивідуальності. Мені не подобається жодна школа, бо всяка школа є, по суті, запереченням вільної людської творчості. В школі є завжди тільки одна людина — учитель; учні неодмінно бувають наслідувачами.

Отже, досить реалізму, так само, як і всього іншого. Давайте правду, коли хочете, давайте життя, але передусім давайте тіла і різні серця, з яких кожне по-різному тлумачить природу. Не можна знайти іншого визначення художнього твору, як таке: „Художній твір — це куточок природи, побаченої крізь певний темперамент“.

## VI. ПРОВАЛИ

15 травня

В Салоні перед полотнами Курбе тепер розігрується чудова комедія. Найцікавіше для мене, навіть з погляду мистецтва, вивчати не тільки художників, а часто і відвідувачів, які одним словом, одним жестом наївно виявляють, до чого ми дійшли в області мистецтва.

Цього року полотна Курбе визнані чарівними. Кажуть, що пейзаж його прекрасний, жіночий етюд — дуже пристойний. Я бачив, як захоплювались ті самі особи, що раніше були дуже суворі до орнанського майстра. Оце викликало в мене недовір'я. Я люблю здавати собі справу в усьому, а тут я відразу не міг зрозуміти цього раптового стрибка громадської думки.

Але все для мене стало ясним, коли я ближче придивився до полотен. Я вже говорив, що найгірший ворог публіки — це індивідуальність, незвичайне для юрби враження своєрідної натури. Картина подобається тим більше, чим менше вона індивідуальна. Курбе цього року округлив надто гострі кути свого генія; він втяг пазурі, і захоплена юрба, побачивши, що він такий, як і всі, нагороджує його оплесками, задоволена з того, що майстер, нарешті, коло її ніг.

Не потаю, я відчуваю внутрішню насолоду, викриваючи таємні пружини того чи іншого явища. Життя має для мене більше значення, ніж мистецтво. Для мене величезна розвага вивчати ті великі течії, що проймають юрби людей і вибивають їх із звичайної колії. Мене надзвичайно зацікавило, що цей могутній талант став об'єктом подиву саме тоді, коли втратив частину своєї сили.

Я високо ціню Курбе, і зараз доведу це. Але прошу вас, пе-

ренесіться в ті часи, коли він малював „Купальницю“ і „Похорон в Орнані“, і скажіть, хіба не правда, що ці визначні полотна набагато сильніші, ніж дві чарівні картини, виставлені цього року? А проте, в період „Купальниць“ і „Похорону в Орнані“ з Курбе глузували, скандалізована публіка побивала його камінням. Тепер ніхто не сміється, ніхто не кидає каміння. Курбе повтягав свої орлині пазурі, він уже не віддається повністю, і всі плещуть у долоні, всі несуть йому вінки.

Дозволю собі сформулювати правило, яке мимоволі напрошується: захоплення юрби завжди зворотно пропорціональне індивідуальній обдарованості. Вас тим краще розуміють і тим більше цінують, чим ви звичайніші.

Це дуже важливе зізнання юрби, підслухане мною. Я глибоко поважаю публіку; але хоч я і не претендую на право керувати нею, проте я маю, принаймні, право вивчати її.

Бачачи її прихильність до млявих темпераментів, до догідливих натур, я вже не вірю її оцінкам, і мені здається, що всупереч загальному твердженню, я не дуже помилився, коли високо оцінив отого парія, отого прокаженого художника.

Для того, щоб не було сумніву щодо мого глибокого захоплення Курбе, я повторю тут думки, висловлені мною в іншому місці, рік тому,—після виходу книжки Прудона<sup>40</sup>.

„Курбе для мене — це просто особистість. Художник почав з наслідування фламандців і деяких майстрів Відродження. Але натура його повсталала, і він відчув тяжіння всієї своєї плоті,—чуєте — всієї своєї плоті,— до оточуючого матеріального світу, до дебелих жінок і дужих чоловіків, до розкішних і родючих полів. Кремезний і сильний, він відчував пекуче бажання стиснути в обіймах саму природу; він хотів малювати справжню плоть і справжню землю“.

„Молоде покоління,—маю на увазі молодих людей двадцяти — двадцяти п'яти років,—майже не знає Курбе, бо останні його полотна значно слабкіші. Я мав змогу під час відсутності художника оглянути в його майстерні деякі з перших його картин. Я був дуже здивований, коли не знайшов нічого смішного в цих серйозних і сильних полотнах, про які мені розповідали, як про щось потворне. Я чекав карикатури, божевільної і гротескної фантазії, а передо мною був чіткий, широкий живопис, напрочуд викінчений і щирий“.

„Типи були правдиві, без вульгарності; міцні і гнучкі тіла жили буйним життям; задній план був повний повітря і надавав постатям дивної виразності. Дещо тьмяний колорит—ніжний і гармонічний, а вірність тонів і багатство техніки створюють перспективу, надаючи кожній деталі дивовижної рельєфності. Заплющуючи очі, я знов бачу перед собою ці енергійні цільні полотна, міцно побудовані, правдиві, як сама дійсність. Курбе належить до сім'ї великих майстрів тіла“.

Мене, звичайно, не можна обвинувачувати в тому, що я надто скупий на похвали майстрові. Я люблю його за силу й індивідуальність. Дозволю собі показати йому на юрбу, що зібралася коло його полотен, і сказати:

— Бережіться,— ви вже стали предметом загального захоплення. Я знаю, що колись настане день вашого апофеозу. Алеж, коли б я був на вашому місці, мені було б прикро бачити це захоплення саме в той момент, коли рука моя ослабла, коли я не зумів без пощади і поступок виявити всіх глибин своєї натури.

Я не заперечую, що „Жінка з папугою“— солідна картина, старанно зроблена і дуже охайна, не заперечую, що „Сарни в чагарнику“ чарівні і пройняті життям. Але цим полотнам бракує тих елементів моці і волі, з яких складається весь Курбе. Тут є солодкість і усмішка; Курбе,— покінчимо з ним одним словом,— створив щось гарненьке!

Говорять про велику медаль. На місці Курбе я б відмовився від найвищої нагороди за „Жінку з папугою“, раз її не дали за „Добичу мисливських собак“, за „Каменярів“. Я вимагав би визнання за справжній дух моєї творчості, а не за мої дрібнички. Мені було б сумно, що нагороджені саме ті два мої твори, які я не можу визнати здоровим і сильним породженням мого духу.

Є ще два художники в Салоні, яких я оплакував,— Мілле і Теодор Руссо. Обидва були і, хочеться сподіватись, будуть тими індивідуальностями, які викликають у мене найпалкіше захоплення. І от я констатую, що вони втратили твердість руки і досконалість зору.

Пригадую перші бачені мною картини Мілле. Горизонт там був широкий і вільний; над полотном немов здіймався подих землі. Одна, найбільше — дві постаті, кількома широкими лініями намічена місцевість,— і от перед вами просторе поле, з його справжньою поезією, в якій нема нічого, крім реальності.

Але я заговорив, як поет, а живописці, я знаю, не люблять цього.

Висловлюючись фаховою мовою, додаю, що раніше Мілле писав жирно і міцно, окремі мазки були в нього сильні і точні. Художник писав простими кусками, як і всі справжні живописці.

Цього ж року я опинився перед м'яким і невиразним живописом. Можна подумати, що художник малював на промокальнотому папері, і олія розплилася. Предмети немов розчавлюються на задньому плані. Це малюнок восковими фарбами,— його розігріли, і різні фарби злилися одна з одною.

В цьому пейзажі я не відчуваю реальності. Ми край сільця; перед нами простягся далекий горизонт. Самотне дерево височить серед цієї безмежності. Поза цим деревом відчуваєш усе небо. А проте, повторюю, картина позбавлена сили і простоти,

тони зливаються і розпливаються, і раптом небо стає маленьким, а дерево здається приліпленим до хмар.

На жаль, з Теодором Руссо повторюється та сама, а може, навіть ще сумніша історія.

Коли я вийшов з Салону, мені захотілося подивитись на пейзаж цього ж художника в Люксембургському музеї. Ви пригадуєте це покручене дерево, що вимальовується чорним силуетом на фоні червоного заходу сонця? На траві кілька корів. Твір — глибокий і бентежний. Можливо, природа тут не дуже правдива, але дерева, корови і небо відтворені з великим талантом; художник зумів передати нам своєрідною мовою гострі почуття, які породило в ньому поле.

Я питаю себе, як Теодор Руссо міг дійти до отакої терплячої праці, як він може кохатися в ній? Гляньте на виставлені в Салоні його пейзажі. Кожний листочок, кожний камінчик старанно вималювані; здається, ніби він малював картину малесенькою паличкою, наліплюючи фарбу на полотно по каплі. Передача втрачає широчінь, усе дрібніше. Темперамент зникає серед цієї кропіткої дріб'язковості; око художника не охоплює широких горизонтів, а рука не вміє передати дістаного і перетвореного темпераментом враження. Тому я не відчуваю в цій картині ніякого життя. Я хотів би, щоб Теодор Руссо взяв у руку, як він колись робив це, цілісний кусок поля, а він бавиться тим, що кришить його і подає мені порошинками.

Все його минуле волає до нього: малюй широко, малюй сильно, малюй живо!

---

Мене бере сумнів. Заголовок цієї статті дуже жорсткий. Можливо, сьогоднішня моя оцінка художників, яких я люблю, якими захоплююсь, надто сувора. Виправдує мене простий факт.

Після виходу з друку моєї статті про Мане, я зустрівся з одним приятелем і відверто поділився з ним своїми враженнями від вищезгаданих картин.

— Ніколи не кажіть цього, — скрикнув він, — ви б'єте по своїх; треба триматися гуртом, групою і за всяку ціну обороняти свою партію. Ви підносите стяг індивідуальності. Хваліть же всі індивідуальності, хоч би вам доводилось брехати.

Ось чому я поспішив написати ці рядки.

## VII. ВІД ХУДОЖНЬОГО КРИТИКА НА ПРОЩАННЯ

20 травня

Я ще маю право на дві статті. Волю зробити з них одну. За першим задумом „Мій Салон“ мав складатися з шістнадцяти або вісімнадцяти статей. Але, оскільки всемогутня воля народу



відбирає в мене місце, потрібне мені для того, щоб повністю розвинути свої думки, гадаю, буде добре закінчити раптом і розкланятися з публікою.

В глибині душі я дуже задоволений. Уявіть собі лікаря, який не знає, де саме у хворого виразка; він мацає тут і там тіло вмираючого і раптом чує, як той кричить від болю і страху. Так і я можу себе вітати, що правильно намацав, бо викликав такий гнів. Мене не обходить, що ви не хочете одужати, алеж я тепер знаю, де ваша рана.

Мучити людей мені було не дуже то приємно. Я добре усвідомлював жорстокість мого ставлення до художників, які працюють і які з великими труднощами досягли нетривкої репутації, що може розтритися від найменшого поштовху. Аналізуючи свої вчинки, я рішуче обвинувачую себе в тому, що порушив спокій чудових людей, які неначе взяли на себе важке завдання задовольнити всіх.

Я з охотою відмовляюся від наміру писати про Фромантена, Назона, Дюбюффа і Жерома. В голові в мене вже була ціла кампанія, і я з задоволенням точив свою зброю, щоб вона була гостріша. Тепер, присягаюся вам, я з душевною насолодою кидаю весь цей залізний лом.

Я не буду говорити про Фромантена і про пряності, якими він приправляє своє малювання. Цей художник подає нам Схід, якимсь чудом наділений кольором, але позбавлений світла. Проте, я знаю, що Фромантен — кумир сьогоднішнього дня; звільню себе від клопоту просити його, щоб він малював дерева і небо правдивіше, зокрема не буду вимагати від нього здорової і сильної оригінальності, замість отого фальшивого колориту, який нагадує Делакура не більше, ніж камінна ширма нагадує полотна Веронезе.

Я не шукатиму сварки з Назоном з приводу тих картинних декорацій, які він видає нам за справжні сільські пейзажі. Між нами кажучи, чи не здається вам, що ви тут бачите апофеоз феєрії, коли жовті і червоні відблиски бенгальського вогню надають всім речам якогось мертвенного вигляду?

Але найбільше радію я з того, що мені не доведеться говорити про таланти Жерома і Дюбюффа. Повторюю, я по суті дуже м'якосердний і не люблю завдавати людям прикrostі. Мода на Жерома підупадає, Дюбюффові довелося взяти на себе величезне завдання, а дістане він за це малу нагороду. Я щасливий, що мені не доведеться все це розповідати.

Мені тільки жаль, що я не маю змоги приділити багато місця трьом улюбленим моїм пейзажистам — Коро, Добіны і Піссарро. Але на прощання я міцно стискаю їм руку.

Я безмірно любив би Коро, якби він погодився раз назавжди повбивати всіх отих німф, якими він населяє ліси, і замінити їх селянками<sup>41</sup>.

Я розумію, що до легкого листа, до туманних і радісних світанків підходять прозорі істоти, повиті серпанком мрії. Тому інколи мені хочеться просити цього майстра, щоб він дав мені мужнішу, сильнішу природу. Цього року він виставив етюди, безперечно, написані в майстерні. Його ескіз-нарис, зроблений серед поля, віч-на-віч з могутньою дійсністю, в тисячу раз вищий.

Спитайте в Добіні, які його картини продаються найкраще. Він відповість вам, що саме ті, які він оцінює найнижче. Всі хочуть зм'якшеної правди, чистенької й умитої природи, далеких мрійних обривів. Коли ж майстер малює з силою могутню землю, глибоке небо, могутні дерева і потоки, публіці це здається негарним, грубим. Цього року Добіні спромігся задовольнити публіку, не дуже обманувши самого себе. А втім, мені здається, що ці полотна написані раніш.

Піссарро — невідомий художник, про якого, мабуть, ніхто не говоритиме. Я ставлю собі за обов'язок міцно стиснути йому руку, перше ніж піти. Дякую, добродію, за ваш пейзаж — він дав мені принаймні півгодинний перепочинок під час мого блукання по великій пустині Салону. Я чув, що вас насилу прийняли до Салону, і щиро вітаю вас. Знайте, однак, що ви нікому не подобаєтесь, що ваша картина здається надто голою, надто чорною. Навіщо ж, чорт побери, ви так дивно схибили, взявшись пильно вивчати і ґрунтовно малювати природу.

Ось гляньте: ви вибираєте зимовий час, малюєте звичайнісіньку дорогу, в глибині — пагорок і до самого горизонту — порожні поля. Нічого приємного для ока. Картина сувора і поважна, позначена крайньою уважністю до правди і вірності, твердою і сильною волею. Ви великий незграба, добродію, — саме таких художників я люблю.

А втім, я не маю часу ні для похвал, ні для осуду. Я квапливо збираюся в путь, не оглядаючись, чи не забув чого. Тим художникам, яких я мав гудити, нема за, що дякувати мені, а в тих, про кого я сказав би щось добре, прошу пробачення.

Знаєте, моя робота почала вже втомлювати мене. Мене з таким завзяттям не хотіли розуміти, з такою сліпою наївністю заперечували мої думки, що я був змушений знов і знов встановлювати в кожній статті вихідний пункт своїх міркувань і доводити, що я логічно розвиваю ту саму первісну і незаперечну думку.

Я говорив: „В картині я шукаю передусім людину, а не картину“. І ще: „Мистецтво складається з двох елементів: сталого — природи і мінливого — людини; малюйте вірно — я плескатиму, малюйте індивідуально — я плескатиму ще сильніше“. І далі: „Мене більше цікавить життя, ніж мистецтво“.

Після таких заяв я чекаю, що моя позиція буде зрозуміла. Я твердив, що тільки індивідуальність надає творові життя, я шукав у картинах людину, переконаний, що не позначене темпераментом полотно — мертве полотно. Чи не спадало вам коли

на думку питання, на якому горищі будуть спочивати всі ті тисячі картин, що проходять крізь Палац Промисловості? <sup>42</sup>

Що мені французська школа! Я не визнаю традицій; я не сперечаюся з приводу складки драпіровки, положення руки або ноги, виразу обличчя. Я не звертаю уваги на ту чи іншу хибу, на ту чи іншу позитивну рису. Я вважаю, що твір майстра — єдине ціле, яке має опору в самому собі, що це — виявлення серця і плоті. Ви в ньому нічого не зміните; ви можете тільки констатувати, вивчати одну з граней людського генія, один з проявів людини.

Моя похвала Мане все зіпсувала. Мене вважають пророком нової релігії. Якої релігії, хотів би я знати? Тієї, що визнає богами всі незалежні й індивідуальні таланти? Так, моя релігія — це релігія вільних проявів людини; так, я не обмежую себе безліччю критичних застережень, я простую прямо до життя й істини; так, я віддам тисячу майстерних і середніх творів за один, хоч би й поганий, твір, в якому я відчую новий і сильний голос.

Я захищав Мане так само, як завжди захищатиму кожную вільну індивідуальність, на яку нападуть. Я завжди буду на боці переможених. Між невгамовними темпераментами і юрбою точиться відверта боротьба. Я — на боці темпераментів, я нападаю на юрбу.

Отже, моя справа закінчена, і я засуджений. Я страшенно винний, бо не захопився Дюбюффом і захопився Курбе, — винний у тому, що корився невблаганній логіці.

Через свою злочинну наївність я не зміг без почуття нудоти проковтнути пошлятину нашого часу і вимагав від твору сили й оригінальності.

Я богохульствував, твердячи, що вся історія мистецтва доводить панування в віках одних лише темпераментів і що для майбутнього залишаються тільки пережиті і прочуті полотна.

Я винний у жахливому богохульстві ще й тому, що зневажливо зачепив дрібні репутації нашого часу і передрік їм смерть у недалекому майбутньому, велике і вічне ніщо.

Я був єретиком, трошачи всі ті убогі релігії різних угруповань і рішуче обстоюючи ту велику релігію мистецтва, яка говорить кожному художникові: „Розплющ очі — от природа, розкрий серце — от життя“.

Я виявив разюче нещуче, бо не поділяв поглядів присяжних критиків, не брався говорити про ракурс отого торсу, про моделювання отого живота, про рисунок і про фарби, про школи й правила.

Я поводився, як нечесна людина, бо йшов прямо до цілі, не дбаючи про бідолах, яких міг розтоптати по дорозі. Прагнучи правди, я провинився в тому, що на шляху до неї декого образив.

Словом, я довів свою жорстокість, глупість, нещуче, я обвинив у богохульстві й ересі, бо, втомившись від брехні і посередності, шукав людей в юрці цих евнухів. Ось чому я засуджений!



*Е. Мане. Сніданок на траві.*





## ЕДУАРД МАНЕ

Крок за кроком проаналізувати індивідуальність художника—справа делікатна. Це завдання завжди важке, і його можна виконати в повній мірі тільки відносно людини, творчий шлях якої закінчився і яка дала вже все, чого чекали від її таланту. В такому випадку аналізу підлягає вся сукупність творчості; геній вивчається цілісно, в усіх своїх проявах, накреслюється точний і вірний портрет, без боязні обминути окремі своєрідні риси. Критик відчуває глибоку радість від думки, що він може розтяти живу особу, що перед ним завдання анатомувати організм і потім відбудувати людину в її живій реальності, з усіма її членами, з усіма її нервами й серцем, з усіма її мріями, в усій її плоті.

Вивчаючи нині художника Едуарда Мане, я не можу відчувати цієї радості. Перші видатні твори цього художника з'явилися не більше як шість-сім років тому. Я не зважився б категорично висловити свою думку про нього на підставі тих тридцяти чи сорока його полотен, які я мав змогу оглянути й оцінити. В даному випадку ми не маємо завершеного цілого: художник ще не вийшов з того палкого віку, коли талант розвивається і росте; досі він виявив, безперечно, лише куточок своєї індивідуальності, і перед ним ще надто багато життя, надто багато майбутнього, надто багато всяких випадкових можливостей, щоб я міг спробувати остаточно накреслити на цих сторінках його образ.

Я б, звичайно, не зважився накидати і простого силуету, — єдине, що в моїх силах зробити, — коли б мене не спонукали до цього особливі і поважні причини. Обставини зробили ззовсім ще молодого Едуарда Мане один з найцікавіших і найповчальніших об'єктів дослідження. Мені здалося необхідним старанно вивчити і пояснити те своєрідне становище, яке створила йому в сучасному мистецтві публіка і навіть критика і його брати-

художники. Отож я збираюся проаналізувати тут не тільки самого Едуарда Мане, а й наші художні напрями і сучасні погляди в галузі естетики.

Трапився цікавий випадок, — от він у двох словах. Молодий художник щиросердно віддався своїй особистій схильності бачити і розуміти по-своєму; він почав писати, не рахуючись з тими священними правилами, яких навчають у школах; так він дав ряд своєрідних творів, терпких і сильних, які вразили очі людей, звиклих до іншого. І от ці люди, не постаравшись зрозуміти, що саме вражає їх зір, почали ганьбити молодого художника, знущатися з його щирості і його таланту і зробили з нього чудернацького блазня, який показує язик для розваги ротозіїв.

Хіба ж не цікаво вивчити причини цього заворушення і хіба такий допитливий незалежний спостерігач, як я, не має підстав зупинитися перед глузливою, гомінливою юрбою, що оточує молодого художника і переслідує його своїм свистом?

Я уявляю собі, що я на вулиці і що я зустрічаю юрбу хлопчиськів, які кидають каміння вслід Едуардові Мане. Художні критики, — чи то, пак, поліцейські, — погано виконують свої обов'язки: вони збільшують гармидер замість того, щоб втихомирити його, і навіть — хай бог простить мене! — мені здається, що ці поліцейські самі тримають у руках здоровенні булижники. Вже в самому цьому видовищі є щось брутальне, що прикро вражає мене, безстороннього прохожого, який іде собі спокійно і вільно.

Я наближаюсь, розпитую вуличних хлопчиків, розпитую поліцейських, розпитую самого Едуарда Мане. І в мене складається певне переконання. Я розумію причину злоби хлопчиськ і поблажливості поліцейських: я знаю, який злочин учинив цей побиваний камінням парія. Я вертаюсь додому і в ім'я істини складаю оцей судовий протокол, який пропоную читачеві.

Цілком очевидно, в мене лише одна мета: вгамувати сліпе обурення бунтівників, повернути їх до розумніших псчуттів, просити їх розплющити очі і, в усякому разі, не галасувати так на вулиці. Я прошу в них здорової критики не ради самого лише Едуарда Мане, а й ради всіх своєрідних темпераментів, що можуть з'явитися. Моя оборонна промова поширюється; моєю метою стає вже не тільки визнання одної людини, а визнання цілого мистецтва. Вивчаючи на прикладі Едуарда Мане, як приймають своєрідні індивідуальності, я протестую проти такого прийому і перетворюю особисте питання в питання, інтересне для всіх справжніх художників.

Отже, повторюю, ця праця з багатьох причин не може бути закінченим портретом; це — не більше як констатація теперішнього стану справи; це — протокол, складений з приводу фактів, які, на мою думку, виявляють, до чого, на жаль, довели юрбу в питаннях мистецтва майже два століття традицій.

*Париж, 1867*

## І. ЛЮДИНА І ХУДОЖНИК

Едуард Мане народився в Парижі в 1833 році. Подобиці його біографії мені мало відомі. Життя художника в наш коректний і впорядкований час — це життя спокійного буржуа, який малює картини в своїй майстерні так само, як інші продають за прилавком перець. Порода довговолосих 1830 року<sup>43</sup>, слава богу, зовсім зникла, і наші художники стали тим, чим вони повинні бути, тобто стали людьми, що живуть, як усі.

Проживши кілька років в абата Пуалу, у Вожірарі, Едуард Мане закінчив своє навчання в коледжі Роллен. Сімнадцяти років, закінчуючи коледж, він перейнявся любов'ю до живопису. Жахлива любов! Батьки терплять коханку і навіть двох; вони закривають очі, коли це потрібно, на розпущеність серця і почуттів. Але мистецтво, живопис для них — велика Блудниця, завжди жадібна молодого тіла куртизанка, що буде пити кров їх синів і душити їх, тремтячих, на своїх ненаситних грудях. Це вже — оргія, безмежна розпуста, кривава примара, що часом з'являється в сім'ях і порушує мир домашнього огнища.

Природно, що сімнадцяти років Едуард Мане вступив юнгою на корабель, який відпливає до Ріо-Жанейро. Безперечно, велика Блудниця, вічно жадібна молодого тіла куртизанка сіла разом з ним на корабель і довершила спокусу серед осяйних пустинь океану і неба; вона збудила його плоть, вона закохано розгортала перед його очима сліпучі лінії горизонту, вона говорила йому про пристрасть солодкою і могутньою мовою кольорів. Повернувшись, Едуард Мане вже цілком належав Блудниці.

Він кинув море і поїхав в Італію і Голландію. Правда, він ще не усвідомив себе, він був молодим і недосвідченим мандрівником, він гаяв свій час. Це видно з того, що, повернувшись до Парижа, він вступив учнем у майстерню Тома Кутюра і залишався там близько шести років, зв'язаний напученнями і порадами, і топтався в гущавині посередності, не вмючи знайти власного шляху.

Ця перша школа не могла зломити його своєрідного темпераменту, але вплив цього художнього виховання, противного його натурі, позначався на його творах після його виходу з майстерні вчителя: протягом трьох років він боровся з цим впливом, він працював, не цілком усвідомлюючи, що він бачив, чого хотів. Тільки в 1860 році він намалював „Любителя абсенту“ — полотно, де ще можна знайти неясні сліди впливу Тома Кутюра і де вже, проте, видно зародки особистої манери художника.

З 1860 року творче життя Мане стає відомим публіці. Всі пам'ятають, яке чудне враження справили деякі з його полотен на виставці Мартіне<sup>44</sup> і в „Салоні Неприйнятних“ в 1863 році; всі пам'ятають також і галас, викликаний його картинами; „Христос з ангелами“ і „Олімпія“ в Салонах 1864 і 1865 років<sup>45</sup>. Я ще по-



вернуся до цього періоду його життя, коли розглядатиму його твори.

Едуард Мане — середній на зріст, скоріше низький, ніж високий. Волосся і борода темнорусі; вузькі і глибокі очі сповнені життя й юнацького запалу; рот — характерний, рухливий, з легкою глузливою посмішкою в куточках тонких губ. Загалом його лице, неправильне і витончено-інтелектуальне, свідчить про гнучкість і про сміливість, про зневагу до глупоти і банальності. Коли від лица ми перейдемо до загального обличчя Едуарда Мане, то побачимо людину вишукано люб'язну і чемну, з бездоганними манерами і приємною зовнішністю.

Я змушений підкреслювати ці нескінченно малі подробиці. Сучасні жартуни, які заробляють хліб, потішаючи публіку, перетворили Мане в якогось представника богеми, в штукаря, в посміховище. І публіка прийняла на віру, як і багато інших істин, ці насмішки і карикатури. Проте, істина далека від цих вигадок найманих реготунів, і тому треба показати справжнє обличчя цієї людини.

Художник признавався мені, що він дуже любить бувати у товаристві і що він знаходить таємну насолоду в надушеній і осяйній витонченості балів. Туди тягне його, безперечно, любов до багатства яскравих фарб; але і в глибині душі в нього є також природжена потреба у вишуканості й елегантності, яку я беруся відшукати і в його творах.

Таке його життя. Він працює вперто, і кількість його полотен уже значна. Він малює, не втрачаючи бадьорості і не знаючи втоми; він прямує вперед, слухаючись лише веління власної природи. Потім він повертається додому і там віддається мирним утіхам сучасного буржуазного життя. Він завжди буває в товаристві, він живе так само, як і всі, з тією лише різницею, що він, може, лагідніший і краще вихований, ніж інші.

Мені справді треба було написати ці рядки, перше ніж говорити про Едуарда Мане як про художника. Тепер, після того як попередив читачів, мені набагато легше висловити те, що я вважаю істиною. Сподіваюся, що з людиною, чий образ я тільки що накреслив кількома рисами, перестануть поводитись, як з якимсь неохайним мазієм, і що мої цілком безсторонні міркування про переконаного і щирого художника будуть вислухані з увагою. Я певний, що точний профіль справжнього Едуарда Мане здивує багатьох; з цього часу його будуть вивчати без непристойного реготу і з належною увагою. Питання стоїть так: нема сумніву, що цей художник пише щиро і зосереджено і йдеться лише про те, щоб з'ясувати, чи талановиті його твори, чи, може, він глибоко помиляється.

Я б не хотів вважати загальним правилом, що неуспіх учня, покійного керівництву вчителя, є ознакою оригінального таланту, і робити звідси висновок на користь Едуарда Мане, який гаяв

час у Тома Кутюра. Для кожного художника неминучий більше чи менше тривалий період шукань і вагань; звичайно думають, що кожний повинен відбутися цей період у майстерні якогось професора, вчителя, і я не бачу в цьому лиха; поради, хоч вони часом і затримують розквіт оригінальних талантів, не заважають останнім виявитися в свій час; та й поради ці, раніше чи пізніше, цілком забуваються, якщо тільки справа йде про більш-менш сильну індивідуальність.

Але в даному випадку я дозволю собі розглядати довге і важке учнівство Едуарда Мане, як симптом оригінальності. Надто довгим був би список, коли б я почав перераховувати тут усіх тих художників, яких учителі позбавляли віри в себе і які потім стали першорядними майстрами. „З вас нічого не вийде“, — говорить учитель, і, очевидно, це треба розуміти так: „Без мене нема порятунку, а ви — не я“. Щасливі ті, кого вчителі не визнають своїми дітьми. Вони належать до окремої породи; кожний з них вносить своє слово у велику повість, яку пише людство і яка ніколи не буде закінчена; їх доля стати згодом, у свою чергу, вчителями, егоїстами, різко окресленими індивідуальностями.

Лише збувшись напружень чужої йому натури, Едуард Мане спробував шукати і бачити по-своєму. Повторюю, протягом трьох років він почував біль від ударів учительської лінійки. Нове слово, яке він ніс з собою, було в нього, як то кажуть, на кінчику язика, але він не міг вимовити його. Потім зір його прояснився, він почав чітко бачити речі, язик його розв'язався, і він заговорив.

Його мова, сповнена суворості й грації, дуже стурбувала публіку. Я не кажу, що це була цілком нова мова і що в ній не було деяких іспанських зворотів<sup>46</sup>, про що я ще говоритиму далі; але сміливість і правдивість певних образів наочно свідчили, що в нас народився справжній художник. Він говорив своєрідною власною мовою, віднині властивою лише йому одному.

От як я пояснюю народження кожного справжнього художника, зокрема Едуарда Мане. Відчувши, що він нічого не досягне, копіюючи майстрів або малюючи природу, бачену крізь чужі йому індивідуальності, він одного чудового ранку попросту зрозумів, що йому лишається спробувати бачити природу такою, яка вона є, не сприймаючи її через твори і погляди інших. Як тільки це спало йому на думку, він узяв щось — живу істоту чи річ, помістив це щось у глибині своєї майстерні і почав відтворювати на полотні відповідно до своїх здібностей бачити і розуміти. Він примусив себе забути все, чого навчився в музеях; він намагався не згадувати про дістані поради і про художні твори, які він бачив. Перед лицем натури, яку він почав передавати по-своєму, тепер не лишалося більше нічого, крім особливого складу його інтелекту і органів почуттів, наділених своєрідними властивостями сприймання.

Таким чином художник створив твір, який став його плоттю

і кров'ю. Безперечно, цей твір входить у велику сім'ю творів людства; він споріднений з безліччю вже готових творів; з деякими з них він більше чи менше схожий. Але він прекрасний своєю власною красою, — я хочу сказати — він живе своїм окремим життям. Різні елементи, з яких він складається, мсже, запозичені тут і там, стопилися в єдине ціле, сповнене нової принадності і своєрідності; і це ціле, створене вперше, стало невідомим досі образом людського генія. Відтоді Едуард Мане знайшов свій шлях або, краще сказати, знайшов самого себе: він почав бачити власними очима і в кожному з своїх полотен повинен був давати нам інтерпретацію природи своєрідною мовою, тільки що відкритою ним у глибині свого „я“.

Тепер я прошу читача, який не відмовився дочитати до цього місця і хоче зрозуміти мене, стати на ту єдину логічну точку зору, яка дозволяє розумно судити про художній твір. Без цього ми ніколи не зрозуміємо один одного: читач додержуватиметься загальноприйнятих переконань, а я виходитиму з цілком відмінних істин, і наші розходження дедалі зростатимуть, — і коли я дійду до останнього рядка, він уважатиме мене за божевільного, а я його — за людину обмежену. Йому слід зробити так, як зробив сам художник: забути музейні скарби і вимоги мнених правил і викинути з пам'яті картини, нагромаджені померлими художниками, бачити природу лицем до лиця, такою, яка вона є, і, нарешті, не шукати в творах Едуарда Мане нічого, крім своєрідного відтворення дійсності, характерного для його темпераменту і прекрасного своєю людяністю.

На превеликий жаль, я повинен висловити тут кілька міркувань загального порядку. Моя естетика або, певніше, наука, яку я назвав би сучасною естетикою, надто відмінна від догм, яких навчали досі, щоб я міг зважитися говорити, перше ніж мене цілком зрозуміють у цих основних питаннях.

Погляд юрби на мистецтво такий: існує, поза художником, абсолютна краса або, краще сказати, ідеальна досконалість, якої прагне кожний і якої кожний досягає в більшій чи меншій мірі. Отже, існує загальне мірило, тобто поняття краси; це загальне мірило застосовується до кожного людського твору і, залежно від того, наближається чи віддаляється від нього цей твір, останній проголошують більше чи менше досконалим. Сталося так, що за взірць була обрана грецька краса, — отож оцінка всіх творів мистецтва базується на більшій чи меншій подібності їх до творів грецького мистецтва.

Таким чином, величезна різноманітність людського генія, який повсякчас народжує нове, зведена просто до розквіту генія Греції. Художники цієї країни знайшли абсолютну красу, і з того часу все було сказано: знайдено загальне мірило, і йшлося тільки про те, щоб наслідувати зразки і відтворювати їх з можливою точністю. Є люди, які беруться доводити вам, що художники

Відродження були великі тільки тому, що були наслідувачами. Понад дві тисячі років змінюється світ, цивілізації виникають і погибають, суспільства буйно розвиваються або занепадають серед невинної зміни звичаїв. З другого боку, художники народжуються скрізь: і в бліді й холодні ранки Голландії, і в жаркі й м'ясні вечори Італії й Іспанії. Дарма! Абсолютна краса — та сама, непорушна, пануюча над віками. Об неї без жалості розбивають усе це життя, всю цю пристрасть, всю цю уяву, — все, що тішило людей і через що вони страждали на протязі більше ніж двох тисяч років.

А от тепер мої погляди в області мистецтва. Я окидаю оком людство, що завжди, в усіх кліматах, в усіх умовах відчувало перед лицем природи невгамовну потребу творити по-людському, відтворювати засобами мистецтва речі і живі істоти. Отже, передо мною грандіозне видовище, кожна частина якого цікавить мене і глибоко хвилює. Кожний великий художник дає нам нове своє особисте тлумачення природи. Тут дійсність — постійний елемент, а різні темпераменти — елементи творчі, що зумовлюють відмінний характер творів. Саме в цій відмінності характерів, в цих завжди нових аспектах і полягає для мене могутній людський інтерес творів мистецтва. Я хотів би, щоб полотна всіх живописців світу були зібрані в одному величезному залі, де могли б читати, сторінка за сторінкою, епопею людської творчості. Темою скрізь і завжди була б та сама природа, та сама дійсність, а варіаціями були б ті особливості і своєрідні способи, за допомогою яких художники передають велике творіння природи. Юрба повинна стояти посеред цього безмежного залу, щоб розумно судити про твори мистецтва; тут краса вже не є чимсь абсолютним, не є смішним загальним мірилом; вона стає самим людським життям, бо людський елемент, з'єднуючись із сталим елементом дійсності, народжує твір, який належить людству. Краса живе в нас самих, а не поза нами. Яке мені діло до філософських абстракцій! Що мені досконалість, про яку мріє невелика група людей! Мене, як людину, цікавить людська природа, моя велика праматір; мене зворушує і чарує в творах людських, у творах мистецтва можливість виявити в кожному з них художника, брата, який показує мені природу в новому образі, з усією силою, з усією ніжністю своєї індивідуальності. Під таким кутом зору художній твір розповідає мені історію якоїсь душі і тіла, він говорить мені про певну цивілізацію і певну країну. І коли серед просторого залу з розвішаними в ньому картинами всіх художників світу я кидаю погляд на цю величезну збірку, я бачу ту саму поему, розказану тисячею різних мов, і без устанку перечитую її в кожній картині, зачарований витонченістю чи силою того або іншого діалекту.

Я не можу переказати тут повністю зміст ще не написаної книжки, в якій збираюся викласти свої погляди на мистецтво;

я задовольняюся тим, що накреслюю в загальних рисах факти і свої думки. Ніяких кумирів я не скидаю, не заперечую жодного художника. Я приймаю всі твори мистецтва на тій самій підставі— на підставі вивчення в них людського генія. Вони всі цікавлять мене майже в рівній мірі, бо всім їм властива справжня краса: життя, життя в безлічі проявів, завжди мінливих, завжди нових. Кумедне загальне мірило більше не існує; критик вивчає твір, як такий, і визнає його великим, коли знаходить у ньому сильне й оригінальне відтворення дійсності; тоді він твердить, що книга буття людської творчості збагатилась на одну сторінку, що народився новий художник, який надає природі нової душі і нових горизонтів. Наша творчість простягається з минулого в безмежне майбутнє; кожне суспільство дасть своїх художників, що принесуть з собою свою індивідуальність. Ніяка система, ніяка теорія не може затримати невпинної творчості життя. Наша роль, роль суддів художніх творів, зводиться, таким чином, до встановлення мови різних темпераментів і до вивчення цієї мови для того, щоб сказати, що в ній є нового і сильного. Філософи, в разі потреби, подбають про те, щоб скласти відповідні формули. Я буду аналізувати тільки факти,— адже твори мистецтва — це тільки факти.

Отже, залишивши осторонь минуле, без правил, без зразків у руках, я підходжу до картин Едуарда Мане, як до нових фактів, які хочу висвітлити і пояснити.

Передусім мене вражає в цих картинах дуже тонка точність у співвідношенні їх тонів. Поясню свою думку. Розміщені на столі фрукти виділяються на сірому фоні; між окремими фруктами, залежно від більшої чи меншої їх зближеності, помітна ціла гама відтінків, зумовлена їх колористичними валерами. Виходячи від тону світлішого, ніж він є насправді, ви змушені будете триматися світлішої гами і, навпаки, — темнішої, якщо будете виходити від більш темного тону. Ось у чому полягає, як мені здається, те, що називають законом валерів. У сучасній школі я не знаю нікого, крім Коро, Курбе і Едуарда Мане, хто б у своїх картинах так постійно додержувався цього закону. Це надає творам особливої чіткості, великої правдивості і чарівного вигляду.

Едуард Мане звичайно виходить від світлішого тону, ніж той, що існує в природі. Його картини — світлі і променисті, сповнені незмінної блідості. Світло падає широким білим потоком, м'яко освітлюючи предмети. Нема жодного нарочитого ефекту; і людські фігури і пейзажі тонуть у радісній прозорості, яка виповняє все полотно.

Далі, мене вражає точне додержування, як неминучий наслідок, закону валерів. Художник, дивлячись на якийнебудь об'єкт, віддається своєму зорові і спостерігає цей об'єкт у великих кольорових плямах, що впливають одна на одну. Яканебудь голова на фоні стіни стає лише більше чи менше білою плямою на

більше чи менше сірому фоні, а, наприклад, одяга, протипоставлена фігурі, стає плямою більше чи менше синьою поряд з плямою більше чи менше білою. Звідси—велика простота, майже цілковита відсутність деталей, ціле, що складається з точних і витончених плям, які на деякій відстані утворюють враження гідної подиву рельєфності в картині. Я підкреслюю цю рису в творах Едуарда Мане, бо вона домінує в них і робить їх тим, чим вони є. Вся своєрідність художника полягає в особливій організації його ока: він бачить усе світлим, він бачить масами.

Третє, що мене вражає, — це дещо суха, але чарівна грація. Я хотів би, щоб мене зрозуміли: я не говорю про білорожеву грацію, властиву ляльковим фарфоровим голівкам; я говорю про глибоко хвилюючу і справді людську грацію. Едуард Мане—світська людина, і в його картинах є деякі риси вишуканості, деяка тендітність і красивість, які свідчать про його любов до салонної елегантності. Це—несвідомий елемент, сама натура художника. Тут я користуюся з нагоди, щоб протестувати проти спорідненості, яку намагалися встановити між картинами Едуарда Мане і віршами Шарля Бодлера<sup>47</sup>. Я знаю, що гаряча симпатія зблизила поета і художника, але я вважаю себе в праві твердити, що останній ніколи не робив дурниці, якої допускалися інші, прагнучи внести ідеї в свої картини. Стислий аналіз його таланту, тільки що зроблений мною, доводить, з якою безпосередністю він підходить до натури; з'єднуючи кілька предметів або фігур, він керується в своєму виборі лише бажанням досягти красивих контрастів. Смішно намагатися перетворити в мрійного містика художника з таким темпераментом.

Після аналізу — синтез. Візьмімо будьяке полотно Мане і будемо шукати в ньому тільки те, що воно містить у собі,—освітлені предмети, реальні істоти. Загальний вигляд, як я сказав, сяючий і світлий. У розсіяному світлі обличчя вимальовуються великими кусками тіла, губи стають простими лініями, все спрощується і здійснюється на фоні могутніми масами. Вірність тонів розміщає плани, сповнює полотно повітрям, надає всьому сили. Глузуючи, говорили, що полотна Едуарда Мане нагадують лубочні картинки з Епіналя<sup>48</sup>. В цій насмішці, що є насправді похвалою,—багато вірного: і тут і там ті самі прийоми, фарба накладається плямами, з тією відмінністю, що епінальські ремісники користуються чистими тонами, не дбаючи про валери, а Едуард Мане умножує тони і встановлює між ними точні співвідносини. Набагато цікавіше було б порівняти цей спрощений живопис з японськими гравюрами, схожими на нього своєю своєрідною елегантністю і своїми чудовими плямами.

Перше враження від будьякого полотна Едуарда Мане трохи різке. Наше око не звикло до такого простого і широго тлумачення дійсності. Крім того, як я згадував, вражає певна елегантна напруженість. Спочатку око не помічає нічого, крім ши-

роко накладених плям. Потім предмети починають вимальовуватись і стають на місце; через кілька хвилин виявляється могутнє ціле, і глядач відчуває справжню насолоду, спостерігаючи це ясне і серйозне малювання, що відтворює природу з грубоватою ніжністю, якщо можна так висловитися. Наближаючись до картини, бачиш, що техніка скоріше делікатна, ніж різка; художник уживає тільки широкий пензель і користується ним дуже обережно; ніде нема нагромадження фарб, шар фарби скрізь рівний. Та сміливість художника, з якої глузували, досягається дуже мудрими прийомами, і коли картини Мане мають своєрідний вигляд, то це пояснюється лише цілком індивідуальною манерою спостерігати і передавати об'єкти.

В цілому, якби мене спитали, в чому полягає новизна мови Мане, я б відповів: він говорить мовою простою і точною; тон, який він вносить, світлий і виповняє полотно сяйвом; його трактовка точна і спрощена; він оперує великими ансамблями і намічає тільки маси.

Мені не надокучить повторювати, що для того, щоб зрозуміти й оцінити цей талант, нам треба забути безліч речей. Тут уже не йдеться про шукання абсолютної краси; художник не малює ні історії, ні душі; для нього не існує те, що зветься композицією; і завдання, яке він ставить собі, не полягає ні в передачі певної думки, ні в зображенні певної історичної події. Ось чому його не слід судити ні як мораліста, ні як літератора; його треба судити як живописця. Він трактує фігурний живопис так, як у школах дозволено трактувати зображення мертвої природи. Я хочу сказати, що він розміщає перед собою постаті трохи випадково і що потім він дбає лише про одно—зафіксувати їх на полотні такими, якими він їх бачить, з живими контрастами, які вони утворюють, виділяючись одні на одних. Не вимагайте від нього нічого, крім буквально точної передачі. Він не вміє ні співати, ні філософствувати. Він уміє малювати—і це все: в нього є хист; особливість його темпераменту в тому, щоб схоплювати домінуючі тони в усій їх тонкості і так ліпити великими планами речі і людей.

Він—дитина нашого віку. Я бачу в ньому художника-аналітика. Тепер усі проблеми наново переглянуті, наука почала шукати міцних підвалин і так прийшла до точного спостереження фактів. Цей рух позначився не тільки в галузі науки; всяке знання, всяка людська творчість прагне знайти в оточуючій дійсності чіткі і визначені принципи. Наші сучасні пейзажисти значно випередили в цьому історичних і жанрових живописців, бо вони вивчали нашу сільську природу, задовольняючись відтворенням першого-ліпшого куточка лісу. Едуард Мане застосовує цей самий метод у кожному з своїх творів. У той час як інші сушать собі голову, вигадуючи нову „Смерть Цезаря“ або нового „Сократа, що випиває цикуту“<sup>49</sup>, він спокійно розміщає

в куточку своєї майстерні кілька предметів або кілька осіб і починає малювати, уважно все аналізуючи. Повторюю, це—простий аналітик; його робота набагато цікавіша, ніж плагіати його братів-художників; саме мистецтво таким чином стає на міцніший ґрунт; художник—інтерпретатор того, що існує, і його твори набувають для мене великої цінності, як точний опис, зроблений оригінальною і людською мовою.

Йому докоряли за наслідування іспанських майстрів. Я визнаю, що між його першими творами і творами цих майстрів є певна схожість: кожний має своїх батьків. Проте, після „Сніданку на траві“ в ньому, здається мені, вже чітко оформилась та індивідуальність, яку я спробував тут пояснити і стисло витлумачити. Справа в тому, що публіка, побачивши в його картинах сцени і костюми Іспанії, вирішила, що він запозичає свої зразки за Піренеями. Звідси недалеко до обвинувачення в плагіаті. Тому треба зазначити, що коли Едуард Мане й малював своїх „Еспада“ і „Махо“<sup>50</sup>, то це сталося лише в наслідок того, що в нього в майстерні були іспанські костюми і їх кольори здавалися йому чудовими. Він проїздив по Іспанії тільки в 1865 році, і його полотна мають надто індивідуальний характер, щоб можна було бачити в ньому тільки незаконного сина Веласкеза і Гойї.

## II. ТВОРИ

Тепер, коли я буду говорити про твори Едуарда Мане, мене зрозуміють краще. Я накреслив у загальних рисах особливості таланту художника, і кожне полотно, яке я аналізуватиму, буде підкріпляти прикладом мої міркування. Ціле—відоме, тепер лишається ознайомитися з частинами, з яких воно складається. Висловлюючи те, що я відчував перед кожною картиною, я повністю відтворюю особистість художника.

Продукція Едуарда Мане вже чимала. Цей щирий і працьовитий художник добре використав останні шість років. Я бажав би такої завзятості і любові до праці отим глузівникам, що вважають його за неробу і блазня. Недавно я бачив в його майстерні з тридцять полотен, найраніше з яких відноситься до 1860 року. Він зібрав їх там для того, щоб судити про враження, яке вони справлятимуть у цілому на Всесвітній виставці<sup>51</sup>.

Я сподіваюсь побачити їх знов на Марсовому полі в травні наступного року і думаю, що вони остаточно встановлять і зміцнять репутацію художника. Йдеться вже не про два-три твори, а принаймні про тридцять творів, про шість років праці і таланту. Побитому юрбою художникові не можна відмовити в блискучому реванші, з якого він повинен вийти переможцем. Судді зрозуміють, що було б нерозумно систематично приховувати на майбутньому торжестві одну з найоригінальніших і найщиріших



фігур сучасного мистецтва. Відмовлення тут було б справжнім злочином, офіціальним убивством.

От коли я хотів би взяти скептиків за руку і підвести їх до картин Едуарда Мане: „Дивіться і судіть, — сказав би я. — Оце той вигадник, та непопулярна людина. Він працював шість років, і ось його продукція. Що ж, вам і тепер смішно? Він і тепер здається вам кумедним чудаком? Правда ж, ви починаєте відчувати, що в цьому таланті є ще щось, крім чорних кішок? Ансамбль єдиний і цілісний. Він розгортається широко в усій своїй ширості й моці. В кожному полотні рука художника говорила тією ж мовою, простою і точною. Оглядаючи одним поглядом усі полотна разом, ви бачите, що ці різноманітні твори підтримують і доповнюють одно одне, що вони становлять величезний підсумок аналізу і сили. Смійтеся ж, якщо ви любите сміятись, але стережіться, віднині ви будете сміятися з власної сліпоти“.

Перше моє почуття, коли я ввійшов у майстерню Едуарда Мане, було почуттям єдності і сили. З першого погляду, кинутого на стіни, відчуваєш і суворість і м'якість. Перше ніж спинитися на окремій картині, очі вільно блукають знизу вгору, справа наліво, і ці світлі кольори, і ці елегантні постаті, змішуючись, утворюють гармонію, справляють враження крайньої простоти, ширості й енергії.

Далі я поволі проаналізував один твір за одним. От, у кількох словах, моє враження від кожного з них; я спиняюся на найвидатніших.

Я вже згадував, що найраніше написана картина „Любитель абсенту“ зображає виснаженого й отупілого чоловіка, задріпаного в плащ і пригніченого самим собою. Художник ще шукав себе; в сюжеті помітний майже мелодраматичний задум; крім того, я тут не знаходжу того простого і точного, сильного і широкого темпераменту, який художник виявить згодом.

Далі йдуть „Іспанський співак“ і „Хлопчик із шпагою“. Це ті булижники, ті перші твори, якими користуються, щоб знищити останні твори художника. „Іспанський співак“ — іспанець, що сидить на зеленій дерев'яній лавці, співає і перебирає струни свого інструменту — дістав сприятливу оцінку. „Хлопчик із шпагою“ — хлопчак, що стоїть з наївно-здивованим виглядом, тримаючи обома руками величезну шпагу з портупеею. Ці картини, намальовані твердо й сильно і в той же час дуже тонко, нічим не вражають слабкого зору юрби. Кажуть, що Едуард Мане має деяку спорідненість з іспанськими майстрами і що він ніде не виявив цього в такій мірі, як у „Хлопчику з шпагою“. Голова цього хлопчика — чудо моделювання і ніжної сили. Якби художник завжди малював такі голови, він був би улюбленцем публіки, його б засипали похвалами і грішми. Правда він залишився тоді б тільки відгомонам, і ми б ніколи не побачили тієї чудової простоти, що становить суть його таланту. Щодо

мене, мої симпатії, признаюся, належать іншим творам художника; я віддаю перевагу відвертій різкості, правдивим і сильним плямам „Олімпії“ над вишуканою, обмеженою витонченістю „Хлопчика з шпагою“.

Тепер мені лишається розглянути тільки ті картини, що здаються плоттю і кров'ю Едуарда Мане<sup>52</sup>. Передусім це полотна, появлення яких у 1863 році викликало справжнє заворушення. Свистки і шикання, як це ведеться, сповістили про появлення нового й оригінального художника. Всього було виставлено чотирнадцять полотен; вісім з них ми зустрінемо на Всесвітній виставці<sup>53</sup>: „Старий музикант“, „Читаць“, „Цигани“, „Вуличний хлопчисько“, „Лола з Валенсії“, „Вулична співачка“, „Іспанський балет“, „Музика в Тюльєрі“.

Я обмежусь тільки згадкою про перші чотири. Щодо „Лоли з Валенсії“, то вона знаменита чотирьохстишшям Шарля Бодлера, освистаним і зганьбленим так же, як і сама картина:

Я розумію, що вагається хотіння  
Серед стількох красунь, якими повен світ,  
Алеж валенсіанка Лола — самоцвіт,  
Огонь жаги й рожево-чорного проміння.

Я не збираюся захищати ці вірші, але для мене вони цінні тим, що в поетичній формі виявляють усю індивідуальність художника. Не знаю, чи правильно я розумію текст. Цілком вірно, що „Лола з Валенсії“ — рожево-чорний самоцвіт; художник працює вже тільки плямами, і його іспанка намальована широкою манерою, яскравими контрастами; все полотно вкривають тільки два тони.

З тільки що названих картин мені найбільше подобається „Вулична співачка“. Молода жінка, добре відома в кварталі поблизу Пантеона, виходить з кабаре, тримаючи в руці згорток паперу, з якого їсть вишні. Картина написана в світлих і ніжно-сірих тонах; я вважаю, що натура проаналізована тут з граничною простотою і точністю. Незалежно від сюжету, подібний твір позначений певною серйозністю, що збільшує його вагу; тут відчувається шукання правди, совісна праця людини, яка, передусім, хоче щиро передати те, що бачить.

Дві інші картини — „Іспанський балет“ і „Музика в Тюльєрі“ саме й викликали вибух. Один завзятий любитель навіть загрожував перейти до дій, якщо „Музика в Тюльєрі“ буде залишена на виставці. Я розумію гнів цього любителя мистецтва: уявіть собі під деревами Тюльєрі цілий натовп, може з сотні осіб, що рухається в сонячному світлі, кожна постать — просто пляма, ледве визначена, деталі в ній перетворюються в лінії або в чорні точки. Коли б я опинився там, я попросив би того любителя мистецтва відійти на певну відстань; тоді він побачив би, що ці

плями живуть, що юрба говорить і що це полотно — один з найхарактерніших творів художника, бо він тут найбільше слухався свого зору і свого темпераменту.

В „Салоні Неприйнятих“, у 1863 році, Едуард Мане виставив трое полотен. Чи то тому, що його переслідували — не знаю, але цього разу в художника знайшлися захисники, навіть прихильники. Треба сказати, що його експонати були одними з найвидатніших: то були „Сніданок на траві“, „Портрет юнака в костюмі махо“ і „Портрет мадмуазель В. в костюмі еспада“.

Дві останні картини були визнані дуже грубими, але надзвичайно енергійними і позначеними винятковою силою тону. На мою думку, художник тут більше виявив себе колористом, ніж будьде. Живопис, як і завжди, світлий, але ця світлість рудувата і осяйна. Плями жирні й енергійні, вони виділяються на фоні з усією різкістю натури.

„Сніданок на траві“, найбільше полотно Едуарда Мане, — той його твір, в якому він здійснив мрію кожного художника: помістити в пейзажі фігури в натуральну величину. Відомо, з якою міццю він подолав ці труднощі. На картині трошки листя, кілька стовбурів дерев і, в глибині, — річка, де миється жінка в сорочці; на передньому плані — двоє молодих людей сидять проти другої жінки, яка тільки що вийшла з води і, гола, обсихає на свіжому повітрі. Ця гола жінка обурила публіку, яка нічого, крім неї, не побачила на полотні. Боже, яка непристойність! Голісінька жінка серед двох одягнених чоловіків! Невидана річ! Проте, ця думка була грубою помилкою, бо в Луврі є понад п'ятдесят картин, де з'єднано одягнені й голі фігури. Але нікому не спаде на думку обурюватися в Луврі. В цілому, юрба не захотіла оцінити „Сніданок на траві“ так, як слід оцінювати справжній твір мистецтва; вона побачила тільки людей, що снідають на траві після купання, і подумала, що художник вклав у трактування сюжету непристойну думку, тим часом як насправді він тільки шукав яскравих контрастів і чітких мас. Художники, — особливо Едуард Мане, художник-аналітик, — не дуже дбають про сюжет, а юрбу передусім непокоїть саме останній. Для художників сюжет — лише привід для того, щоб малювати, для юрби ж нічого, крім сюжету, і не існує. Так, гола жінка в „Сніданку на траві“, звичайно, є не що інше, як можливість для художника помістити на полотні трохи голого тіла. В картині треба бачити не сніданок на траві, а цілісний пейзаж, в його моці і витонченості, з його такими широкими і сильними першими планами і з його глибинами, повними такої вишуканості. В цьому міцному тілі, модельованому широкими світловими планами, в цих гнучких і чітких тканинах і особливо в цьому чарівному силуеті жінки в сорочці, що утворює в глибині чудову білу пляму серед зеленого листя, — нарешті, в цьому просторому, сповненому повітря ансамблі, в цьому куточку природи, так просто і вірно відтвореному,

і полягає вся принадність твору, в який художник вклав те своєрідне й особисте, що є в ньому.

В 1864 році Едуард Мане виставив „Мертвого Христа з ангелами“ і „Бій биків“. Від останньої картини в нього зберігся тільки еспада переднього плану<sup>54</sup> — „Мертвий чоловік“, дуже близький манерою малювання до „Хлопчика з шпагою“. Малювання тут детальне і стисле, дуже тонке і дуже міцне; я знаю наперед, що ця картина матиме успіх на виставці художника, бо юрба любить дивитися зблизька і не бути шокіруваною надто різкими рисами щирої своєрідності. Мені ж особисто значно більше подобається „Мертвий Христос з ангелами“; тут я знов бачу повністю справжнього Едуарда Мане з особливостями його ока і сміливістю його руки. Говорили, що цей Христос не є Христос і це, мабуть, справедливо; для мене це труп, написаний на великому світлі вільно і сильно; мені навіть подобаються ангели на задньому плані — ці діти з великими голубими крилами, позначені такою ніжною і витонченою своєрідністю.

В 1865 році Едуарда Мане знов прийняли до Салону; він виставляє „Знущення вартових з Ісуса“ і свій шедевр — „Олімпію“. Я сказав — шедевр, і не беру назад своїх слів. Я вважаю, що це полотно справді є плоттю і кров'ю художника. Воно містить його повністю і не містить нічого іншого. Воно залишиться характеризуючим його талант твором, найвищою ознакою його моці. В ньому я прочитав індивідуальність Едуарда Мане, і, коли я аналізував темперамент художника, перед моїми очима було тільки це полотно, що містить у собі всі інші. Як говорять глузівники, це — лубочна картинка з Епіналя. Олімпія лежить на білих покривалах, утворюючи велику білу пляму на чорному фоні. На цьому чорному фоні знаходиться і голова негритянки, яка подає букет, і та знаменита чорна кішка, що так забавляла публіку. Отже, з першого погляду в картині розрізняються і яскраво контрастують тільки два сильних тони. Деталі при цьому зникли. Гляньте на голову дівчини: губи — дві тонкі рожеві лінії, очі зводяться до кількох чорних штрихів. Тепер подивіться на букет і, будь ласка, зблизька: мазки рожеві, мазки сині, мазки зелені. Все спрощується, і коли ви захочете відтворити дійсність, вам доведеться відступити на кілька кроків. Тоді станеться щось дивне: кожний предмет займе своє місце, голова Олімпії відокремиться від фону з разючою рельєфністю, букет стане чудом блиску і свіжості. Вірність ока і проста манера малювання зробили це чудо; художник оперував тим же методом, яким діє сама природа, — світлими масами, великими світловими плямами, і тому його твір має дещо різкий і суворий вигляд самої природи. А втім, тут є і певна упередженість: мистецтво живе тільки фанатизмом. І ця упередженість якраз і полягає в цій витонченій різкості, в раптовості переходів, яку я відзначав. В цьому — індивідуальна своєрідність,

особливий смак твору. Нема нічого більш витонченого, ніж бліді тони різних відтінків, тони білих покривал, на яких лежить Олімпія. В зіставленні цих білих тонів художник вийшов переможцем з величезних труднощів. У самому тілі Олімпії—чарівна блідість; це шістнадцятирічна дівчина, безперечно, натурщиця, скопійована Едуардом Мане точно такою, яка вона була. А всі зняли галас: це голе тіло здалося непристойним. Так і мало трапитись, бо тут справді дано тіло, тіло молоді дівчини, кинуте художником на полотно в його юній і вже зів'ялій наготі. Коли наші художники подають нам Венер, вони виправляють природу, вони брешуть. Едуард Мане спитав себе, навіщо брехати, чому не сказати правду: він показав нам Олімпію, молоденьку дівчину наших днів, яку ви зустрічаєте на тротуарах,—вона кутає свої худі плечі в убогу вицвілу шерстяну шаль. Публіка, як завжди, не захотіла зрозуміти того, чого хотів художник; дехто шукав у картині філософського змісту, інші, жартівливіші, були не від того, щоб побачити в ній непристойний задум. Скажіть но їм, любий маестро, що ви—зовсім не те, що вони гадають, що для вас картина—тільки привід до аналізу. Вам була потрібна гола жінка, і ви вибрали першу—Олімпію; вам потрібні були світлі і променисті плями, і ви взяли букет; потрібні були чорні плями, і ви помістили в кутку негритьянку і кішку. Що все це означає? Ні, ви цього не знаєте, ні, тим більше, я. Але я знаю, що вам пощастило створити чудовий живописний твір, твір великого живописця, тобто вам пощастило енергійно передати своєю мовою правду світла і тіні, реальність предметів і живих істот.

Я підходжу тепер до останніх творів, до тих, яких публіка ще не знає. От вам мінливість людської долі: Едуард Мане, прийнятий до Салону два рази підряд, дістав рішучу відмову в 1866 році; оригінальну, несподівану „Олімпію“ приймають, але не хочуть ні „Флейтиста“, ні „Трагічного актора“—полотен, які хоч і цілком відбили в собі особистість художника, але не так виразно виявляють її. „Трагічний актор“—портрет Рувьєра<sup>56</sup> в костюмі Гамлета; його чорне вбрання—чудо живописної техніки. Мені рідко доводилось бачити таку витонченість тону і таку легкість у зіставленні тканин того ж самого кольору. А втім, мені більше подобається „Флейтист“—маленький чоловічок, цей хлопчик з військового оркестру, що з усієї сили і від усього серця дує в свою флейту. Один з наших сучасних видатних пейзажистів сказав, що ця картина—вивіска, і я згоден з ним, якщо він хотів сказати цим, що костюм молодого музиканта трактований з простотою лубочної картинки. Жовтий колір галунів, чорно-синій—куртки, червоний—штанів,—тут тільки широкі плями. Це спрощення, зумовлене ясним і вірним зором художника, зробило картину зовсім світлою, безпосередньою, чарівно-граціозною і реальною до різкості.

Нарешті, ще лишаються чотири полотна, які ледве встигли підсохнути: „Курець“, „Гітаристка“, „Портрет пані М.“ і „Молода дама в 1866 році“.

„Портрет пані М.“—один з найкращих творів художника; мені доведеться повторити тут те, що я вже говорив: крайня простота і точність, загальний вигляд—світлий і тонкий. На закінчення скажу, що в „Молодій дамі 1866 року“ чітко виявилась природжена елегантність, властива Едуардові Мане, як світській людині. Молода жінка в довгому рожевому пеньюарі стоїть, граціозно схиливши голову, вдихаючи аромат букета фіалок, який вона тримає в правій руці; ліворуч від неї папуга схиляється на своїй жердинці. Пеньюар повний безмежної грації, чарівний для ока, пишний і багатий; поза молодої жінки позначена невимовною принадністю. Це було б навіть занадто красиво, якби темперамент художника не наклав на весь ансамбль печаті своєї суворості.

Я мало не забув чотирьох чудових марин—„Пароплав“, „Бій „Кірзарса“ з „Алабамою“<sup>56</sup>, „Морський пейзаж у тиху погоду“, „Рибальське судно, що повертається з попутним вітром“,—чудові хвилі, зображені на цих картинах, свідчать про те, що художник побував на океані і любить його. Треба ще згадати сім картин—натюрморти і квіти, які, на щастя, вже стають загальноновизнаними шедеврами. Найзапекліші вороги таланту Едуарда Мане визнають, що він добре малює неживі речі. Це вже перший крок. З цих натюрмортів я особливо захоплювався чудовим букетом піонів—„Ваза з квітами“, і полотном, названим „Сніданок“; вони залишаться в мене в пам'яті так само, поряд з Олімпією. А втім, механізм його таланту, систему коліс якого я спробував пояснити,—такий, що художникові неминуче властиво з великою силою передавати мертву натуру.

Отака творчість Едуарда Мане, такий той ансамбль, який, сподіваюсь, публіка матиме змогу побачити в одній із зал Все-світньої виставки. Я не допускаю думки, щоб публіка залишилася сліпою й іронічною перед цим повним і гармонічним цілим, частини якого я тут побіжно розглянув. Це—надто своєрідний прояв людськості, щоб істина нарешті не перемогла. Нехай тільки публіка не забуває, що ці картини—результат всього лише шестирічної праці і що художникові ще нема й тридцяти трьох років. Майбутнє належить йому; я й сам не наважився б замикати його сучасністю.

### ІІІ. ПУБЛІКА

Мені лишається розглянути і пояснити ставлення публіки до картин Едуарда Мане. Людина, художник і його твори нам відомі, але є ще один елемент—юрба, яку треба вивчити, якщо ми хочемо мати повне уявлення про той дивний випадок у ху-

дожньому житті, що відбувся в нас перед очима. Тоді драма буде вивершена, ми триматимемо в руці всі нитки персонажів, усі деталі цієї дивної події.

Між іншим, було б помилкою думати, ніби художник ні в кого не знайшов співчуття. Парія для більшості, він—талановитий живописець для певної групи, що чимраз зростає. Особливо останніми часами сприятливий для нього поворот громадської думки набрав широких розмірів і став виразнішим. Я дуже здивував би глузівників, якби назвав їм імена тих, хто висловив художникові своє захоплення і приязнь. Безперечно, це—крок до його визнання, і я сподіваюсь, що воно відбудеться незабаром.

Серед його братів-художників є ще сліпці, які сміються, нічого не розуміючи, лише тому, що сміються інші. Проте, справжні художники ніколи не заперечували наявності в Едуарда Мане високих якостей живописця. Підкоряючись своєму власному темпераментові, вони визнавали його тільки з деякими неминучими для них застереженнями. Якщо вони і винні, то лише в тому, що дозволяли найганебніше знущатися з одного з своїх братів, талановитого і щирого. Я вважаю, що вони повинні були вгамувати юрбу, бо вони, як художники, бачили і здавали собі справу щодо задумів живописця-новатора. Я весь час сподівався, що хтось із них виступить і скаже правду. Але у Франції, в цій країні легковажності і сміливості, всі страшенно бояться видатися смішним; коли десь у товаристві трое глузують з когонебудь, усі починають сміятися, і якщо там є люди, схильні захистити жертву глузувань, то й вони смиренно і боягузливо опускають очі, червоніють, ніяковіють і криво всміхаються. Я певний, що Едуард Мане не раз мав нагоду з цікавістю спостерігати, як його знайомих раптом опановувало в його присутності деяке збентеження.

В цьому вся історія непопулярності художника, і я з легкістю беруся пояснити глузування одних і боягузтво інших.

Юрба майже завжди сміється з першого-ліпшого приводу. Подивіться в театрі: актор спіткнувся, і весь зал охоплений конвульсивним сміхом; ще й на другий день глядачі будуть сміятися, згадуючи це падіння. Зберіть десять чоловік, досить інтелігентних, перед новою й оригінальною картиною, і ці особи, всі вкупі—не що інше, як доросла дитина; вони підштовхуватимуть один одного ліктями і будуть якнайкумедніше коментувати твір. Поволі приєднаються зіваки, збільшуючи юрбу, і незабаром почнеться справжній гармидер, напад безглуздої веселості. Я тут нічого не вигадую. Історія сучасного мистецтва свідчить, що такі купки зівак і сліпих глузівників збиралися перед першими полотнами Декана, Делакруа, Курбе. Недавно один письменник розповів мені, як одного разу його без церемоній виставили за двері одного салону: він мав нещастя сказати, що йому по-

добається талант Декана. Сміх — заразливий, і одного чудового ранку Париж прокидається з новою забавкою.

Тоді починається нестяма. Публіці кинута кістка. Існує ціла армія людей, зацікавлених у тому, щоб підтримувати веселий настрій публіки, і вони чудово підтримують його. Карикатуристи заволодівають людиною і її творами; репортери регочуть голосніше, ніж безкорисливі насмішники. По суті, цей сміх — тільки струс повітря. Ніякої переконаності, найменшого дбання про істину. Мистецтво — річ серйозна, від нього дуже нудно; щоб зробити його трохи веселішим, треба знайти в Салоні картину, з якої можна посміятися. В такому разі завжди звертаються до якогонебудь незвичайного твору, достиглого плода нової індивідуальності.

Повернімося до цих творів, причини насмішок і знущань, і ми побачимо, що тільки більш-менш своєрідний вигляд картини викликав цю шалену веселість. Ота поза видалася сміховинною, оцей колір примусив сміятися до сліз, оця лінія спричинила захворювання сотні осіб. Публіка побачила тільки сюжет, до того ж, сюжет, трактований у певній манері. Юрба розглядає художні твори, як діти розглядають картинки: щоб побавитися, щоб трохи розважитися. Неуки глузують відверто; вчені, які вивчали мистецтво в мертвих школах, сердяться, що в новому творі не знаходять того, до чого звикли їх очі й їх смак. Нікому не спадає на думку стати на правильну точку зору. Одні нічого не розуміють, інші порівнюють. Усі збиті з пантелику, і тоді веселість або гнів опановують кожного.

Повторюю, перше враження — єдина причина всього цього. Публіка навіть не спробувала вдуматися у твір; вона, так би мовити, держалася на поверхні. Її неприємно вражає і дратує не внутрішня будова твору, а його загальний зовнішній вигляд. Коли б це було можливо, вона б охоче прийняла в картині те саме, тільки інакше подане.

Оригінальність — от справжнє страховище. Всі ми, несвідомо для себе, в більшій чи меншій мірі рутинери, ми вперто йдемо второваною стежкою. Всякий новий шлях лякає нас, ми передчуваємо невідомі безодні, ми відмовляємося йти вперед. Нам потрібний завжди той самий горизонт; нас смішить або дратує все незнайоме. От чому ми цілком приймаємо відважність, якщо вона зм'якшена, і рішуче відкидаємо все, що порушує наші звички. Як тільки виявляється нова індивідуальність, нас охоплює недовір'я і страх, ми стаємо на диби, як полохливі коні перед деревом, що перегородило дорогу, бо вони не розуміють ні природи, ні причини цієї перешкоди і навіть не стараються зрозуміти її.

Все — справа звички. Страх і недовір'я зменшуються, коли придивишся до перешкоди. Крім того, завжди здибається якийнебудь люб'язний прохожий, який присоромлює нас за наш гнів і береться пояснити нам причину нашого страху. Я хочу взяти



на себе тільки скромну роль такого прохожого відносно тих лякливих осіб, яких картини Едуарда Мане ставлять на диби і полохають у дорозі. Художник уже починає втомлюватись від своєї професії страховища; не зважаючи на всю свою відвагу, він почуває, що сили покидають його перед цим обуренням публіки. Час уже юрбі наблизитись і здати собі справу, в чому ж полягає цей її безглуздий жах.

А втім, йому треба лише почекати. Юрба, як я вже сказав, — доросла дитина, яка не має ніяких переконань і кінець кінцем визнає тих людей, що вміють постояти за себе. З Едуардом Мане повториться вічна історія талантів, спочатку осміяних, а потім звеличених до фанатизму. Його чекає доля таких майстрів, як, наприклад, Делакруа і Курбе. Саме тепер буря сміху вщухає, в публіки вже наболіли боки, і вона нічого не має проти того, щоб знов стати серйозною. Завтра, якщо не сьогодні ж, його зрозуміють і приймуть, і коли я особливо звертаю увагу на ставлення юрби до кожної нової індивідуальності, то лише тому, що дослідження саме цього питання становить основний інтерес цих кількох сторінок.

Публіку ніколи не вдасться вилікувати від її страхів. Може через тиждень глузівники забудуть Едуарда Мане, знайшовши собі нову іграшку. Алеж хай тільки з'явиться новий яскравий темперамент, і ви почуете шикання і свистки. Хто приходить останнім — завжди буде страховищем, паршивою вівцею в отарі. Історія художнього життя останніх часів підтверджує цей факт, а проста логіка дозволяє передбачати неминуче повторення його до того часу, поки юрба нарешті не захоче засвоїти ту єдину точку зору, яка дає змогу вірно судити про твір мистецтва.

Публіка ніколи не буде справедлива до справжніх художників-творців, якщо не задовольниться тим, щоб шукати в творі тільки вільного відтворення природи своерідною і новою мовою. Хіба не охоплює нас тепер глибокий сум, коли ми згадуємо, як освистували Делакруа, як приводили у відчай цього генія, що перемиг тільки після смерті? Про що думають тепер ці колишні огудники і чому не признаються на повний голос, що вони виявили себе сліпими й обмеженими. Це був би урок. Мабуть, тоді зважилися б, нарешті, зрозуміти, що нема ні загального мірила, ні правил, ні будь-яких обов'язкових норм, а є живі люди, які несуть з собою один з вільних проявів життя, віддають свою плоть і кров і тим вище підносяться в славі людській, чим вони індивідуальніші і незалежніші. Тоді з захопленням і співчуттям попростували б прямо до полотен, намальованих у вільній і незвичайній манері, і саме їх почали б спокійно й уважно вивчати, придивляючись, чи не в них виявився людський геній. Тоді зневажливо пройшли б повз копії, повз белькотання лжеіндивідуальностей, повз всі оті копійчані картинки, де нема нічого, крім спритності рук. В художньому творі шукали б у першу чергу



*Е. Мане. Лола з Валенсії.*



людяності, хотіли б побачити живий куточок творіння, новий прояв людства, поставлений лицем до лица з дійсністю.

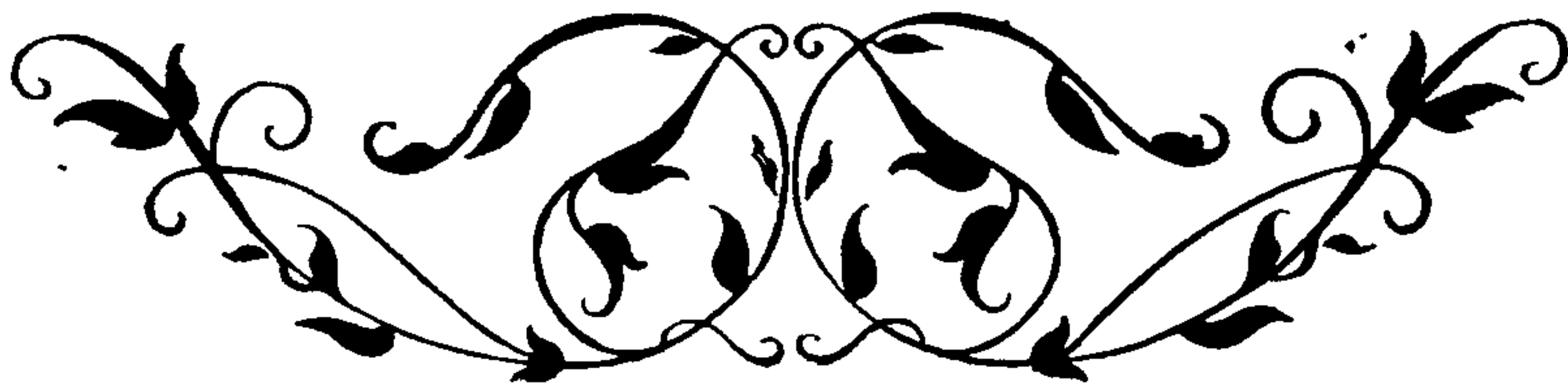
Але ніхто не керує юрбою, і що ж, по-вашому, повинна вона робити серед оглушливого галасу сучасних поглядів. Мистецтво, так би мовити, розчленувалось; велика держава, розпадаючись, утворила безліч маленьких республік. Кожний художник тягнув до себе юрбу, підлещуючись до неї, даючи їй улюблені іграшки, позолочені і прикрашені рожевими стрічками. Таким чином мистецтво перетворилося в нас у велику кондитерську, де можна знайти цукерки на всякий смак. Художники стали жалюгідними декораторами, що працюють над оздобленням нинішніх наших жахливих квартир; кращі з них зробились антикварами, вкравши потроху від манери того чи іншого великого майстра минулих часів, і тільки пейзажисти, аналітики природи, лишилися справжніми творцями. Ця природа обмежених буржуазних декораторів зчиняє чортячий галас; кожний з них має свою жалюгідну теорію, кожний з них намагається подобатись і перемогти. Улещена публіка переходить від одного до іншого, сьогодні розважаючись претенціозністю одного, щоб завтра перейти до фальшивої енергії іншого. І це все ганебно дрібне гендлярство, це підлещування і захоплення всякою завалю робиться в ім'я так званих священних законів мистецтва. Ради якоїсь пряничної красуні притягають Грецію й Італію, а про прекрасне говорять немов про якогось знайомого добродія, до якого почувають шанобливу приязнь.

Потім з'являються художні критики, які додають ще більше безладу до цієї метушні. Художні критики — це музиканти, які всі разом виконують свої мелодії, не чуючи серед жахливого гармидеру нічого, крім власного інструменту. Один хоче колориту, другий — рисунка, третій — моралі. Збита з пантелику юрба не знає, кого й слухати: Петро каже — біле, Павло каже — чорне; коли повірити першому, треба в цій картині знищити пейзаж, послухати ж другого — треба знищити фігури, так, що від картини лишиться сама рама, що до речі, було б непогано. Отже, для аналізу нема ніякої основи; істина ніколи не буває для всіх єдиною й абсолютною; все це — тільки балачки, більше чи менше стерпні. До того самого твору підходять люди різного складу розуму, і кожний висловлює міркування, підказане або випадком, або напрямом його думки.

Тоді юрба, бачачи, як мало згоди серед людей, які претендують на керівництво нею, починає захоплюватись або сміятись, як їй заманеться. В неї нема ні методу, ні загальних поглядів. Твір їй або подобається, або не подобається, — от і все. І зверніть увагу — їй завжди найбільше подобається найбанальніше, те, що вона звикла бачити з року в рік. Наші художники не дуже для неї стараються; вони привчили її до такої пошлості, до такої облудної брехні, що вона категорично відмовляється від сміливої

правди. Вся справа у вихованні. Коли з'являється якийнебудь Делакруа, його освистують. Чому він не такий, як інші! Французська дотепність, яку я сьогодні охоче проміняв би на трохи більшу солідність, втручається в справу, і тоді горлані починають розважати найсумніших.

Отак одного разу юрба вуличних хлопчиськ зустріла на вулиці Едуарда Мане і, зчинивши навколо нього колотнечу, яка спинила мене, допитливого і безстороннього прохожого. Погано чи добре, але я склав свій судовий протокол, обвинувачуючи хлопчиськ, намагаючись вирвати художника з їх рук і відвести його в безпечне місце. Тут були й поліцейські, пробачте — художні критики, які запевняли мене, що цю людину побили камінням за те, що вона осквернила храм краси. Я відповів їм, що доля вже, безперечно, призначила майбутнє місце в Луврі для „Олімпії“ і для „Сніданка на траві“. Ми не могли порозумітись, і я пішов, бо хлопчиська починали дивитися на мене загрозово.





## ЛИСТИ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ ДО ПОЛЯ СЕЗАННА <sup>57</sup>

25 березня 1860 р.

*Любий друже.*

Ми часто розмовляємо в наших листах про поезію, але про скульптуру і живопис згадуємо рідко, щоб не сказати—не згадуємо ніколи. Це серйозна, майже злочинна недбалість; сьогодні я постараюся виправити її.

Тільки що відкрили для огляду, закінчивши реставрацію, фонтан Жана Гужона <sup>58</sup>. Він розташований на тому місці, що колись називалося „Кур-де-Міракль“ <sup>59</sup>, і оточений чарівним садочком; між іншим, це доводить мінливість земних речей. Це фонтан у стилі Відродження, квадратної форми; його вивершує купол; на кожному фасаді півкругла ніша. Обабіч кожної ніші вміщені дуже вузькі і довгі барельєфи—по два на кожному фасаді, тобто всього вісім барельєфів. Кожний з них відтворює наяду, як зазначено на чорній мармуровій дошці з написом „Фонтан німф“. Це справді чарівні богині, граціозні, з радісною посмішкою, саме такі, що могли б мене розважити в хвилини суму. А втім, ти знаєш стиль Жана Гужона: ти, мабуть, пригадаєш тих двох купальниць його різця, яких ти так незграбно нарисував у Вільвея <sup>60</sup>. Крім того, над півкруглими нішами—теж барельєфи з зображеннями маленьких амурів, які тримають перев'язі. Вони сповнені такої ж грації, витонченості ліній, справляють таке саме чарівне загальне враження. Вода спадає пеленою з одного в другий басейн. Я заговорив з тобою про цей фонтан тому, що, любуючись ним, забувся на цілу годину; скажу більше: я часто навмисно йду дальшою дорогою, щоб кинути на нього закоханий погляд. У своєму холодному описі я не вмію передати його витонченої краси і граціозної простоти. Отже, коли ти сюди прийдеш, одна з наших перших прогулянок буде до цього предмета мого захоплення.

Якось прогулюючись по набережній, я відкрив кілька дуже рискованих гравюр Рембрандта <sup>61</sup>. Як говорить Рабле <sup>62</sup>, я побачив там за якимись кущами хто-зна яких людей, що робили хто-зна що, хто-зна як, нагострюючих хто-зна як, хто-зна який

інструмент, який у них був хто-зна де.—Протилежності стикаються: поруч були розвішані гравюри з творів Арі Шеффера: Франческа да Ріміні, Беатріче Данте<sup>63</sup> і т. ін.

Не знаю, чи тобі відомий Арі Шеффер, цей геніальний художник, що вмер минулого року: в Парижі не знати його було б злочином, у провінції—це тільки грубе неуцтво. Шеффер був пристрасним коханцем ідеалу: всі його типи—чисті, легкі, майже прозорі. Він був поетом у повному значенні цього слова; він майже не малював дійсності; його цікавили сюжети високі, фантастичні. Хіба є щось більше пройняте поезією, якоюсь дивною й трагічною поезією, ніж його „Франческа да Ріміні“? Ти пригадуєш цей епізод з „Божественної Комедії“: Франческа і її коханець Паоло покарані в пеклі за свою пристрасть тим, що жахливий вітер носить їх, сплетених в обіймах, і крутить у темряві. Який величний сюжет! Але, разом з тим, який трудний! Як передати граничну міць цих обіймів? Як змалювати ці дві душі, що залишаються з'єднаними навіть у вічній карі? Якого виразу надати цим обличчям, на яких мука не стерла слідів кохання? Постарайся здобути гравюру, і ти побачиш, що художник вийшов переможцем з цих труднощів. Не буду описувати тобі цієї картини, бо я тільки витрачу папір, не давши тобі про неї ніякого уявлення.

Спіритуаліст Шеффер змушує мене згадати реалістів. Я ніколи не міг як слід зрозуміти цих людей. Візьмімо найреальніший у світі сюжет—подвір'я сільської садиби. Гній, качки плещуться в ринві, праворуч—фігове дерево і т. ін., і т. ін. От картина начебто позбавлена всякої поезії. Але, хай блисне сонячне проміння, хай воно вкриє золотими відблисками жовту соломку, віддзеркалиться у калюжі, прониже листя на дереві, розсіється в листі і вийде звідти снопами світла. Хай, крім того, в глибині пройде струнка дівчина, одна з грезівських селяночок, кидаючи зерна всій отій метушливій пташні,—хіба не набуде тоді картина своєрідної поезії, хіба не спинимося ми перед цим полотном, пригадуючи ферму, де якимось у гнітючу спеку пили ми таке добре молоко? Ну, то що ж ви хочете сказати словом „реалізм“? Ви похваляєтесь, що малюєте тільки речі, позбавлені будьякої поезії. Але все має свою поезію, гній—так само, як і квіти. Чи не називаєте ви себе реалістами тільки тому, що хочете порабському наслідувати природу? Але тоді виходить—оскільки ви так завзято переслідуйте поезію,—що природа—прозаїчна. Та це ж невірно! Я кажу це тобі, мій шановний друже, шановний майбутній великий художник<sup>64</sup>! Я хочу сказати тобі, що мистецтво єдине, що спіритуалізм, реалізм—тільки слова, що поезія—велика річ і що без поезії нема порятунку.

\* \* \*

16 березня 1860 р.

... Недавно я застерігав тебе проти реалізму; сьогодні хочу показати тобі другу небезпеку—комерцію. Реалісти все ж таки служать мистецтву—на свій манір,—вони сумлінно працюють. Але торгаші, ті, що пишуть вранці, щоб купити хліба на вечерю,—ось хто жалюгідно плазує. Я не дарма кажу тобі це: ти будеш працювати в Х\*\*\*, ти копіюєш його картини, можливо, ти захоплюєшся ним. Я боюся за тебе, побоююся, щоб ти ставав на цей шлях, тим більше, що той, кого ти, мабуть, наслідуєш, має великі дані; він використовує їх негідно, а проте його картини здаються кращими, ніж вони є. Вони гарненькі, свіженькі, добре підчищені; проте все це—лише технічна вправність, і з твого боку було б помилкою спинятися на цьому. Мистецтво—вище, ніж оце; мистецтво не спиняється на згортках тканини, на рожевих відтінках дівочого обличчя. Подивися на Рембрандта; сонячне проміння надає поетичності всім його постатям, навіть найбридкішим. Отже, повторюю, Х\*\*\*—добрий учитель, в якого ти можеш навчитися ремесла, але навряд чи ти з його картин навчишся більшого. Ти багатий<sup>65</sup>, а тому, безперечно, хочеш віддатися мистецтву, а не комерції...

... Отже, не захоплюйся надмірно успіхами свого компатріота; відтвори на полотні свої мрії, свої прекрасні золоті мрії, свою ідеальну любов, яку ти носиш у собі. Особливо,—от де провалишся,—не захоплюйся картиною лише тому, що вона швидко зроблена; закінчуючи, скажу: не захоплюйся маляром-торгашем і не наслідуй його.

.....

\* \* \*

26 квітня 1860 р.

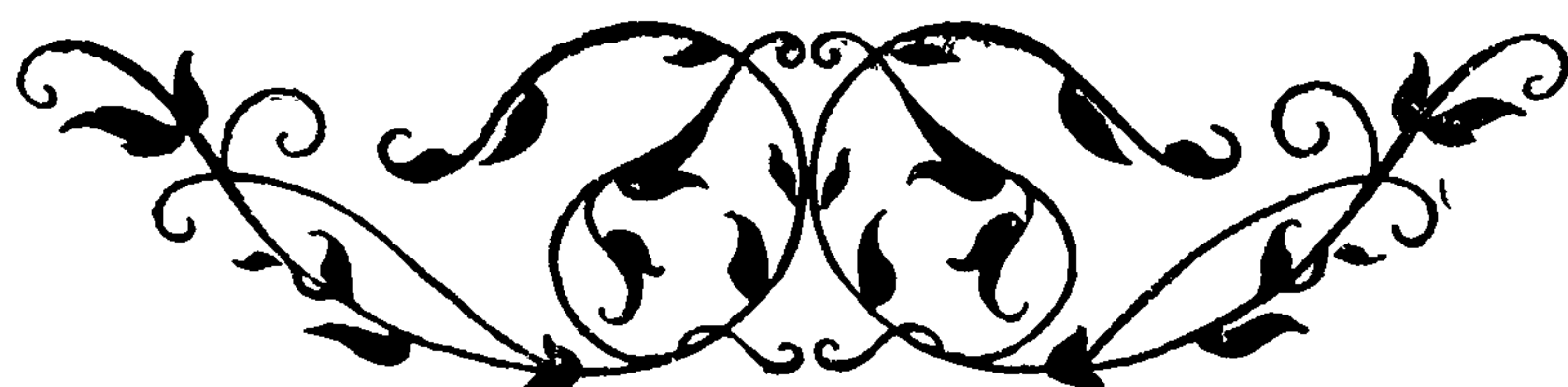
.....  
Коли я бачу картину,—я ж бо ледве вмю відрізнити біле від чорного,—я, звичайно, не можу дозволити собі судити про властивості пензля. Я обмежуюсь тим, що кажу, чи подобається мені сюжет, чи збуджує в мені ансамбль якісь гарні і високі мрії, чи пройнята композиція любов'ю до прекрасного. Словом, не торкаючись техніки, я говорю про мистецтво, про задум, вкладений у твір. Думаю, що це з мого боку розумно; мені просто жалюгідними здаються оті вигуки так званих любителів, які, засвоївши по майстернях кілька технічних термінів, з апломбом повторюють їх, як папуги. Я розумію, що ти, навпаки, бачачи картину, дуже багато уваги приділяєш техніці, захоплюєшся тим чи іншим мазком фарби і т. ін., бо ти чудово знаєш, як важко накладати фарби на полотно за своєю фантазією. Це цілком природно. Ти носиш у собі ідею, іскру, ти



шукаєш форми, якої тобі бракує, і захоплюєшся нею, де б ти її не побачив. Але бережись! Форма—це не все, і в усякому разі ти мусиш передусім вкласти в твір ідею. Поясню: картина для тебе не має бути тільки полотном, вкритим розтертими фарбами; ти не повинен завжди шукати, якими механічними способами досягнуто того чи іншого ефекту, якої фарби вжито; ти повинен бачити ціле, ставити перед собою питання, чи є твір саме тим, чим він повинен бути, чи художник справді є художником. В очах юрби шедевр і мазанина мало чим відрізняються. І там і там є біле, червоне і т. д., є мазки, полотно, рама. Різниця полягає в тому безіменному, в отому „щось таке“, яке може виявити тільки розуміння, тільки смак. Саме це „щось таке“, це художнє почуття треба виявляти й оцінювати передусім; далі, ти можеш придивлятися до технічної манери, підходити до картини, як ремісник. Але, повторюю, перше ніж взятись до цієї низької справи,—до матеріалів, до смердючих фарб, грубого полотна,—ти повинен злинути в небеса на крилах вищої гармонії, великої думки, яка проймає твір і оточує його, немов божественним сяйвом. Я далекий від того, щоб нехтувати форму. Це було б нерозумно, бо без форми можна бути великим живописцем для себе самого, а не для інших. Форма фіксує ідею, і чим вища ідея, тим вищою повинна бути й форма. Через неї художника розуміють і оцінюють, і ця оцінка буде добра тільки тоді, коли форма бездоганна. Я дозволю собі таке порівняння: якби я захотів розмовляти з іноземцем, я запросив би перекладача; алеж коли нема іноземця, з яким я міг би розмовляти, мені не потрібний і перекладач. Перекладач—це форма, іноземець—ідея; без форми я ніколи не зрозумів би ідеї, але мені ні до чого форма, коли ідеї нема. Я хочу цим сказати, що техніка—все і ніщо; нею неодмінно треба оволодіти, але не треба забувати, що художнє почуття важить не менше. Словом, ці елементи не існують один без одного, а з'єднавшись, створюють грандіозне ціле.

А втім, я не говорю про тебе; якщо в тобі є щось,—а я певний цього,—тобі нема чого встановлювати ці визначення, які я подав тут трохи по-дитячому. Кожний геній народжується із своєю думкою і з своєю своєрідною формою. Ці моменти невід'ємні один від одного, і порушення цієї єдності понижує людину,—принаймні, так здається,—до цілковитої нікчемності. Це особливо помітно, коли в людині панує сама тільки думка; бідну велику людину зараховують у такому разі до категорії незрозумілих. Марно мріє її душа,—її мрії не можуть передатись іншим; такий бідолаха—смішна й нещасна людина. Володіючи тільки формою, без думки, художник часто має великий успіх, і тоді він є небезпечним прикладом для інших. Так я повертаюся до питання про торгашеське малярство, про яке обіцяв поговорити з тобою. Все сказане є тільки передмовою; я хотів

сказати ось що: художник-торгаш виключає ідею з свого твору, він працює надто квапливо, щоб створити твір справжнього мистецтва. Це ремесло, спосіб заробляти на шматок хліба для своїх дітей, не більше. Але цей чортів маляр, не маючи ідеї, чудово володіє формою, а тому його картини—справжня принада для крамарів. Всякий мусить визнати, що це красиво, і, не заглиблюючись далі, переймається захопленням перед негідним твором і навіть наслідує його. Звичайно, на таку принаду попадаються тільки дурні, але не гнівайся, коли я, злякавшись, може, і даремно, за тебе, по-дружньому скажу тобі: „Бережись! Думай про мистецтво, високе мистецтво; не переоцінюй форми, бо сама форма—це малярство торгашів. Поважай думку, створи прекрасні мрії,—працюючи, ти оволодієш формою, і все, що ти робитимеш, буде прекрасним і великим“. Ось те, що я хотів сказати тобі і завжди повторюватиму...





## ЛИСТИ З ПАРИЖА <sup>66</sup>

### ВИСТАВКА КАРТИН В ПАРИЖІ

(1875)

#### I

Щорічна виставка картин у Парижі („Салон“) відкрилась першого травня у Палаці промисловості на Єлісейських полях. Такі виставки вперше з'явилися у Франції за Людовіка XIV і спочатку повторювались через непевні і віддалені строки, років через сім-вісім, і лише зовсім недавно художники дістали можливість щорічно виставляти свої твори. Захід цей чудовий. Звичайно, виставка часто перетворюється на справжній базар, але вона настільки корисна для всіх, що не доводиться скаржитись на неминучу метушню.

Кількість виставлюваних творів дедалі зростає. Цього року вона досягла колосальної цифри 3852! Зайва річ говорити про величезну користь для художників від знайомства публіки з їх картинами. Художники заходять у безпосередні стосунки з публікою. Щовесни вони мають змогу заявити чи нагадати їй про своє існування, блиснути своєю оригінальністю, довести зробленими успіхи і підтримувати постійний зв'язок з своїми шанувальниками. Щоб ясніше виявити користь щорічних виставок, варто лише згадати про книжки, наприклад, про романи: для них нічого подібного не існує і не може існувати. Живописець з талантом стає відомим після першої ж виставленої ним картини. Письменикові, навпаки, доводиться інколи протягом довгих років добиватись такої слави.

Я зовсім не збираюся знімати тут спірного питання про характер виставок: дехто хотів би, щоб доступ на них був цілком вільний, без будьякої попередньої оцінки творів, щоб вони були доступні для всіх художників без винятку; інші хотіли б, щоб картини допускались в обмеженій кількості, тобто лише майстерні твори. Я тільки зазначу таке: демократична хвиля раз-у-раз зростає, і виставки перетворюються на справжній ринок живопису. Двері розчиняються майже перед усяким товаром. На виставці зустрічаєш гарні і погані, і зовсім нічого не варті картини. Лише питання про школи збуджує вибагливість критики. Додам ще,

що таке становище є роковим наслідком художницької анархії. Після розкладу академічних принципів, після перемоги романтизму і реалізму залишається тільки допустити всі сучасні спроби без обмеження. Мене це ані трохи не засмучує, і я навіть задоволений з такого становища, бо це дає мені змогу споглядати сучасну епоху в усій її повноті. Час витончених цінителів минув безповоротно; тепер настала черга безпощадних аналітиків, які хочуть усе бачити, все знати.

Користь, яку має публіка з цих виставок, де скупчуються твори всякого роду, дуже велика. В міру того, як виставки виходять з тісного кола нашої Академії Мистецтв<sup>67</sup>, юрба прибуває в їх залах. В минулі часи лише невелика кількість цікавих проникла в них. Тепер туди рветься все населення. В неділю, коли вхід буває безплатний, нараховують до тридцяти тисяч відвідувачів. В інші дні буває від восьми до десяти тисяч. І це триває протягом шести тижнів. Можна вважати, що за весь час, поки виставка відкрита, на ній перебувають до чотирьохсот тисяч чоловік. Звичайно, в цьому числі є такі, що повертаються туди по кілька раз, проте юрба цікавих все ж дуже велика. Юрба ця надзвичайно строката: я бачив і буржуа, і робітників, і навіть селян. Сюди приходить справжня юрба: неуки, зіваки, прохожі, які заходять лише для того, щоб убити час. Це вже стає звичкою: люди, які найменше цікавляться малярством, щороку відвідують виставку, тому що були на ній минулого року і тому що сподіваються зустріти тут знайомих. Відвідування виставки ввійшло в програму парижського життя так само, як кінські перегони і паради. Розуміється, я не скажу, щоб ця юрба приносила з собою якесь художнє чуття, слушне міркування про виставлені твори. А проте виставка сприяє повільному вихованню юрби. Не можна походжати серед чудових творів, не уносячи в душі прекрасного враження. Розум привчається мислити і міркувати. Ось чому щорічна прогулянка по виставці здається мені дуже корисною для публіки, і значно кориснішою, ніж деякі інші прогулянки.

Який тиск буває першого травня, в день відкриття виставки! З десятої години карети під'їжджають одна за одною. Єлісейські поля, освітлені в ці ранні години яскравим сонячним світлом, наповнюються довгими шеренгами квапливих пішоходів. Біля дверей Палацу промисловості два турнікети невпинно працюють з таким шумом, як крило вітряка на сильному вітрі. Виходиш нагору монументальними сходами, проникаєш у зали, вже повні відвідувачів, і починаєш там блимати очима, засліпленими виглядом кількох сотень картин, які переливають усіма кольорами радуги. Важко передати словами те почуття одуріння, яке охоплює спочатку. В очах аж рябить. Всі картини притягають увагу, і не можна розглянути як слід жодної. Треба опанувати свої почуття, треба звикнути до цих червоних, жовтих, голубих

плям, які кидаються в очі, куди б ти не повернув голову. Тоді поволі дістаєш змогу зосередити увагу на одній якійнебудь картині. Починається огляд. Треба буде вивчити двадцять п'ять великих зал, тобто кілька кілометрів живопису, якщо приставити картину одну до одної. Тяжка пряця! Протягом семи-восьми годин доводиться проштовхуватися крізь юрбу, яка раз-у-раз зростає, протискуватися з великими зусиллями до картин, витягуючи шию і задихаючись від пороху, спеки і духоти! Найвідважніші люди відмовляються від спроби оглянути все за раз. В перший день звичайно задовольняються побіжним оглядом всієї виставки. В зал несеться глухий шум від стриманого тупоту кількох тисяч ніг; він нагадує прибій хвиль, що безнастанно вдаряються об берег.

І всеж, не зважаючи на страшенну втому, яку відчуваєш, день відкриття виставки має в собі багато привабливого. Він становить цікаву новинку, а за це в Парижі готові платити дуже дорого. В цей день вирішується доля виставлених творів. Мода хапається за картини, що роблять сенсацію. Навколо різних картин утворюються групи. Дами тихо скрикують, чоловіки штовхаються, починають естетичні суперечки. Ввечері в усьому Парижі тільки й розмов, що про десять або дванадцять картин, перед якими особливо багато товпилось народу. Внизу, в центральному саду, під величезним скляним склепінням, серед зелених кущів відведено місце для нерухомого світу статуй. Чоловіки сходять туди викурити сигару і подивитись на голі тіла богинь. Стомлені дами сідають на лави і дивляться на прохожих. В буфеті випивається величезна кількість пива. Часто, як цього року, раптом починається злива, саме в хвилину виходу. Тоді зчиняється страшенна метушня, нема ніякої змоги дістати карету, дами волочать по грязі свої шлейфи, дев'ять чи десять тисяч чоловік товпляться коло вихідних дверей, з відчаєм дивлячись, як ллє дощ. Нарешті показується промінь сонця, і зраділа юрба розходиться, чалапаючи по Єлісейських полях, де ще течуть потоки грязі.

Я не раз бував на виставці і знаю тепер усі картини, навіть ті, що ховаються по кутках. Як би то не було, але я не маю наміру посилати вам докладного звіту, бо він міг би бути цікавим лише як каталог, не більше. Краще спробую намалювати картину теперішнього стану нашої французької школи і зробити в загальних рисах оцінку сучасного художнього життя. Виставка дає мені тільки приклади для підтвердження моїх висловлень. Ті кілька картин, про які я згадаю, — картин найзначніших або найхарактерніших, — будуть служити для мене лише доказами для підкріплення моїх думок, які я розгорну тут.

## II

Всі великі живописці нашого часу зійшли в могилу. Ось уже кілька років, як мистецтво зазнало невідшкодної втрати в особі

Енгра і Делакруа. Їх і досі оплакують, бо їх нема ким замінити. Курбе тепер все одно що не існує; він живе десь у Швейцарії<sup>68</sup>. От уже три роки, як він не дав нічого нового. Теодор Руссо, Мілле, Коро, корифеї<sup>69</sup> пейзажу, один за одним зійшли в могилу. За кілька років наша новітня школа опустіла. Тепер залишаються самі лише учні.

Проте французський живопис процвітає. Якщо в цю хвилину геній і відсутній, зате в нас є матеріал, з якого він створюється: технічна майстерність, доведена до досконалості, дивовижна вправність і здібність до наслідування, які переважають все, що ми досі бачили в цьому роді. Ось чому, — якщо тільки національна гордість не засліплює мене, — французська школа залишається першою школою в світі. Повторюю, не тому, щоб вона могла виставити якесь велике ім'я, якогось напрочуд видатного художника, а тому, що вона відзначається чудовою принадністю, різноманітністю, витонченістю. Я піду навіть далі: традиційне, умовне і декоративне в усіх школах тільки підсилює її славу. В нас є в даний момент Рубенси, Веронезе, Веласкези, внуки прославлених геніїв, які хоч і позбавлені оригінальності, проте позначають наші виставки дуже цікавими індивідуальними рисами. Франція в справі живопису готова побороти всі інші нації знаряддям, яке вона позичає в їх колишніх великих живописців.

Одною з найпомітніших рис сучасного мистецтва є повна анархія напрямів. Після смерті вчителів учні негайно заснували республіку. Романтичний рух потряс Академію, реалістичний — остаточно її скинув. Тепер Академія втратила будьяку силу. Вона не зникла з лиця землі, вона вперто живе своїм відокремленим життям, додаючи ще одну фальшиву ноту до всіх інших, які прагнуть заглушити одна одну. Уявіть собі найжахливішу какофонію, оркестр, де кожний інструмент хотів би грати соло в іншому тоні. Передусім кожний хоче добитись, щоб публіка почула його, а тому всі дують щосили, ризкуючи зіпсувати самий інструмент. Щоб сильніше зачепити цікавість, намагаються налати своїм творам оригінальності, якої насправді нема, шукають ефектів, прагнуть воскресити минуле, або віддаються якійнебудь незвичайній спеціальності. Кожний сам по собі — от девіз. Немає більше диктаторів у мистецтві: в ньому панують тисячі трибунів, які силкуються притягти юрбу своїми творами. Отак наша сучасна школа, — я кажу школа, бо не знаходжу іншого слова, — перетворилась у вавилонське стовпотворіння, де кожний художник хоче говорити власною мовою і затьмарити інших.

Признаюся, що це видовище мене дуже цікавить. Ми маємо перед собою невичерпні джерела творчості, зусилля, не позбавлені, на мою думку, величчя. Запеклий бій між усіма цими талантами, що мріють про диктатуру, — це сучасна праця людей, які шукають істини. Звичайно, я шкодую, що нема генія, але втішаюся трохи, бачачи, з якою пристрасстю наші живописці

намагаються піднятися до рівня генія. Коли не сьогодні, то завтра хтось із них досягне його сміливим стрибком. Нація з такою великою і різноманітною продуктивністю не може бути виснаженою. Далі треба згадати, що людський розум переживає кризис, що старі формули занепали, що ідеал міняється; це пояснює розгубленість наших художників, їх гарячкові шукання нового витлумачення природи, якого вони остаточно ще не добились. У нинішньому столітті позитивний метод перевернув шкереберть науку, політику, історію, роман. Невтримний потік уніс також і живопис. Наші художники зробили свою революцію.

Отже, чекаючи геніїв майбутнього, нам доводиться знайомитися з цікавою юрбою вмілих і дотепних художників. Ні в яку епоху не було стільки живописців у Франції; я говорю про живописців, відомих публіці, картини яких мають добру ціну на ринку. Картини ніколи не продавались дорожче. Цього року, взимку, найдрібніші картини досягали божевільних цін. Додайте до цього, що багато з наших художників працюють для вивозу; щороку значна кількість картин відправляється в Америку і в інші країни. Я знаю живописців, найнезначніші ескізи яких посилаються в Англію. Їх твори входять до розряду того, що зветься „*articles de Paris*“<sup>70</sup>. Ми постачаємо всім країнам картини, так само як моди і дрібнички. В цьому причина тієї невтомної творчості, про яку я говорив. Велике мистецтво тут зовсім ні до чого. Існує попит, і треба його задовольнити. Живописці стають ремісниками вищого порядку і вивершують оздоблення кімнат, почате обойщиком. У небагатьох людей є картинні галереї, але немає жодного заможного буржуа, в якого не було б кількох гарних рам у вітальні з якиминьбудь картинами для наповнення цих рам. Оце захоплення, оця любов великих і малих дітей до барвистих картинок пояснює постійне зростання числа щорічно виставлюваних творів, їх посередність, плутанину сюжетів і напрямів.

Для пояснення нашого сучасного мистецтва згадаю ще про літературні претензії, внесені в живопис романтизмом.

В минулі часи, в школах Відродження, задовольнялись майстерним зображенням голого тіла. Сюжети дуже обмежені в своїй кількості, були тільки приводом для широкого і могутнього пензля. Скажу навіть, що ідея була ворожа справі, що живописці більше малювали, ніж мислили. Ми все це змінили. Наші живописці захотіли писати сторінки з епопеї або з романа. Сюжет зробився головною справою. Великі майстри, наприклад, Ежен Делакруа, ще вміли завдяки своєму генію зоставатись у матеріальному світі красивих фарб і красивого рисунка. Але ентузіасти, — Арі Шеффер і багато інших, — поринули в якусь квінтесенцію, яка привела їх прямо до заперечення самого живопису. Якщо ми перейдемо від них до дрібних жанрових художників, то потрапимо в світ анекдота, куплетів, пікантних історій,

які передаються пошепки. Можна подумати, що перегортаєш ілюстрований журнал. Література всім заволоділа: я говорю про літературу нижчого роду, про літературу газетної хроніки, про анекдотичну літературу. Живописці перетворилися в оповідачів, які в гонитві за новинами стараються зацікавити глядача вигадками репортерів.

Досить пройтися по виставці, щоб переконатися в тому, що мистецтво держиться в буржуазних рамках: куди не глянеш, скрізь бачиш картини, розраховані своїми розмірами на наші невеликі сучасні кімнати. Переважають портрети і пейзажі, бо їх легше збувати. Далі йдуть маленькі жанрові картинки, які у величезній кількості продаються за кордоном. Історичний і релігійний живопис підтримується лише замовленнями уряду і традиціями нашої Школи Мистецтв. Загалом, наші художники малюють або дуже маленькі картини, розраховані на продаж, або величезні полотна, з метою вразити глядача. Треба лише бачити публіку серед цих незчисленних картин! На жаль, вона тільки заохочує безталанні зусилля художників привабити її. Вона товпиться перед чепурненькими ляльками, сентиментальними або комічними сценами, шаленими вибриками, що б'ють на ефект. Стель не відіграє ніякої ролі в її захопленні. Її приваблює тільки посередність. Нема нічого більш повчального, як прислухатись до висловлювань, до критики і похвал цієї великої дитини — публіки; вона сердиться, коли їй підносять оригінальні твори, і захоплюється звичайнісінькими речами, до яких звикли її очі. Юрба виховується повільно; іноді від цього навіть відчай бере. Найгірше те, що серед живописців і публіки існує, так би мовити, художня деморалізація; невідомо, на кого треба покласти відповідальність за це. Чи це живописці привчають публіку до балаганного малярства і псують їй смак, чи то публіка вимагає картин нижчого сорту, цієї маси посередніх творів. Завдання залишається нерозв'язаним. Я думаю, проте, що мистецтво все-сьильне. Коли з'являється геній, він підкоряє собі уми і виховує ціле покоління.

Доводиться чекати і покищо задовольнятися дивовижною продуктивністю, про яку я згадував. Повторюю: не зважаючи на всю посередність творів, виставлюваних у нас, видовище такої величезної продуктивності не позбавлене значення. Треба зважити на квапливість і втому в цій нестримній продукції. Франція має свою школу живопису. Середній рівень дуже високий. Щодо великих живописців, талантів, вони з'являться в свій час. Адже в цьому столітті у нас були Делакруа, Енгр і Курбе, не кажучи вже про творців сучасного пейзажу — Коро, Мілле і Теодора Руссо. Вже й цих імен досить: не в кожному столітті можна знайти зібрання таких різнорідних і характерних талантів. Але я сподіваюсь, що наш вік ще не виснажився і що в останньому його двадцятип'ятилітті настане повний розквіт, остаточна перемога



реалістичної школи,— тепер ми чуємо лише її дитячий лепет. Треба, щоб те, що Коро зробив для пейзажу, якийсь великий живописець зробив для інших родів мистецтва: тепер уже малюють живі дерева; скоро будуть малювати живих людей.

### III

Хоч усі роди живопису тепер переплутались, але я для зручності буду додержуватися старовинної класифікації<sup>71</sup>. Не легко дати ясне уявлення про наші виставки, коли не йти за певною системою. Отже, я почну з великого живопису, з живопису історичного і релігійного.

Прихильність французької публіки аж ніяк не на стороні величезних картин строгого рисунка і строгого виконання. Я вже пояснював причини захоплення жанром. Треба, однак, додати, що наша Академія Мистецтв нав'язує і далі традиційну красу, до якої юрба ставиться з великою пошаною. Академія, звичайно, втратила керівництво смаками публіки, свою колишню непогрішність оракула, до якого прислухались стоячи на колінах, але вона все ще являє собою офіціальний бік мистецтва, і уряд робить замовлення переважно їй. До того ж, академічні живописці по-троху самі починають робити поступки моді; вони намагаються оживити пустоту змісту археологічними подробицями або яскравістю фарб. Їх захоплює загальний потік анархії, так що тепер важко знайти внука Давіда, який зберіг би в чистоті принципи строгого класицизму. В Школі Мистецтв<sup>72</sup> усі професори належать до Академії, а проте в ній нема єдності у викладанні; кожний професор має свій метод і кожний фабрикує учнів за власними правилами. Таким чином, у святилищі художніх законів панує така ж велика розруха, як і серед вільних художників. Школа творить колористів, рисувальників і навіть реалістів, не рахуючи тих живописців, що вчилися у Римі, повертаються на батьківщину в ношеному лахмітті якогонебудь італіанського маляра і лише з великим трудом скидають це лахміття з себе. Отже, можна сказати, що художники, які пройшли через Школу Мистецтв, не мають між собою ніякого зв'язку, крім певного товаришування, яке згодом дуже сприяє їх успіхам. Вони — члени одного братства. Нагороди, медалі, хрести, замовлення перепадають завжди їм. Я не хочу сказати, що Школа ніби позначає їх посередністю, алеж, справді, серед них дуже рідко з'являється оригінальний талант. Усе своє життя вони немов носять якийсь сірий мундир. У них живе любов до пристойного і посереднього, і за цими ознаками їх завжди легко пізнати. Юрба ставиться з повагою до їх творів тільки тому, що у Франції, не зважаючи на чотири чи п'ять революцій, юрба шанує лише патентовану славу, лише пристойних людей, яких адміністрація проголосила великими людьми.

Отже, ім'ям великого живопису я мушу просто назвати картини великого розміру. Єдності нема, принципи загасають. І ніщо не доведе цього краще, як п'ять чи шість картин, про які я буду говорити.

Найбільше полотно на виставці — це картина Гюстава Доре під назвою „Данте і Віргілій відвідують сьомий круг“<sup>78</sup>. Вона — не менше десяти метрів завдовжки і чотирьох заввишки — розміри „Весілля в Кані“ Веронезе. Уявіть собі чорну безодню, над якою стелеться дим і в якій кишить купа голих тіл землистого кольору. Грішники качаються по землі, велетенські змії обвивають їх тіла. І так без кінця-краю, і крім цього нема нічого, за винятком жалюгідних силуетів Данте і Віргілія, які губляться серед усіх цих тіл. Можна подумати, що це карикатура на Мікель-Анджело. І найгірше те, що Гюстав Доре — художник з найоригінальнішим талантом. Він дав чудові ілюстрації до безлічі книг. Ім'я його популярне. Особливо гарні його ілюстрації до творів Рабле<sup>74</sup>: фігурки маленькі, з палець завбільшки, але майстерно зроблені, жваві, правдиві і дотепні. І ось тепер, коли він малює непомірно великі фігури, коли він мріє створити щось титанічне, талант його блідне і гасне. Доля його — одна з найсумніших. Він хотів оживити симпатії публіки, яка почала ставитися до нього трохи байдуже, і йому здалося, що величина рами може зробити твір великим. Здивована і збентежена публіка проходить мимо, не розуміючи, в чому справа. Він зробив велику помилку. От дуже характерний приклад того, як дивно розуміє великий живопис дехто з наших художників.

Деяку сенсацію викликала і велика картина Жоржа Беккера „Ріцпа обороняє тіла своїх синів від хижих птахів“<sup>75</sup>. Ми маємо перед собою твір одного з учнів Школи Мистецтв. Цей твір можна вважати одною з найбільших і найсвоєрідніших спроб, зроблених за останні часи молодим живописцем, який тільки що покинув шкільну лаву. В цій картині багато цінного. Але яка штучність, скільки надуманості в замислі! Ріцпа — одна з жінок Саула; її дітей розп'яли, щоб догодити богам. В глибині сім синів прибиті до стовпів, а на першому плані мати, озброєна сукуватою палкою, бореться з орлом і не підпускає його до трупів. Фігура матері колосальна і задрапірована в барвисте вбрання, що розлітається навкруг неї; вона витріщила страшні очі і роззявила чорний рот. Не зважаючи на велетенські розміри, в усьому цьому нема ніякої величі. Не можна не вітати художника за сміливість, з якою він взявся за такий сюжет, але в той же час не можна не протестувати проти розмірів, надаваних таким сюжетам, які прекрасно вмістилися б на картині у квадратний метр завбільшки.

Другий учень Школи Мистецтв, Леон Глез виставив строге полотно, не без вартості: „Змова в перші часи Рима“. Картина зображає з десяток півголих молодих людей, що клянуться над

трупом якоїсь людини, яку вони вбили і чию кров вони п'ють. Тіло намальоване чудово, алеж що за дикий сюжет — труп, з якого люди з серйозними обличчями випускають кров, наче з кабана! Не можна стримати посмішки, до того ця сцена чужа нашим звичаям. Очевидно, художник обрав цей сюжет не ради нього самого, а ради етюдів голих тіл і драпіровок. Греки й римляни в Школі просто становлять привід для того, щоб роздягти дійових осіб, залишивши їм тільки драпіровку навколо пояса! Було б непристойно малювати голих сучасників, — от чому сучасний світ не існує для класичних живописців.

Я хочу вказати тут також і на іншу групу художників — символістів; складність їх ідей примушує глядача добре посушити собі голову, щоб їх зрозуміти. Плем'я цих художників не загубилось. Мерсон щорічно присилає якісь мудровані твори, перед якими юрба спиняється з розгубленою міною сільського вчителя, якому піднесли єгипетський напис. Цього року картина Мерсона має назву „Жертва батьківщині“. На ній змальований юнак, блідий і гарненький, як дівчинка. Він, мертвий, простягся на чомусь подібному до віттаря; жінка, — мабуть, мати, — плаче, склавши руки, а в глибині літають великі фігури ангелів, які, певно, повинні зображати героїзм, відданість або щось у цьому роді. Все це намальоване якимись блідими фарбами, якимись прозорими тонами, а тому полотно нагадує колосальну картину з молитвенника. Не можна уявити собі нічого холоднішого, мертвішого, нестерпніших претензій на високе!

Як останній приклад, згадаю велику картину Пювіса-де-Шаванна: „Радегонда дає в монастирі св. хреста притулок поетам і охороняє літературу від варварства“<sup>76</sup>. От, нарешті, дійсно оригінальний талант, вихований поза всякими академічними впливами. Він сам може опанувати декоративний живопис, величезні фрески, розраховані на різке освітлення публічних будівель. У нашу епоху, при розгромі класичних принципів, питання про стінний живопис дуже важливе. Благородство героїв, простота рисунка, всі правила, які робили з картини щось подібне до барельєфа, при чому її холодні фарби не йшли в розріз з мармуром церков або палаців, тепер поступились місцем яскравості і барвистості романтичного пензля. І мені здається, що Пювіс-де-Шаванн зумів розв'язати це складне завдання. Він уміє бути інтересним і живим, навіть спрощуючи лінії і малюючи одноманітними тонами. Радегонда, оточена черницями в білих убраннях, слухає поета, який декламує вірші в стінах монастиря. Сцена пройнята величною принагідністю і миром. Коли говорити всю правду, то для мене Пювіс-де-Шаванн тільки провісник. Необхідно, щоб великий живопис зумів знаходити сюжети в сучасному житті. Не знаю, хто з геніальних художників спроможеться знайти мистецтво в нашій цивілізації, і не знаю, як він до цього візьметься. Алеж незаперечно те, що мистецтво не зале-

жить ні від драпіровок, ні від античної наготи; його джерело — в самому людстві. Отже, в кожного суспільства має бути своє індивідуальне зображення краси.

Я б хотів поговорити про релігійний живопис, тільки ж тут ми маємо справу з чистою комерцією. Новим церквам потрібні ікони, кюре купують розп'яття і мадонн. Звідси велика продукція. Деякі іконописці, щоб надати ціни своєму підписові, посилають на виставку зразки свого мистецтва. Ми бачимо цілий ряд сцен з нового заповіту, розп'ять. Живопис на них буває іноді пристойний, іноді зовсім поганий. Серед них не знайдеш нічого видатного. Я знаю, що багато живописців — ревні католики; навіть багато монахів, які вміло володіють пензлем, надсилають свої твори на виставку. Але всі ці твори позначені сучасним духом, наукою, вільним аналізом, а найкраща сторона віри — наївність — зникла. На виставці є щось із двісті чи триста картин релігійного змісту. Якби критика захотіла добросовісно оцінити ці твори, важко було б вказати, які з них гірші, а які кращі.

#### IV

Жанр заволодів усім живописом. Я говорив про колосальні картини, але, по суті, вони не що інше, як той же жанр, тільки у величезних розмірах. Я міг би також піймати історичних живописців на місці злочину, бо вони роблять поступки і зраджують класичні принципи, щоб з'якшити академічну суворість і притягти симпатії юрби. В результаті з'являється історія, прикрашена фантазією, — щось подібне до Катона, увінчаного трояндами<sup>77</sup>.

Кабанель — геній цієї школи. Він одержав усі медалі: другу медаль, першу, почесну; він одержав орден почесного легіона; його зробили академіком, професором у Школі Мистецтв, членом всіляких журі. Це офіціальний талант, талант, перед яким схиляються всі респектабельні люди; спробуйте лише сказати, що талант Кабанеля підлягає сумнівові: вам розсміються в очі і скажуть: „Ви збожеволіли. У Франції є адміністрація, їй доручено виявляти талановитих людей, нагороджувати їх, просувати. Кабанеля нагороджували і просували за останні двадцять років більше, ніж будького. Отже, він — втілений геній. Адміністрація не може помилятися!“ — Що відповідати на це? Публіка, якій підказують її захоплення, не винна. Мистецтво Кабанеля полягає, головню, в тому, що він обновила академічний стиль. Старій класичній ляльці, беззубій, плішивій, він приробив фальшиве волосся і зуби. Мегера перетворилась у чарівну жінку з білявими кучерями, рожевою посмішкою, напомажену і надушену. Живописець навіть перебільшив молодість. Жіночі тіла на його картинах перетворились у вершки. На довершення сміливості він рискнув ввести своєрідні тони і штрихи. Все це таке хитромудре,

що здається оригінальним, але ніколи не доходить до крайності. Це класичний геній, що дозволяє собі трошечки рисової пудри, це якась Венера в пеньюарі куртизанки. Успіх величезний. Усі захоплені. От майстер, що припав до смаку порядним людям, які прикидаються митцями. Ви вимагаєте барвистих фарб? Кабанель дає їх вам. Ви хочете м'якого й живого рисунка? Кабанель покінчив з строгими лініями традиції. Отже, коли ви вимагаєте оригінальності, беріть Кабанеля: в цього щасливого смертного є всього потрошку, і він уміє бути оригінальним в міру. Він не належить до тих шалених, які все доводять до крайності. Він завжди залишається пристойним, він не зважаючи ні на що всеж класик, нездатний скандалізувати публіку надто різкими відхиленнями від умовного ідеалу. В одній з картин, виставлених цього року, художник висловився цілком. Картина зветься „Фамар“<sup>78</sup>. Фамар, скривджена Амном, плаче на колінах свого брата Авессалома. На картині зображена напівгола жінка. Вона ридає, уткнувши голову в коліна чоловіка, теж напівголого. Кабанель захотів блиснути майстерністю виконання і затьмарити Делакруа. Він намалював покої надзвичайної східної розкоші, з драпіровками, дорогоцінностями, ефектним освітленням. У глибині, для більшої рельєфності він поставив негритьянку. І всі ці зусилля не привели ні до чого: картина вийшла претенціозна і млява. Вона навіть не кидається в очі. Сирій відбиток казенщини лежить на всіх фігурах і робить їх безбарвними. В картині нема ні хиб, ні достоїнств; на ній позначилась убійча посередність. Це мистецтво, створене з усіх старих формул, підновлених вмілою рукою ученого ремісника.

Поряд з Кабанелем наведу ім'я Едуарда Мане. Інтересно провести паралель між ним і Кабанелем. Протягом п'ятнадцяти років Мане бореться, щоб завоювати симпатії публіки. Його спіткала та сама доля, що й Декана, Делакруа, Курбе, всіх оригінальних талантів, чиї твори дивують і лякають юрбу новими рисами передачі природи. Жюрі відкидає його картини, публіка регоче, дивлячись на постаті на його картинах. Він — посміховище для критики, отже і для всього Парижа. Само собою розуміється, що Мане ніколи не одержував ні нагород, ні хрестів, ні медалей. Він, звичайно, ніколи не буде членом Академії; йому й на думку не спадає просити замовлень в уряді, і він лише з великими труднощами продає свої картини любителям. Мане так само не щастить, як щастить Кабанелю. Коли ви зауважите, що в Мане великий талант і що він залишить у сучасному мистецтві глибший слід, ніж Кабанель, люди знизують плечима. Вони думають, що ви з них глузуєте. Як! Мане, який не в злагоді з міністрами і картини якого такі смішні! Найтрудніше в мистецтві дати зрозуміти своєрідність. Тільки час може примусити визнати індивідуальних художників. Треба, щоб очі звикли до чудності їх фактури<sup>79</sup>. Мане — сучасний художник, реаліст, позитивіст. Він

спробував зробити щодо зображення облич і фігур таку саму революцію, яка за останні тридцять років відбулась у галузі пейзажу. Він малює людей такими, якими бачить їх у житті, на вулиці або в себе дома, в звичайній обстановці, одягнутими за нашою модою, словом,— сучасними. Це б ще нічого, але справа в тім, що художник створив нову форму для нового змісту, і ось ця нова форма і лякає всіх. Мане дбає головним чином про правдивість загального враження, а не про обробку деталей, яких на певній відстані не можна бачити. Разом з тим він обдарований природною витонченістю; він трошки сухий, але чудовий, у нього дуже сильно розвинене чуття сучасності і влучні штрихи його пензля часом роблять його рівним іспанським майстром. А втім його вплив на нашу сучасну школу стає дедалі більше помітним. Його сильно критикують, зате його й наслідують, уважаючи його майстром своєї справи. Таким чином, він очолює цілу групу художників, яка невпинно зростає і якій, очевидно, належить майбутнє. Живописці,—я говорю навіть про його противників,— не можуть відмовити йому в першорядних якостях. Повторюю: подив публіки помалу розсіється, і Мане незабаром буде для всіх тим, чим він є насправді,— найсвоєріднішим живописцем свого часу, єдиним, який після Курбе відзначається справді оригінальними рисами, провісником тієї натуралістичної<sup>80</sup> школи, про яку я мрію для оновлення мистецтва і розширення людської творчості. Цього року Мане викликає більше суперечок, ніж будьколи. Він прислав полотно під назвою „Аржантейль“<sup>81</sup>. Це сцена, яку він спостеріг на Сені: човен з двома гребцями—мужчиною і жінкою; річка на задньому плані і село Аржантейль на горизонті. Ця сцена, схоплена при яскравому сонячному освітленні, відзначається дуже живими фарбами. Кажуть, що вода в річці занадто синя, і з цього приводу без кінця жартують. Я певний, що художник бачив такий колір; єдина помилка його в тому, що він його не зм'якшив. Якби він зробив воду лазурною, всі були б захоплені. І при цьому ніхто не звертає уваги на фігури, зображені надзвичайно правдиво і рельєфно: на жінку в строкатому платті і на чоловіка в рибальській куртці і солом'яному брилі. Тут нема ніякої брехні: це куточок природи, відтворений на полотні без надуманих ефектів, без фальшивих прикрас. У картинах Мане чувається свіжість весни і юності. Уявіть собі, що на руїнах класичних методів і романтичної брехні, серед втомної нудоти, непрохідної пошлості і посередності виросла маленька квітка, зелена гілка на старому, виснаженому пні. Ну, хіба не весело дивитися на зелену бруньку, хоч би в ній і була деяка смолиста гіркуватість? Ось чому мені весело дивитися на твори Мане серед сусідніх творів, від яких тхне могилою. Я знаю, що юрба закидала б мене камінням, якби почула моє твердження, що не мине й п'ятидесяти років, як картини Кабанеля збліднуть і вмируть

від анемії, а картини Мане, навпаки, з роками розквітнуть вічною юністю оригінальних творів.

Я обрисував у загальних рисах двох художників, що, на мою думку, найрельєфніше представляють дві партії нашої школи,— партію консервативну і прогресивну. Між ними міститься величезна юрба живописців, зайнятих гонитвою за індивідуальністю. Їх нараховуєш сотнями. Згадаю тільки про деяких найвідоміших.

Один з них, Бугро, доводить до крайності хиби Кабанеля. Малювання на фарфорі здається грубим в порівнянні з його картинами. Це вже навіть не академічний стиль: це верх прилизаності і лакованої витонченості. Його картина „Мадонна, немовля Ісус і Іоанн Хреститель“ цілком характеризує його стиль. Я не згадував про неї, коли говорив про релігійні картини, тому що їй місце в будуарі, а не в церкві.

Другий, Кароліус Дюран — навпаки, послідовник нової школи. Я, звичайно, дуже образив би його, сказавши, що він учень Мане, але справа в тім, що він багато чого в нього позичив. Тільки ж Кароліус Дюран — людина спритна: він робить Мане зрозумілим для буржуа, запозичаючи в нього лише в певних межах і пристосовуючи його до смаку публіки. Додайте, що він дуже вмілий технік і знає, чим догодити більшості. Він має великий успіх, — не такий солідний, як Кабанель, але успіх гучніший — як митець, від якого все ще чекають якихсь непристойних вихваток. „Купальниці“ цього року — п'ять чи шість маленьких жіночих фігурок, цілком голих, у куточку парку, з яскравою зеленню, не позбавлені ні грації, ні певної сміливості в прийомах. Його небо, блакитне з білими хмарами, викликало б крики обурення, якби його написав Мане. Словом, це дуже інтересний талант, але його оригінальність сумнівна.

Третій художник, Рібо, — зразок тих живописців, які запозичили свою індивідуальність з старих шкіл. Він взяв в іспанців і фламандців димні фарби їх картин. Він малює тільки чорним, білим і рожевим і досягає ефектів освітлення і дуже цікавих енергійних тонів, але від них тхне ремеслом. В його „Нормандському шинку“ є чудові речі. Але чи справді ми в Нормандії? Я сумніваюсь. Скоріше ми в Голландії. Тут немає духу сучасності. Я вже не кажу про двадцять інших художників, з яких кожний убрався в шкіру котрогось з колишніх майстрів. В усіх них багато таланту, але таланту коментаторів і копіювальників.

Проте, я цього не кажу про Шаплена. Він залишається французом, та тільки уявляє собі, що живе сто років тому. Йому здається, що він народився у вісімнадцятому столітті і що він дружить з Буше і Ватто. На його картинах молочні тіла, рожеві обличчя. Його пензель — неначе букет квітів. Коли він малює, сонце заливає його картину. Остання з його картин — „Травневі троянди“ (молоді жінки з радісними усмішками) — вся неначе просякнута ароматом кохання. Але найкраще те, що Шаплен



*А. Кабанель. Фамар.*



*Т. Рібо. Св. Севастьян.*





чудовий живописець. Я хочу сказати, що в нього нема пошлості Бугро. Його пензель позбавлений солодкуватості і залишається могутнім у своїй принадності.

Згадаю ще про два блискучих дебюти: Жаке виставив молоду дівчину, задрапіровану в червоний бархат, назвавши її „Задумливість“. Ця червона драпіровка, трошки чудна, притягає увагу юрби. Фальг'єр, талановитий скульптор, виявив ще більший талант як живописець у своїй картині „Борці“, яку можна зарахувати до сюрпризів виставки. Два голих чоловіка борються на арені; в глибині стоять глядачі і уважно на них дивляться. Ці глядачі зовсім живі люди; щождо борців, то вони намальовані людиною, яка добре вивчила мускули.

Закінчуючи цей побіжний огляд жанрових картин, згадаю ще про Воллона; він довів зображення мертвих предметів до надзвичайної досконалості. Якийнебудь казан, намальований ним, набирає епічного характеру. Він незрівнянний живописець красивих овочів, сріблених риб, розкішної зброї. Цього разу він виставив картину, що зображає зброю. Ніколи ще залізо, сталь, мідь не були відтворені з такою дивовижною вірністю.

Тут я спинюся, щоб не загубитись у безлічі картин, які вимагають уваги: досить було вказати лише кілька типових творів. Отже я проходжу з заплющеними очима мимо юрби оголених жінок. Їх нараховуєш десятками. Тут є наяди, вакханки, Діани, Данаї, Леди—всі красуні міфології. Алеж які це жалюгідні жінки! Здебільшого це ляльки, фігури з фарфору, рожевого шовку, білого дерева або збитих вершків! Проходжу також мимо історичних сцен: зустрічей Лаури з Петраркою, бесід Генріха IV з Сюллі, страти Марії Стюарт. Проходжу мимо літературних сюжетів: усяких Маргарит і Міньйон Гете, Намуна Мюссе, Саламбо Флобера, байок Лафонтена. Проходжу мимо картин звичаїв, запозичених в усіх країнах світу, мимо нескінченних італ'янців, іспанців, турків, венгрів, росіян у національних костюмах. Вибравшись нарешті не без труда з плутанини символічних картин, диких і чудернацьких ідей, я з новим запалом мрію про появлення нового мистецтва, яке виражало б нашу цивілізацію і черпало б свої сили з надр сучасного суспільства. Нехай відрубають носи богиням, нехай залишать історію в книгах, нехай не шукають за тридев'ять земель приводів до зображення розкішних костюмів; хай краще художник відчинить вранці своє вікно і змалює з усією правдою життя, що проходить у нього перед очима на вулиці в усьому блиску.

## V

Переходжу до маленьких картинок, до анекдота в живописі. Ця частина, мабуть, ще численніша, ніж інші. Всі буржуазні смаки знаходять тут собі задоволення. В розкішних рамах перед нами чарівні жінки, в шовкових платтях, читають любовні листи, гра-

ються з папугою або мріють за вишиванням, що випало з їх рук. Ми бачимо також сцени домашнього життя, картярів за пікетом, солдата, який краде качку, веселий бенкет в бесідці, весілля, хрестини, прогулянки двох закоханих по самотніх стежках. Ми бачимо фальшиві картини стародавнього життя, римлян під всякими соусами і з претензією на безумовну археологічну вірність. Все це дуже мило. Я б навіть сказав, що художники, які зображають дрібниці життя, чудово роблять, якби тільки в їх творах була хоч маленька частка правди! Але вони бачать в усьому цьому лише невичерпне джерело сентиментальності, фальшивої грації, злегка непристойних сцен, продаж яких забезпечений. Дуже їм потрібне сучасне життя! Вони запозичають сцени й обличчя в нашого суспільства тільки тому, що існує цілий клас любителів, яким надзвичайно приємно пізнавати в картинах себе, свої костюми і звички.

Ось хіба не чарівна картинка Каро: „Уколотий пальчик?“ Уявіть собі юнака, якогось дворянина часів Людовіка XV,— юнак прикладає пластир до пальчика субретки. Остання ніжно всміхається, а юнак здається дуже схвильованим. Пікантний характер цієї речі очевидний. До того ж, костюм надає всьому особливого шику. Це твір у дусі регентства.

Вібер, художник дотепний, чії картини завжди тхнуть куплетом і епіграмою, прислав „Бабку і Мураху“— драматизовану байку Лафонтена. Край села, на дорозі, занесеній снігом, зустрілися жирний монах з повною торбою і худий акробат, в якого під пахвою сама лише гітара. Усміхнувшись, пройдеш мимо. А проте такі картини продаються за десять і за п'ятнадцять тисяч франків. Деякі, підписані ім'ям Жерома, доходять до п'ятнадцяти тисяч. І сказати тільки, що майстерні твори Делакруа за його життя ледве знаходили збут за якісь півтори тисячі франків!

Говорячи про великий живопис, я не згадав про батальні картини. Справа в тому, що останніми роками, особливо після наших поразок<sup>82</sup>, наші батальні живописці зображають переважно епізоди в дуже вузьких рамках. Я пам'ятаю величезні полотна, які адміністрація замовляла Івонові після Кримської й Італійської війн; йому платили по сто тисяч франків за тридцять чи сорок метрів розмальованого полотна, і ці просторі сцени, цілі поля бою, які тепер знаходяться у Версальському музеї, займали цілу стіну в почесній залі виставки. Тепер Івон малює портрети. Корифеєм батального живопису став Невіль, який викликає фурор, зображаючи на полотні в один метр якийнебудь епізод бою з двома десятками солдатів, що б'ються і вмирають. Це — батальний живопис, що перейшов у жанр. Перемога Невіля полягає в тому, що він уміє драматизувати сюжет. Він рисувальник і ілюстратор великої сили. Але його живопис — не що інше, як ма-занина. Здається, що бачиш останню дію в якомусь цирку, коли

вміло розставлені групи викликають грім оплесків у публіки. Жінки плачуть перед його картинами, чоловіки стискають кулаки. Ніколи його здібність хвилювати глядачів не виявлялася з більшою силою, ніж у творі нинішнього сезону: „Рушнична атака забарикадованого будинку. Східна армія. Віллерсексель, 9 січня 1871 року“. Село вже взяте військом вісімнадцятого корпусу. Німці засіли в будинках і відстрілюються. Наліво похмурий будинок з зачиненими ставнями; він оточений групою солдатів. Дим стелеться по фасаду при кожному рушничному пострілі. Внизу хриплять умираючі. І от в цю хвилину нападаючі підкочують до дверей будинку віз з уже палаючою соломою. Враження величезне. Це прекрасна картинка, яка збуджує в нас наш уражений патріотизм. Але це й усе.

Закінчую згадкою про Детайля; його картина цілком належить до жанру. Ось її назва: „Полк проходить. Париж, 1871“. Декорація гарна: бульвар коло Сен-Мартенських воріт, брудна мостова, сіре небо. По тротуарах рухається заклопотана юрба; видно вивіски сусідніх крамниць, проїздять омнібуси, а посередині вулиці проходить полк з тамбур-мажором попереду; за ним барабанщики, оркестр; компактні ряди солдат губляться вдалині. Додайте хлопчаків, які біжать слідом, зацікавлених прохожих біля вікон,—цілий куточок живого Парижа. Який жаль, що поверхова передача дійсності робить з цього твору не більше, як картинку. Дивна річ! Кожного разу, як хтось із живописців береться зображати сучасне життя, він вважає за потрібне жартувати і брехати. Строге мистецтво залишається на долю мертвих фігур класичних наслідувань.

## VI

Портрети, ці картини звичайного життя, повинні були б, очевидно, вже за самим своїм характером зображати сучасне життя. Де там! Правда, моделі взяті з життя, але майже завжди художник дбає про наслідування якоїсь школи. Він хоче малювати, як Рубенс, Рембрандт, Рафаель або Веласкез. В його уяві старий ідеал; він щосили намагається брехати, а не правдиво змалювати ту особу, що сидить перед ним. Отому ми й бачимо жалюгідні наслідування, ляльок, сфабрикованих за певним рецептом, цілковиту відсутність життя: ми не пізнаємо ні сучасного чоловіка, ні сучасної жінки, ні їх побуту, ні костюмів. Я не говорю про схожість. Якщо можна так висловитись, геометрична схожість тут є: точне відношення ліній більш-менш дається всім живописцям, великим і малим. Але я б хотів знайти насамперед індивідуальну схожість, усю людину, її звички, вдачу, її всю з плоттю і кістками. Але про таку правду наші живописці не дбають. Вони прагнуть лише запозичити манеру котрогось з колишніх майстрів, і крім цього їх цікавить лише одно: догодити мо

делі. Можна сказати, що вони якнайпильніше змивають життя. Портрети їх — тіні, бліді фігури з кришталеvimи очима, атласними губами, фарфоровими щоками. Такі самі довгі вії, блискуче волосся, рожеві обличчя і дурненькі пики можна бачити у воскових голів на вікнах парикмахерів. Ці художники не наважуються брати живих фарб життя: жовтої, коричневої, червоної. Вони додержуються ніжних, акварельних тонів, а коли хто з них і рискне вхопитися за різкіші тіні, то всеж це виходить розмалюванням мертвих облич.

Я знаю, що я суворий. Але я говорю про більшість і, звичайно, виключаю талановитих людей. До того ж, ці препогані портрети, які щорічно з'являються на виставках, заслуговують найсуворішої оцінки. Справа в тім, що тут розвинулась дуже вигідна промисловість. Кількість портретів щороку збільшується саме тому, що цей рід живопису дає багато грошей. Всякий портрет, навіть посереднього живописця, продається за півтори-дві тисячі франків, а портрети більш відомих художників доходять до п'яти, десяти, двадцяти тисяч франків. Серед буржуазії і дворянства панує мода замовляти свої портрети тому чи іншому живописцеві. Портрет вішають на стіні в головній вітальні. Він доповнює устаткування кімнати. Зрозуміла річ, що живописець бере великі гроші. Талант його — справа моди.

Бонна виставив портрет m-me Паска, який викликає фурор на виставці. Велика актриса в білому атласному платті, обшитому хутром, стоїть закинувши високо голову; права рука, оголена, звисає вздовж тіла, ліва спирається на стілець з позолоченого дерева. Вона чудова, енергійна, побідоносна. Бонна, звичайно, не з числа пошлих живописців. До нього я не застосовую своїх загальних зауважень про прагнення наших портретистів змивати життя. Навпаки, йому можна закинути, що він згущає життя, малюючи надто масивно. Голова m-me Паска здається мені дещо важкуватою. Насправді в неї більше вогню, жвавості, розуму в рисах обличчя. Біле атласне плаття теж занадто важке; тканину ледве можна пізнати. Але доводиться безумовно похвалити чудово зроблену праву руку, цю голу руку, яка спадає з таким благородством і надає стільки характерності всій фігурі: вона зроблена майстерно. Крім того, визначаються ще деякі деталі: розкішні прикраси, обручка, пряжка з пояса, передані з такою правдивістю, що можна помилитись, прийняти їх за справжні. Нарешті, стілець зроблений з незрівнянною майстерністю. Бонна не з моїх улюблених художників, але я з охотою визнаю, що ніхто з теперішніх живописців не зуміє зобразити фігуру з такою міццю. Я сказав, що портрет збуджує велику цікавість.

Портретист, який разом з Бонна пожинає цього року найбільше лаврів, — це російський художник Олексій Харламов. Він виставив портрети Луї і Полни Віардо. Обидва портрети

чудові <sup>88</sup>. Харламова, місяць тому невідомого нікому, тепер вітають як одного з найвидатніших живописців. Обидва портрети трохи темні, — ось єдиний закид, який я їм зроблю. Зате яка правда! Мені більше подобається портрет m-me Віардо. Велика співачка вбрана в чорне, на плечах у неї чорна тюлева косинка. У волоссі і на шиї в неї дорогоцінності, які рельєфно виділяються на похмурому тоні всього портрета. Руки її складені на колінах. Все це дуже просте, без фальшивої елегантності, скоріше трохи сухувате. Тіло живе, поворот голови енергійний; словом, це дебют крупного таланту.

Не можу також не похвалити картину Фантена, на якій він намалював два портрети: пана і пані Е. Чоловік сидить на стільці і перебирає картон з гравюрами; дружина стоїть поруч і дивиться. Все це дуже правдиве і просте. Нічого надуманого; обидва обличчя схоплені такими, які вони в дійсності, і цього було досить, щоб створити прекрасну картину. Фантен — один з живописців молоді натуралістичної школи. Він має великий успіх, але його твори особливо ціняться в Англії, — він відправляє туди майже всі свої картини. Він дуже вмілий технік.

Тепер мені доводиться перейти до пошлого малярства. Треба звернутись до Кабанеля, який очолює цілу фалангу модних портретистів. Вище я вже говорив про нього. Портрети його ще пошліші і безбарвніші, ніж його картини. Назву також Делоне і Лефевра, таких же безбарвних, як і їх учитель; Бонграса, що претендує на енергію при цілковитій відсутності її, m-elle Жакмар: її спеціальністю були якийсь час офіціальні портрети; нарешті, Геннера, справді талановиту людину, хоч він мені й мало подобається. Я не можу тут перелічити всіх. Згадаю ще Каролюса Дюрана, який малює також портрети і має великий успіх. Він чудово зображає тканини і часто приносить їм у жертву обличчя. Я проминаю багатьох інших, хоч і дуже відомих. Деякі живописці намалювали протягом тридцяти років ціле покоління буржуа; вони зазнали справжнього тріумфу, збили собі великі достатки; але тепер самі їх шанувальники знизують плечима, проходячи повз їх твори. Чи варт говорити про речі, які проживуть один сезон, неначе фарба плаття або фасон капелюха!

Пейзаж становить славу новітньої французької школи. В цій галузі вона виявила за останні сорок років справжню творчість. Тепер переворот відбувся, перемога забезпечена. Природа навіки перемогла штучність.

Треба згадати, чим був класичний пейзаж. Краєвид вигадували так само, як вигадують картину з живими людьми. Існували правила для того, як краще розподіляти лінії. Деревя повинні були бути благородні, води підкорялись формулам, скелі набували архітектурної правильності. Не забували помістити в глибині силует храма, ряд колон, словом, щось таке, що нагадує Рим чи Афіни. Дійові особи могли бути тільки богинями Овідія або

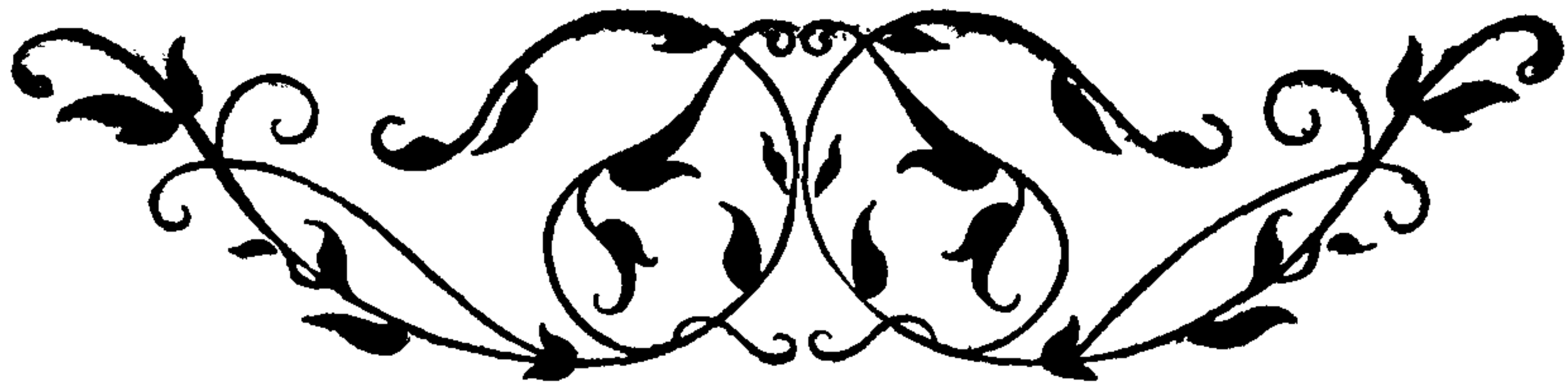
пастушками Віргілія. Не можу передати, до якої тупості, пошлості, мертвенності і брехливості доходили звироднілі внуки Пуссена. Отоді й з'явилися художники-революціонери. Вони взяли з собою скриньку з фарбами і подалися на поля і луки, в ліся, де дзюрчать струмки, і попросту, без мудрувань, почали малювати те, що бачили в себе перед очима: дерева з трепетним листям, небо з хмарами, що вільно плывуть по ньому. Природа стала всемогутньою володаркою, і художник не дозволяв собі згладжувати жодної її риси під приводом облагороджування.

Треба додати, що ці нововведення не викликали сильного опору. Класичний пейзаж умирав у сухотах. На його боці не виявилось жодного талановитого пензля. Навіть Академії і Школі Мистецтв довелося схилити голову. Вони мстять натуралістичному пейзажеві вдаваною зневагою. Послухати їх, так наші пейзажисти малюють не більше як етюди; природа може давати тільки натяки; найвище мистецтво полягає в тому, щоб компонувати за цими натяками картини, які були б монументами. Проте, ніхто не зважується повернутись назад, і коли класична школа висловлює зневагу до нового руху, то до цього домішується велика тривога, бо вона усвідомлює, що натуралістичний рух може перейти від пейзажу до інших видів живопису. В перші часи публіка найбільше гнівалась на нових пейзажистів. Вона не розуміла цього нового тлумачення природи. Боротьба тривала двадцять з чимсь років. Не буду наводити імен усіх борців, а назву тільки двох живописців, вплив яких був рішучий: Коро і Теодора Руссо. Згадаю також і Мілле, хоч в його пейзажах людські постаті грають головну роль. Мілле любив широкі горизонти, і прямі лінії поля, оброблюваного селянином, набували в нього епічної величі. То були три головних герої боротьби. Протягом двадцяти років вони не склали зброї, хоч їх осміювала юрба, не визнавали ні публіка, ні жюрі; вони жили без хліба, без слави. І от тепер імена їх оточені славою, поле бою залишилося за ними, і всі пейзажисти йдуть уторованою ними дорогою.

Коро, що помер кілька тижнів тому, прислав на виставку три картини: „Дереворуби“, „Вечірні розваги“ і „Бібліс“. Особливо гарні „Вечірні розваги“. В присмерку, під великими деревами, танцюють німфи. Небо ніжносірого кольору, сонце на обрії залишило тільки вузьку рожеву смужку; вода в ставку вже чорна. Скрізь тиша, природа солодко засипає.

Один з учнів Коро, Арпін'ї, — найенергійніший з пейзажистів. Він виставив цього року картину: „Дуби замка Ренар“. Картина справді прекрасна: могутні дерева простягають до ясного неба своє велетенське гілля, а вдалині височать скелі. Інший учень Коро—Гільйоме—відзначається особливою витонченістю. Гільйоме любить широкі горизонти і передає їх з витонченістю деталей, яка не перешкоджає грандіозності цілою. Є ще чотири-п'ять талановитих пейзажистів.

Я змушений закінчити на цьому опис. Повторюю: якби я хотів бути справедливим, мені довелося б заповнити іменами ще кілька сторінок. Я задовольняюся тим, що вказав у загальних рисах на велику кількість талановитих пейзажистів у Франції. Жодна школа в світі не може змагатися щодо цього з нашими художниками. І якщо вони перемогли, то, повторюю, лише тому, що відмовились від брехливих форм і звернулись до вивчення природи.







## ДВІ ХУДОЖНІ ВИСТАВКИ В ТРАВНІ

(1876)

### I

Першого травня в Палаці промисловості відкрилась щорічна виставка картин („Салон“). Але перше ніж говорити про картини, я торкнуся важливого питання про журі, якому доручено приймати картини і роздавати нагороди. Адміністрації Академії Мистецтв, мабуть, до смерті набридають щорічні скарги художників. Скільки вона не змінює існуючі правила, скільки не демократизує цієї установи, скільки не збільшує милостей, завжди знаходяться незадоволені. Ті, чиї картини не попали на виставку, ті, кого обминув благодатний дощ хрестів і медалей, крупні і дрібні художники, учні і вчителі,— всі скаржаться, бурчать, ремствують і зчиняють справжній бунт. Нема у Франції установи, де б більше лунало незадоволених зойків і де б були більш неслухняні підлеглі!

А проте, всі зусилля адміністрації за останні десять років, повсякчасні вдосконалення правил доводять її прекрасні наміри. Мені важко було б перерахувати рік за роком різні форми, які переживала установа журі,— такі ці форми були численні і різноманітні. Спочатку картини приймалися членами Академії Мистецтв, з яких складався верховний трибунал. Потім, у 1848 році, коли подих свободи носився в повітрі, раптом декретована була вільна виставка: всі надіслані твори негайно виставлялись на показ публіці, і вона, таким чином, відігравала роль найвищого судді. Потім вигадали виборне журі, і ми вовтузимось з цією вигадкою оце вже понад десять років. Виборцями бувають то всі художники, прийняті на інших виставках, то тільки ті, які одержали хрести, медалі або римську премію, або які є членами Академії. Цього року журі було обране цією останньою, дуже обмеженою групою виборців. Крім того, адміністрація призначає чверть членів, яких вона завжди обирає поза невеликою групою живописців.

Моя скромна думка така: в справі управління є тільки два можливих шляхи,— необмежений деспотизм або повна воля.

Я розумію під необмеженим деспотизмом автократичне панування Академії Мистецтв. Даремно відібрали в неї владу і передали її виборному жюрі, бо його думка фатально мінється щороку. Тільки Академія з її традиціями, її величною впертістю мала право створювати безапеляційний трибунал; позбавити її цього права — значило умертвити саме жюрі, позбавивши його офіційно-педантичного характеру. Художник, чий твір відкидався рішенням керівної установи, не смів скаржитись; йому були відомі смаки суддів, і він міг скаржитись тільки на самого себе, коли мав необережність подати картину, яка порушувала священні правила. Свята рутинна управляла машиною, безсоромно панувала тиранія. Нехай на той рік повернуться до академічного жюрі, і це жюрі буде на своєму місці, буде судити з повним авторитетом, примусить визнати свої оцінки, бо ми всі у Франції шануємо і боготворимо посередність. Нам досить офіційного мундира. Церковний швейцар примушує всіх богомолк відсторонятися тільки тому, що вдаряє об підлогу алебардою. Поставте на його місце дячка без мундира, без шпаги, без капелюха з пір'ям і подивіться, чи будуть богомолки сторонитись.

Виборне жюрі вже десять років частує нас дивовижним видовищем, бо воно примхливе в своїх рішеннях і йому бракує методу і послідовності. Ніхто не може зрозуміти, чому воно іноді буває суворе, а іноді поблажливе. Одного року живописець X. встановлює закони, другого року переважає вплив живописця Z. Виставка в нас буває то рожева, то голуба, то зелена. Це залежить від того, яка група захопила владу. Природно, що ці пани просувають своїх учнів, піклуючись про те, щоб їх брати пропустили і посередню картину, бо рука руку м'яє. Вони бувають суворі тільки до оригінальних художників, які йдуть своїм шляхом з настійністю таланту. До того ж, якщо вже допустити виборне жюрі, то чи не було б справедливим обирати його загальною подачею голосів усіх художників, які надсилають свої твори? Тепер право голосу дають лише тим, хто одержав медаль, тобто якраз таким, хто і без того попаде на виставку і не має потреби обирати більш-менш ліберальних суддів. Решта, перші-ліпші зацікавлені у виборі суддів для того, щоб збільшити свої шанси бути прийнятими, дивляться на це, склавши руки. Їх доля вирішується, а їх держать за дверима.

Отже, на мою думку, адміністрація Академії Мистецтв повинна, коли вона хоче виплутатись із скрутного становища, або повернутись до академічного жюрі, або заснувати вільні виставки. Але академічне жюрі після теперішнього режиму неможливе; тому, на мою думку, треба просто широко розчинити двері Палацу промисловості. Як єдиний доказ проти вільних виставок висувають те, нібито вони суперечать гідності мистецтва. Це просто смішно! Ми поведимося з прекрасним, як з якимсь зніженим чепуруном, який боїться північного вітру.

Ми зачиняємо всі двері, щоб картини не простудились. Зали виставки перетворюються на аристократичні салони, де картини повинні бути гладенькі і тоненькі, як шкіра вродливої жінки. Безцеремонна картина, написана з широким розмахом генія, була б плямою, а гідність мистецтва не допускає плям серед прилизаних картин сучасних майстрів. Треба, однак, сказати, що виборне журі завдало рішучого удару гідності мистецтва, приймаючи майже всякі картини і будучи змушеним щороку збільшувати кількість зал. Картини зростають, як морський приплив; відвідування виставки є цілою мандрівкою, і, дивлячись на прийняті картини, не можна гаразд уявити собі, які ж ті картини, що їх журі не приймає! Я вже говорив: суворість його падає не на посередні твори, а на ті, що позначені оригінальністю. Якщо скасування журі бажане, то лише для того, щоб перешкодити йому залишати десятки років за дверима таких художників, як Делакруа, Декан, Курбе, Теодор Руссо. Наші виставки майже вільні: на них безкарно фігурують ганебні, пошлі картини учнів членів журі. Нам хотілося б мати цілком вільні виставки, на які б мали право доступу зачинателі-генії, з усім їх чудернацтвом.

Крім того, питання стоїть ще і в практичній площині. Вже час змінити погляд на виставку, як на конкурс, як на заохочення. Сотні медалей і хрестів не породять жодного великого художника. Не треба було б роздавати ніяких нагород і дивитись на виставки, як на ринки, відкриті для всіх живописців. Адміністрація, полегшивши художникам доступ на виставку і збут їх творів, зробила б для них усе, чого від неї можна розумно вимагати. Вона врятувала б їх від потреби мати справу з продавцями картин і створила б щось подібне до центрального магазину, який був би одночасно і змінним музеєм і крамницею. Публіка приходила б туди, не уявляючи собі, що потрапляє в якийсь едем, або в кондитерську, де її будуть частувати добірними і солодкими цукерками. Кожний ішов би до тих картин, які йому більше до смаку, купував би їх, коли б у нього були гроші, або принаймні створював би репутацію своєму улюбленому живописцеві. Слово „медаль“, виведене на рамі, не нав'язувало б захоплення. В нас з'явилося б те, що вже існує для книжок: необмежена виставка всіх талантів. Звичайно, місця не бракуватиме: з завтрашнього дня адміністрація може заснувати таку постійну виставку, яка б сполучала сувору справедливість з практичною користю. Але ми, боюся, не досить демократичний народ, щоб наважитись відкрити таким чином базар прекрасного.

Великою перешкодою буде завжди пиха художників. Вони скаржаться на журі, але, мабуть, було б ще гірше, якби журі скасували. Я дав пораду адміністрації заснувати вільні виставки, щоб добитись миру, але, поміркувавши добре, починаю вага-

тись: чи не наживе вона собі цим ще більше клопоту? Подумайте тільки: більше не буде нагород! Що скажуть наші матері і наші жінки! З п'ятирічного віку нас привчають носити жестяні хрести на грудях; пізніше, шістнадцяти років, в колежі, нас увінчують лавровими вінками, наче стародавніх тріумфаторів, і таким чином, навіть виростаючи, ми залишаємось дітьми, і нам потрібні стрічки, щоб бавитися ними, наче іграшками. П'ятидесятилітнього мирового суддю, що одержав хрестик, мати цілує так само, як того дня, коли він приніс їй свій перший атестат. До того ж, коли б всякий міг проникати на виставку, яка слава була б брати участь у ній? Половина художників, що малюють лише з пихи, воліли б лежати на диванах у своїх майстернях. Ми любимо стояти осторонь, здійматися над юрбою з патентом на геніальність, наліпленим на спині. Нарешті, адміністрація перестала б бачити перед собою зігнуті спини прохачів, які прагнуть хрестів і медалей; бідолашна адміністрація намерзлась би і нанудилася б до смерті в своїх порожніх конторах.

І всеж тільки вільні виставки могли б дати точне уявлення про сучасний художній рух, як він розвивається рік за роком. Коло дверей не стояли б чиновники, які пропускають тільки ті твори, на яких стоїть клеймо священних формул. Перед очима публіки проходила б уся продукція за цілий рік. Всі спроби виставлялися б на божий світ, оригінальні новинки не чекали б десятки років можливості попасти на очі публіці. З другого боку, вільні виставки фатально і поступово розчистилися б від зайвого сміття, що їх загромаджує. Не минуло б і чотирьох-п'яти років, як художники, керовані самою лише пихою, любителі, молоді дівчата, що тільки що закінчили пансіон, пішли б собі, бо допущення картини на виставку перестало б бути патентом на талант. Я добре знаю, що на виставку і тоді проскакували б недоладні картини. Треба думати, адміністрація знайшла б можливість усувати надто комічні твори: завжди легко відрізнити дилу вихватку неуктва від своєрідних прийомів самобутнього мистецтва. Проте, я не бачу великої біди і в тому, якби на виставку проникли і недоладні картини: вони не можуть пошкодити майстерним творам, і навіть краще буде, коли відвідувачі посміються, — сміх здорова річ, він схиляє до найблагородніших почуттів.

Справжнє торжество мистецтва на виставці полягає в тому, щоб людська творчість виявлялась на ній з необмеженою міццю, з усім можливим розмахом і запалом своєрідності.

Доказом того, що всі усвідомлюють необхідність не ховати нічого з художніх творів, можуть бути не раз влаштовувані „Салони Неприйнятних“, де знаходили собі місце картини, відкинуті журі. „Салон Неприйнятних“ 1863 року особливо пам'ятний. Він познайомив публіку з цілою групою нових живописців, які тепер стоять на чолі руху. На виставці неприйнятних слід було б завжди шу-

кати володарів майбутнього, художників, які мають ту цінність, що малюють не за законами, освяченими Академією. Після двох чи трьох спроб адміністрація заявила, що ця виставка ображає гідність мистецтва: це вічний аргумент, яким уражають все те, що виходить за межі звичайних формул. Насправді виставка неприйнятих, яка красувалася поряд з офіційною виставкою, дуже дратувала членів журі, академічних верховодів, і загрожувала викликати революцію.

## II

Є дві манери дивитись на речі: з погляду безумовного таланту, або з погляду відносно похвальних якостей.

Безумовний талант — це оригінальний художник, що творить щось своєрідне; це рідкий випадок, що проявляється час від часу і залишається подією в історії народу. Виходячи з цієї думки, серед двох тисяч розвішаних на виставці картин не можна знайти і десяти, вартих похвали. Таким шляхом я вже йшов: я описував виставки, говорячи лише про кількох художників, які, на мою думку, надавали тону епосі; за це розлючена юрба мало не побила мене камінням. Мене обвинуватили в нетерпимості, в тому, що я обстоюю інтереси групи, що я вступаю в критику в чоботях і з батоном у руці. Ніхто не хотів зрозуміти, що в цьому революціонері мистецтва був просто добросовісний критик, який намагався внести певну логіку в таку справу, де в нас досі панували кумівство або фантазія.

Хвалити відносні позитивні якості — значить визнавати добрі наміри автора. Тут не доводиться проводити неперехідної грані між значними творами, які переживуть свою епоху, і милими дрібничками, які існуватимуть один сезон. На все доводиться дивитись, аналізуючи мікроскопічну різницю в категоріях посередності, спускаючись у мистецтві до рівня моди, до захоплення облудними прикрасами і фальшивими позами. Суворість при цьому вже ні до чого. Людина робиться поблажливою; якщо великі таланти рідкі, зате всі художники розумні і спритні.

Геній відпускається в обмеженій кількості кожному поколінню. Виставка не може щорічно показувати великих майстрів і фатально стає ярмарком картин, вивчення якого має особливе значення для того, щоб характеризувати напрям смаків середніх людей. За кількома знаменитими художниками завжди стоїть юрба ремісників, що постачають живопис палацам, церквам і простим буржуазним будинкам. Я уявляю собі при цьому величезну майстерню, куди звертаються люди, бажаючи прикрасити свої будинки з найбільшою пишнотою. Виставка, цей базар, про який я говорив, набагато придатніша для ремісників, ніж для великих майстрів. Каталог Салона 1876 року говорить, що це дев'яносто третя офіційна виставка. Якщо покласти в серед-

ньому тисячу творів на кожну виставку, матимемо величезну цифру — дев'яносто три тисячі картин, визнаних журі гідними виставлення і поглинутих споживачами. Пережили навряд чи якихсь п'ятсот. Це жахливо; це доводить, що виставка може бути лише крамничкою, як і всяка інша, що поновлює свій товар, стежить за модою, невпинно постачає ринкові товари, які зношуються і зникають.

Коли зустрічаєш творця, перед ним треба стати на коліна. Але маса, головна маса, складається з копіювальників, з умілих декораторів, спритних ремісників, з розумних людей. Звичайно, і вони мають свої достоїнства; деякі з них доводять спритність до того, що вона заміняє талант. До того ж, вони необхідні. Необхідно, щоб у цивілізованій нації існувала ціла армія художників, які задовольняють потреби юрби в мистецтві. Якби живопис був власністю лише великих майстрів, задоволені були б тільки нечисленні обрані. Треба продавати картинки, придатні для всіх. Корисно також, щоб існувала академія мистецтв, де б художників дресировували подібно до того, як існує технічна школа, в якій навчають механіків. На певному ступені культури потреба в живописі така ж велика в народі, як потреба нових винаходів в галузі механічних двигунів.

До того ж, хіба живописці не докладають усіх зусиль, щоб сподобатись нам? Великий живопис майже відсутній; майже не видно картин релігійних, дуже мало картин історичних, зате справжній потоп жанрових картин, втішних дрібничок. Можна подумати, що перегортаєш ілюстрований журнал: дивишся без утоми, з усмішкою. Перед деякими картинами публіка товпиться, і будьте певні, що тут зображена якась драматична чи просто забавна сцена, яка захоплює цих дорослих дітей. Жанр—це дрібна монета мистецтва, картинки, що знаходять легкий збут, сюжети, доступні загальному розумінню. Портрети—так само добрі люди, вони всі мають дуже презентабельний вигляд: ласкаво дивляться на нас з рамки в граціозній позі; вони рум'яні і здорові: чоловіки в чорних сюртуках, з розчесаною бородою, дами в нарядних туалетах, неначе тільки що від куафера. Але найдивніше те, що всі ці дами й кавалери немов належать до одної сім'ї, сім'ї чистенької, прилизаної, сім'ї, яка нічого не робить руками; здається, що кожний зламається, якщо схоче повернути голову. Кінець кінцем портрети справляють досить забавне враження вечірки, на якій би всі гості були почеплені на стінах і скромно мовчали. Нарешті, пейзажі виблискують весняною свіжістю. Признаюсь, вони найбільше подобаються мені, навіть посередні з них. Вони навівають мрії про природу, широке небо, великі ліси, веселі води. До того ж, у них проявляється справжня французька школа, новітній дух, потяг до аналізу і до правди.

Я висловився на захист посередності, але, признаюсь, мені

невистачає сміливості пуститись в аналіз того, що я назвав відносно похвальними якостями. Мені неvistачає дозвілля. Я не почуваю себе в достатній мірі холоднокривним серед двох тисяч картин, майже однакової вартості, щоб з цілковитою безсторонністю розсипати похвали й осуд і віддати кожному належне; до того ж, це значило б без ніякої користі заплутатися в дрібницях. В цілому виставка цього року являє собою точнісінько те саме, чим вона була минулого року і чим буде в майбутньому. Вона не може бути ні краща, ні гірша. Вона представляє собою великий і розумний Париж, де, як кажуть, скільки хочеш дотепності,—цей Париж, що постачає мистецтво іноземцям, як постачає на цілий світ мило, рукавички і прикраси. Так, я відступаю перед обов'язком висловлювати присуди, наче шкільний вчитель, і вказувати кожному його місце. Я волю на свій страх знов шукати порятунку, якщо не в безумовних талантах, то в критиці декотрих художників, обраних серед тих, що мають найбільший успіх і чиї твори характеризують сучасний художній момент. Це будуть побіжні замітки, не більше. Я торкнуся тільки вершків виставки, картин, що викликають розмови. Я навіть не буду намагатись підкріпляти свої міркування яким-небудь певним ученням, ні, тим більше, викладати цілу естетичну теорію.

З якою палкою радістю захопився б я якимсь великим майстром! Але я можу викликати лише великі тіні Делакруа і Енгра, цих упертих геніїв, що до самої смерті не зрадили своєї геніальності. Ці велетні не залишили наступників, і ми ще чекаємо геніїв майбутнього. Постарілий Курбе, якого виганяють, немов прокаженого, вже відходить, слідом за ними, в історію. Він теж належить уже до віджилих, до живописців, картини яких будуть вічними своєю силою і правдою.

Серед живих ледве один чи два намагаються піднятися до ролі творців.

### III

Важко спинитися на будьякій класифікації, але для того, щоб внести певний порядок у свої замітки я буду додержуватися таких чотирьох груп: великий живопис, портрети, жанр і пейзаж.

Щаслива нагода дозволяє мені насамперед згадати Пювіс-де-Шаванна, єдиного з наших живописців, який справді малює великі картини. Він засвоїв собі помірні тони фрески, що зберігає найвеличнішу суворість стилю. Тверезий і чистий рисунок, злегка архаїчний і видовжений, набуває особливої ваги в цих величезних мирних картинах, створених для прикрашення будівель. Але цей художник вийшов не з Академії Мистецтв і вносить у мистецтво дуже своєрідні риси, а тому адміністрація досі не наважувалась доручати йому якоїнебудь значної праці.

Аж ось тепер вона нарешті зважилася доручити йому написати кілька стінних картин, для церкви св. Женев'єви<sup>84</sup>, яку збирається опоряджати заново. Пювіс-де-Шаванн виставив першу картину, додавши в каталозі таке пояснення до неї: „З самого раннього дитинства св. Женев'єва виявляла палку побожність. Проводячи більшу частину часу в молитві, вона викликала здивування і захоплення в усіх, хто її бачив“. Єпископ помічає в юрбі святу, ще дитину, і благословляє її. Фігура дівчинки чарівна своєю лагідністю і грацією. Групи намальовані дуже майстерно, з тією простотою, яка надає характерності найдрібнішим лініям. От безперечно декоративний живопис у найширшому значенні цього слова; він повинен надати будівлі величності, мирного характеру високої ідеї, вираженої з ясною і спокійною своєрідністю.

Але як пояснити Гюставу Доре його глибоку помилку, коли він уявляє собі, нібито творить великий і декоративний живопис лише тому, що виставляє щороку шістдесят квадратних метрів розмальованого полотна? Найцікавіше було б мені знати, куди діваються ці колосальні помилки,—адже картин цих ніде не видно. Якщо Доре зберігає їх у себе, то він, мабуть, найняв для них окремих склад.

Цього року Доре виставив „В'їзд Ісуса Христа у Іерусалім“. Ісус, сидячи на легендарному ослі, їде вулицею, оточений величезною юрбою. В першу хвилину нічого не бачиш на картині, крім лісу пальмових вітей, якими розмахує юрба; це передусім вражає і залишається в очах. Ніякого стилю, жодної свідомої і закінченої риси: картина справляє враження величезної строкатої плями, вінегрету фальшивих тонів, чудернацької метушні фігур; вони намальовані у звичайній манері цього живописця, що надолужує свою абсолютну необізнаність з людським тілом спритністю у вигадуванні завжди однакових чудаків. Я маю підозру, цього року він хотів відбити закид критиків, що він малює надто чорно, і розмалював свою картину найяскравішими і найсвітлішими фарбами. Але картина, темна вона чи яскрава, все одно залишається розмальованим естампом, якому надано непомірних розмірів, в наслідок чого ще різкіше виступає бідність стилю і відсутність справжньої оригінальності! Доре, дуже мальовничий і цікавий рисувальник, коли він задовольняється ілюстрацією розкішних видань, повинен був би кинути пензель і взятися знов за карандаш.

Вкажу ще на дуже милий твір Мазероля „Хрещениця фей“. Ця величезна картина має служити зразком для шпалер, замовлених на Гобеленівській фабриці. Назву також дві картини: „В'їзд Магомета II у Константинополь“ Бенжамена Констана і „Жанну д'Арк“ Моншаблона. Перша є плодом зусиль слухняного учня Кабанеля, якого, мабуть, непокоїть велика тінь Ежена Делакруа. Друга ще гірша від першої, бо ця Жанна д'Арк,



товста дівчина, що скаче на коні, який стає на диби,—найвульгарніша фігура, яку тільки можна собі уявити. А втім треба зазначити, що Жанна д'Арк досі ще не натхнула жодного художника у Франції на гарний твір. Ця сильна і лагідна дівчина, це дивне створіння, немов витворене уявою поета, не дається нашому мистецтву.

Переходжу тепер до історичного живопису, скромнішого своїми розмірами. Картини тут меншають—вони не більше трьох-чотирьох квадратних метрів. Передусім дам волю своєму обуренню проти Кабанеля, майстра Академії Мистецтв, який має такий шкідливий вплив на наших молодих живописців. Він написав картину під назвою „Суламіф“. Ви розумієте, він зобразив наречену з „Пісні пісень“<sup>85</sup> і, щоб ніхто не помилився щодо цього, в каталозі навів її слова з цієї біблейської поеми. І що ж? Кабанель не побачив за цими сповненими полум'я словами нічого, крім якоїсь воскової дами, схожої на тих, що крутяться на вітринах парикмахерів, дами, чудово зачесаної, з довгими шовковистими віями, з жовтуватого-рожевою шкірою, немов закопченою газом! І щоб показати, що вона чує голос милого, він примусив її злегка підвести голову з круглим оком, немов у курки, що прислухається; одна рука піднята вгору, друга притиснута до грудей. На жаль, я не вмію передати витонченого вигляду цієї дами, типової гаремної султанші, і того аромату умовної пошлості і буржуазної глупості, яким тхне від цієї картини. От і все, що Кабанель придумав, щоб відтворити цю вогняну істоту, цю єврейку, охоплену нетерпінням у чеканні дружини! Він зобразив копійчану одаліску, фігуру, гідну представляти Азію в тюрбані серед зображень п'яти частин світу. Ніколи ще Академія яскравіше не доводила всієї банальності своїх поглядів на живопис.

Бугро намалював „Богородицю, що оплакує свого божественного сина“; умовна витонченість цієї картини в своєму роді дуже цікава. Але я волю прямо перейти до картини Сільвестра: „Локуста пробує в присутності Нерона отруту, приготовлену для Британіка“<sup>86</sup>. Публіка і критика вихваляють цю картину до небес. Кажуть навіть, що художникові, ще дуже молодому, дадуть почесну медаль. Сільвестр учився в майстерні Кабанеля, але, очевидно, вже з самого початку він виявляє більше енергії і сили, ніж його вчитель. Сцена скомпонована драматично. Нерон, дуже жирний, з круглою головою, з нерухою фізіономією римських імператорів, яку нам зберегла старовинна скульптура, вислухує пояснення Локусти, високої чорнявої жінки, худі і нервової; вона фамільярно сперлась рукою на коліно володаря. Перед ними невільник, урзжений отрутою, хрипить на підлозі, конвульсивно дригаючи ногами. Само собою розуміється, цей голий невільник вміщений тут тільки для того, щоб дати художникові привід намалювати прекрасний торс за академічними при-

вилами. Цей торс, дуже правильний, — трохи холодний, так само як і страждання нещасного; його поза і ракурс занадто штучні. Фон картини, що зображає зелений і жовтий мармур, ріже око, але я думаю, що він відіграє не малу роль в успіхові твору, бо юрба спиняється перед ним, головню, тому, що цей мармур надає картині оригінального вигляду. Важко сказати, чи є в Сільвестра своя власна фізіономія, тому що всі його прийоми покищо дуже нагадують прийоми вчителя. Але, напевно, в нього є наполегливість, а це, безперечно, — достоїнство. Тепер йому лишається тільки бути оригінальним.

Бонна виставив „Боротьбу Іакова“<sup>87</sup>. Це знов таки лише привід для зображення голого тіла. Тим більше, що Бонна надає надзвичайної важкості всьому, що він малює. Далєбі, можна подумати, що він малює вапняним розчином. Усі його святі діви, Христи, ангели прив'язані до землі; хоч він і приробляє їм крила, але вони такі важкі, що не можуть піднятися з землі. Я не нарікаю на солідність Бонна, яка позбавляє його поривань спіритуалістичних живописців. Алеж, справді, я хотів би, щоб у цьому густому малюванні, яке нагадує стінну штукатурку, було хоч трохи вогню. Його два борці — ангел і Іаков — це два здоровенні хлопці, що обхопили один одного, напруживши мускули. Ми бачимо тут сильного ремісника, але не бачимо художника в тому значенні нервовості, якого ми тепер надаємо цьому слову.

Геннер виставив „Мертвого Христа“. Ця картина, навпаки, намальована надто ріденько. Труп відзначається перламутровою блідістю; в нього шкіра дівчини, хворої на хлороз і вивченої художником до найдрібніших пор. Це зроблено тонко й точно, але мимоволі згадуєш широкий пензель великих майстрів, і ця манера здається дуже дрібненькою. В усьому цьому багато знання, багато майстерності, є навіть досить своєрідна манера дивитись на речі і передавати їх; тільки ж усе це не підноситься над рівнем посередності і позначене цілковитою відсутністю сміливої оригінальності.

Серед усіх крупних картин особливу увагу, безперечно, притягає картина Воллона „Жінка Полле“ (Дьєпп, Нижня Сена). Воллон зайняв видатне місце в живописі, головню, завдяки своїм натюрмортам, а тому його картина цього року була сюрпризом і тріумфом. Уявіть собі Юнону, переодягнену жінкою обірваного рибалки, яка виставляє спід свого дрантвого вбрання розкішні плечі. Вона несе на спині порожній кошик; спід дірявої спідниці видно голі ноги, — сильні круглі ноги, списані з античної статуї. Не знаю, чи справді Воллон відкопав цю модель у Дьєппі. Я готовий повірити цьому, але в такому разі найбільшнше населення цієї місцевості може похвалитись чарівними красунями. Реалістичний намір художника — очевидний; тільки це реалізм широкого масштабу, що підноситься до епопеї. Зустрівши на березі моря таку красуню, мимоволі схилишся перед її красою

Звичайно, Воллон дуже крупний талант, але я трохи гніваюся на нього за те, що він вдався до заяложеного засобу, щоб забезпечити успіх своєму творові: накинув жебрацьке дрантя на Венеру Мілосську. Я не заперечую, що добре збудовані і дуже вродливі жінки трапляються і серед бідного класу, тільки ж у них зовсім інший характер. Резюмую: жінка рибалки, намальована Воллоном, не дихає тою правдою, якою дихало б вихоплене з життя створіння.

Вкажу ще на дивну картину Фантен-Латура, названу „Річниця“. Ця картина намальована на честь Берліоза. Кілька фігур обвивають гірляндами квітів медальйон великого музиканта. Музика плаче, тим часом як ліричні твори маестро, уособлені в героїнях його опер, кидають вінки. Все це дуже темне й алегоричне. Але треба, безумовно, похвалити майстерне малювання, гаряче, яскраве тонами й фарбами. Хоч картина Фантена не дуже притягає увагу публіки, але її треба вважати за одну з найвдаліших з трьох-чотирьох найвдаліших картин виставки. Я особливо хвалю своєрідність задуму і виконання.

Оце й усе. Я змушений тепер перейти до портретів — не тому, щоб не вистачило спроб великого живопису, — зовсім ні, а тому, що нема охоти повторювати про всі картини те, що я сказав про деякі. Картини йдуть одна за одною, схожі одна на одну, як дві каплі води. До того ж, портрети — це дрібна монета історичного живопису. Великі картини важко збувати. Отже мимоволі доводиться малювати герцогинь або простих буржуа, бо це дає чималий прибуток. Художник, який поважає себе, не малює портрета дешевше, ніж за десять тисяч франків.

Найвдалішим серед портретів, — не в розумінні справжньої вартості, а в розумінні успіху в публіки, — треба вважати портрет Сари Бернар, актриси Французької Комедії, — художника Клерена. Молода актриса лежить на софі в недбалій позі, і тілу її надано таких зміїних вигинів, що неможливо зрозуміти, де в неї стегна, коліна і п'яти. Я добре знаю, що Сара Бернар має славу найхудорлявішої особи в цілій Франції, та це ще не резон для того, щоб розкинути її на софі в такому вигляді, неначе її пеньюар не прикриває собою ніякого тіла. Навіть вугрі — і ті займають більше місця. Додайте до цього, що софа червона, подушки жовті, а на килимі лежить хірт, і ви зрозумієте, якою яскравою плямою картина виділяється на стіні. Молода актриса немов розтанула серед огнища, запаленого живописцем. Нарешті, мені здається, що голова не дуже схожа. Художник надто полестив моделі з погляду умовної вроди. Сара Бернар не красуня, але в неї розумне і тонке обличчя; Клерен нічого з цього не зумів зробити, крім правильного і пошло-хтивого личка, які вмів малювати Кабанель.

Одним з гарних портретів на виставці треба вважати портрет Еміля де-Жірдена<sup>88</sup>, намальований художником Кароліусом

Дюраном. Публіцист сидить за письмовим столом з пером у руці. Він підвів голову і, видимо, чекає натхнення. Це дуже жива і твереза картина, що рідко можна зустріти в Каролюса Дюрана. Темний фон рельєфно виділяє жваве і надзвичайно схоже обличчя. Еміль де-Жірдан уже не молода людина. Роки надали йому характерного обличчя старухи з коротким підборіддям, яке пересікають дві глибокі зморшки; щоки позападали і дещо обвисли; не зважаючи на все це, коли ви подивитесь на нього якийсь час, огонь життя осяє для вас це дивовижне лице, яке в першу хвилину мало не викликало посмішки. Мені значно менше подобається другий портрет, виставлений Каролюсом Дюраном, а саме портрет маркізи д'Анфорті. Ця дама в білому платті повільно сходить вниз розкішними сходами. Але тут художник, на жаль, захопився своєю любов'ю до пишних тканин і аксесуарів і намалював їх з надмірно великим блиском.

Другий чудовий портрет — романіста Івана Тургенева, намальований Харламовим. На останній виставці цей художник уже викликав великий ефект портретом Поліни Віардо. Його манера особливо характеризується великою солідністю фактури. Він малює міцно й широко, не хитрує з природою, додержується гами тонів трохи глухих і різких, але щирих. Проте, я мушу сказати, що віддаю перевагу портретові пані Віардо. Тургенєв дуже схожий, якщо судити з точки зору вірної передачі рис, але мені здалося, що його поглядові надано жорсткого і сумного виразу, зовсім йому не властивого. Він сидить, дивлячись прямо на глядача. Руки дуже гарні, одяг теж. А втім, не зважаючи на свої критичні зауваження, я ставлю цей портрет в число п'яти чи шести чудових портретів виставки.

Тепер я не знаю, кого вибирати. Бодрі — художник, що за останні десять років малював декорації для нової опери і держався осторонь виставок, тепер з'явився з двома прекрасними портретами, написаними жваво, так жваво, що, здається, публіка збентежена і збита з пантелику. Бастьєн-Лепаж виставив також чудовий портрет Валлона, який був колись міністром народної освіти. Шаплен виставив, як і звичайно, чарівні жіночі голівки, з чудовою білорожевою шкірою; їх не слід змішувати з сусідніми ляльками, бо голівки Шаплена міцно намальовані, не зважаючи на свою грацію. Геннер, про якого я вже говорив виставив дуже цікавий портрет старушки — пані Каракег'я. Зморщене лице вивчене надзвичайно тонко. Публіка спиняється здивована й зачарована, немов у цієї дами ще збереглися її чудові шістнадцятирічні очі. Я помітив, що бабусі приносять щастя живописцям.

#### IV

Тепер я відновлюю прогулянку свою по виставці, і картини ще щільніше обступають мене звідусіль. Я й проходжу мимо жанрових картин, що унизують карниз. Цих картин цілі потоки, цілі лавини.

І це легко пояснюється тим, що жанр знаходить легкий збут, і ми постачаємо його всім п'яти частинам світу. Буржуа розкидають від захоплення перед цими картинами, забавними, як малюнки в журналі. Дехто приносить з собою лупу, щоб краще розглядіти деталі. Перед картиною зчиняється тиск, коли живописцеві вдалося придумати якийнебудь сенсаційний сюжет чи просто сфотографувати дійсність.

Цього року справжньою подією в цьому розумінні є картина Фірмен-Жірара „Квіткова набережна“. Коли хочеш побачити її, треба довго стояти в черзі, бо перед нею завжди тиснеться спин п'ятдесят. Нічого не може бути характернішого від цього захоплення. Фірмен-Жірар навіть не завдавав собі клопоту посушити голову. Він просто взяв куточок квіткового базару, що міститься на набережній Ратуші; в глибині видно міст Нотр-Дам, на обрії—будинки; на ринку сидять торговки з квітами, товчляться прохожі і покупці. Колосальний успіх картини зумовлений викінченістю кожної деталі, — викінченістю, доведеною до неможливого. Публіка дивиться на це так, як на якийсь курйоз, фокус. Малесенькі чоловічки кілька сантиметрів завбільшки зачаровують її, і вона скрикує від захоплення, коли може порухувати гудзики на жилеті, розглядіти рисунок мережива, розібрати, скільки кущиків жовтофіолі в кошику. Я стояв перед цією картиною з півгодини і прислухався до відзвівів. Дві дами поруч мене особливо захоплювались омнібусом, що проїздить через міст,—справжнім, трошки більшим за ніготь, омнібусом, в якому можна навіть розрізнити пасажирів. Викликав захоплення також і продавець коко\*, з мідним глечиком на першому плані. І що ж, — говорю холоднокровно: цей твір — просто поганий вчинок, бо він псує смак публіки. Він примушує її вважати мистецтвом те, що є не більше як спритність і терпіння. Це сухий, черствий, мертвий живопис; художник малює живу природу, як живописець натюрмортів малює золоті прикраси. Все тут яскраве і фальшиве, жалюгідний малюнок, різкі фарби, дріб'язковість ансамблю. „Коли є все, тоді нема нічого“, — говорив наш великий Коро. І він мав рацію: дивлячись на „Квіткову набережну“, здається, що надяг окуляри для короткозорих очей,—окуляри, які засліплюють незвиклого,—до того чітко видно деталі. Природу треба зображати зовсім інакше, з більшою глибиною і м'якістю.

Фірмен-Жірара вважають розумною людиною. Мені говорили, що він навмисно намалював таку картину, щоб догодити зіпсованому смакові публіки. Якщо це правда, тим гірше для нього, і критика повинна поставитись до нього без найменшої поблажливості. Збивати копійку з допомогою мистецтва — та це ж огидно! Художник, який байдуже підготовляє собі успіх і ви-

---

\* Коко — напйток з локриці. *Прим. ред.*

гідний збут своєму творові, догоджаючи глупоті юрби, — не що інше, як спритний фабрикант, і йому слід було б народитись шевцем чи кравцем. Розповідають, що Фірмен-Жіраар відмовився продати свою картину за п'ятдесят тисяч франків. Він хоче одержати сто тисяч, і є чутка, що цими днями один американець погодився заплатити йому сто тисяч франків. Боже мій, сто тисяч франків за таку картинку! Серце обливається кров'ю і душить обурення, коли подумаєш, що Ежен Делакруа, безсмертний художник, з трудом продавав найкращі свої твори за півтори-дві тисячі франків. Якщо справді знайшлася людина, готова заплатити сто тисяч франків за „Квіткову набережну“, то це ляпас, даний генію, апофеоз глупоти, заперечення всякої глибини й оригінальності в мистецтві. О, яка це мерзота — оце огидне торжество грошей!

Жером, який панує разом з Кабанелем в Академії, теж продає свої картини за шалені ціни. Але він, немов для того, щоб зм'якшити нахабство своїх успіхів, не займається сучасним світом, а трактує тільки античні або, принаймні, східні сюжети. Він лишається вірним старовині, і завдяки цьому його вважають людиною серйозною, і любителі дуже його цінять. Він зменшив розміри історичних картин до розмірів маленьких будуарних картинок і малює їх з різючою чіткістю в усіх деталях. Уявіть собі виставку іграшок і ляльок — героїв Геродота або Таціта<sup>89</sup>. Я не говорю про живопис: він ріденький, чистенький, блискучий, без будьякої характеристики; успіх зумовлюється лише сюжетом. Цього разу Жером виставив картину „Турецький монах біля дверей мечеті“. Задум найпотішніший у світі: напівголий монах стоїть з нерухомим і застиглим лицем у позі жебраків, які стовбичать коло наших церков; перед ним, на передньому плані, накидана купа туфель і черевиків — взуття тих осіб, що зайшли у мечеть босі, за звичаєм. Отже, Жером зобразив якусь виставку східного шевця, бо ж це взуття на передньому плані і є, безперечно, головною дійовою особою картини. І треба сказати, що вона намальована з любов'ю, з старанням людини, якій шевське ремесло на Сході відоме вздовж і впоперек. Видно, що в художника, мабуть, є справжній музей турецьких черевиків. Намальовані всі їх різновидності, і я навіть маю підозру, що він навмисно згрупував їх, недбало кинувши одні і спокійно розмістивши інші, так, що спостерігач може за ними уявити собі характери осіб, які знаходяться в мечеті. Серйозно! подібне мистецтво є не що інше, як забава. Потрібна французська добродушність, щоб схилитися перед хрестом і титулом академіка Жерома. Він і не підозріває, що в мистецтва можуть бути своє величчя і свої пристрасті. Він провів усе своє життя в тому, що розмальовував жалюгідні турецькі, єгипетські або античні анекдоти. А художнє розуміння в нас ще таке дитяче, що він нажив на цьому величезне багатство. Само собою розуміється,

такий художник створив школу. Ежен Делакруа вмер без наступників. Але на наших вулицях кишать малесенькі Жеромчики які дуже спритно влаштовують свої справи. Анекдоти в живописі — от найбільший успіх нашого часу; анекдота досить для того, щоб прикрасити буржуазну вітальню. Зауважте до того ж, що кожний може обрати собі спеціальність, бо анекдоти беруться з часів регентства, з життя духовенства, жартівливі анекдоти, анекдоти іноземні; я міг би представити довжелезний список. Але для прикладу я наведу трьох учнів чи наслідувачів Жерома, — три роди анекдотів.

Вібер охоче береться за анекдоти з життя духовенства. Він чудово малює добрих кюре або вгодованолицих монахів, які гладять рожеві щічки панночок. У цьому є певний відтінок скабрьозності, яка надає картинам особливої солі. Але при цьому художник держиться в певних межах, щоб не перешкодити своїм творам мати доступ у пристойні будинки. Цього року на виставці красується дуже дотепна його картина „В передній монсиньйора“. Тут, розуміється, намальована молода дівчина, що скромно сидить, а на неї ласкаво і по-батьківському поглядає монах. Картина дуже мила, цього не можна заперечувати. Але, зрозуміло, мистецтва тут нема. Ми бачимо перед собою не художника, а розумну людину, з спритними пальцями, яка вміє бути приємною в товаристві.

Гарньє захотів відзначитись у сенсаційних анекдотах, тих, що зачіпають публіку несподіваністю деталей. Він натрапив на сюжет, якому, напевно, позавидують багато з його братів по пензлю. Він відкопав, не знаю де, таке місто, в якому мужчина і жінка, винні в перелюбстві, були висічені на громадському майдані. Звичайно, він міг бути наперед упевненим в успіху. Подумайте тільки: голий мужчина і гола жінка біжать повз юрбу, яка бичує їх! Коли сім'я буржуа підходить до такої картини, вона спинається, як вкопана. Всі шукають пояснень в каталозі. В цей час підходять інші буржуа; незабаром утворюється ціла група, і така картина стає подією. От як пояснюється успіх Гарньє, цього живописця, позбавленого, на мою думку, будьякого таланту.

Детайль заробив собі гучну славу військовими анекдотами. Але Детайль далеко не без таланту. Картина, виставлена ним цього року, — „На рекогносцировці“ — найкраща з усіх його картин.

Сюжет, запозичений з останньої війни, такий: батальйон піших егерів, посланий на рекогносцировку, займає селище, де тільки що відбувся кавалерійський бій. Головним достоїнством твору є його драматичний характер: ворог тільки що залишив селище; на передньому плані — закривавлені в битві, німецький кавалерист і його кінь. На порогах будинків показуються жителі; французський авангард обережно пробирається вулицею; його веде провідник в блузі; з сусідніх провулків теж показуються французські

солдати. Вся ця сцена пройнята хвилюванням; вона позначена якимсь страшним мовчанням і чеканням. Це дрібний вид мистецтва, але картина виконана з великим розумінням ефекту.

Згадаю ще про інший рід живопису, що теж має великий успіх: я говорю про маленькі жіночі фігурки, про дам, одягнутих за останньою модою, що читають листи, розмовляють або дивляться в дзеркало. Інколи до них приєднують кавалерів; нарешті, деякі художники вдягають своїх ляльок за модою минулого століття, субретками чи маркізами, і цим особливо захоплюють публіку. В цьому жанрі Тульмуш здобув особливу славу: його маленькі жіночки особливо вродливі: ніхто не вміє граціозніше підняти атласну спідничку і накинути мереживо на гарненьку шийку, тому юрба завжди товпиться перед його картинами. На мою думку, це тільки картинки мод, але дбайливіше намальовані, ніж ті, що красуються у вітринах кравчих.

Не слід також забувати і голих жінок, етюдів тіл, розкинутих на ліжках чи на траві, з античними чи фантастичними етикетками, розрахованими на те, щоб приховати банальність моделей, які позували в майстерні художника. Варто тільки назвати якусь даму „Венерою“, чи „Задумливістю“, а то „Одаліскою“, і все гаразд. Вони звичайно бувають усіх кольорів: білі, рожеві, навіть жовті й зелені. Цього року, однак, треба зазначити, що кількість голих жінок порівнюючи обмежена. Звичайно в таких картинах особливо досадне те, що художник намагається прикрасити й ідеалізувати модель. На жаль, наші жінки красивіші в платтях з шлейфами, ніж без сорочок; наша цивілізація так мало поважає голе тіло, що неначе прагне спотворити його. Тому художники, не наважуючись передати вульгарність своїх моделей, роблять з них статуї. Дехто обкрадає античних художників, інші вигадують прозорі тони і різкі колорити. Цей живопис, який зображає сучасних Венер, — у найбільшій незгоді з природою. Тут точність визнали б за непристойність.

Я відзначу всі курйозні відтінки сучасного живопису, коли згадаю про Гюстава Моро. Я приберіг його на кінець, як найдивніший прояв того стану, до якого може дійти художник у гонитві за оригінальністю і з ненависті до реалізму. Очевидно, натуралізм нашої епохи, прагнення мистецтва до вивчення природи повинні були викликати реакцію і породити живописців-ідеалістів. Цей рух назад у світ уяви набрав у Гюстава Моро особливо цікавого характеру. Моро не відступив назад у романтизм, як можна було б чекати; він знехтував романтичну гарячку, дешеві ефекти колоритності, розгнужданість пензля, який чекає натхнення, щоб покрити полотно різкими контрастами світла й тіні. Ні, Гюстав Моро вдався в символістику. Він малює картини, які часто залишаються загадками, вишукує архаїчні і первісні форми, бере за зразок Мантенью і надає найдрібнішим аксесуарам картини величезного значення. Його формула стане зрозу-



мілою, коли я опишу два останні його твори, виставлені цього року. Перший зображає „Геракла і Лернейську гідру“<sup>90</sup>. Оригінальничання художника виявилось в тому, як він намалював гідру: вона величезна і займає весь центр картини. Геракл, якого він загнав у куток, — маленька біленька фігурка, недбало намальована, тим часом як гідра височить немов якесь велетенське дерево з величезним стовбуром, звідки стирчать сім голів, наче сім примхливо зігнутих гілок. До цього часу живописці звичайно малювали це чудовисько у вигляді дракона, але Гюстав Моро зробив революцію: він перетворив потвору в змію, і в цьому полягає його винахід, його геніальний задум, який він, мабуть, обмірковував довгі місяці. Безперечно, в цьому способі тлумачити міф є якийсь глибокий зміст, бо художник нічого не робить навмання. На його картини треба дивитись, як на загадки, в яких кожна дрібниця має своє певне значення. Друга його картина, „Саломея“<sup>91</sup>, ще дивовижніша. Дія відбувається в палаці „ідеальної архітектури“, за висловом одного захопленого критика. А втім дозволю собі запозичити в цього критика опис картини, бо я, смиренно визнаю, такого не зумів би написати: „Проти глядача, на троні, чи скоріше на віттарі, сидить Ірод. Над ним виділяється на фоні колон потрійний бог, в якого сосці групуються немов грона винограду: він простягає руку з символічним жестом. Ірод, у білих покривалах, смертельно блідий. Він схожий на привид і, видимо, уособлює старий світ, готовий упасти разом з ним. Коло підніжжя віттаря стоїть невільник з мечем у руці, нерухомий, мовчазний, блідий, як і його пан; з другого боку показується Іродіада біля жінки, що грає на якомусь інструменті. Дивовижна молода дівчина йде по квітах, що вкривають підлогу, на кінчиках пальців своїх білих ніжок, унизаних рубінами і перлами. Вона витягла одну руку, а другу склала і тримає перед своїм лицем, як рожевий лотос. От і весь її танець, а проте ніколи нам не було таке зрозуміле божевілля тетрарха, який пропонує Саломеї півцарства“.

Гюстав Моро — весь у цьому описі одного з його поклонників. Талант його полягає саме в тому, що він бере сюжети, над якими вже працювали інші художники, і зображає їх на інший лад, набагато хитріше. Він малює свої мрії, але не прості і добродушні мрії, властиві всім нам грішним, а хитромудрі, складні, загадкові марення, в яких відразу і не розбереш, у чому справа. Яке значення має в наш час таке мистецтво, — на це важко відповісти. Я бачу в ньому, повторюю, просту реакцію проти сучасного світу.

Я мало не забув одного з учителів наших юних художників — Фромантена, людину значну, що має великий успіх. Він обрав собі спеціальністю арабів. Цього року він побував в Єгипті і виставив вид Ніла. Він малює майстерно, і йому можна закинути тільки те, що він змальовує нам фальшивий Схід, пристосований

до буржуазного смаку. Його Схід банальний, а араби схожі на маскарадних арабів. Фромантен, між іншим, непоганий письменник. Він надрукував роман, правда, посередній — наслідування Жорж Занд. Він писав і тепер пише в журналі „Revue des Deux Mondes“ статті про мистецтво, які цікаво прочитати для того, щоб побачити, як ставиться останнє покоління художників до нового покоління.

Переходжу до пейзажів. Як кажуть, журі поставилося з особливою суворістю до пейзажистів. Справа в тім, що пейзажів на виставці порівнюючи мало, тоді як звичайно вони нараховуються сотнями. Не зважаючи на блиск, яким освітили пейзаж великі художники — Коро, Теодор Руссо й інші, Академія завжди відносила пейзажистів до другого розряду. Вони зробили наше мистецтво оригінальним, вони займуть місце серед творців нашого віку — дарма! Перший-ліпший мазій, який зображає цукеркових чоловічків під тим приводом, що малює історичні картини, впевнений, що він посідає в ієрархії мистецтв вище місце, ніж пейзажисти. Це до такої міри вірно, що ніколи журі не дасть першої медалі пейзажистові. Пейзажистів нагороджують лише тоді, коли вони посивіють. Можливо, наші молоді художники, люди дуже практичні, зрозуміли всю невігідність малювати чудові дерева, коли погані обличчя приносять більше грошей. На щастя, геніальні люди ніколи не втрачають бадьорості.

Отже, цього року на виставці пейзаж слабо представлений. До того ж, великі імена зникли; з героїчної групи переможців залишається тільки Добіньї, правдивий і чудовий живописець берегів Сени й Уази. Він відкрив нам принади парижських околиць; він виїздив всього тільки на десять миль і хіба зрідка пробирався в Нормандію, а я знаю живописців, які об'їздили Швейцарію, Італію й Іспанію і зробили менше відкриттів, ніж він. Протягом п'ятнадцяти років він не продавав своїх картин дорожче, як по п'ятсот франків. Правда, після перемоги пейзажу він продав весь старий матеріал своєї майстерні за дуже високу суму. Його „Плодовий сад“ на виставці дещо темнуватий. Але яка майстерність в зображенні зелені, яке знання життя дерев! Перед нами яблуні і сливи, вкриті плодами, їх стовбури пообросли мохом і ростуть криво, з покрученими гілками. Треба знати маленькі садочки парижських околиць, щоб оцінити враження правди, яке справляє ця картина: від неї, здається, віє свіжістю листя; серед великого мовчання, здається, немов чуєш час від часу, як глухо падає на землю плід. Небо, біле і блакитне, літне яскраве небо грішить тим, що забиває картину. І всеж це найширша сторінка, вихоплена з книги природи, яка тільки є на виставці.

Серед молодих пейзажистів, які готуються в свою чергу стати майстрами, я назву Гльєме; його картини були дуже помітні на останній виставці. Цього року його картина під

назвою „Віллервіль“ здалася мені ще крашою. Це просто морський берег під час відпливу; праворуч обвали землі і скелі, ліворуч — море з зеленою лінією на горизонті. Картина справляє сумне і величне враження; від неї віє солоними морськими випарами; сонце заходить, з безмежного простору насувається тінь. Оригінальна риса Гільєме полягає в тому, що пензель його зберігає свою оригінальність, не зважаючи на крайню викінченість малюнка. Він належав до революційної групи молодих художників, які ставили собі в заслугу те, що робили лише самі ескізи: чим невміліша картина з технічного боку, тим гучніше вона прославлялась. Гільєме був настільки розумний, що відокремився від групи, і досить було йому старанно попрацювати над своїми картинами, щоб викликати фурор. Він помалу стає знаменитістю, не зраджуючи, сподіваюсь, своїх колишніх вірувань. Його техніка вдосконалилась, а любов до правди залишилась та сама.

Вважаю зайвим продовжувати далі цей етюд. Я хотів би тільки висловити свій подив перед творами Поля Фландрена і Альфреда де-Кюрзона; на їх академічних пейзажах дерева намальовані, наче торси в школах. Можна перелічити листя на їх дубах; подумаєш, що прогулюєшся серед природи Пуссена — природи, створеної для пастухів Віргілія. Тепер, коли ми обізнались з справжньою природою, це здається надзвичайно величним і разом з тим і чудернацьким. Волю закінчити згадкою про великий вид Антверпена, замовлений цим містом художникові Молю, — картину десяти метрів завдовжки.

## V

Я говорив, що Фромантен, живописець, який має великий успіх, пише дуже цікаві статті в журналі „Revue des Deux Mondes“; в них зустрічаються твердження, варті уваги. Мені здається доречним навести тут кілька його висловлень, які показують, наскільки похитнулись основи Академії Мистецтв: „Учення, що називає себе реалізмом, базується на вірному і тверезому спостереженні законів колориту. Треба капітулювати перед очевидністю і визнати, що в цих прагненнях є багато цінного і що, якби реалісти знали більше і малювали краще, то багато з них мали б значний успіх. Око їх, взагалі, бачить дуже вірно і спостерігає дуже тонко...“ „Вільне повітря, світло, розлите в повітрі, справжнє сонце — тепер набирають у живописі такого значення, якого їм ще ніколи не надавали...“ „Тепер живопис ніколи не буває досить ясним, досить чітким, досить визначеним, досить різким...“ „Те, що уявляв собі розум, вважається штучним, а все штучне, — я хочу сказати умовне, — виганяється з мистецтва; проте, воно саме й повинно бути умовним...“ „Якщо ви хоч трохи стежите за новинками на виставках,

ви помітите, що новітній живопис має на меті вражати очі юрби рельєфними і буквально вірними образами, які легко пізнавати завдяки їх правдивості, образами, позбавленими штучності, і точно передавати відчуття того, що ми бачимо в природі. Простежте рік за роком за новонаверненими живописцями і, не заглиблюючись у суть явищ, зверніть увагу лише на колір картин. З темних вони стають світлими, з чорних робляться білими, з глибини переходять на поверхню, з м'яких стають різкими, з блискучих робляться матовими і від світлотіні переходять до кольору японського паперу; з цього ви можете побачити, що художники змінили своє оточення і майстерня відкрила доступ вуличному світлу“.

Ці меланхолічні слова є немов похоронним дзвоном для традицій Академії Мистецтв. Щоб зрозуміти всю важливість наведених рядків, треба знати, що Фромантен уперто додержується цих традицій. Він провіщає проти власного бажання майбутню перемогу реалістичного живопису; його слова — крик відчаю. Так, він має рацію: найхарактернішою ознакою новітнього живопису є світло, яке проникає скрізь; майстерні справді відкрили доступ вільному повітрю і яскравому сонячному промінню.

Група художників, які виставили свої твори на вулиці Лепельє, очолює цей рух. Щоб охарактеризувати їх прагнення, я наведу такі міркування з брошури, написаної одним глибокодумним критиком, Дюранті: „Що ж вони принесли з собою? Колорит, рисунок і ряд оригінальних думок. Щодо колориту, вони зробили справжнє відкриття; такого колориту не можна знайти ніде — ні в голландців, ні в світлих тонах фрески, ні в легких тонах XVIII ст. Вони взяли до уваги не тільки м'які і гнучкі переливи в колориті, які походять від спостереження найтонших відтінків. Їх відкриття полягає, власне кажучи, ось у чому: вони помітили, що яскраве світло обезбарвлює тони, що сонце прагне, силою світла, звести всі предмети до променистої єдності семи кольорів спектра в одному безбарвному промені, який є світлом. Вони розкладають і знов сполучають світло при яскравому блиску дня. Романтичний живописець у своїх етюдах світла знав лише одну оранжову смугу сонця, яке заходить за темні горби, або білі плями, забарвлені жовтою хромовою чи рожевою лаковою фарбою і розкидані крізь смолисту непрозорість лісу. Він думав, що світло забарвлює, підсилює тон, і був певний, що тон існує тільки при тій умові, щоб його оточувала темрява. Льох з променем світла, що пробивається крізь вузьку щілину, — от ідеал, який керував романтиком. Живописець-реаліст у наслідок спостережень мусив змінити це. Кожний мав нагоду влітку проїжджати повз ландшафт, який тягнеться на десятки верст, і помічати при цьому, що горби, луки, поля немов утопають в одному променистому відблиску. Вперше це явище зрозуміли реалісти і відтворили

в своїх картинах, де відчувається трепет світла і тепла". Після цього Дюранті переходить до рисунка і показує, що й він стає дедалі характернішим: одна риса у фігурі вказує її характер, звички, весь її склад. Нарешті, він зазначає, що сюжетом обирають тепер вулиці, крамниці, ремесла, розваги, — словом, усі різноманітні і живі моменти нашої цивілізації.

Художників, про яких я говорю, назвали „імпресіоністами“ тому, що більша частина їх прагне, очевидно, передати передусім вірне враження від істот і неживих предметів, схопити його і передати відразу, не вдаючись в дрібні деталі, які відбирають всяку свіжість живого спостереження природи. Але в кожного з них, на щастя, є своя оригінальна риса, своя власна манера бачити і передавати дійсність.

В перших трьох залах, де були виставлені картини, я передусім відчув якийсь почуття молодості, прекрасних сподівань, сміливої і рішучої віри. Навіть помилки, навіть божевільні і ризиковані вихватки мали особливу принадність для тих глядачів, які люблять вільні прояви мистецтва. Нарешті вирвались вони з холодних, манірних, безбарвних зал Салона. Вони чули лепет майбутнього, перед нами предстало мистецтво завтрашнього дня. Блаженний світанок художніх боїв!

Скажу кілька слів про шість чи сім художників, які очолюють цей рух. І щоб не роздавати вінків, — на щастя, це не мій обов'язок, — буду додержуватись алфавітного порядку.

Беліар — пейзажист надзвичайно добросовісний. У ньому відчувається старанний копіювальник природи. Грунтовно вивчаючи її, він набув великої солідності пензля, яка робить з кожної його картини учений і буквальный переклад природи. Деякі його пейзажі („Вулиця Шофур в Етампі“, „Береги Уази“, „Золота вулиця в Понтуазі“) — прекрасні речі, чудово намальовані, вірного тону і безумовно правдиві. Єдина хиба, яку я бачу в ньому, — брак оригінальності. Мені хотілося б, щоб внутрішній вогник зігрів добросовісність художника, навіть, якби цей вогник розгорівся коштом ширості.

Дега — допитливий розум, що іноді знаходить дуже своєрідні і вірні речі. Його „Прачки“ особливо вражають своєю правдою — не банальною, а тією великою і прекрасною правдою мистецтва, що все спрощує і розширює. „Танцювальна зала“ з ученицями в коротеньких спідничках, які роблять па, так само позначена великою своєрідністю. Цей живописець дуже любить сучасність, щоденне життя і його типи. На жаль, він усе псує, коли викінчує картину. Найкраще йому вдаються ескізи. Коли він викінчує, малюнок стає рідкий і мізерний. Його естетичні погляди прекрасні, але боюся, що пензель його ніколи не буде творчим.

Кайбот виставив дві картини: „Паркетники“ і „Юнак коло вікна“; обидві відзначаються гідною подиву рельєфністю. Проте, це зовсім антихудожній живопис, живопис чистенький, як скло,

міщанський через точність відтворення. Фотографія дійсності, не позначена оригінальним талантом художника, — річ жалюгідна.

Клод Моне, безперечно, на чолі групи. Пензель його відзначається дивним блиском. Його велика картина під назвою „Японка“ зображає жінку в довгому червоному кімоно: картина вражає чудовим колоритом. Пейзажі цього художника осяяні сонячним світлом. Я наведу для прикладу маленьку картину „Луг“, яка зображає лише зелений лужок з двома чи трьома деревцями, що виділяються на блакитному небі. Вона сповнена невимовної простоти і принадності. Слід би було згадати ще про інші його картини, зокрема, про жінку в білому, яка сидить у тіні дерев, а плаття її усіяне світлими плямами, мов великими краплями.

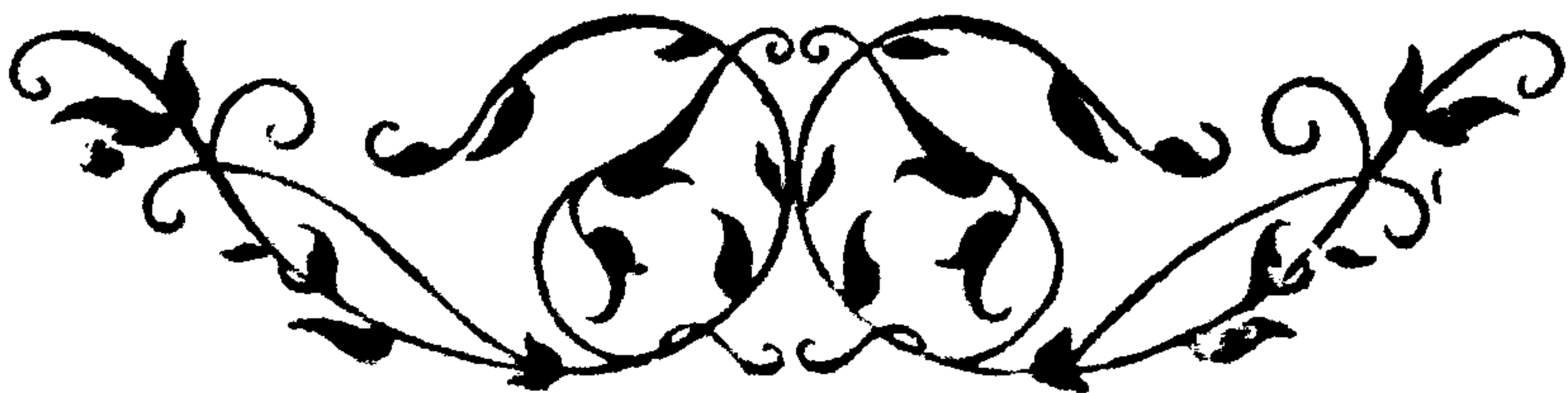
Берта Морізо малює маленькі, дуже правдиві і витончені картинки. Зазначу зокрема дві чи три марини, напрочуд тонко виконані.

Піссарро—ще палкіший революціонер, ніж Моне. Пензель у нього ще простіший і щиріший. Його ніжні і барвисті пейзажі можуть вразити необізнаних, тих, хто не дуже розуміє прагнення художника боротися проти умовності в живописі.

Ренуар—живописець переважно людських фігур. У нього переважає світла гама тонів, які переходять один в один з чудовою гармонією. Можна подумати, що це Рубенс, осяяний яскравим сонцем Веласкеза. Виставлений тут портрет Моне дуже гарний. Мені також дуже подобається його „Портрет молодої дівчини“: приємна і чудна постать з довгастим лицем, рудим волоссям і ледве помітною посмішкою; дівчина нагадує якусь іспанську інфанту.

Сіслей—теж пейзажист дуже талановитий і з більшою рівновагою засобів, ніж Піссарро. Він малює сніг з надзвичайною правдивістю й точністю. Його картина „Повінь на мосту Марлі“ написана широким пензлем і тонким колоритом.

На цьому я спинюсь. На закінчення повторюю: не мине й двадцяти років, як революційний рух, що недавно почався, безперечно, переформує нашу французьку школу. Тому я почуваю велику ніжність до новаторів, до тих, хто сміливо йде вперед, не боячись скомпрометувати свою художню кар'єру. Їм треба побажати лише одного—щоб вони без вагань продовжували свою справу і знайшли в своєму середовищі одного чи кількох талановитих живописців, які підкріпили б майстерними творами нову теорію живопису.





## ФРАНЦУЗЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ НА ВИСТАВЦІ 1878 РОКУ

(12—24 червня)

### I

Спинімося сьогодні на французській школі живопису на все-світній виставці 1878 року.

Перш ніж говорити про живих, нагадаю про велике дарування художників, які вмерли в останні роки і чий твори виставлені на Марсовому полі.

Передусім про Курбе. До цього часу було три великих таланти у французській школі XIX століття: Ежен Делакруа, Енгр і Курбе; цей останній—такий же великий, як і перші два. Всі трое зробили в нашому мистецтві переворот: Енгр пов'язав сучасну формулу з античною традицією; Делакруа був представником розгулу пристрастей під час романтичного неврозу 1830 року; Курбе виражає прагнення до правди, це художник працівник, що стійко проводив у життя нову формулу натуралістичної школи. В нас немає щирішого, здоровішого, більш французького живописця. Він засвоїв собі широкий пензель художників Відродження і користувався ним тільки для того, щоб зображати сучасне суспільство. Зауважте, що в цьому полягає справжня традиція: подібно до того, як талановитий Веронезе малював лише вельмож свого часу, навіть тоді, коли доводилось трактувати релігійні сюжети, так і талановитий Курбе брав свої моделі з щоденного оточення. Це не те, що живописці, які, бажаючи бути вірними традиції, копіюють архітектуру й костюми італійських художників XVI століття.

На Марсовому полі є тільки одна картина Курбе—„Хвиля“, та й то ця картина красується тут лише тому, що належить Люксембургському музеєві, звідки адміністрація Управління мистецтв не могла її не взяти. Так, у цього геніального художника, чий твори будуть згодом славою нації, наші національні музеї придбали тільки одну картину, до того ж, картину другорядну. Цю єдину картину ми показуємо Європі, тоді як Жером у сусідній залі налічує не менше десятка картин, а Бугро навіть цілих

двадцять. Це ганебно! Курбе слід було відвести на всесвітній виставці 1878 року цілу залу, подібно до того, як це зробили для Делакруа і Енгра на всесвітній виставці 1855 року.

А втім відомо, в чому справа. Курбе брав участь у Комуні 1871 року. Тому останні сім років його життя були довгим мучеництвом. Спочатку його засадили в тюрму. Після виходу з тюрми він мало не вмер від хвороби, яка посилилася через брак руху (в тюрмі). Після того його обвинуватили в тому, ніби він підбурював звалити Вандомську колону, і присудили до сплати витрат по відновленню цього монумента. З нього стягали щось триста з чимсь тисяч франків. Судові пристави почали ганятись за ним слідом, і його картини були секвестровані; він змушений був жити у вигнанні і там і вмер минулого року, вигнаний з Франції, яку він прославив. Уявіть собі державу, яка секвеструє картини цього художника, щоб оплатити рахунки по реставрації Вандомської колони! Я б скоріше зрозумів, коли б їх секвестрували для того, щоб виставити на Марсовому полі. Це принесло б більше честі Франції.

Однак з Курбе завжди поводитись, як з парією. В 1867 році, коли академічна посередність Кабанеля вже красувалася перед іноземцями, що з'їжджались з усіх країн, Курбе мусив улаштувати окрему виставку, щоб показати свої твори. Його більше нема серед живих. Зрозуміло, що, виставивши на Марсовому полі його картину „Хвиля“, йому завдали останньої і найтяжчої образи. Малесеньке місце, відведене художникові, сповнене іронії і просто непристойне. Нехай заберуть „Хвилю“, бо вона примушує замислитись усіх великодушних і незалежних художників, що зупиняються перед нею. Вони думають про великого покійника, якого тут намагаються поховати під жменею землі.

„Хвиля“ була на виставці 1870 року. Не чекайте чогось символічного в стилі Кабанеля чи Бодрі,—якоїсь голої жінки з перламутровим тілом, як у раковин, що купається в агатовому морі. Курбе намалював просто хвилю,—справжню хвилю, яка вдарила об берег, де прикріплені дві барки. По небу бродять великі темні хмари, зеленувате море вкрите білою піною. Технічно це прекрасно зроблено. Але, повторюю, цей твір не має великого значення і нікого не компрометує,—можливо, цим і пояснюється сміливість, з якою адміністрація рискнула купити його для Люксембургського музею.

Настане день помсти і для Курбе. Політичні пристрасті вщунуть, потомки почнуть оцінювати художників, відводячи кожній речі її місце. Багато з осіб, які тепер займають перші місця в нашому управлінні або на наших зборах, давно вже будуть забуті, коли Курбе оживе і буде цвісти вічною юністю таланту. Для нього відкриють двері Лувра, настане час його апофеозу. От що надає художникам і письменникам непорушної ясності духу. Події можуть їх зачіпати, але не можуть стерти їх з лиця



землі. Юрба заглушає їх голоси, поки вони живі, їх переслідують, зневажають, звеличуючи володарів дня; але вони з посмішкою знизують плечима, бо за них віки. Шум стихає, наступає слава. Актор, після якого залишається тільки ім'я, записане в якому-небудь закутку історії, вмирає весь, тим часом як твір пера чи пензля живе вічно, як доказ його генія, навіть і тоді, коли суспільні перевороти зітруть з лиця землі народи, їх звичаї, їх закони і їх мову,—і Курбе буде жити.

Переходжу до покійних художників нашої великої школи пейзажу. Після Руссо, після Мілле ми втратили Коро і Добіні. Тепер усі світила пейзажу згасли, залишились тільки учні. На Марсовому полі фігурують, і досить пишно, лише твори Коро і Добіні. Коро нараховує десять картин, а Добіні—дев'ять.

Історія Коро всім відома; він боровся сорок років, нікому невідомий, потім його осяяла пізня, але яскрава слава. Він працював, не впадаючи у відчай, не зважаючи на те, що картини його викликали сміх і іронічну зневагу любителів. З нього глузували, його називали туманним живописцем, удавали, що не розуміють, як треба розуміти його картини. Потім, одного чудового дня, схаменулись, побачивши, що ці мнимі ескізи відзначаються найвитонченішою викінченістю, що в картинах його багато повітря, що вони передають природу в усій її правді. І замовці юрбою ринули в майстерню художника,—під кінець життя вони завалили його такою кількістю праці, що часто йому доводилось давати посередні твори. Я не знаю характернішого прикладу, який би краще показував, як публіку лякає кожний новий своєрідний талант і яка неминуха перемога цього своєрідного таланту, якщо він буде невпинно переслідувати свою ціль.

На виставці мою увагу особливо притягли дві картини. Перша вже була в Салоні 1875 року. Це одна з тих картин, які особливо любив малювати Коро. Вона зветься „Вечірні розваги“. Присмерк спускається на високі дерева з темним листям. На траві, повітій голубим серпанком, пурхають неясні фігури, може, німфи, а на обрії, крізь просіку в гущавині лісу, видніється червона заграва погасаючого сонячного заходу. Ця картина справляє глибоке враження. Під міфологічною маскою перед нами встає один з лісів парижських околиць в ту меланхолічну годину, коли на небі загораються зірки.

Однак, признаюсь, що з творів Коро я віддаю перевагу таким, в яких природа відтворюється прямо і просто. Друга помічена мною картина така: „Дорога коло ставу“. Вздовж узлісся біжить дорога—от і вся картина. Коли Коро малював для любителів, він не скупився на маленькі фігурки в античних убраннях, він вкривав дерева серпанком, і принадність цих пейзажів стала нарешті зрозуміла для всіх. Але він писав також і ширші, солідніші картини, які, на мою думку, незрівнянно вищі. Цих етюдів він не випускав з своєї майстерні. Хіба що в особливо щасливих

випадках один з таких етюдів зрідка попадав у продаж. Я бачив сільські дороги, мости, селища, розташовані на горбах, гідні подиву завдяки своїй енергії і правді. Досі жодний живописець не передавав природи точніше і правдивіше.

Можливо, Добіні був не такий глибокий, зате в нього більше чіткості. Він змалював інший бік природи околиць Парижа. Він відкрив глибоку красу берегів Сени. Протягом тридцяти років він малював обидва її береги від Анвера до Манта, захоплюючи місцевості вздовж Уази до Іль-Адан. Йому надзвичайно подобалась ця місцевість з її широкими водами, яскравою зеленню, м'яким срібленим серпанком, туманами, що підіймаються над рікою. Якщо Коро все ще зберігав немов блідий відбиток старовинних історичних пейзажів, то Добіні своєю буржуазною добродушністю, своєю неухильністю до композиції прискорив реалістичний переворот у нашій школі. Одним з перших після Поля Гює, який почасти ще зберігав романтичну обстановку, він ішов у поле і копіював перший-ліпший ландшафт. Куточок ріки, лінія тополь, яблуні в цвіту, — все йому годилось. Він не хитрував, він малював те, що бачив, не шукаючи сюжетів поза тим, що йому давала дійсність. В цьому й полягає той переворот, який відбувся в нашій школі. Добіні був новатором, учителем.

Результати цього нового методу повинні були здивувати публіку і змінити всі існуючі поняття. Природу колись виправляли, щоб надати їй величності; дійсність вважали пошлою, якщо її не зм'якшити і не прикрасити. Проте виявилось, що пейзажі, де зображена неприкрашена природа, сповнені почуття, сили і принакності, яких ніколи не мали історичні пейзажі. Не можна уявити собі нічого холоднішого і разом з тим важчого і сухішого, ніж оті вигадані пейзажі, де дерева розставлені, як театральні куліси, а крізь них видніються руїни якогось грецького храму на умовній формі горбі. Навпаки, гляньте на пейзаж Добіні, і з вами заговорить душа природи. На виставці є чудова картина „Схід місяця“. Ніч тільки що настала, прозора тінь повиває поля, а на ясному небі встає повний місяць. Відчувається трепет — не мовчання вечора, останні звуки засипаючих полів. Це створює враження ясної величі, спокою, сповненого життя. От реалістичний стиль, який передає те, що є. Ми далекі від класичного стилю, який шукав надприродного ідеалу, позбавленого будьякої особистості і повного риторики. Вкажу на іншу картину Добіні — „Сніг“, що теж була на виставці 1872 року. Не можна уявити собі нічого простішого і разом з тим нічого ширшого. Поля побіліли від снігу; дорога, обсаджена праворуч і ліворуч яблунями з сукуватими гілками, пересікає поле. А над цим білим простором, над полями й деревами спускається величезна зграя ворон, чорних крапок, що нерухомо ширяють. Уся зима встає перед нами. Ніколи не бачив я нічого сумнішого: пензель Добіні, скоріше виточений, ніж міцний, в цій картині

набув особливої сили, щоб передати похмурий вигляд наших рівнин у грудні.

От три художники, яких забрала в нас смерть: Курбе, Коро і Добіньї. Але для повноти назву після них Анрі Реньїо і Шентрейля. Обох уже нема серед живих. Вони займали другорядне місце, але, коли б залишалися в живих, перейшли б тепер на перший план.

Всі пам'ятають, який жаль викликала смерть Анрі Реньїо, вбитого ворогом під час облоги Парижа в 1871 році. Тепер можна сказати, що солдат примусив оплакувати живописця. Тоді патріотизм примушував хвалити талант молодого героя і говорити, що французська школа втратила в його особі майбутнє світило. На різних картинних виставках дуже захоплювались його творами. Тепер ми бачимо кілька його картин на Марсовому полі, і треба визнати, що хоч вони й впадають в око яскравістю фарб, проте зміст їх найпошліший, а техніка скоріше штучна, ніж сильна. В цьому позначився вплив Делакруа, переглянутого і виправленого Жеромом. Так, „Страта без суду в часи маврських королів у Гренаді“ — мелодраматична сцена, що зображає ката, який тільки що відрубав голову і витирає шаблю театральним жестом, а страчений лежить коло його ніг в крові. Ця картина нагадує деякі картини великого романтичного живописця. Але блиск пензля потьмарився, тони відзначаються грубістю розмальованого скла, в цілому вся картина різка і груба. Я віддаю перевагу невеликому портретові жінки, одягнутої іспанкою; а втім, і це не більше, як вдалий ескіз.

Здається, Шентрейль був учнем Коро. Він цікавився особливими моментами в природі; він прагнув передати враження, які почасти не піддаються пензлю: наприклад, росисту ранкову зорю, грозу чи сонячний промінь, який прорізується крізь дощ, або порив вітру в лісі. Його талант довго заперечували, але по суті він дуже значний. Деякі з його картин чудові; природа оживає в них з своїми звуками, запахами, грою світла й тіні. На жаль, дві картини, які попали на виставку, не з найкращих. Одна з них — „Простір“, — величезна рівнина, верст десять навколо, з селищами, позолоченими сонцем, лісами, пагорками, безмежними полями, — відзначається широким розмахом. Тут відчуваєш живописця, який прагне перевершити світила натуралістичної школи пейзажу; залишаючись вірним копіювальником природи, він прагнув схопити її в один з найсвоєрідніших і важко відтворюваних моментів.

## II

Оце всі знамениті покійники. Вони зробили переворот у мистецтві і всі вже померли, тим часом як представники класичного живопису, їх суперники, все ще живі. Але тепер, коли Енгр більше немає серед живих, його спадкоємці, що похваляються

вірністю традиціям, надто нікчемні для того, щоб боротися з повільним і невідхильним наступом реалізму.

Коли бачиш на Марсовому полі картини Кабанеля і Жерома і згадуєш при цьому, що ці два живописці не давали ходу Курбе все його життя, стає дуже сумно. Хоч і кажеш собі, що великий успіх посередності — скроминущий, що істина рано чи пізно перемагає, що в майбутньому всякий займе належне йому місце, — художник з творчим талантом буде на вершині, а терплячі і спритні шкільні учителі коло підніжжя, — проте сліпа прихильність юрби завдає болю, починаєш вагатись у самій істині, бачачи безглузде захоплення юрби, що оточує узурповані репутації.

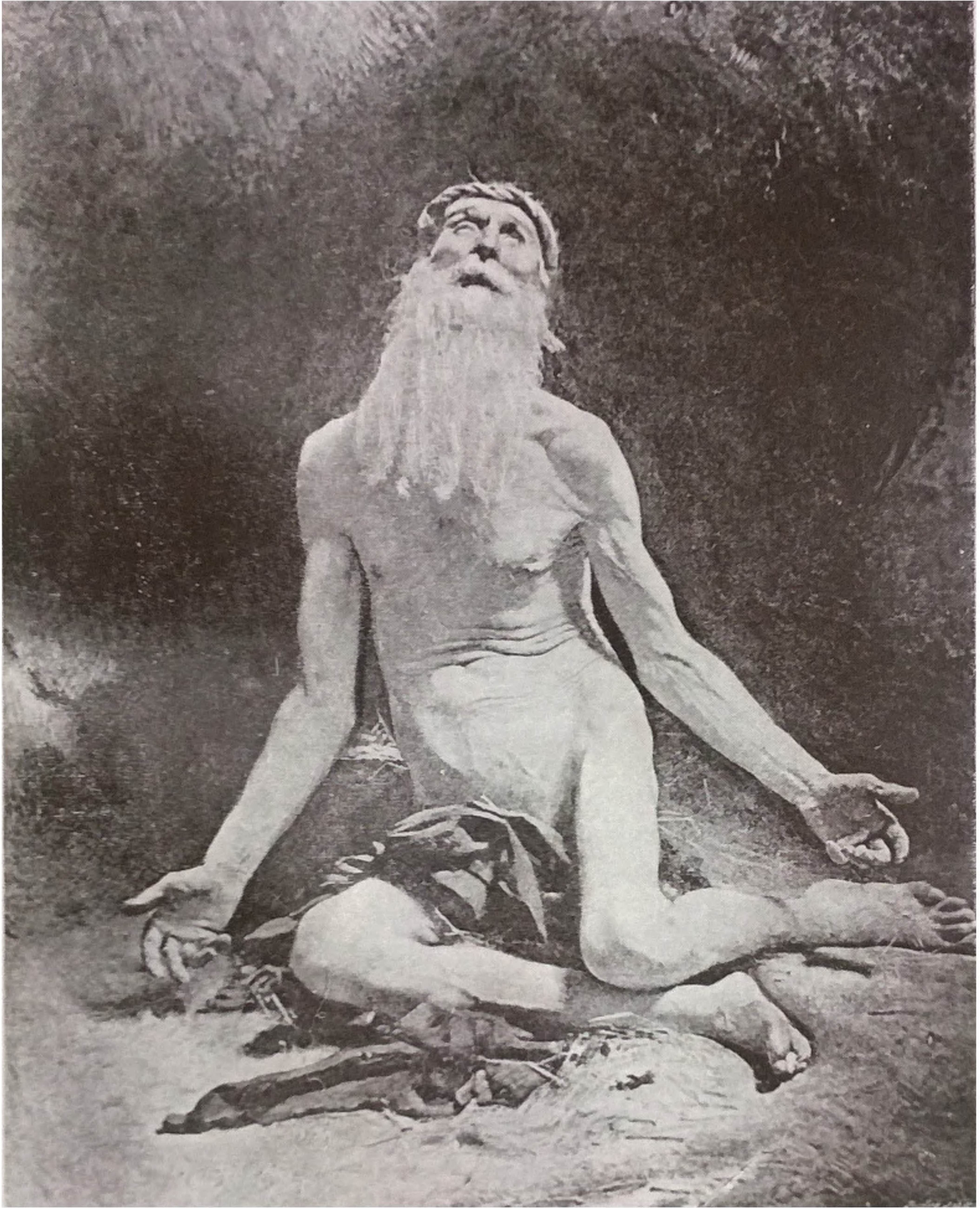
Ретроспективний узагальнюючий погляд — страшна річ для такого живописця, як Кабанель, що вічно повторює той самий портрет або ту саму історичну сцену з тим же безбарвним колоритом і ніколи не поривається до чогось оригінального. Допитливий художник заглядає направо і наліво, безперервно оновляючи своє мистецтво. Але живописець з академічним рецептом уявляє собі, що монополізував формулу пристойного живопису, і тим самим засуджує себе на вічні повторення. Він намалював одну посередню картину і перемальовує її десять, сто раз. Йому і на думку не спадає написати щось нове. А тому, коли вигляд одної його картини навіває на вас нудьгу, то уявіть собі, який відчай охоплює вас, коли ви бачите вісім, десять, двадцять картин! Це нестерпно, як дощовий день. Навіть поклонники збентежені, — їх надто пильно частують. Коли я уявляю собі велику залу, наповнену творами пензля Кабанеля, дрож пробігає в мене по спині. Це просто якийсь кошмар: цілий ряд безбарвних, одноманітних творів, що повторюють один один без кінця-краю. От чому я кажу: нехай но прихильники Кабанеля влаштують виставку його творів після його смерті, — публіка захворіє від такої виставки. Коли виставили твори Делакруа, видовище його творчості, діяльної і всесторонньої, було немов відкриттям, з якого художник вийшов з невмирущою славою. Кабанеля ж його твори роздавили б навіки і поховали б його, як глиби землі, які кидає лопата могильщика.

Ми зустрічаємо на Марсовому полі самі лише старі картини, а проте дивуємось їм. Чи це можливо, щоб вони були до такої міри погані й банальні? Ось „Смерть Франчески да Ріміні і Паоло Малатеста“<sup>92</sup>. Не можна уявити собі нічого пошлішого і разом з тим претенціознішого. Це класик, який з байдужістю влаштовує романтичну оргію à la Казімір Делавінь<sup>98</sup>. Франческа простяглася бездиханна, Паоло вмирає в неї на грудях. Найдивніше — це костюм Паоло, його обтягнуті панталони і плащ, застебнутий на плечі. А фарби! Тіло якесь чорне, тканини повиті якимсь сірим серпанком. Та дарма, це пристойно, це бонтонно! Ось іще „Фамар і Авессалом“ — картина, мабуть, ще дивовижніша. Тут ми бачимо біблію, присмачену академічним соусом, салонну біблію в стилі *comme il faut*.

Жером теж має великий успіх. Це так само класик і академік, якого осипали почесними і нагородами в той час, як переслідували Курбе і примушували його платити за колону. Виставка дає повне уявлення про його мистецтво. Ми бачимо десять картин, однаково гарних чи однаково поганих,—як хочете. Міркування, висловлені з приводу Кабанеля, доречні і тут. Хто бачив одну картину, той бачив їх усі. Це таке ж саме виробництво, як вироби з кокосового горіха каторжників: прийоми тут незмінні, а тому й результати однакові. Але в Жерома ще дивовижніший рецепт. Всякі сліди пензля зникають. Глядачі милуються його картинами так само, як дверками карети. Треба вміти вибрати місце, з якого розглядати картину, а то можна дивитися в неї, як у дзеркало. Це якесь торжество лаку; живописець немов покрив склом всі чітко зроблені деталі. Чи не обпалює Жером свої картини так, як обпалюють рисунки на фарфорі? Дуже можливо! Міщани захоплюються. Боже мій, як це мило і як чистенько!

На довершення торжества, Жеромові чужа пристойність Кабанеля. Він розповідає анекдоти. Кожний його твір — невелике оповідання, а деякі—дуже пікантні і навіть рисковані. Я кажу—рисковані, а все-таки бонтонні, — так — трошечки пікантні. Всі пам'ятають його „Фрину перед Ареопагом“, маленьку голу фігурку з льодяника, яку пожирають очима старики; льодяник врятував пристойність. На Марсовому полі ми бачимо „Жінок у купальні“—кілька жінок без сорочок, невинна розвага для аматорів, які люблять розглядати картини в лупу. Щодо живописних анекдотів, то їм нема кінця-краю. От „Араб з своїм конем“—араб пригортає мертвого коня, що простягся на піску пустині: це сентиментальна нотка. От „Польова сторожа“—три собаки сидять перед кількома наметами: дорожний анекдот. От „Кардинал Дюбуа“<sup>94</sup>,—він спускається по сходах вниз; його вітають царедворці, а він удає, що не бачить їх: це історичний анекдот. Проминаю безліч інших і найрізноманітніших. Адже відомо, що такі картини малюються для того, щоб згодом їх сфотографували і прикрасили цими фотографіями тисячі буржуазних салонів.

Але я згадаю про одного „Лева“, виставленого Жеромом. Цей лев лежить схований у присмерку, і чітко видно тільки його очі, що горять фосфоричним блиском. Я бачу в цьому характеристику таланту Жерома. Делакруа теж малював левів, але він малював їх страшними, лютими, з настобурченою гривою і закряканою мордою; але йому ніколи і на думку не спадало засвічувати в левів очі, немов ліхтарі. З'явився Жером і, змагаючись з Делакруа, надумав лише одно: вставити в очі свого лева світяків. Самий лев з картону, але очі його блищать. От у чому полягає нова й геніальна вигадка. Зауважте: можливо, що Жером має рацію, очі лева справді так виблискують уночі. Але хто ж не зрозуміє мізерності цієї вигадки, цього жалюгідного смішного засобу—вставити дві свічки в копійчану іграшку!



*Л. Бонна. Иов.*



Скрізь анекдотичні подробиці, дрібна спостережливість, яка дивує й захоплює буржуа. Я чув, як захоплювалися „Левом“: жінки стояли, мов приковані, чоловіки починали пояснювати. Делакруа не мав потреби вдаватися до таких дитячих вигадок, щоб створювати живих і чудових звірів. Правда, публіка не розуміла його творів і проходила мимо.

### III

Академія, на щастя, користується в нас дуже обмеженим впливом. Більша частина наших художників живе поза її межами і ані трохи від цього не втрачає. Можна навіть сказати, що художники покійники знаходять гідних спадкоємців лише серед цих незалежних художників. Вони роблять честь нашому живописові, навіть після Делакруа і Курбе.

Передусім згадаю про Бонна. Тепер він, звичайно, найміцніший і найтверезіший з живописців. У нього на виставці не менше, як сімнадцять картин. Так само, як і Кабанель, він малює портрети, які дуже ціняться; тільки він малює більше буржуазок, а не герцогинь, і це вже характеризує його талант. Портрет Паска, що був виставлений у 1875 році, дуже гарна річ. А втім, признаюся, я віддаю перевагу портретам Бонна над іншими його картинами. Так, його „Негр-цирульник у Суеці“, що брив іншого негра, який сидить на землі, нагадує композиції Жерома. Його італіанські сцени „Жарт“ і „Пестоці“, всі ці жінки й діти, що бавляться, здаються мені дуже банальними. Італіанцями та італіанками до такої міри зловживали, що в серці в мене закипає глуха лютість, коли я бачу цей неминучий кусок полотна, накручений на голову. В Бонна є кілька картин на спеціальній виставці міста Парижа. Це декоративні полотна, що прикрашають зал карного суду в „Палаці правосуддя“. Вони так само, як і все, що виходить спід пензля цього художника, відзначаються великою простотою композиції і солідністю техніки.

Я не можу докладно аналізувати всі сімнадцять картин Бонна. Краще висловлю міркування про його талант взагалі. Як я вже говорив, після Курбе в нас не було такого сильного робітника, як Бонна. Але йому не вистачає витонченості, часом у нього бувають брудні, мертвенні або крейдяні тони. Пензель його спотворює природу. Його брати по пензлю завидують йому, грубо і несправедливо називають його „каменярем“. Це характеризує його пензель, який можна пізнати серед тисячі інших. Здалека він не так вражає, як зблизька. А втім, художник ще молодий і з кожним роком удосконалює свою манеру. Від італіанок, що набили оскомину, він перейшов до „Христа“, який тепер прикрашає залу карного суду, це один з найвдаліших творів нашої школи за останні десять років. Могутній талант Бонна розвивається.



Переходжу до Каролюса Дюрана, і тут справа зовсім інша. Рідко якому художникові так щастило, як йому. Починаючи з перших картин, йому випав успіх, успіх гучний, який дедалі зростає. Він з'явився з претензіями на реноме великого колориста, завзятого новатора, але завзятість його сягала рівно настільки, скільки треба, щоб підохотити публіку. Він належав до того розряду щасливих темпераментів, які, на погляд, збираються все перевернути шкереберть, а насправді поводяться дуже розважливо. Їх зараховують до новаторів, але дуже люблять за те, що вони, по суті, не ображають жодного з усталених понять. Здобути репутацію оригінала, не будучи ним, це ж верх торжества! Публіка говорить: „Слава богу! От сміливий і індивідуальний художник, але ми все таки його розуміємо! От оригінальність, яка нам до вподоби!“. Нема нічого шкідливого для справжніх своєрідних художників, ніж оця мнима оригінальність, бо вона переконує публіку, нібито можна бути Еженом Делакруа, не відмовляючись від принадності пана Бугро.

Майте на увазі, що Кароліус Дюран дуже вправний живописець. Як це часто трапляється, він зумів запозичити в художників більш оригінальних, ніж він сам, але осміюваних юрбою, часточку новизни і використав усю свою майстерність для того, щоб примирити юрбу з цією новизною, запропонувати її в такій блискучій оправі, що найвибагливіші буржуа не пізнають її і вихвалитимуть. Я міг би назвати тих художників, яких наслідує Дюран. Але повторюю, він виспіває бравурні арії на їх теми, заливається руладами і топить принесену ними істину під всякого роду прикрасами. А збентежена, захоплена, зачарована талантом цього віртуоза публіка шалено аплодує, не підозріваючи того, що коли він і має талант, то геніальності він в усякому разі позбавлений.

Було б, однак, несправедливо не визнати, що Кароліус Дюран дуже добре вміє малювати. Я нападаю тільки на його мниму оригінальність. Особливо добре йому вдаються неживі предмети, тканини. В його жіночих портретах плаття зроблене чудово і всі аксесуари теж дуже гарні. Тіло вже значно гірше: воно якесь тверде і відблискує, немов під ним ховається картонний чи дерев'яний манекен. Але на перший погляд твори Дюрана засліплюють і оп'яняють глядача, не зважаючи на фальш, яка в них чувається.

Найгірше, що ці твори скоро старіються. Я настоюю особливо на цьому пункті, бо він вразив мене. Побачивши вдруге на Марсовому полі вже знайомі мені картини Кароліуса Дюрана, які я бачив на різних картинних виставках, я був дуже здивований. Невже це ті самі твори? Я пам'ятав справжні фейєрверки фарб, а передо мною були тепер тьмяні, полинялі картини, немов їх уже вив порох віків. Факт для мене тепер безперечний. Деякі картини, наприклад, картини Кароліуса Дюрана, коли вони тільки

що вийшли з майстерні, відзначаються особливою свіжістю, або, як у нас кажуть, „beauté de diable“ \*. Але незабаром яскравість фарб зникає і за якісь кілька років хвилинна молодість твору відживає, і в ньому проступають старечі риси. Талант Каролюса Дюрана блискучий, як скло, і нетривкий—теж, як скло.

Той факт, що деякі твори яскраві в момент їх появи і швидко відцвітають, вражає мене тим сильніше, що я часто спостерігав протилежне. Бувають картини, які здаються грубими і неприємними по виході з майстерні. Але минає кілька років, і ви вражені їх невмирущою молодістю, коли знов бачите їх. Вони покращали, вони все ще живі і стали ефектніші і виразніші. Кожний рік надає їм нової принадності. Вони безсмертні, тоді як інші, ті, що мають лише зовнішність життя, зовсім відцвітають. На мою думку, це справедливо. Успіх, заснований на хвилинному захопленні, нетривалий. Треба поволі завоювати публіку, щоб вона залишалася вірною; не треба боятися життя і його різкостей для того, щоб вічно жити.

Всі кричать, що картини Каролюса Дюрана, виставлені на Марсовому полі, зблідли. Згадаю, наприклад, „Дитину в голубому“ — портрет дитини в голубому вбранні на голубому фоні. Тіні посвітлішали, а світлі частини загризлились. Особливо голова набрала мертвенного відтінку ляльки. Картина стала невдалою ексцентричністю. Лише один портрет зберіг свій характер: портрет пані Кароліус Дюран у чорному, на зеленому фоні. Додам, що Кароліус Дюран — дуже модний портретист і бере так же дорого, як і Кабанель і Бонна. Наші художники залюбки обирають своєю спеціальністю портрет, особливо жіночий, тому що це найвигідніший рід живопису. А втім жанр ніколи не вдавався Кароліусові Дюрану. На виставці є його картина „Ранкова зоря“ — гола жінка з дуже білою шкірою, оточена ніжною зеленню. Художник хотів в ній зобразити уособлення вранішньої зорі. Ця картина з усіх його творів найбільше зіпсувалась.

Мені не хочеться бути суворим, я хотів би бути тільки справедливим. Треба подумати про великих художників, перше ніж приписувати першорядний талант Кароліусові Дюрану, якого надміру вихваляли останніми роками. Всі великі художники приносять з собою особливу творчу силу, що надихає їх твори. В їх картинах ми відчуваємо наявність своєрідної особистості, глибокого почуття, якоїсь моці, яку легше відчутти, ніж визначити. В Ежена Делакруа ми бачимо палку натуру, величезний невсипущий розум, незвичайне розуміння життя. В Курбе переважає розуміння дійсності і правди і така міцна і вірна передача природи, що людська творчість, безперечно, не може піти

---

\* Диявольською красою. Прим. ред.

далі. Тепер гляньте на Каролюса Дюрана і спитайте його, яке нове слово сказав він своїми творами. Вивчіть його, розберіть його, не за кожною картиною окремо, а на підставі загальної суми його творів. Ви прийдете до такого висновку: в нього багато спритності, фальшивого блиску, фальшива оригінальність, криклива і манірна. Зрозуміло, він уміє малювати; в цьому його виправдання. Але я пророкую, що талант його буде дедалі більше загасати і що він переживе самого себе.

Геннер пробив собі шлях з меншим галасом. Це м'який і задумливий художник, особливо схильний до певних тонів, до певних контрастів. Справедливо говорили, що весь його талант виявився в картині „Жінка на чорному дивані“ (1869). Перед нами гола жінка, що простяглась на чорній тканині: біла пляма на чорнильному фоні. Але Геннер намалював цілу градацію тонів в чорному і білому кольорах. Тіло жінки переходить від блідо-золотистого відтінку у червонуватозолотистий, тим часом як чорний колір змінюється від прозорого присмерку до непрозорої темряви бурхливої ночі. Проте ефект разючий. Відкривши цей секрет, Геннер повторює його на всі лади. Майже всі жінки, яких він малює, одягнуті в чорне. Так само його „Мертвий Христос“ виділяється з густої темряви. Його картина „Вечір“ зображає білий жіночий силует серед дуже темного лісу. „Наяди“ повторюють ту саму тему, але в збільшеному розмірі: шість жінок вийшли з річки і зібралися на березі; трава чорна, дерева чорні. Я зовсім не закидаю Геннерові його одноманітності, бо, в його творчості багато щирості, глибоке розуміння гармонії тонів і оригінальності в передачі природи.

Тепер мені довелося б перерахувати багато імен. Рібо, так само як і Геннер, бачить у природі лише два тони: білий і чорний, із ще більшою впертістю. Але в ньому нема витонченості і теплоти Геннера. Білий тон нагадує в нього крейду, а чорний—вугілля. Це не перешкоджає йому, проте, бути майстерним живописцем. Він з самого початку обрав собі спеціальність: малював самих лише кухарчуків, і серед його перших картин є справжні маленькі шедеври. Пізніше, коли він розширив свої рамки, йому небезпідставно дорікали за те, що він бачить природу в надто чорному світлі. Його „Нормандський шинок“ — дуже солідний твір, як і все, що виходить спід його пензля. Мені менше подобається його „Добрий самаритянин“. А втім, треба сказати, що цей художник погано представлений на виставці, де в нього тут тільки три картини.

Серед художників, про яких слід згадати, оглядаючи сучасну французьку школу живопису, назвемо Жюля Бретона. Я закидав Воллонові ідеалізацію дьєппської рибачки. Жюль Бретон, з свого боку, створив собі ім'я, малюючи ідеальних селянок. Треба бачити на Марсовому полі красунь, яких він одягає у вибілку і яким надає постави богинь. Юрба захоплюється і говорить, що він

має стиль. Але його картини — просто брехня і нічого більше. Я віддаю перевагу селянкам Курбе не тільки тому, що вони краще намальовані з технічного боку, а й тому, що вони відповідають дійсності. Майте на увазі, повторюю, що Жюль Бретон був засипаний нагородами з 1855 року, що медалі й хрести лилися на нього дощем, тим часом як Курбе помер у вигнанні, переслідуваний судовими приставами, яких посишала французська адміністрація стежити за ним.

Спинюся на одному початківці, Лорансі, на якого Школа Мистецтв поклала великі надії. Був момент, коли в ньому бачили художника, який повинен обновити велике мистецтво, а під великим мистецтвом треба розуміти історичний живопис. Безперечно, Лоранс малював історичні сцени у великих розмірах. Ми зустрічаємо на Марсовому полі чотирнадцять його полотен; назви покажуть, до якого роду належать його картини: „Святий Бруно відмовляється від подарунків Роже, графа калабрійського“, „Папа Формоз і Стефан VI“, „Відлучення від церкви Роберта Благочестивого“, „Франческо Борджіа перед гробом Ізабелли Португальської“, „Австрійський генеральний штаб перед тілом Марсо“<sup>95</sup>. Остання картина мала особливо великий успіх в Салоні минулого року. Мертвий Марсо лежить на ліжку, а австрійські генерали проходять перед ним. Про твори Лоранса можна сказати, що це красиві естампи, добре задумані; в них є розуміння драми, техніка à la Деларош і дуже чисте виконання. Але не більше цього. Я шукаю художника в ширшому розумінні цього слова. Цей живописець не вносить жодної нової, оригінальної ноти в передачі природи. Він не продовжує і не створює перевороту в мистецтві. Я віддаю перевагу над цими великими махинами, які він створює на історичні тексти, останньому з пейзажистів, що спокійно сідає собі перед деревом і зображає його, вірно передає своє враження від нього.

Закінчую: я назвав всіх наших художників, які очолюють теперішній рух. Легко було помітити, що великі таланти — Енгр, Делакруа, Курбе ніким не замінені. Великих талантів не стало, залишились самі лише учні, більш-менш майстерно замасковані. Це — хвіст. Звичайно, талантів не бракує. Ми маємо солідну техніку Бонна, яскравий пензель Каролюса Дюрана, витончені тони Геннера, обмежений реалізм Рібо і Воллона. Але всі ці художники тільки продовжують лінію своїх попередників, ослабляючи її. В жодного з них немає особистої ініціативи, настільки визначеної, настільки енергійної, щоб розширити рух і надати йому нової сили. І в літературі і в мистецтві важать самі лише творці. Щоб бути помітним, треба створити переворот у людській творчості. В протилежному разі найкраще обдаровані художники залишаються простими забавниками, або вправними і шановними робітниками, яким аплодує улещена й захоплена юрба і які, проте, не існують для потомків.

Але є ще один майстер, про якого я не говорив. Це — Мейссоньє. Я називаю його майстром, бо він справді створив у Франції жанр, тобто маленькі анекдотичні картини; їх рамки згодом розширив Жером, і їх наслідували сотні художників.

Мені не подобається талант Мейссоньє, — зараз скажу чому, — але було б несправедливо не визнати його видатних якостей. Безперечно, він єдиний, хто зумів надати життя своїм фігуркам, їх позам, вбранню, виразові їх облич. Це не справжнє життя, бо живопис його скловидний і різкий, а під убранням і шкірою чувається дерев'яний манекен, але це дуже тонка і дотепна передача життя, якою легко захопитися. Щоб оцінити ці достоїнства Мейссоньє, треба порівняти його з одним з його учнів: тоді впаде в очі витонченість його пензля, природність рисунка, досконала викінченість. Повторюю, це майстер у тих вузьких рамках, які він сам собі обрав.

Мейссоньє мав великий успіх. Він — член Академії, командор почесного легіона, має силу нагород; йому нічого більше бажати для слави. Крім того, він продає свої картини, можна сказати, на вагу золота. Подумати тільки, що Делакруа за життя продавав свої майстерні твори по дві-три тисячі франків і що навіть тепер, не зважаючи на повне торжество його генія, за картини Делакруа платять далеко не так дорого, як за картини Мейссоньє. Ог коли я починаю сердитися. Прихильність юрби завжди пояснюється мізерними причинами.

Чому ж публіка з таким азартом накидається на картини Мейссоньє? Очевидно, не художня якість його творів викликає цей азарт. Істина в тому, що публіка просто захоплюється фокусами художника. Він викінчує гудзики на жилеті, пір'я на капелюсі, брелоки на ланцюжку від годинника так, що не зникає жодна деталь, — от що збуджує нечуване захоплення юрби. До того ж, він малює маленьких чоловічків, чотири-п'ять сантиметрів заввишки, яких треба розглядати в лупу, якщо хочеш добре побачити, — от що доводить захоплення докраю і заставляє божеволіти найхолоднокровніших шановників. Юрба з її дитячими інстинктами схиляється перед величезними труднощами; вона любить добре намальовані і, головно, добре викінчені картинки. Вона тільки це й розуміє в мистецтві; нове, оригінальне і своєрідне відтворення природи ображає і відштовхує її, тим часом як її цілком задовольняють мініатюрні картинки, старанно оброблені, як дорогоцінність. От пояснення торжества Мейссоньє, якого прославляє ціла юрба поклонників. Він бог буржуазії, — вона не любить сильних відчужень, які викликають справжні художні твори. Жодний художник у нашому столітті не викликав такого захоплення публіки.

Отже, я серджусь на нього за ці непомірні успіхи, коли зга-

дую мученицьке життя наших великих художників. Їх не визнавали, їх змішували з гряззю, тим часом як перед ним критики курять фіміам. І, можливо, саме тому, бажаючи помститись, я суворіше ставлюсь до нього.

Поперше, як я вже сказав, техніка його пренеприємна. Він малює дуже світлими фарбами; в цьому ще немає лиха, але в його тонах— прозорість агата, сухість і різкість скловидної речовини: якесь малювання на фарфорі. Тут нема вбійчої політури Жерома, а всеж це бідно, рідко, різко. Взагалі людські постаті в нього більше викінчені. Щоб побачити всі хиби техніки, треба звернути увагу на фон, а головно—на куточки пейзажу. Тут відчувається вся бідність цього пензля; він вільний тільки тоді, коли розмальовує маленьких чоловічків—улюблений об'єкт художника. Деревя—немов зелені щітки, будинки схожі на розмальовані дерев'яні кубики і т. д.

Нарешті, рамки його творчості дуже обмежені. Він обрав невелику стежечку в мистецтві. Я знаю, що одного живого лица, перенесеного на полотно, досить для вічної слави художника і що не слід виміряти геній живописця величиною його картин. Але треба взяти до уваги широчінь творчості, грандіозність зусиль і задуму складного твору. Порівняйте картину Ежена Делакруа з картиною Мейссоньє. По суті, останній завжди малює того самого коня, ту саму постать XVIII століття, одягнуту в той самий костюм того самого солдата, в тій самій позі. Він пробаляється кількома незмінними типами, не зачіпаючи всіх людських почуттів. Я хочу сказати, що в ньому не відбилось в усій повноті поняття про великого художника, яке ми собі склали в теперішній час. Відведіть йому відповідне місце, і я перший буду захоплюватись ним.

Мейссоньє виставив на Марсовому полі не менше шістнадцяти картин. Найгірше те, що ці картини не з кращих. Я бачив тут одну з найбільших картин, яку він намалював: „Кірасири 1805 р“. Це кірасирський полк, вистроєний у бойовому порядку і готовий іти в атаку. Є цікаві голови, коні, намальовані з такою чіткістю, що волосок підібраний до волоска і видно всі жилки. Але шановники Мейссоньє не без підстав віддають перевагу не таким великим його картинам. Назвемо, наприклад, „Портрет сержанта“—сценку, де французський гвардієць малює портрет свого сержанта коло дверей кордегардії. Або „Маляр вивісок“—картинка, де маляр і його замовці представлені в костюмах Директорії. Обидві ці картини відзначаються правдивістю і жвавстю фігур. Мене дуже здивував один пейзаж—„Вид Антільських островів“. Два вершники їдуть по дорозі, залитій сонцем. От де можна переконатись у жалюгідних технічних ресурсах Мейссоньє—коли він покидає своїх маленьких чоловічків. Горизонт у нього немов вирізьблений з твердого каменю. В дійсності піідень— блискучий, але він сповнений повітря, він говорить, відбиваючись у гли-

бокій синяві небес. В картинах Мейссоньє зовсім немає повітря. Він нагадує примітивних малярів — він сухий і різкий. Нарешті, тріумфом виставки, картиною, перед якою товпиться юрба, є твір у долоню завбільшки: „Гра кулями“. Дія знову відбувається на великому шляху, поблизу Антіба, що біліє вдалині. Сонячне проміння падає вертикально, і майже жодна стіна не дає тіні. На передньому плані згруповані грачі. Вони обернулись до публіки спиною. Двох видно в профіль, а третій відійшов набік і запалює трубку. Живописець, який дуже полюбляє костюми минулого століття, нарядив на свій смак провансальських селян, що грають кулями. Але та подробиця картини, яка викликає найбільш захоплені вигуки глядачів,— це дві фігурки в глибині: селянин, що збирається кинути кулю, і один з його товаришів поруч з ним. Особливо захоплює той, що кидає кулю: розставивши ноги, він вигнув руки і готується кинути кулю; вся його фігурка розміром не більше, як сантиметр, і — о чудо! — чітко видно простим оком різні подробиці, що характеризують його, як комаху людського роду. Що ж було б, якби глянути на нього в лупу! В нього руки і ноги тоненькі, мов лапки саранчі. Я відмовляюся змалювати ентузіазм, який викликає його капелюх! Ось на чому спинилося виховання публіки в справі мистецтва: юрби народу з ранку до ночі товпляться перед картиною, щоб побачити цей зародок живопису і ахати над капелюхом з мушиний слід завбільшки.

Це, звичайно, не послабляє таланту Мейссоньє. Я хотів тільки пояснити причини його успіху, зовсім непомірного. І цей розгляд привів мене до двох висновків: я визначив місце, якого він заслуговує в нашій школі, і роль, яку він у ній відіграє; далі, я довів, що смак публіки зіпсований і що деякі репутації — перебільшені, тим часом як справді оригінальним художникам успіх дістається дуже важко.

Мейссоньє не можна відмовити в тому, що він породив безліч учнів і наслідувачів. Така плодовитість не дивна, коли пригадати, як подобаються публіці гарненькі картинки, які забирають мало місця: наші буржуазні вітальні такі тісні, що на стінах можна вішати лише маленькі картини. Тому на ринку повно таких картин.

Невіль нічого не виставив на Марсовому полі. Ця відсутність скриває цілу історію, яка наробила шуму в Парижі. Адміністрація, керуючись духом примирення і чемності, може, перебільшеним, вирішила, що всі воєнні сцени, які стосуються останньої франко-пруської війни, не будуть допущені на виставку. Само собою зрозуміло, що Невіль, в якого нема нічого, крім воєнних сцен, повинен був утриматись від присилки картин на виставку. Берн-Бельвіль був щасливіший; у нього знайшлося три картини, між іншим, його знамените полотно „Постріл з гармати“, що покляло початок його репутації в Салоні 1872 року; він досі не намалював нічого кращого, ніж ця картина. Тут зображена частина Парижської кріпості; гармата заряджена, і один з артилеристів тільки

що підпалив гніт, а інші солдати, ставши навшпиньки, розраховують, куди має потрапити ядро. Ця сцена відзначається, в першу чергу, правдивістю ситуації, тонкою спостережливістю, що виявляється в усіх деталях, простотою і разом з тим зворушливістю композиції.

На закінчення я назву Вібера і Лелуара; їх маленькі картинки особливо подобаються юрбі, хоч і не мають такого успіху, як твори Мейссоньє. Особливо Вібер заслужив славу дотепного живописця, з легким і витонченим пензлем. Його твори, прославлені фотографією, справляють дуже приємне враження. Юрба безперервно товпиться перед „Бабкою і Мурашкою“ в образі худорлявого фокусника і жирного монаха, що зустрілись на дорозі, і перед „Від'їздом молодих“ — веселою і живою картинкою: молоді від'їздять на одному мулі, і їх супроводять вітаннями і поздоровленням поїжджани. „Хрестини“ Лелуара намальовані в такому ж дусі і так само подобаються публіці.

Я знаю, що весь цей жанровий живопис не має ніякого значення. Це анекдотична сторона мистецтва, весела забава для нашої буржуазії. Але треба додати, що це чисто французський живопис. Він зародився в нас так само, як і водевіль. Він є рідною сестрою куплета й каламбура.

## V

На жаль, наша школа пейзажу теж збідніла тепер. Як я вже говорив, майстрів не стало, залишились тільки учні. Правда, ці учні — люди стійкі, і пейзаж все ж становить нашу славу в мистецтві.

Я часто повторював, що великий переворот в живописі почався з пейзажу. Так і повинно було бути. Логіка вимагала, щоб правдиве зображення природи почалося з дерев, води, землі, — згодом черга дійде і до людини. Поль Гює, нині померлий, три картини якого виставлені на Марсовому полі, був одним з перших художників, які створили цей переворот. Гляньте на „Лету“, „Високу воду“, „Ліс у Кемперле“, — любов і пошана до природи вже світяться в цих творах крізь якесь романтичне перебільшення. Треба знати, що Поль Гює був учнем Гро і Герена. Але з'явилися Коро і Добіньї, про яких я говорив вище, і зреклися академічних прийомів. Тепер ці два майстри справляють таку повну перемогу, що вже ніхто більше й не згадує про історичний пейзаж. Якщо в портреті, в історичних і жанрових картинах ще вганяють за ідеалізацією, то пейзаж, за загальним визнанням, повинен бути вірним природі. Це — величезний успіх, перша фаза, в яку вступає наша школа, ідучи до точного аналізу істот і неживих предметів.

На наших щорічних картинних виставках пейзажисти ведуть перед. А проте загальна думка все ще ставиться до них з



певною зневажливістю. Так, журі нагороджує їх з меншою охотою. Ніколи почесна медаль не буде присуджена пейзажистові. Ця зневага базується на думці, що людина займає значніше місце в природі, ніж дерева, долини й річки. Всі великі живописці займалися людиною. Але в перехідну епоху, яку ми переживаємо, коли, з одного боку, ми бачимо пейзажистів-реалістів, що очолюють сучасний рух, а з другого — історичних живописців, застиглих на академічних наслідуваннях, на фальші умовного ідеалу. Не можна, на мою думку, вагаться: перших слід було б осипати почесними і грішми, бо вони підготовляють майбутнє і, наскільки це можливо, збентежують останніх, бо вони — перешкода, об яку розбивається нове мистецтво.

На цьому я спинився б, якби мені не треба було виправити одного пропуску. Точніше, це не пропуск, бо, пишучи цю статтю, я часто згадував про Гюстава Моро; його талант збиває з пантелику, так що не знаєш, куди його віднести. Він не підходить до жодного з розрядів, перерахованих тут. Його ні з ким не можна порівняти; його не можна зарахувати до жодної школи; в нього не було вчителя і не буде учнів. Тому я зобов'язаний поставити його окремо і після всіх.

І, насамперед, заявляю, що художні погляди Гюстава Моро діаметрально протилежні моїм. Вони мені неприємні і дратують мене. Це символічний і архаїчний талант, що, не задовольняючись зневагою до дійсного життя, задає найдивовижніші загадки. В 1876 р. я вже згадував про його чудну „Саломею“, що з'являється до царя Ірода з містичною квіткою в руці, і про його „Геракла і Лернейську гідру“. Але ми знаходимо на Марсовому полі ще дивовижніші картини: „Іакова з ангелом“, де голова ангела оточена сонцем, проміння якого займає всю картину; на другій картині — „Мойсей на Нілі“: зображений плетений кошик, де спить дитина з золотими рогами; цей кошик пливе серед чудних квіток, а фон займає єгипетська архітектура. „Давид“ — єврейська мрія: великий цар мріє на престолі, оточений східною розкішшю, а коло його ніг чекає жінка. Я приберіг на кінець „Розгаданого Сфінкса“. Тут символіка доведена до крайніх меж; грецький міф поданий в інтерпретації справжнього ясновидця. Біля краю безодні стоїть Едіпп-переможець, а Сфінкс кинувся в безодню. Треба бачити цього Сфінкса з львиним тулубом і орлиними крилами, — не знаю, чому художник намалював їх голубими. Хочете знати, яке враження справила на мене ця картина? Спочатку мене роздратовало, що художник замикається в такому тлумаченні природи. Я пояснюю собі це тільки як наслідок великої потреби чинити опір сучасному реалізмові. Людський розум сповнений суперечностей. „А, ви списуєте з природи, ви вганяєте за точним аналізом! — так от же вам, дивіться, що я роблю і дивуйтесь! Я один у своєму роді і пишаюся своєю самотністю“. Мені здавалось, що так міркує Гюстав Моро. Так

чи не так, я пішов від картини роздосадований. Через якийсь час я вернувся. Мене притягала дивовижність задуму і особливо зацікавив мене Сфінкс. У нього своєрідна, кругла і зла жіноча голова, а рот трохи скривлений набік, немов він збирається гучно зойкнути. Я довго дивився і почував, що я майже захоплений картиною.

От моя сповідь. Вона підтримує честь Гюстава Моро, хоч, звичайно, інтерес, який викликає в мене його твір, схожий з тією цікавістю, що примушує мене довго крутити в руках старовинну іграшку, майстерно зроблену. Нарешті, цей твір надає ще більшої солідності і широчіні нашим реалістичним творам, коли порівняти їх з ним. Реакція відбувається в зворотному напрямі. Надивившись на картини Гюстава Моро, навіть до того, що вони зацікавили вас і майже сподобались вам, ви йдете геть з переможним бажанням намалювати першу-ліпшу задрипанку, що здибається вам на вулиці.

## VI

На закінчення цієї статті вважаю доцільним навести кілька статистичних даних, які я знайшов в офіційному каталозі.

„Офіційні виставки відбувалися в Парижі щорічно (крім 1871 р.), і завжди кількість художників зростала, а публіка дедалі з більшою охотою відвідувала виставки. Кількість картин, представлених в Єлісейський палац (кожний художник мав право дати лише дві картини), доходила в середньому до чотирьох тисяч щороку. Кількість допущених на виставку картин ніколи не спускалась нижче двох тисяч і навіть досягала цифри 2.900. Кількість відвідувачів теж швидко збільшувалась, і це дозволяє зробити висновок, що в усіх шарах суспільства' закономірно розвивається любов до мистецтва. Не зважаючи на безплатний вхід на виставку в неділю і в четвер, зростала також кількість платної публіки протягом шести тижнів: у 1867 році — тільки 58.102, в 1868 році — 119.086, в 1869 році — 165.344 і, нарешті, в 1876 році — 185.000“.

От цифри, перед якими доводиться схилитись. Ми бачимо, що за десять років кількість відвідувачів більше, ніж потроїлась. Безперечно, в цілому світі нема такого міста, де публіка з більшою охотою відвідувала б виставки картин. Проте, на жаль, треба додати, що відвідування виставки стало одним з наших звичаїв, — тут певну роль відіграє мода. Юрба ходить дивитися на картини, як на розвагу, мистецтво тут ні при чому. Але й це має свою хорошу сторону. Дивлячись на картини, маса, може, виховає свій художній смак. Отже, щодо кількості, ми маємо багато живописців і багато публіки. Але подивімось, яка їх якість. Каталог додає: „Прогрес, який позначився в нашій художній продукції, був не тільки кількісним. За останні роки ми можемо простежити помітний поворот до серйозних творів, до

історичного і монументального живопису, занепад якого був засвідчений міжнародним журі в 1867 році у Франції, так само як і в інших європейських країнах". Тут каталог даремно відхиляється від статистичних даних. Цифри мають ту перевагу, що вони незаперечні. Але не можна сказати цього про офіціальні міркування. Твердити, ніби наша французька школа пішла вперед з 1867 року, — безглуздо; треба лише пригадати, скільки великих талантів втратила вона з того часу.

Як свій висновок, висловлю думку, що наша школа, безперечно, переживає важливий момент. Майстрів не стало, учні виснажуються, працюючи за застарілими формулами. Для кожного віку настає така година, коли великі художники немов усе бачили і все передали. Енгр, Делакруа, Курбе залишили після себе поле, що здається виснаженим тому, що вони з своїми учнями поорали його в усіх напрямках. Отже, слід чекати перевероту. Будьте певні, що наша школа жалюгідно животітиме і пробалятьтиметься наслідуванням доти, поки не з'явиться оригінальний талант, який принесе з собою нову формулу мистецтва.

Я тільки що говорив про імпресіоністів, про цих молодих живописців, які нарobili шуму в Парижі за останні роки. Можна сподіватись, що майбутнє належить їм. Я тільки що прочитав брошуру Теодора Дюре, де розібрано цих новаторів дуже тонко. Наведу з неї одну-дві сторінки.

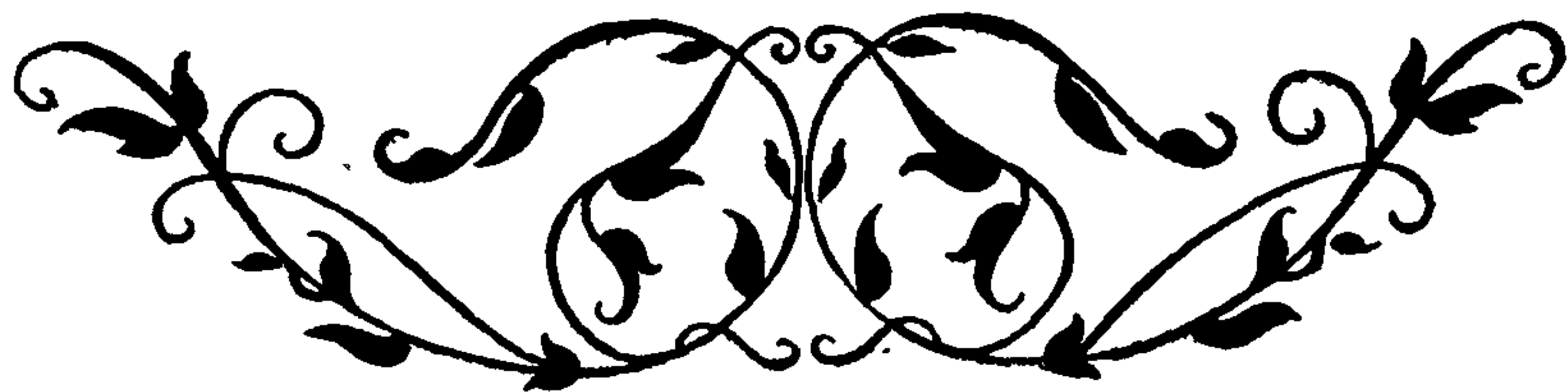
„Імпресіоністи, — говорить Дюре, — з'явилися не самі собою. Вони — наслідок поступового перевероту в сучасній французькій школі. Ми зобов'язані їм світлими тонами в живописі, що остаточно позбувся охри, сажі, смоли і т. ін. Ми зобов'язані їм вивченням вільного повітря, передачею не тільки кольорів, а й різних відтінків, нарешті, спостереженням співвідношення між станом атмосфери, яка наповнює картину, і загальним тоном намальованих на ній предметів. Коли ви гуляєте по берегах Сени, наприклад, в Аржантейлі, ви можете одним поглядом обійняти і червоний дах і білі стіни якоїнебудь дачі, ніжну зелень тополі, жовтизну дороги і синяву річки. Так от — трудно повірити, а проте це так! — наш живописець не осмілювався зіставити на одній картині дах, відверто червоний, білу стіну, зелену тополю, жовту дорогу й синю річку, доки не з'явилися в нас японські альбоми. До появи японських альбомів наш живописець завжди брехав. Природа з її яскравими тонами різала йому очі, і він передавав тільки зм'якшені фарби, що зливались в одному загальному півтоні“.

Дюре, пояснивши нам, що імпресіоністи походять прямо від пейзажистів-реалістів і вживають сміливі нові прийоми японських художників, дотепно зазначає:

„Небо хмарне — імпресіоніст малює свинцеву й важку воду. Сонце сяє — він малює лазурну і блискучу воду. Сонце заходить — він кладе на картині жовті й червоні плями. Публіка починає

сміятись. — Настала зима — імпресіоніст малює сніг. Він бачив, що при сонячному світлі тіні на снігу синюваті, і він малює синюваті тіні. — Публіка регоче. — Деякі глинисті ґрунти полів мають лілуватий полиск — імпресіоніст малює лілові пейзажі. Публіка обурюється. — На літньому сонці під зеленим листям шкіра й одяг набирають фіолетового відтінку — імпресіоніст малює фіолетових людей. Тут уже публіка розлючена, критики показують художникові кулак і називають його негідником“.

Дюре має рацію. Публіка завжди однаково міркує про оригінальні твори: ці твори різняться від тих, до яких вона звикла, — значить, вони погані. Але я додаю, що хоч переворот, зроблений імпресіоністами, і чудовий, а всеж доводиться чекати геніального художника, який здійснить нову формулу. Розуміється, майбутнє французької школи в імпресіонізмі; хай прийде геній, і тоді почнеться новий вік у мистецтві.





## ХУДОЖНІ НОВИНИ

14 — 16 червня 1879 р.

Недавно відкрилася щорічна виставка картин („Салон“). Спочатку я хотів присвятити їй усю статтю, як робив це минулими роками. Але, по правді сказати, ця справа кінець кінцем стає нудною і некорисною. Виставки відбуваються надто часто і надто скидаються одна на одну, щоб було цікаво старанно вивчати їх щороку. Довелося б повторюватись без ніякої користі для публіки. Отже, я волю побіжно згадати про виставку і коротко переказати мої враження.

Як і в минулі роки, мене вразило на виставці торжество посередності. Цього разу журі прийняло ще більше картин, і від цього загальний рівень фатально знизився. Вимагають від журі, щоб воно було суворіше. Але слід було б умовитися, в чому саме має полягати ця суворість. Журі справді повинно бути безжалісним до спроб юних стипендіатів, старанних учнів, сліпих наслідувачів, упертих рутинерів і всіх бездар, що шукають порятунку в шкільних прийомах. З другого боку, на мою думку, його обов'язок — вітати всі оригінальні спроби, хоч би вони були недосконалі і погано виконані, — коли вони належать художникам з яскравою індивідуальністю, що намагаються більш-менш уміло виявити свій талант. На жаль, журі робить якраз навпаки: воно відштовхує оригінальні таланти під тим приводом, ніби вони шкодять гідності мистецтва своїм бунтарством і нововведеннями, і приймає безсилих і бездарних учнів, тому що вони часто малюють за всіма правилами мистецтва і нікого не скандалізують. Отже, доводиться завжди побоюватись, що журі помилиться у своїй суворості і застосує її саме до таких художників, яким належить майбутнє, замість того, щоб суворо поставитись до юрби бездар, які без будьякої користі засмічують зали виставки.

Цього року виставлено 3040 творів з галузі самого лише живопису. Очевидно, що, якби це число зменшили до п'ятисот, мистецтво ані трохи від цього не прогало б. Але я не вірю,

щоб будьколи наважились так радикально вимести виставку. Жюрі зв'язане безліччю міркувань. Воно не може відкидати учнів своїх найближчих товаришів, не хоче завдавати прикrostі різним дамам і панночкам, воно мусить рахуватися з прецедентами, існуючими правами, грошовими питаннями і навіть просто з чемністю. Отже, зв'язане по руках і ногах, воно йде за рутиною, в силу якої бунтарів і новаторів не приймають, а поміркованих і акуратних художників, до яких публіка ставиться з цілковитою байдужістю, приймають з розкритими обіймами. Ось у чому треба шукати пояснень того, що посередність наших щорічних виставок невпинно зростає, що на них переважають погані картини, які дедалі більше затоплюють нечисленні цікаві твори.

Переважаючою рисою нашої сучасної французької школи є шукання істин природи, яке все яскравіше виявляється. Після блискучих творів Ежена Делакруа, Гюстав Курбе перший дав поштовх у цьому напрямі. Це був гідний подиву майстер: солідність його прийомів, його блискуча техніка не мають собі рівних у нашій школі. Тільки в італ'янців епохи Відродження можна знайти такий широкий і вірний пензель. Цей рух триває й тепер, виявляючись іще яскравіше в зростаючій потребі аналізу. Я вже, здається, згадував про невелику групу живописців, які назвали себе імпресіоністами<sup>96</sup>. Ця назва здається мені невдалою; проте, ці імпресіоністи, — раз уже вони себе так величають, — безперечно, стоять на чолі сучасного художнього руху. Щороку відвідуючи виставку, переконаєшся, що вплив їх дедалі більше зростає. І найкурйозніше те, що жюрі невблаганно відкидає твори цих художників, які, нарешті, перестали присилати їх: вони утворили товариство і щороку влаштовують незалежні виставки, куди лине юрба глядачів, — правда, лише з цікавості і без будь-якого розуміння. Отож ми бачимо таке дивне видовище: невелика купка гнаних і осміюваних в пресі художників, про яких говорять не інакше, як взявшись в боки від сміху, є, проте, справжньою натхненницею офіціальних виставок картин, звідки її виганяють.

Щоб пояснити це дивовижне становище, я скажу кілька слів про живописців-імпресіоністів. Саме цього року в них була виставка на Авеню де-л'Опера. Ми бачили там картини Мане, де так вірно передається природа; Дега, що з такою разючою правдивістю зображає сучасних людей; Піссарро, старанні дослідження якого часом справляють враження галюцинації дійсності, — і багатьох інших, яких я тут не буду називати. До того ж, я торкатимусь тільки загальних питань.

Імпресіоністи запровадили малювання на вільному повітрі, вивчення мінливих ефектів світла в природі, відповідно до безлічі різних умов погоди й часу. Імпресіоністи вважають, що чудові технічні прийоми Курбе можуть дати прекрасні картини тільки при малюванні в ательє. Імпресіоністи, малюючи на віль-

ному повітрі, доводять аналіз до розкладу світла, до вивчення повітря, переливів кольорів, випадкових змін світла і тіней, усіх оптичних явищ, які роблять пейзаж таким мінливим і важким для відтворення. Важко собі уявити, який переворот тягне за собою цей простий факт — малювання серед природи, коли доводиться рахуватись з вільним повітрям замість того, щоб замикатись у майстерні при холодному і правильному освітленні крізь велике вікно, яке виходить на північ. Імпресіонізм — останній удар, нанесений класичному і романтичному живописові; мало того: це реалістичний рух, початий Курбе і звільнений від техніки, розширений аналізом, рух, що шукає істину в незліченних світлових ефектах.

Я не назвав Едуарда Мане, який стояв на чолі групи імпресіоністів. Він виставив свої картини на згаданій виставці. Він продовжував реалістичний рух після Курбе завдяки своєму вірному оку, що так добре вловлює правильні тони. Його тривала боротьба з публікою зумовлена тим, що він не легко здійснює, — я хочу сказати, що рука його не може зрівнятися з оком. Він не зумів виробити собі прийомів, він залишився палким учнем, який дуже чітко бачить те, що відбувається в природі, але сам не певен, що зуміє остаточно і цілком передати свої враження. Тому, коли він вирушає в дорогу, ви не маєте певності, як він дійде до кінця і чи він дійде взагалі. Він діє навмання. Коли картина йому вдається, вона справді буває незвичайною, безумовно правдивою і дуже майстерною. Але іноді він помиляється, і тоді його картини бувають недосконалі й нерівні. Коротше кажучи, за останні п'ятнадцять років не було більш суб'єктивного художника. Якби техніка в нього дорівнювала вірності його вражень, він був би великим живописцем другої половини дев'ятнадцятого віку.

А втім, усі живописці-імпресіоністи грішать недосконалістю техніки. В мистецтві, так само, як і в літературі, тільки форма забезпечує перемогу нових ідей і нових методів. Для того, щоб бути талановитим художником, людина повинна здійснювати свої задуми; в противному разі вона буде не більше, як піонером. На мою думку, імпресіоністи саме і є піонерами. Колись покладали великі надії на Моне, але він, здається, заглохне на скоро-спілих творах і буде задовольнятися приблизною передачею, не вивчаючи природи з палкістю справжніх творців. Усі ці художники надто легко задовольняються. Їх помилка в тому, що вони нехтують солідністю задуманих творів. Тому доводиться побоюватись, що вони тільки накреслюють шлях для великого живописця новітніх часів, якого жде світ.

Правда, знайти вірний шлях і розчистити його для майбутнього — і це вже справа почесна. Тому не може бути нічого характернішого, ніж вплив імпресіоністів, яких журі щороку відкидає, на живописців з майстерними технічними прийомами, які щороку становлять прикрасу виставки.

Отже, розгляньмо Салон, офіціальну виставку, саме з цього погляду. Тріумфатори цього року, художники, якими займається критика і які притягають публіку, це Бастьєн-Лепаж, Дюе, Жерве; ці талановиті художники зобов'язані своїм успіхом застосуванню натуралістичного методу в своїх картинах. Я в небагатьох словах проаналізую їх. От, наприклад, Бастьєн-Лепаж, що дуже швидко набув слави, коли звільнився від пут школи і звернувся до вивчення природи. Минулого року він виставив „Косовицю“, сцену з сільського життя: селянин і селянка відпочивають опівдні серед скошеної трави. Цього року він дав pendant до цього полотна: названа ним картина „Жовтень“ показує двох селянок, що збирають картоплю серед ландшафту — смуг обробленого поля. В особі Бастьєн-Лепаж ми, очевидно, маємо наступника Курбе і Мілле. Але на ньому помітно позначився також і вплив імпресіоністів. Вражає те, що Бастьєн-Лепаж вийшов з майстерні Кабанеля. Зважте, яка відстань між учнем такого професора і художником, який тепер виявив своє обличчя. Такий величезний шлях він міг пройти тільки завдяки надзвичайним зусиллям розуму. Його захопив темперамент, а вільне повітря довершило справу. Його перевага над імпресіоністами полягає в тому, що він уміє відтворювати свої враження. Він дуже тонко зрозумів, що публіку і новаторів роз'єднує просте технічне питання. Тому він зберіг дух, аналітичний метод імпресіоністів, але наполіг на експресію й технічну досконалість. Не можна знайти вправнішого ремісника, ніж він, і це допомагає йому здійснити сюжет і тенденцію. Буржуа захоплюються, бо його картини дуже майстерно намальовані. Але треба зазначити, що, мабуть, технічна вправність саме й погубить Бастьєн-Лепаж. Не можна безкарно пройти школу Кабанеля. В небагатьох творах юного художника ще важко відрізнити оригінальний талант від технічної майстерності. Ось чому я думаю, що треба почекати, перше ніж висловити про нього остаточну думку, щоб майбутнє не спростувало її. Я сказав, що для повного розвитку натуралістичної школи необхідне появлення виразника натуралістичної формули. Але мені здається, що таким виразником не може бути спритна людина, яка на льоту підхоплює ідеї, вульгаризуючи для буржуазії новий метод, відразу завойовуючи похвали публіки своїми технічними фокусами. Бастьєн-Лепаж здобув надто швидко і надто гучну славу. Всі великі творці на початку свого поприща натрапляють на сильний опір. Це — загальне правило без будьяких винятків. А Бастьєн-Лепаж вихваляють. Це погана ознака.

Жерве, так само учня Кабанеля, захопив дух сучасності, і він здійснює тепер дуже цікавий переворот. Тут знов ми бачимо перемогу натуралістичного живопису. Цього року Жерве виставив картину „Після балу“: це сцена ревності між жінкою, що плаче на дивані, і паном у чорному фракі, — пан нервово стягає з рук рукавички; ця сцена дуже вірно схоплена з природи і дуже живо



передає враження від парижського світу. Але я віддаю перевагу його „Портретові m-elle В.“: лілове плаття дівчини мило виділяється на фоні зелених дерев. Я не кажу, що Жерве копіює імпресіоністів, але він, очевидно, здійснює саме те, що ці живописці хотіли виразити; при цьому він застосовує майстерну техніку, якою завдячує своєму перебуванню в ательє Кабанеля. Хіба не цікаво бачити, що новітній дух захоплює найкращих учнів академічних живописців, примушує їх зрікатися своїх богів і служити справі натуралістичної школи зняряддям, здобутим у Школі Мистецтв, цій святині традиції?

Історія Дюе теж дивує. Він намалював кілька гарненьких жанрових картинок. Цього року він виставив чудовий твір, в якому захотів надати релігійному живописові сучасного характеру. Не буду оцінювати результату. З мене досить самого наміру.

Вплив імпресіоністів відбився навіть на такій ділянці живопису, куди, здавалося б, він не мав би так скоро пробратись.

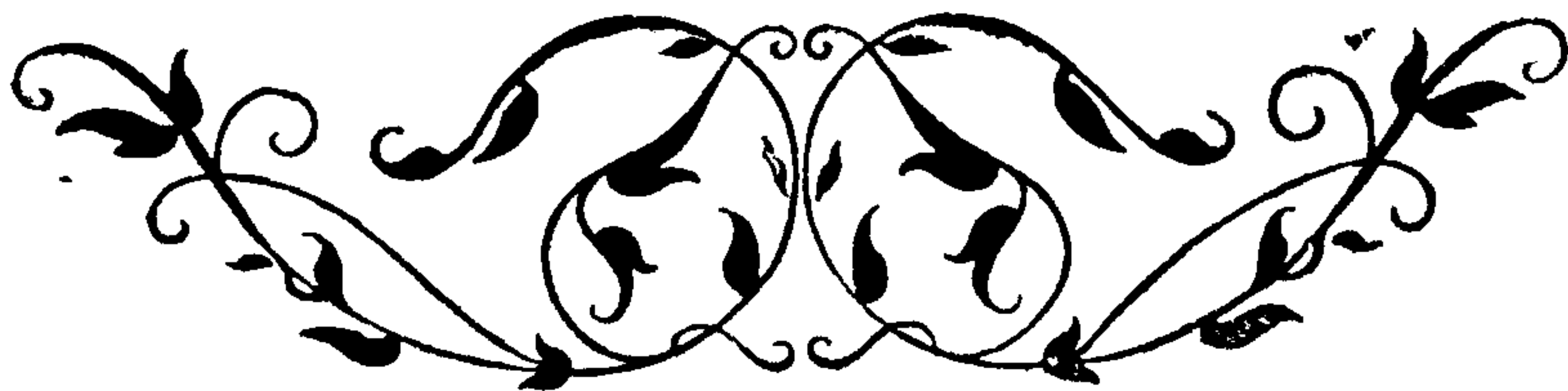
Я згадав тут тільки дуже молодих художників, навкруг яких тепер найбільше шуму. Дюе дали першу медаль; говорять про те, що Бастьєн-Лепаж буде нагороджений орденом. Але я міг би назвати ще багато художників, яких дух сучасності захоплює більш-менш несвідомо для них. Тепер уже не можна заперечувати, що у французькому мистецтві ведуть перед ці новатори, які здійснюють на людських фігурах те, що зробили пейзажисти в своїй ділянці. Представники традиції ще й досі дуже могутні, але найобдарованіші з їх учнів зраджують їх так, що можна передбачати час, коли саме Академія Мистецтв буде завойована імпресіоністами або, вірніше, натуралістами.

Це цілком очевидно для глядача, який щорічно відвідує виставки. Кабанель з кожним разом стає безбарвнішим, млявішим, фальшивішим. Бугро своєю солодкуватістю зворушує лише сентиментальних дам. Бонна все ще зберігає репутацію солідного художника, але його обвинувачують у тому, що він надто важкий, і кінець кінцем побачать, що він просто ремісник, раб Курбе, і що витонченість його тонів не відшкодовує за важкість його пензля. Кароліус Дюран мав цього року такий великий успіх, що йому присудили велику почесну медаль за портрет графині В. Це, безперечно, один з найкращих творів художника, тільки треба почекати, бо нерідко буває, що з часом картини Кароліуса Дюрана тьмяніють: його фарби дуже нетривкі. Так чи інакше, навіть Кароліус Дюран зачеплений новим віянням. Хоч він, може, і не усвідомлює цього, алеж він багато чим зобов'язаний раннім творам Мане. Він хитрує з натурою, надаючи їй елегантних поз. Звідси — захоплення буржуазного глядача, звідси, на мою думку, і слабкість Дюрана, бо природа мстить за себе, коли з нею поводяться, як з карикатурою: настає день, коли пишні картини здаються безбарвними в порівнянні з щирими творами. Повторюю,

треба завжди недовіжливо ставитися до творів, які відразу викликають захоплення юрби.

Є ще один живописець, оцінка творчості якого, на мою думку, ніколи не може бути надто суворою. Я говорю про Жан-Поля Лоранса, якого над міру прославили. Послухати деяких критиків, так він має відродити велике мистецтво, очолити школу, яка підкорить епоху. Слухати цього без усмішки не можна. Жан-Поль Лоранс просто добросовісний художник, свого роду запізнілий Казімір Делавінь у живописі, який хоче знайти середину між Еженом Делакруа і Орасом Верне. По суті, його історичні картини не більше, як розмальовані літографії колосальних розмірів. Ми не бачимо в цьому ні проникливого розуму, що аналізує свою епоху, ні могутнього художника-техніка. Картина „Визволення замуrowаних у Каркасонні“<sup>97</sup>, виставлена ним цього року, особливо погана. Важко уявити собі холоднішу композицію, що зображає народний бунт, юрбу, яка йде визволяти в'язнів інквізиції, замуrowаних у темниці. Колорит тьмянний; я знаю у Версальському музеї історичні картини, набагато кращі за цю, хоч їх ніхто не цінить. Я настоюю на цьому тому, що Жан-Поль Лоранс — жалюгідний представник того мнимо великого живопису, без якого, говорять, наша школа не може відродитись. Е, боже мій! Великий живопис — це живопис геніальних художників, а геніальні — ті художники, що мають своєрідну індивідуальність і виражають собою дух свого часу.

На цьому я й закінчу, бо ні до чого буде називати нові імена і говорити ще про виставку. Я хотів тільки показати наведеними прикладами, що торжество натуралізму виявляється в живописі, як і в літературі, дедалі сильніше. Тепер мають успіх ті з молодих живописців, що відокремились від школи і є новаторами відносно своїх учителів, які пережили самих себе. Місце для геніального живописця розчищене.





## МИСТЕЦТВО І АДМІНІСТРАЦІЯ МИСТЕЦТВ

(З приводу Парижської виставки 1880 року)

### I

Цього року відкриття виставки картин дуже схвилювало наших художників. Протягом тих двадцяти років, коли я відвідую виставки, я помітив, що нема в світі людей, яким було б важче догодити, ніж живописцям і скульпторам. А втім, є й причини, які роблять їх такими нервовими, але про це згодом. А поки що — факти такі:

Помічник секретаря Академії Мистецтв, пан Тюрке, підтриманий своїми підлеглими, теж чиновниками, захотів увіковічити своє ім'я реформами. Це характерна риса: кожний новий адміністратор гадає, що в його руках художня слава Франції, і переймається надмірною ревністю. Він мріє створити для нас великих людей і плекає дивовижну надію нафабрикувати їх шляхом безперервних заходів. Отже, пан Тюрке взявся в свою чергу реформувати порядки виставки. Насамперед він старанно змінив класифікацію творів, що виставляються. До нього картини розвішували вздовж довгої амфілади зал, задовольняючись алфавітним порядком. Але ця акуратна й систематична людина розбила художників на чотири категорії: художників, що стоять поза конкурсом, художників, що звільняються по праву від оцінки журі, таких, що не звільняються, і, нарешті, художників-іноземців. З першого погляду це здається цілком невинним — чотири групи встановлено, і захід видається чудовим. Та ось маєте, не можна уявити собі, який переполох зчинила нова класифікація пана Тюрке! Всі незадоволені, художники галасують, майстерні бунтують.

В найкращому становищі художники, що стоять поза конкурсом і можуть одержати тільки велику почесну медаль або хрестик: не зважаючи на їх нечисленність, їм дали стільки ж місця, скільки й художникам, звільненим від конкурсу, і тому вони мали змогу виставити картини в один ряд, уздовж верхнього карнизу. Питання про те, погано чи добре повішена картина, —

капітальне для неї на виставці. Кожний живописець мріє потрапити на верхній карниз і на середину панелі. І всеж позаконкурсні незадоволені. Є одна обставина, якої й слід було чекати, що зробила для них цю ізолюваність дуже незручною. Серед них є застарілі живописці, які мали успіх у 1840 році, а тепер посилають на виставку огидні картини, перед якими журі зобов'язані схилитися. Коли ці картини губилися в масі різнокаліберних творів, вони й проходили непоміченими. А тепер, коли їх помістили окремо, на просторі і на видному місці, поряд з сучасними корифеями, вони виступили в усій своїй жалюгідній, майже комічній посередності. Розуміється, серед художників, не звільнюваних від конкурсу, серед бездарних учнів, яких щороку приводять на виставку зв'язки з впливовими вчителями, нема осіб, абсолютно позбавлених оригінальності, і це викликало небезпідставне зауваження, що найгірші картини на виставці зібрані в позаконкурсних залах. Цього, по правді сказати, і чекали, але результат перевершив усі передбачення. І, може, це один з найкорисніших наслідків класифікації, придуманої паном Тюрке: віднині, якщо журі втримається, йому доведеться проглядати всі твори, бо безглуздо ж думати, що художник, який дістав нагороду в 1840 році, тим самим дістав патент на довічний талант. Можете собі уявити здивування публіки, коли їй показали найбезглуздіші картини, як добірний цвіт французького живопису. Позаконкурсні живописці, звеличувані останньою модою, обурені сусідством застарілих художників, бо останні нагадують їм, що без оригінальності не доб'єшся нічого, крім передчасної старості. Це обшарпана ганчірниця, яка здибається на дорозі вичепуреній кокоці, і її карета оббризкує бідолашну грязю.

Художники, звільнені і незвільнені від конкурсу, однаково обурені проти адміністрації за те, що вона розвішала їх твори в такій тісноті, десь під самою стелею, тим часом як позаконкурсним відведено таке просторе приміщення. При цьому звільненим від конкурсу, тобто тим, що одержали медаль, ще не так і погано: їх небагато, і їм відведені гарні зали, де їм, правда, тіснувато. Але незвільнені, стадо,— ці справді мають право сердитись. Журі прийняло їх для того, щоб адміністрація показала їх публіці; а хіба це значить показувати, запхавши картини в кутки на такій висоті, де до них не може досягти око людське! Вони схожі на солдатів, скупчених у товарних вагонах. І найгірше те, що в залах не вистачило місця, і картини розвішали на вільному повітрі, вздовж галереї, яка йде кругом саду. Ніколи ще сонячне проміння не осявало таких жалюгідних творів. Скажуть, звичайно, що журі було надто поблажливе, що адміністрація була завалена картинами. Це правда, і я зараз торкнуся питання про це „розмноження“ картин. Проте, очевидно, ці художники праві, коли скаржаться, що їх твори виставили в неможливих умовах, тоді як інші виставлені добре.

Та це ще не все. От і група іноземних художників теж скаржитися. Вони кажуть, що привозять у Францію свої твори з метою зайняти місце серед французьких живописців, а не для того, щоб їх помістили окремо, як на всесвітніх виставках. Мені здається, що ця скарга досить справедлива. Численні іноземні живописці насамперед хочуть помірятися силами з французькими і хочуть іти поруч з ними. Помістити їх окремо — це все одно, що залишити їх дома. Нарешті, треба визнати, що більша частина їх — дуже посередні; публіка нехтує залами, де їх понапихали, і виходить, начебто це виставка забракованих. Маючи таку пристрасть до класифікації, чому було не помістити окремо художників, що народились у Парижі, і тих, що народились у провінції?

Отже, реформи пана Тюрке були прийняті дуже погано. Вони не дали нічого серйозного і корисного, а тільки показали занепад декотрих живописців з того часу, як вони одержали нагороди. Я не бачу іншої користі від цього групування, що збиває з пантелику публіку, звиклу до алфавітного порядку. Цього року треба завдати собі чимало праці, щоб розшукати якунебудь картину. Словом, реформа Тюрке — це спроба, позбавлена серйозного значення і успіху.

Я докладно спинився на цьому тільки для того, щоб показати, як важко догодити художникам, а тепер повертаюся до своєї вихідної точки. Вдумайтесь у становище живописців і скульпторів. Усі їх труднощі походять від того, що вони потребують, чи то їм здається, що потребують, адміністрації. Вважають, що тільки держава може підтримувати мистецтво, бо вона робить замовлення. І справді, лише держава має потребу в статуях і декоративних картинах. Звідси — перше поняття про адміністративне втручання, звідси і весь послідовний ланцюг фактів: і Академія Мистецтв, і відрядження в Рим для тепличного вирощування випробуваних талантів, і самі нагороди, і замовлення, що до кінця підтримують хороших учнів. Опіка над художником починається з колиски і триває до могили. Природно, що такі звичаї і таке існування нарешті вплинули на вдачу наших живописців і скульпторів. Порівняйте їх з письменниками, для яких держава нічого особливого не робить, і ви побачите залежність перших, які вони принижені перед чиновниками, як вони повсякчас потребують підтримки, заохочення, нагород. Поволі в них склалося таке переконання: держава повинна дати їм усе — і навчання, і виставки їх творів, і медалі, і грошові нагороди. А тому вони ставлять великі вимоги до адміністрації, дратуються, коли вона їм не догоджає, і завжди покладають на неї важке завдання — задовольнити всіх — як талановитих, так і бездарних.

От як стоїть справа. Між адміністрацією і художниками відбувається те, що фатально повторюється в усякому невдалому шлюбі. Хоч як клопочеться і догоджає одна сторона, друга ніколи не буває задоволена. І зауважте — подружжю далеко не завжди

спадає на думку розвестися, хоч це улагодило б його ворожнечу. Вони віддають перевагу півзаходам, безнастанно мріють про тимчасові угоди і завжди сподіваються знайти такий компроміс, що задовольнив би обидві сторони. Вся провина нашої адміністрації в тому, що вона — адміністрація і вірить у свою роль покровительки. А втім, треба визнати, що вона дуже терпляча і за останні роки виявляє дуже похвальні зусилля. Цікаво було б написати історію всіх цих зусиль, зроблених адміністрацією за останні двадцять років, щоб догодити художникам. Починаючи з 1863 р., вона з року в рік клопочеться, старається, безнастанно змінює устав і поволі позбавляє прав Академію, передаючи в руки самих художників обрання журі. Діючи так, адміністрація фатально котилася по похилій площині від одної поступки до другої, як усяка абсолютна влада, яка познайомилась з лібералізмом. І найгірше те, що, як тепер виявляється, вона нікому не догодила. Серед її клієнтів завжди знаходяться незадоволені, що вимагають нових реформ, нових кроків на шляху свободи.

Хіба це не курйозне становище? Спинімося на хвилину на дивовижних наслідках державної опіки. Я тільки що вказував на невелику групу художників, які живуть під опікою адміністрації, починаючи з шкільної лави і кінчаючи академічним кріслом, і які кінець кінцем уже не здатні обходитись без цієї опіки і навіть дивляться на неї, як на своє невід'ємне право. Через це художники з найнезалежнішим талантом часто стають раболіпними людьми, згинаються в три погібелі, кланяються в пояс чиновникам. Це спричиняється ще й до того, що той, хто найголосніше вимагає визволення своєї особи, звалює на адміністрацію всі свої невдачі. Звідси — повсякчасні скарги, претензії, досада. До адміністрації звертаються, як до якогось всесильного боже-ства, що обіцяло щастя всім своїм дітям і зобов'язане дарувати його. Вона залишається центром, двигуном, без якого, нібито, не може обійтись мистецтво. Дуже невелика кількість художників добре розуміє, що являє собою адміністрація, а саме, що вона є простою, часто незадовільною організацією, з якою, проте, доводиться миритись, бо вона відповідає нашим звичаям, але вдаватись до неї треба лише в крайніх випадках.

Багато художників приходять до мене з скаргами, кажучи: це огидно, ви повинні були б написати те-то й те-то. Я посміхаюсь, намагаюся довести їм, що їх талант непричетний до цих питань. Виставки, які б не були хиби їх організації, до цього часу лишаються найкращим засобом познайомити публіку з талантом художника. Звичайно, трапляється, що самолюбство ображене, доводиться зносити прикrostі й удари в боротьбі за мистецтво. Дарма! Треба тільки малювати гарні картини, — тоді, хай їх відкидають десять років підряд і погано розміщують їх ще інших десять років підряд, — кінець кінцем вони переможуть. Ось що треба невпинно твердити. Перешкоди заважають тільки

посередностям. При цьому треба зазначити, що художники, які найголосніше скаржаться, саме й є найгіршими. Вони уявляють собі, що адміністрація зобов'язана наділити їх талантом, і висловлюють претензії на неї, коли їх картини не мають успіху. Молоду можна мріяти про адміністративні реформи, можна думати, що правильні заходи полегшать і усолодять шлях мистецтва. Але, коли постарієшся на роботі, пізнаєш людську глупоту і необхідність боротьби, тоді втрачаєш віру в корисність різних регламентів, а віриш тільки в труд і говориш собі, що найкраще для художника — мати талант, а вже публіку знайомити з ним такими способами, які знайдуться під рукою. Решта не повинна обходити сильних людей, бо — такий уже закон природи! — сила кінець кінцем візьме своє.

Проте з цікавості можна спитати себе: куди ж це йде розгублена адміністрація серед невпинно зростаючих вимог художників? Колись необмеженою володаркою була Академія. Вона приймала, вона й нагороджувала картини. Адміністрація тільки відводила приміщення і регулювала грошове питання. Це був цілком визначений стан справи. Академія мала свій кодекс правил і логічно застосовувала його. Вона могла здаватися вузькою в своїх поглядах, проте вона додержувалась цілком певного способу дій, і це надавало виставці абсолютного значення. Звичайно, не доводиться жалкувати за класичним деспотизмом Академії, але треба сказати, що сумбур почався в той день, коли адміністрація позбавила її прав, щоб передати їх так званому журі. Відтоді демократичний рух усе зростає, і ми йдемо назустріч мало не загальному голосуванню. Не буду тут розводитись про це питання, розглядаючи вигоди і невигоди цих нових порядків. Досить вказати, що виставка дедалі більше перетворюється на базар, і ми фатально йдемо до того, щоб розкрити двері для всіх творів, які тільки будуть надіслані. Цього року, наприклад, зовсім не можна собі уявити, якого роду твори не були прийняті. Адже ми бачимо повідь, цілі потоки картин. Виставлено сім тисяч двісті вісімдесят дев'ять творів — картин, рисунків і статуй, тим часом як колись Академія приймала щонайбільше кілька сот. Ми бачимо, як ми далеко пішли з того часу. Натурально, тепер і мови нема про якісь правила, критерії, що вирішують — допустити чи не допустити твір. Панує цілковита анархія; це, скажуть нам, чудово; алеж панує також і свавілля, протегування вчителів учням і всі випадковості кумівства, а це вже погано. Журі, що приймає сентиментальні пошлості юних стипендіатів, все ще відкидає твори оригінальних і справді талановитих художників. Тому я бачу єдиний вихід, — чим швидше він настане, тим краще буде — скасувати журі: виставляти всі твори, хоч би за посередництвом самої лише адміністрації. Повторюю: колишні виставки вмерли, ми фатально йдемо до якогось складу, до магазину живопису, що відкривається коштом держави. Нема

сумніву, і це не задовольнить усіх без винятку, тому що завжди лишатиметься питання про кращі і гірші місця. Але, принаймні, це буде логічно: нам або треба зберегти догмат Академії, або дати повну волю, створивши склад для всіх творів.

Кажучи це, я дбаю тільки про логіку, але добре знаю, як це слово „склад“ розсердить художників. З тієї хвилини, як для кожного відкриються двері, не буде вже принадно виставляти свої твори. Крім того, логічно довелось б знищити й нагороди. Та це ж кінець світу! Що буде з холопством? Художникам доведеться нести тягар завойованої ними свободи. От до чого вони наближаються щороку. А все ж я думаю, що майбутнє ще багате на нові регламенти і нові прикrostі. Факти розвиватимуться, люди поїдатимуть одні одних, але це не стане на перешкоді народженню великих художників, якщо вони мають народитись. Так що доводиться повторити на закінчення: талант пристосовується до всякої адміністративної організації і всеж залишається талантом.

## II

За останні роки ми були свідками дуже цікавого і повчального явища. Я говорю про незалежні виставки, влаштовувані групою живописців, прозваних „імпресіоністами“. Ці живописці мали незаперечний вплив на нашу французську школу, але перше ніж розглядати їх роль у мистецтві, я хочу поговорити про спробу вільної організації, на яку вони рискнули з метою звільнитися спід опіки адміністрації.

Безперечно, обходитись без допомоги, бути незалежними, як письменники, стояти на власних ногах і нікому не кланятись — бажана ціль. Нещастя в тому, що французські звичаї не сприяють цій незалежності і що офіціальна виставка лишається все-сильною.

Отже, кілька художників об'єдналися, щоб виставити свої твори в найнятій для цього залі. Одні з них, як Клод Моне, Ренуар і Піссарро, були обурені тим, що їх щороку не приймає журі офіціальних виставок, і вважали потрібним протестувати так проти його художніх тенденцій. Інші, як Дега, хоч і приймались щороку, але притягали так мало уваги, що захотіли виставити свої твори в себе дома, на гарному місці, і добитися торжества окремо від інших художніх угруповань. Нарешті, заможні художники, як Кайбот і Руар, маючи кошти, щоб улаштувати власну виставку, визнали зайвим терпіти далі нечемне ставлення до них адміністрації. Такі були матеріальні причини цих об'єднань, не кажучи вже про деякі спільні художні погляди; а втім, останні були не дуже чіткі і визначені. Кожний „імпресіоніст“, як видно з вищесказаного, мав свої причини для утворення асоціації, але вона, досить дружна в перші три-чотири роки, фа-



тально повинна була розпастися, коли деякі члени помітили, що їх інтереси вимагають відмовлення від цієї спроби. В таких асоціаціях уся вигода, звичайно, припадає двом-трьом особам, а інші тільки зазнають втрат. Зрозуміла річ, ця асоціація наробила багато шуму; був час, коли виставки імпресіоністів цікавили весь Париж; про них складали пісні, з них глузували, їх лаяли, але відвідувачі сходились юрбами. А втім виявилось, що все це — лише галас, той галас, який у Парижі розвіюється вітром. Ренуар перший зрозумів, що таким способом він не одержить замовлень; йому ж треба було жити, отож він знов почав посилати картини на офіціальні виставки, і за це його прозвали ренегатом. Я стою за цілковиту незалежність, але визнаю поведінку Ренуара дуже розумною. Треба знати, який дивний спосіб для того, щоб стати відомим, являє собою офіціальна виставка для молодого художника. При наших звичаях, серйозна перемога можлива тільки таким шляхом. Зрозуміла річ, треба все ж зберігати в своїх творах незалежність, не поступатися нічим у темпераменті, але потім треба давати бій серед білого дня у найзручніших для цього умовах. Це, як тепер висловлюються наші політичні діячі, — „розумний опортунізм“.

Докладніше спинюся на історії Клода Моне. Це найоригінальніший з наших живописців; він працює десять з лишком років у порожньому просторі, бо він пішов блукати путівцями замість того, щоб по-буржуазному прямувати до цілі. Він виставив у Салоні перші свої картини, дуже визначні; потім журі заманулось не прийняти його, і роздратований художник вирішив діяти самостійно. Це була помилка, брак наполегливості у вдачі; якби він продовжував боротьбу на ґрунті офіціальних виставок, то, безперечно, тепер уже займав би те високе становище, на яке він має право. Цього року він прислав на виставку картину, про яку я говоритиму нижче; її прийняли, здається, з жалю, і дуже погано повісили. Клодові Моне доводиться починати боротьбу наново. Вільні виставки імпресіоністів наробили шуму навколо його імені; він сам розпустився, перестав працювати серйозно, не маючи більше потреби перемагати неприязнь журі і байдужість публіки. Справжня мужність полягає в тім, щоб залишатися коло бреші, не зважаючи на всі не вигідні умови. Отже Клод Моне, якого небезпідставно ставили на чолі імпресіоністів, зробився тепер таким же ренегатом, як Ренуар. По суті, приватні виставки імпресіоністів принесли вигоду самому лише Дега, і треба шукати причину цього в талановитості цього живописця. Дега ніколи не переслідували на офіціальних виставках. Його приймали і давали йому досить гарне місце. Але талант у нього ніжний і не впадає в око, отож публіка проходила повз його картини, не помічаючи їх. Природна річ, це роздратовало художника, і він зміркував, що для нього будуть корисні окремі невеликі виставки, бо його дбайливо і тонко намальовані картини

там зможуть притягти до себе очі відвідувачів. І справді, як тільки він відокремився від метушні Салону, його відразу помітили, і навколо нього утворилась група палких прихильників. Додайте, що недбала робота деяких інших імпресіоністів особливо висувала наперед викінченість його творів. Крім того, він міг виставляти ескізи, прості зарисовки, які він майстер робити і яких не прийняли б у Салон. Таким чином, Дега добре робить, залишаючись на виставках імпресіоністів і не повертаючись у метушню Палацу промисловості, бо метушня для нього не вигідна.

Отакі були причини, що спочатку зблизили цих художників, а тепер готові розлучити їх. Група, очевидно, віджила своє. Я не більше як сумлінний історик, який пояснює таємні пружини асоціації живописців. Я хочу сказати, що ані трохи не засуджую спроби утворити незалежну організацію, яка відбулася в нас перед очима. Навпаки, на мою думку, вплив її був добрий, тепер дано поштовх, і, може, художники і доб'ються згодом звільнення спід опіки адміністрації. Тільки ж сувора правда вимагає вказати, що не всі при цьому виграють: взагалі всякі спроби цього роду бувають вигідні одній-двом особам, що, так би мовити, здершись на плечі своїх товаришів, притягають до себе увагу. Лихо було б не таке велике, якби посередності видавалися за талановитих, алеж дуже часто трапляється, що самі таланти залишаються в тіні і служать підніжкою для наполегливих і спритних людей.

Переходжу тепер до питання про вплив імпресіоністів на нашу французську школу. Цей вплив дуже значний. Я вживаю слово „імпресіоністи“ за браком іншої назви для групи молодих художників, які слідом за Курбе і нашими великими пейзажистами віддалися вивченню природи, але це слово мені здається вузьким і малозначним. Імпресіоністи забажали вийти з майстерень, де живописці сиділи стільки століть, забажали малювати на вільному повітрі. Справа, здавалося б, проста, але наслідки її були дуже важливі. На вільному повітрі світло вже не здається однорідним, а з'являються різноманітні відтінки, що цілком змінюють вигляд істот і неживих предметів. Вивчення світла в його нескінченних змінах — це й є так званий „імпресіонізм“, бо картина стає таким чином відбитком хвилинного враження від природи. Жартуни з преси вхопились за це, щоб малювати карикатури на художників-імпресіоністів, які схоплюють враження на льоту і двома-трьома мазками заносять їх на картину. На жаль, треба визнати, що деякі живописці заслужують цих нападок, бо задовольняються чисто елементарними зарисовками. На мою думку, треба, звичайно, схоплювати природу в хвилинному враженні, але це враження треба увіковічити на полотні за допомогою майстерної техніки. Без праці твір не може бути тривким. Наші молоді художники зробили новий крок до істини, бо прагнуть, щоб сюжети їх освітлювались не фальшивим світлом ательє, а живим світлом

сонця. Вони діють, як хіміки, як фізики, що наближаються до джерел всякого явища, спостерігаючи його в тих умовах, за яких воно відбувається. Коли хочеш зображати життя, треба схоплювати його повністю. Звідси в живописі і необхідність вільного повітря, вивчення світла, його причин і дії. Це легко сказати, але виконання натрапляє на труднощі. Живописці довгий час присягались, що неможливо малювати на вільному повітрі, або навіть тоді, коли сонячне проміння проникає в майстерню, бо за таких умов освітлення безперервно змінюється. Декотрі й досі знизують плечима перед спробами імпресіоністів. Справді, треба знати секрети ремесла, щоб зрозуміти, які труднощі доводиться перемагати тому, хто хоче схопити природу з її невиразним і мінливим колоритом; розуміється, набагато зручніше порядкувати світлом, фіксуючи його за допомогою абажурів і штор; але при цьому природа стає штучною, умовною. І як буває вражена публіка, коли її ставлять перед новими картинами, намальованими на вільному повітрі, при певному освітленні! Вона дивиться, роззявивши рот, на блакитну траву, лілову землю, червоні дерева, на воду, що грає всіма кольорами спектра. А проте художник не бреше; можливо, в наслідок реакції, він перебільшив помічені ним тони, але, по суті, спостереження його вірне: в природі не існує умовної простоти, яку їй приписує шкільна традиція. Тому юрба, дивлячись на картини імпресіоністів, сміється, не зважаючи на цілковиту добросовісність і щирі зусилля молодих живописців. Їх уважають жартунами, шарлатанами, що глузують з публіки, тим часом як вони, навпаки, серйозні і переконані спостерігачі. Ніхто, мабуть, не згадує про те, що більша частина цих борців — бідолахи, які вмирають від голоду, злиднів і втоми. Дивовижні забавники — ці мученики своїх переконань!

Так от який внесок зробили імпресіоністи: уважніше вивчення причин і дії світла, з його впливом як на малюнок, так і на фарби. Їм справедливо закидали, що вони захопились цікавими японськими картинками, які ходять тепер по руках. Треба було б проаналізувати ці картинки і показати, чого вчить це витончене й ясне мистецтво Далекого Сходу<sup>98</sup> нас, західних людей, з нашими самовпевненими уявленнями, нібито ми все вже знаємо! Безперечно, наші художники, що малювали чорно, були вражені, побачивши прозорий горизонт, прекрасні трепетні тіні японських акварелістів, і взялися за роботу. Простота засобів і ефектність японських акварелістів вразили наших молодих живописців і штовхнули їх на той шлях, яким тепер ідуть усі талановиті новатори, що почали малювати картини, повні світла і повітря. Я вже не кажу про витончене мистецтво японців у деталях, про їх правдивий і тонкий рисунок, про натуральну уяву, яка є наслідком безпосереднього спостереження.

Додам, проте, що хоч вплив японського мистецтва і був чудовий, бо порушив традиції чорно-смолистого тону малювання

і примусив побачити веселі краски природи, але рабське наслідування мистецтва, чужого нашій расі і нашому середовищу, перетворилося б кінець кінцем у нестерпну моду. В японізмі є свої достоїнства, але не треба пхати його скрізь, а то наше мистецтво перетвориться на іграшку. Сила наша не в цьому. Ми не можемо визнати останнім словом мистецтва це надто наївне спрощення природи, ці дивовижні плоскі тіні, цю витонченість штриха і фарб. Це ще не саме життя, а ми повинні піймати саме життя.

Закінчую, бо не маю згоди проаналізувати кожного талановитого імпресіоніста окремо. Декотрі, як Дега, замкнулись у своїй спеціальності. Він, насамперед, старанний і оригінальний рисувальник, що написав цілий ряд видатних картин — прачок, танцюристок, жінок, які одягаються, — зобразивши всі їх рухи з великою правдивістю. Піссарро, Сіслей, Гільйоме пішли слідом за Клодом Моне, до якого я зараз повернуся, коли говоритиму про офіціальну виставку. Вони намагались передати нам куточки природи в околицях Парижа, осяяні живим сонячним промінням, не відступаючи перед найнесподіванішими кольоровими ефектами. Поль Сезанн, людина з великим талантом, що не виробила власної манери і додержується прийомів Курбе і Делакруа, Берта Морізо, дуже оригінальна учениця Едуарда Мане, і m-elle Казатт, американка, здається, недавно дебютували дуже своєрідними творами. Нарешті, Кайботт, дуже добросовісний художник з трошки сухуватою манерою, але з великою наполегливістю в переслідуванні правдивих ефектів. Я, безперечно, проминув кілька імен, але тут я маю на меті зайнятися імпресіонізмом, а не імпресіоністами.

Найбільше лихо в тому, що жодний з художників цієї групи не здійснив остаточно в цілому нової формули, з якою вони виступили. Ця формула розкидана в їх творах, але ніде не проявляється повно. Все це — предтечі, геній ще не народився. Бачиш, чого вони добиваються, визнаєш, що вони на правильному шляху, але марно шукаєш майстерного твору, який примусив би схилитися перед переможною формулою. Ось чому боротьба імпресіоністів ще не закінчена: всі вони нижчі від тієї справи, за яку взялись; вони лепечуть, не знаходячи вірного слова. Проте вплив їх величезний, бо їм належить майбутнє і вони стоять на вірному шляху. Їм можна дорікати за їх особисте безсилля, і всеж вони — справжні трудівники нашої епохи; саме тому ці невизнані, осміювані, гнані художники, які їдять тільки черствий хліб, не здаються, хоч серед них і не з'явився ще всемогутній геній. В їх творчості багато прогалин, вони малюють надто недбало, надто легко заспокоюються, вони недосконалі, нелогічні, безсили — це так, але вони працюють у дусі новітнього натуралізму, і це ставить їх на чолі художнього руху, відводить їм провідну роль у нашій школі живопису.

Тепер огляньмо офіціальну виставку, що преображається під безпосереднім впливом імпресіоністів, цих парій, з яких усі глузують.

Я вже згадував про Клода Моне, який стоїть на чолі імпресіоністів. Цього року він наважився прислати до Салона дві картини. Прийняли лише одну з цих картин, та й то з труднощами, і помістили її так високо, що її не можна бачити. Це пейзаж „Лавакур“: Сена з острівцем і з білими будиночками селища на правому березі. Ніхто не дивиться на цю картину, ніхто її не помічає. А проте, хоч як її погано помістили, вона немов вносить світло й повітря в цей похмурий куток, тим більше, що волею випадку сусідні картини — безпросвітня бездарність, серед якої полотно Моне сяє, як сонце на сході. Моне грубувато малює фігури, але, як пейзажист, він незрівнянний, і тони в нього чарівно правдиві. Найкраще йому вдаються марини: вода дрімає, колихається, дзюрчить на його картинах з такою правдивістю відтінків і з такою прозорістю, яких я ніде не бачив. Додайте, що він дуже вправний технік своєї справи і сподобався б публіці, якби захотів. Тому усіх нас дуже дивує те, що цей талановитий художник досі ще не пробив собі дороги, після того як дебютував на виставці картинами, які притягли загальну увагу; наприклад, про його „Жінку в зеленому“ ще й досі ведуться розмови. Я вже говорив, що кампанія, розпочата Моне разом з імпресіоністами, була нещаслива для нього. Тепер для повноти огляду довелось б розповісти кілька особистих деталей про цього живописця, але я на це не наважусь. Скажу тільки, що Моне був надто плодовитий. В скрутні хвилини життя він випустив з своєї майстерні багато ескізів, а це погано для живописця, бо привчає його до недбалої праці. Коли художник легко задовольняється і продає ескізи, які ще не встигли висохнути, він втрачає охоту старанно працювати над картиною, а тільки праця може створити солідні твори. Моне розплачується тепер за свою квапливість і за продаж недовершених картин.

Погано помістили на виставці і картини іншого імпресіоніста, Ренуара. Його два полотна — „Ловля черепашок у Берновалі“ і „Заснула дівчина“ повішені в круглій галереї, що йде навколо саду, і яскраве денне світло, сонячні відблиски дуже шкодять їм. Але, повторюю, навіщо сердиться на журі й адміністрацію! Адже це боротьба, з якої завжди вийде переможцем той, хто має мужність і талант.

Отже, отакі імпресіоністи допущені цього року в святилище. Їх дуже небагато. Але перейдімо до спритних імпресіоністів, до тих, що отямилися в останню хвилину і зрелися школи, коли зрозуміли, куди прямує успіх. Тут мова йде не про незначні картини, а про такі, перед якими товпиться юрба.

Насамперед ось Бастьєн-Лепаж. Цей молодий художник, якому, здається, ще нема й тридцяти років, уже дістав різні нагороди, медалі і хрест. Його вихваляють, звеличують. Він не натрапив у своєму житті ні на які перешкоди; успіх ішов за ним слідом з того часу, як він вийшов з майстерні Кабанеля: адже Бастьєн-Лепаж—особливо наполягаю на цьому!—учень Кабанеля. Звичайно, це не злочин, але треба зважити, яка велика відстань від класичного навчання вчителя до натуралістичних творів учня. Як ми побачимо зараз, Школа вже постачає рекрутів для натуралізму. Не можна кидати обвинувачення, що це робиться з розрахунку. Припустімо, що дух нашого часу відбирає в Школи твори найспритніших майстрів і кидає їх на шлях сучасності: ми бачимо в цьому ще разючіший доказ непереборної сили новітнього руху. Як би там не було, Бастьєн-Лепаж ухилився від рецептів Кабанеля і з любов'ю віддався вивченню природи. Спочатку він малював портрети, дуже вдалі, потім виставив дві картини, які створили йому ім'я: „Косовицю“ і „Жовтень“,— дві сторінки, обвіяні вільним повітрям. Цього року художник надумав подати серйозніший твір. Виходячи з міркування, що історична постать нашої Жанни д'Арк ще не знайшла собі живописця, він задумав зобразити нам справжню Жанну д'Арк, просту селянку, в її лотарінгському садочку <sup>99</sup>.

Таким чином, сюжет був ясний. Треба було лише взяти одну з сучасних лотарінгських селянок і намалювати її. Це і зробив Бастьєн-Лепаж. Він обрав той момент, коли Жанна чує голоси, і це драматизує картину і ставить її в історичні рамки. Молода дівчина сиділа під яблунею і працювала; раптом їй почулися голоси, і вона підвелася, з нерухомим поглядом, в екстазі, і, простягнувши руки, зробила кілька кроків вперед, прислухаючись. Цей рух схоплений дуже правдиво; в ньому чувається галюцинація. Покищо тут усе зрозуміле, все відповідає натуралістичним даним у фізіологічному явищі, що стосується Жанни д'Арк. Але Бастьєн-Лепаж, безперечно, для того, щоб зробити свій сюжет більш зрозумілим, вирішив намалювати серед гілля яблуні видіння молодої дівчини: двох святих і рицаря в золотих латах. На мою думку, це зайве: поза Жанни, її жест, божевільний погляд досить пояснюють усю драму, і це дитяче видіння, повисле в повітрі,—просто плеоназм, непотрібний і досадний ярлик. Ця прикра деталь псує прекрасне враження від цілого задуму: тільки Жанна повинна бачити святих, чисто уявних, зумовлених фізіологічними явищами в її організмі. Якщо живописець показує їх нам, значить, він не зрозумів свого сюжету, або, принаймні, не захотів подати його нам згідно з точними даними. Я настоюю на цьому, бо маю підозру, що Бастьєн-Лепаж показав нам святих у наслідок містичного натуралізму, який досі має своїх adeptів. Художники, прагнучи до примітивізму, малюють модель з удаваною простотою, а потім прикрашають її голову

золотим ореолом. Так і з Жанною д'Арк: погодившись намалювати просту лотарінгську селянку в саду, навіть перебільшують простоту оточення, але в повітрі пускають якесь золоте проміння, як ознаку віри.

Вивчаючи твори Бастьєн-Лепаж, ми переконуємось, що він багато чим зобов'язаний імпресіоністам. Він зобов'язаний їм світлими тонами, спрощеними прийомами і навіть деякими ефектами; але все це він запозичив у них, як учень Кабанеля, надзвичайно майстерно і з такою гармонією, що захоплює публіку. Це підправлений і зм'якшений імпресіонізм, доступний публіці. В картині Бастьєн-Лепаж мало повітря, постать Жанни трохи грубувата, але загальний сіруватий тон дуже гарний і сад намальований з великою правдивістю. Дехто з живописців не вірить, щоб Бастьєн-Лепаж міг малювати великі полотна, де було б розміщено кілька фігур; треба зазначити, що він звичайно малює одну-дві фігури. Цього року ці скептики додають, що постать Жанни погано в'яжеться з видінням, яке заплуталось у гілках яблуні. В цих зауваженнях є частка правди. Але Бастьєн-Лепаж ще дуже молодий, і треба почекати, перше ніж висловлювати про нього остаточну думку. Тепер, здається мені, даремно проголошують його майстром; це небережно. Я завжди ставлюся з певним недовір'ям до такого раптового захоплення критики і публіки; зазначу, що справжніх майстрів ніколи не зустрічали з таким дешевим захватом. Навпаки, всіх майстрів спочатку закидали камінням, і вони виростили в боротьбі, як от Енгр, Делакруа, Курбе, — щоб не шукати інших прикладів. На мою думку, легкий тріумф Бастьєн-Лепаж — погана ознака; якби він був справді оригінальний, ця оригінальність роздратовала б усіх. До цього часу він виявив, по-моєму, посередній, хоч і приємний талант, і велике вміння засвоювати нові прийоми, не проявляючи могутньої індивідуальності справді великого художника. Ось чому я кажу, що треба почекати. Дальші його картини покажуть нам, таїться в ньому справжня сила, чи він лише спритна людина, що асимілює і використовує ідеї, які носяться в повітрі.

Я спинився докладно на Бастьєн-Лепажі тому, що він для мене є зразком перебіжчика з Школи Мистецтв, який звернувся до вивчення природи і одночасно оволодів усіма секретами ремесла. Та сама історія з Жерве. Він теж учився в Кабанеля і потім гучно посварився з академічною школою. Всі пам'ятають його картину „Причастя на трійцю“. Вона притягала велику увагу, бо визначається великими достоїнствами. Потім він виставив „Після балу“, сцену з світського життя: жінка ридає на дивані, а чоловік чи коханець стоїть, нервово стягаючи з рук рукавички; ця маленька інтимна драма була просякнута такою правдивістю в позах і такою любов'ю до сучасного життя, що картина являла собою дуже цікаву спробу. Признаюся, мені

значно менше подобається картина, виставлена Жерве цього року: „Спогад про ніч 4-го грудня“. Сюжет запозичений з вірша Віктора Гюго про вбивство дитини під час грудневого перевороту 1851 року<sup>100</sup>. Мертву дитину принесли до матері, що збожеволіла від горя; лікар роздягає дитину й оглядає її; фон картини зайнятий кількома особами — заколотниками і буржуа. Чи не мелодраматичний характер цієї картини мені не подобається, — не знаю. До того ж, живопис здається мені трохи тьмяним. Всеж, Жерве, разом з Лепажем, залишається на чолі групи тих художників, що відійшли від Школи і перейшли до натуралізму.

Тепер мені треба було б назвати цілу юрбу молодих живописців, але я обмежуюсь переліком тільки тих, чиї картини притягають загальну увагу на виставці цього року. Казен виставив дві видатні картини: „Ізмаїл“ і „Товія“, позначені тим містичним натуралізмом, який мені так не подобається. Навіщо брати біблейських персонажів і вбирати їх по-сучасному, коли набагато простіше було б обрати новий сюжет? А втім, Казен дуже вірно передає природу. Великий успіх має також картина Леролля „В полі“. Серед широкого поля, пересіченого рядом дерев, селянка пасе отару овець. Селянка почасти належить до елегічного жанру пастушок Жюля Бретона, проте, картина всеж дуже ефектна. Я чув, як порівнювали картину Леролля з „Жанною д'Арк“ — Бастьєна-Лепажі і твердили, що пастушка більше нагадує справжню Жанну д'Арк. Я назвав Жюля Бретона; він недавно перейшов до натуралізму, але й досі просякнутий поезією. Цього року великий успіх мали його селянки, які нагадують переодягнутих богинь. Жюль Бретон — порожній художник; він завжди примушує мене з жалем згадувати Курбе. Поспішаю перейти до інших. Роль, учень Жерома, цього разу виставив велику картину: „Забастовка шахтарів“, позначену великою силою. Пелез, так само учень Кабанеля, з минулого року поринув у міфологію, але виставив тепер сцену „Прачки“, де дуже вірно передається природа і виявлено багато спостережливості. На цьому я й спинюся, бо було б ні до чого збільшувати список рекрутів натуралізму.

Отакі імена, отакі факти. Щороку Школа бідніє. Всі молоді таланти, всі, кого цікавить життя і успіх, переходять до нової формули, до сучасних сюжетів, до спостереження природи, до малювання на вільному повітрі, де живе сонце осяває дійових осіб, серед того оточення, в якому вони живуть. Звичайно, як я вже говорив, серед цих новонавернених є фальшиві і слабкі таланти, але й їм треба подякувати за те, що їх очі розкрились і вони прагнуть істини. Саме вони, завдяки своїй майстерності, і примусять публіку визнати формулу імпресіоністів, яку покищо так погано розуміють: бачити природу такою, яка вона є, і передавати її при справжніх умовах освітлення.

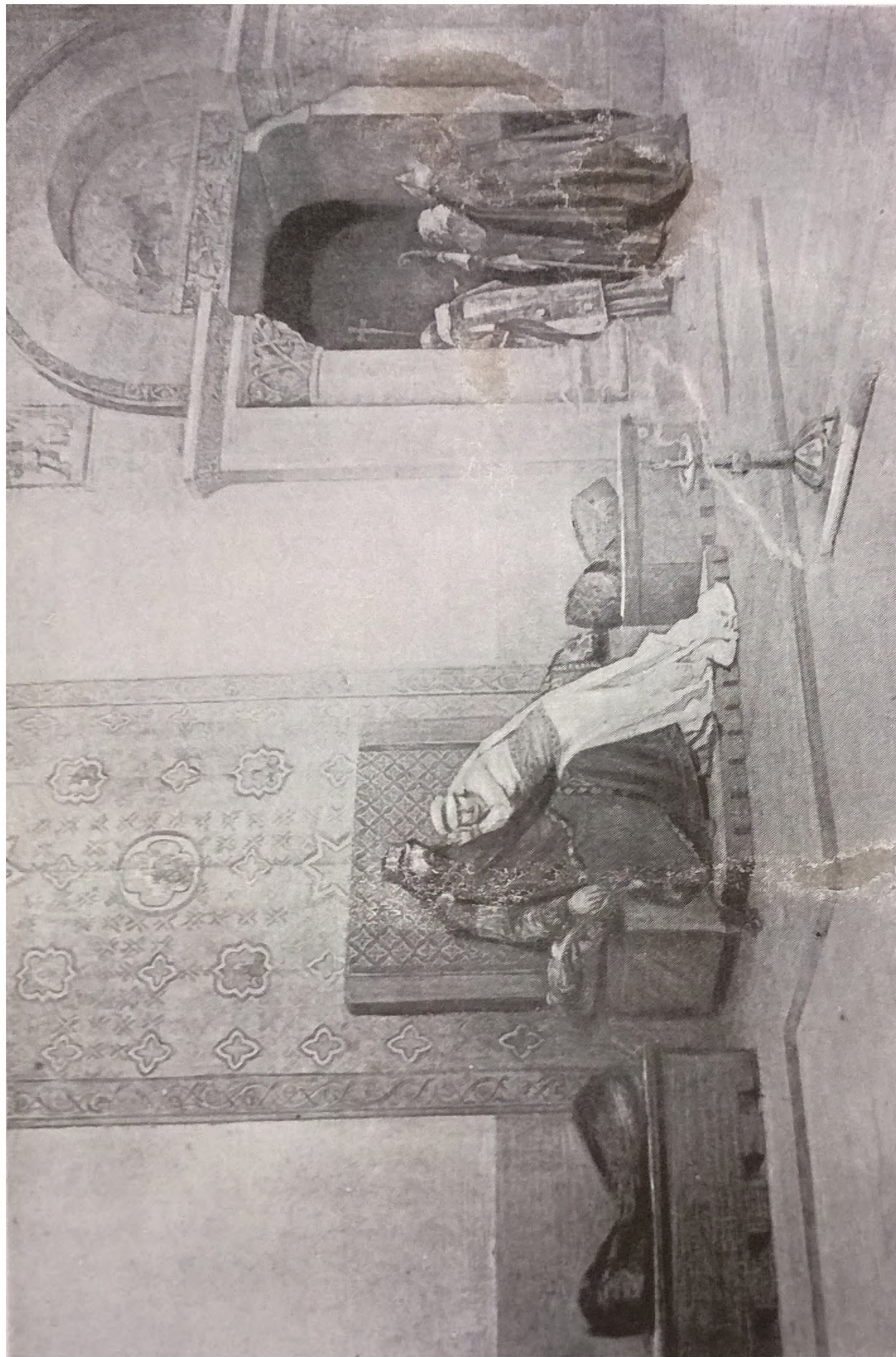


#### IV

Я не збирався робити докладний огляд виставки цього року. Я хотів тільки чітко показати, що в нашій школі живопису відбувається переворот. Тепер, показавши, як натуралізм притягає і групує навколо себе всі молоді таланти, я побіжно огляну академічний живопис в його сучасному стані.

Гляньте, яка мізерність! Ось Кабанель із своєю „Федрою“. Малювання, як і завжди, порожнє, тони мертві, навіть найяскравіші фарби якісь бліді і брудні. Ця Федра так само могла б бути Клеопатрою або Дідоною<sup>101</sup>. Все в цій картині брехливе: і почуття, і спостереження, і сама фактура. Але, переходячи до „Знущань з Христа“ Бугро, ми потрапляємо до ще гіршого; тут правда перекручена так старанно, що починаєш жалкувати за недбалою мазаниною Кабанеля. Це верх банальності.

Поруч з нікчемними творами Школи ми бачимо визначні картини тих осіб, що завоювали собі почесне місце в сучасному мистецтві. Назву, наприклад, Бонна, Геннера, Воллона, Жан-Поля Лоранса. Перші троє — прихильники натуралізму, але в кожного є щось своєрідне. Ніхто з них, по-моєму, не має могутньої сили Курбе і вогню Делароша. Але, якщо вони не доросли до генія, то, в усякому разі, виявляють незаперечний талант, і їх добросовісні етюди природи дуже сприяють сучасному переворотові. На мою думку, вони займають у живописі таке саме місце, яке Ож'є Дюма і Сарду займають у драматургії, тобто і ті, і ті відіграють роль талантів перехідного часу. Портрет Греві, виставлений Бонна цього року, мало подобається, — він здається холодним і сухим. Друга його картина, „Іов“<sup>102</sup>, викликає багато спорів. Дами обурюються; цей висохлий старик з запалим животом здається їм жахливим. Та як же, на їх думку, мав Бонна зобразити Іова, цей образ злиденства й хвороби? Я вважаю, що Бонна не тільки не перебільшив біблейського образу, а, напакі, ще врятував нас від ран і гною, який Іов зскрібав черепком. Порівнюючи з текстом біблії його Іов — пристойний Іов. Раз художник захотів дати образ крайнього злиденства і нещастя, йому волею-неволею доводилося малювати Іова огидним. Я розумію, звичайно, що молодим дамам не може бути приємно дивитись на цього страхітливого старика, але не можу дорікати Бонна за його художню добросовісність. Його техніка менше подобається мені: він пише надто масивно. Геннер як живописець — цілковита протилежність Бонна. Його головне достоїнство полягає в прозорості тонів. На жаль, він повторюється: щороку виставляє він усе ту саму голу фігуру на фоні зеленого листа. Цього року Геннер прислав до Салона картину „Сон“ — сплячу молоду жінку, позначену більшою правдивістю і непримушеністю. Щодо Воллона, то це віртуоз пензля, один з наймайстерніших, у доброму розумінні цього слова, живописців. Цього року він виставив добре намальований гарбуз.



*Ж. П. Лоранс. Відлучення Роберта Благочестивого.*



Я назвав Жан-Поля Лоранса. Його ніяк не можна зарахувати до натуралістів. Він захотів воскресити історичний живопис, не обновляючи його шляхом спостереження й аналізу. Історія для нього — лише привід, щоб малювати великі ілюстрації, мелодраматичні сцени, руїни, полум'я, кров. Це — Деларош, який малює чорно. Найгірше те, що цей романтичний історик — дуже поганий живописець; я хочу сказати, що він мислить, а не малює, а це, безумовно, погано для живописця. Критика суворо поставилась цього року до його „Гонорія“, імператора-дитини на троні цезарів, у пурпурному вбранні, з державою в руці, який уособлює Візантію. Мені незрозуміле суворе ставлення критики: цей символічний жанр мені подобається більше, ніж розтерзані сцени того ж таки живописця — „Замуровані в Каркасонні“ або „Відлучення“<sup>103</sup>. Живопис Лоранса неприємний, тьмянний, плоский, з різкими тонами, але він такий самий, як і в попередніх картинах, що били на ефект і заслужили похвалу критики. В мене є підозра, що для більшої частини критиків має значення передусім сюжет і що вони віддають перевагу гарній мелодрамі.

В цих побіжних замітках не можна обминути величних картин Пювіс-де-Шаванна, що мають прикрасити стіни Ам'єнського музею. Це величезний картон у три метри заввишки і шістнадцять метрів завдовжки. Тут намальовані юні пікардійці<sup>104</sup>, що вправляються в киданні списів. Композиція така велична, в ній так багато фігур, що я обмежусь висловленням похвали її майстерному розплануванню. Пювіс-де-Шаванн єдиний з сучасних художників, який розуміє значення декоративного живопису. Його оригінальність і сила полягають у простоті рисунка, в одноманітності тону, але особливо його треба похвалити за те, що, спрощуючи рисунок, він лишається вірним природі; його стриманість не виключає правди, — навпаки: хоч в його рисунку і красках помітна майже ієратична умовність, але спід символа пробивається людське.

Переходжу до портретів. Бачу, що й тут натуралізм справляє перемогу. Фантен-Латур виставив портрет *m-elle* Л. Р. — чудо мистецтва. Художник — справжній учений у своєму мистецтві; він протягом багатьох років вивчав великих майстрів і володіє пензлем, як ніхто в світі. Це знання й уміння не заважає йому шанувати природу, радитися з нею і коритися їй. Кожна його картина — зразок добросовісності. Твори Фантен-Латура не кидаються в очі, не спиняють на собі відразу; треба довго придивлятися до них, щоб зрозуміти їх добросовісність, правдивість. Протилежне враження справляють портрети пензля Кароля са Дюрана. Вони кидаються в очі яскравістю фарб, засліплюють вас; ви зупиняєтесь, захоплені цією блискучою технікою, що нагадує бравурну арію. Але не слід довго стояти перед його картинами, бо незабаром виявляються їх хиби: різкість тонів, брак повітря. Крім того, — і це найважливіше, — в них не відчувається любові до природи:

„шик“ майже скрізь заміняє спостереження. На останній всесвітній виставці картини Каролюса Дюрана викликали неприємне здивування: здавалося, що всі вони почорніли, наче погаслий фейерверк. З інших інтересних портретів на виставці згадаю про портрет живописця Бютена пензля Дюе. Дюе теж зазнав на собі впливу натуралізму, який перетворює літературу і мистецтво. Я чув, що він мріє про живопис на вільному повітрі, як і імпресіоністи.

Мені залишається закінчити пейзажем. Тут боротьба натуралізму давно вже увінчалася перемогою. Наша школа прийшла до відданості природі саме через пейзаж. Все покоління великих пейзажистів, нині померлих,— Теодор Руссо, Коро, Мілле, Добіньї,—вперше вирушили шукати правди і поставили свої мольберти серед відкритого поля, звертаючись до вічного джерела спостереження й аналізу. Тепер у нас залишились тільки учні цих майстрів, але поштовх дано — пейзаж став неможливим поза безпосереднім вивченням природи; жодному художникові не спадає на думку безглуздя — зачинитися в майстерні, щоб вигадувати дерева. Лише Гюстав Доре досі не відмовився від смішної претензії малювати уявні пейзажі. Цього року він прислав на виставку „Присмерк“ і „Спогади про Лок-Коррон“ — два дивовижних романтичних пейзажі, розрахованих на театральний ефект і намальованих у тих брудних тонах, якими він звичайно заморожує найпалкіші свої фантазії. Зверніть увагу, що назва „Спогади про Лок-Коррон“ начебто вказує, що художник зробив хоч побіжні ескізи з живої природи. Але не знаю, як це виходить, тільки ж він малює щось фантастичне навіть тоді, коли спирається на дійсність. Кажуть, що Гюстав Доре дуже прикро сприймає свій неуспіх в області живопису. Він серйозно уявляє собі, ніби в його особі воскрес Мікель-Анджело, тим більше, що дехто з критиків жартома переконав його в цьому, і він обвинувачує своїх сучасників за їх байдужість до його величезних полотен. Я гадаю, що Гюстав Доре має обвинувачувати лише самого себе: він тепер розплачується за свою зневагу до природи; самої уяви було досить для живих і ефектних ілюстрацій, якими він прикрасив стільки чудових книг, але його фантазія зрадила його, коли він взявся за живопис. Йому слід би було до старості працювати над живою натурою, а він замість того весь час задовольнявся своєю уявою. В його творах не чується природи, отже — вони незадовільні. Щоб зрозуміти всю порожнечу виставлених Гюставом Доре двох пейзажів, цих плоских і мертвенних ілюстрацій з претензією на стиль, треба лише порівняти їх з видом Парижа пензля Гільєме: „Стара набережна де-Берсі“. Обираю цю картину тому, що це твір художника з темпераментом, відданого правді. Сена тече і зникає в далечині; справа і зліва тягнуться набережні з барвистою купою будівель, сараїв, заводів, шинків, а в глибині, позад сіруватої лінії мостів,

біліє на сонці віддалена набережна Парижа. Картина весела і жива в усіх своїх деталях; дивлячись на ці метушливі околиці і залите сонцем велике місто, немов вбираєш його запах і чуєш гомін. Перед картиною спиняєшся, наче перед відчиненим вікном, звідки видно знайомий пейзаж. І намальовано це дуже солідно, в світ-лих і жирних тонах, за допомогою широких технічних прийомів, без ремісничих викрутасів. \*

Я скінчив. По суті, я відзначив дедалі більший успіх нату-ралізму. Щороку, відвідуючи Салон, можна бачити, як зростає цей рух. Художники, вірні академічній традиції, малюють чимраз гірше серед порожнечі, яка оточує їх, тим часом як усе життя, вся сила переходить до художників дійсності і сучасності. Учні Кабанеля і Жерома покидають їх один за одним. Найкращі, най-розумніші, найталановитіші з них перші дезертували з Школи, тягнучи за собою всіх своїх, хоч скількинебудь обдарованих товаришів, залишивши професорам самі посередності, так що не мине й десяти років, як переворот вивершиться остаточно, ми-стецтво зміниться радикально і натуралізм переможе своїх про-тивників.

А втім, ми бачили на прикладі Бонна, Геннера і Воллона, що кожний талановитий художник тепер спирається на спостере-ження й аналіз природи; завдяки цим талантам натуралізм, який, правда, покищо лише лепече, незабаром вступить в Ака-демію. Я знов підкреслюю, що імпресіоністи тепер відіграють важливу роль. Можливо, жодний з них не здійснить майстерно тієї формули мистецтва, яку вони принесли з собою, але ця фор-мула створить переворот у сучасному живописі. Я сподіваюсь, що довів, як багато запозичили в них такі художники, як Ба-стьєн-Лепаж і Жерве. Майбутнє належить імпресіоністам. Після Делакруа і Курбе, геніальних живописців, що коментували при-роду за допомогою старих прийомів, лишається тільки, якщо хочеш іти вперед, вивчати дійсність і старатися передавати її в більш правдивих умовах. Треба зосередити всі дослідження на сонячному світлі, що осяває істоти і неживі предмети. Треба докласти всіх зусиль до того, щоб твори були правдивіші, сильніші, живіші, щоб вони повністю передавали враження від фігур і оточення в безлічі різноманітних умов існування. Живо-пис, так само як література, стає на шлях спостереження й досвіду. Він вступив у період точного обґрунтування. Він розширяє свої межі, намагаючись аналізувати всі ефекти освіт-лення. Згодом з'являться генії, які дадуть синтез.



## ЖИВОПИС <sup>106</sup>

Щороку, виходячи з Салонів, ось уже більше, ніж чверть століття, я чую такі фрази: „Ну, як цей Салон? — О, такий же, як завжди! — Значить, як у минулому році? — Та боже ж мій, звичайно, як у минулому році і як у попередні роки!“ Можна подумати, що Салони незмінні в своїй посередності, що вони повторюються з нескінченною одноманітністю і що, навіть не дивлячись на них, знаєш наперед, які вони.

Це величезна помилка. Насправді еволюція, якої вони зазнають, така безперервна і така повільна в своїх наслідках, що її не легко констатувати. Зміни непомітні, коли їх спостерігати з року в рік, бо переходи здаються природними і невідчутними. Так само і в обличчях осіб, яких бачиш щодня, не помічаєш послідовних загальних змін, бо головні риси лишаються незмінними. Можна заприсягтися, що в повсякденному перебігу життя сти-каєшся з тією ж самою особою.

Алеж, боже мій! як би ми були вражені, коли б можна було єдиним змахом чарівної палички відтворити Салон, яким він був тридцять років тому, і порівняти його з обома нинішніми Салонами! Тоді стало б видно, що Салони не завжди однакові, що вони змінюються один одним, але не схожі між собою, і що, навпаки, ніщо не зазнало такої глибокої еволюції, як живопис в нашу епоху цілком законних гарячкових шукань оригінального і, треба додати, гонитви за модою.

Останніми днями, відвідуючи обидва теперішні Салони, я раптом пригадав Салон, відвіданий мною тридцять років тому. І який удар у серце! Мені було тоді двадцять шість років, я тільки що почав писати в журналі „Figaro“, — він тоді звався „l'Événement“: Вільмессан, такий гостинний, коли його захоплювала якась ідея або людина, відкрив мені двері редакції і дозволив цілком вільно висловлюватись. Я тоді був сп'янілий від молодості, сп'янілий від правдивості і сили мистецтва, сп'янілий

від бажання стверджувати свої переконання ударами дубиня. Тоді я написав „Салон 1866 року“ — „Мій Салон“, як я назвав його з гордим викликом, цей Салон, в якому я завзято проголошував майстерність Едуарда Мане і перші статті якого зчинили справжню бурю, що донині бушує навкруг мене, бо я протягом тридцяти років ні на день не кидав боротьби.

Так, минуло тридцять років, і я вже трохи збайдужів до живопису. Я виріс майже в одній колісці з моїм другом і братом Полем Сезанном; тільки тепер відкрили в ньому геніальні риси великого художника, що з'явився передчасно. Я був зв'язаний з цілою групою молодих художників, — Фантеном, Дега, Ренуаром, Гільйоме і з іншими, яких життя розкидало на різних етапах успіху. І я теж пішов своїм шляхом, віддалився від дружніх ательє, захопившись іншими речами. Здається, протягом цих тридцяти років я нічого не писав про живопис, якщо не рахувати моїх кореспонденцій до одного російського журналу, які ніколи не були надруковані французькою мовою<sup>106</sup>. Отож як забилося моє серце, коли все моє минуле воскресло в мені! — я знов почав писати в „Фігаро“<sup>107</sup>, і мені спало на думку, що, мабуть, буде цікаво ще раз поговорити на сторінках цього журналу про живопис після мовчання, яке тривало майже третину століття.

Припустимо, коли хочете, що я спав протягом тридцяти років. Ще вчора я топтав разом з Сезанном тверду мостову Парижа в гарячці завоювання. Вчора я був у Салоні 1866 року разом з Мане, з Моне і Піссарро, чию картину жорстоко відмовились прийняти. І от, після довгої ночі, я пробудився і йду в Салон на Марсовому полі і в Салон Палацу промисловості. О диво! О несподіване чудо життя, що перекидає шкереберть усі уявлення! О жниво, при посіві якого я був присутній і яке дивує мене, як найнесподіваніша з екстравагантностей!

\* \* \*

Передусім мене вражає домінуюча світла нота. Тут самі лише Мане, Моне, Піссарро! Колись полотна цих художників утворювали в стіні зали якийсь просвіт серед інших полотен, намальованих в перепалених тонах Школи. Це було відчинене вікно в природу, прославлений пленер. І от тепер нема нічого, крім пленеру; всі стали наслідувачами моїх друзів, після того як лаяли їх і лаяли мене. Ну що ж, тим краще! Навернення до нової віри завжди тішить.

Особливо дивує мене завзятість навернених, їх зловживання світлими тонами, яке надає деяким їх творам схожості з вицвілою від частого прання білизною. Стаючи модними, нові релігії жахливі тим, що переходять всякі межі здорового розуму. В цьому лиялому вибіленому Салоні, який своєю блеклістю неприємно нагадує крейду, я майже жалкую за отим смольно-



чорним колишнім Салоном. Він був занадто чорний, але оцей вже занадто білий. Життя різноманітніше, тепліше і гнучкіше. Я, що колись так ревно боровся за пленер, за білясті тони, помалу впадаю у відчай від цього безперервного ряду обезкровлених картин, блідих, як примари, з нарочитим хлорозом, обтяженим модою, і мені вже хочеться побачити полотна суворі і темні!

Те саме і з плямою. Милосердний боже, скільки списів зламав я в боротьбі за перемогу плями! Я хвалив Мане і тепер хвалю його за те, що він спростив техніку живопису, малюючи речі і живі істоти в повітрі, яке їх оточує, такими, які вони там є, часто у вигляді простих плям, поглинутих світлом. Алеж чи міг я передбачати можливість виникнення жахливих зловживань плямою, коли переможе цілком вірна теорія художника? В Салоні вже нема нічого, крім плям, портрет є тільки пляма, обличчя— тільки плями, скрізь самі плями— дерева, будинки, материки і моря. Але тут знов з'являється чорне: пляма— чорна в тому разі, коли вона не біла. Ми безпосередньо переходимо від виставленої продукції одного художника— п'яти чи шести полотен, що просто є нагромадженням білих плям, до продукції другого художника— п'яти-шести полотен з нагромадженням чорних плям. Чорне на чорному, біле на білому— оце оригінально! Нема нічого зручнішого! І я дивуюся дедалі більше.

Але мій подив переходить у лютість, коли я констатую, що теорія відтінків світла за ці тридцять років привела до божевілля. Ще одна перемога, одержана нами, попередниками! Цілком справедливо, ми говорили, що освітлення предметів і постатей— не просте, що, наприклад, під деревами голе тіло зеленіє, що існує безперервна зміна відсвітів і що її треба брати на увагу, бажаючи передати в творі реальне життя світла. Останнє безперервно розкладається, переломлюється і розсіюється. Коли художник не обмежується академічними малюнками, виконуваними в штучному освітленні майстерні, коли він береться малювати безмежну і мінливу природу, світло стає душею твору, завжди іншою. Тільки ж нема делікатнішого завдання, ніж завдання схопити і передати цей розклад світла і ці його відбиття, цю сонячну гру, в якій купаються істоти і речі, не втрачаючи своїх форм. Отож, як тільки починається підкреслювання, як тільки втручається розсудок, художник швидко кінчає карикатурою. І справді, такі твори, як оті строкаті жінки, оті фіолетові пейзажі, оранжові коні збивають з пантелику, хоч їх і підносять нам з науковими поясненнями: мовляв, вони такі в наслідок таких і таких рефлексів, або таких і таких розкладів сонячного спектра. Ох, ці дами з одною шокою голубою від місячного світла, а з другою— яскравочервоною від абажура лампи! Ох, ці пейзажі з рожевими деревами, червоними водами і зеленими небесами! Це жахливо, жахливо, жахливо!

Моне і Піссарро, здається, перші чудово вивчили відбиття і розклад світла. Алеж з якою витонченою майстерністю передавали вони їх! Палке захоплення поняло всіх, і я здригаюся від жаху. Де це я опинився? Чи не в одному з отих старих Салонів для Неприйнятих, які Наполеон III милосердно відкривав для повсталих і заблудних художників? Певна річ, і половина цих полотен не була б прийнята до офіційного Салона.

\* \* \*

Далі, це якась плачевна повинь містицизму. Завинив у цьому, здається, великий і чистий художник — Пювіс-де-Шаванн. Наслідувачі його — невдахи, — мабуть, ще більші невдахи, ніж наслідувачі Мане, Моне і Піссарро.

Сам то він знає, чого хоче, і вміє робити, що хоче. Його високі спрощені постаті надзвичайно сильні й здорові. Хоч вони не могли б жити нашим щоденним життям, але в них є власне життя, логічне і досконале, що підлягає законам, створеним волею художника. Я хочу сказати, що вони обертаються в світі безсмертних творів мистецтва, збудованому з розуму, пристрасті й волі.

Алеж які в нього наслідувачі, милосердний боже! Що то за нерозбірливий лепет, що за хаос найнестерпніших претензій! Англійський естетизм прийшов і розладнав наш ясний і здоровий французський геній<sup>108</sup>. Тут не місце аналізувати всі ті різноманітні причини, під впливом яких наша школа пройнялася недовір'ям до природи, ненавистю до плоті й до сонця, повернувшись до захоплення примітивами; тільки ж примітиви були простодушні, щирі копіювальники, тим часом як ми маємо справу з модою, з цілою зграєю хитрих трюкачів і симулянтів, жадібних до ефекту. Нема переконання, є тільки стадо безсилю, але спритних людців.

Я знаю всі можливі заперечення проти цього; знаю, що цей рух, який я назву ідеалістичним, щоб якнебудь означити його, має свій смисл, як природний протест проти переможного реалізму попереднього періоду. Він виявився так само і в літературі, бо він є наслідком закону еволюції, за яким надто енергійна дія викликає реакцію. Треба також взяти до уваги, що молоді художники не повинні застигати в існуючих формулах; вони повинні шукати нового, навіть екстравагантного. І я далекий від того, щоб не визнавати наявності цікавих спроб, інтересних знахідок у цьому повороті до мрії й легенди, до всієї отієї чарівної флори наших старовинних молитвеників і розписних церковних вікон. Особливо з погляду декоративних завдань я захоплений цим пробудженням у мистецтві інтересу до тканин, меблів, ювелірних виробів. Правда, сучасність, на жаль, ще не створила в цій галузі свого власного стилю, але помітна тенден-

ція знов надати речам звичайного вжитку того чудового смаку, якого їм надавали колись.

Тільки, ради бога, не треба цього живописання душ. Нема нічого нестерпнішого, ніж живопис ідей. Хай художник вкладе думку в череп, так! Алеж нехай буде на картині саме цей череп добре намальований і такої будови, якій би не були страшні віки. Тільки життя говорить про життя, тільки жива натура може бути прекрасною і правдивою. В такому матеріальному мистецтві, як живопис, навряд чи можна створити безсмертний образ, коли він не нарисований і не написаний по-людськи; хоч би як він був спрощений, він повинен зберігати логіку своєї анатомічної будови і здорову пропорціональність форм. А які жахливі постаті дефілірують перед нами останнім часом!—позбавлені статі дівчата, без грудей і без стеген, дівчата, схожі на хлопців, і хлопці, схожі на дівчат, і духи — вихідці з того світу, що літають в якихсь блідих просторах, метушаться в повитих туманом країнах сірих світанків і присмерків кольору сажі. Ах, поганці, це ж огидно до блювоти!

На щастя, цей маскарад вже, мабуть, починає набридати всім, і, здається, в останніх Салонах набагато менше оцих зловонних лілій, що розрослися на болоті фальшивого сучасного містицизму.

\* \* \*

Отакий баланс останнього тридцятиліття. Пювіс-де-Шаванн зріс у зусиллях самотнього чистого художника. Поряд нього можна назвати близько двадцяти дуже цінних художників: Альфреда Стевенса, який теж завоював собі звання майстра витонченою і правдивою щирістю, чудовою своєю чіткістю і точністю, Детайля, Ролля — художника з широкими задумами, сонячного живописця юрби і простору. Я називаю тільки цих, але повинен був би згадати ще багатьох, бо, мабуть, ніколи не було зроблено стільки цінних спроб у різних напрямках. Проте, доводиться визнати, що не з'явилося ні одного нового великого художника — ні нового Енгра, ні Делакруа, ні Курбе.

Світлі полотна, відчинені вікна імпресіонізму, — але я їх добре знаю: це ж Мане, за якого я в молодості бився на смерть! Етюди відбиття світла, тіла, на які падають зелені відблиски листя, води, де танцюють усі кольори спектра, — все це добре мені відомо: це ж Моне, якого я захищав і за якого мене вважали божевільним! Розклад світла, пейзажі з голубими деревами і зеленим небом мені добре знайомі: це ж Піссарро, через якого передо мною колись відкрились двері редакції, бо я осмілювався говорити, що в природі трапляються такі тони!

Тут можна бачити також полотна, які колись рішуче відмовлялися приймати до Салона; перебільшені, тепер вони стали жахливими, і їх безліч! Зерна, кинуті при мені в землю, проросли



*А. Ролль. Фермерша.*

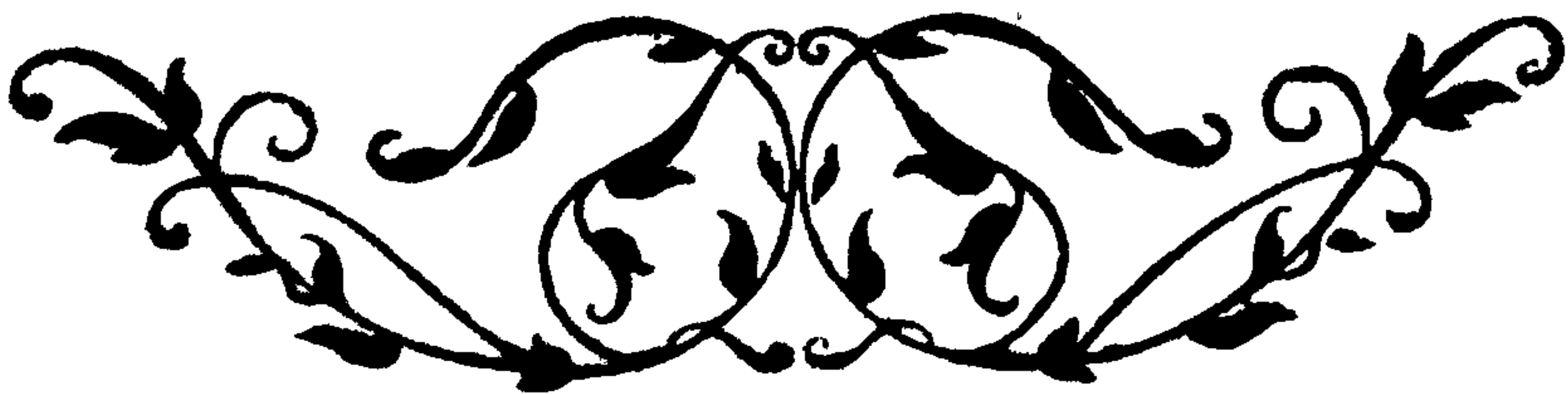


і принесли страхітливі плоди. Мене проймає жах, і я відступаю. Ніколи не відчував я гостріше небезпеки формул, цього жалюгідного кінця школи, коли ініціатори зробили свою справу і майстри пішли геть. Всякий рух впадає в перебільшення, перетворюється в технічний засіб і брехню, як тільки стає модним. Кожна істина справедлива і добра спочатку; істина, за яку героїчно віддавали своє життя, перетворюється через наслідування в найгіршу помилку, в густий бур'ян, який треба безжалісно скосити.

Я пробуджуюсь і здригаюсь. Як! Невже я бився за це? За оці бліді полотна, за оці плями, за такі рефлекси, за такий розклад світла? Милостивий боже, чи не був я божевільний? Та це ж огида, жах! Ах, що то за марна річ дискусії, формули і школи! І я вийшов з Салонів цього року, питаючи себе з тривою, чи не відіграв я колись в усьому цьому поганій ролі.

Ні, я виконав свій обов'язок, я бився за добре діло. Мені було двадцять шість років, я боровся в лавах юних і сміливих. Я й тепер захищав би те, що захищав тоді, бо то було дерзання епохи, прапор, який треба було піднести на ворожій території. Ми були праві, бо втілювали собою ентузіазм і переконання. Яка б не була мала істина, проголошена нами, — тепер вона дістала загальне визнання. І якщо відкритий шлях став надто вторганим, то це ж ми його розширили, щоб ним могло пройти тодішнє мистецтво.

Крім того, майстри лишаються. Інші прийдуть новими шляхами, але всі ті, що визначили напрям еволюції епохи, залишаться на руїнах своїх шкіл. І справді, перемагають лише творці, ті, що роблять людей, той геній, що народжує, творить життя і правду!





## ПРИМІТКИ\*)

1. „*Mes Haines*“ („Те, що я ненавиджу“, буквально: „Мої ненависті“), збірник критичних статей, вміщуваних Золя в газеті „*Evénement*“, яку видавав Вільмессан, були видані окремою книжкою в 1866 році. Це перша книжка великого письменника-реаліста.

2. *Стендаль* — літературний псевдонім, під яким прославився французський письменник Анрі Бейль (Beyle; 1783—1842). Деякі його твори, наприклад, „Прогулянки по Риму“ (1829), „Пармський монастир“ (*La Chartreuse de Parme*; 1839) і, особливо, „Червоне і чорне“ („*Le Rouge et le Noir*“; 1830) досі не втратили свого значення і вважаються класичними творами французької літератури.

3. Золя має на увазі 1793 рік — рік панування терору в революційній Франції.

4. *Гревська площа* (Place de Grève) в Парижі, з 1806 року перейменована на Place de l'Hôtel de Ville („Площа міської ратуші“), за старих часів була місцем публічної страти злочинців.

5. Змальоване в „Божественній Комедії“ великого італійського поета Данте „Пекло“ поділено на дев'ять концентричних кругів або сфер, а „Чистилище“ і „Рай“ — на сім.

6. „*Ханаанська земля*“ або „Земля обітована“, за біблейською легендою — країна, призначена богом для розселення єврейського народу.

7. Золя має тут на увазі цикл ілюстрацій Доре до біблії.

8. *Едем* (або *рай*) — чудова місцевість, де, за біблейською легендою, жили до гріхопадіння перші люди — Адам і Єва.

9. Архангел *Гавриїл* і діва *Марія*, якій, за біблейською легендою, він з'явився з „благою вісткою“ про наступне народження в неї сина від бога, зображались художниками в білосніжних убраннях, що символізують їх душевну чистоту.

10. *Голгофа* — горб поблизу Іерусаліма, — місце, де, згідно з легендою, був розп'ятий Ісус.

11. *Ахав*, один з царів ізраїльських, з намови своєї нечестивої дружини Ієзавелі, відступив від релігії Ієгови і перейняв культ вавілонського бога Ваала, за що і був покараний.

12. За біблейською легендою, коли води всесвітнього потопу почали спадати, то *ковчег* (великий корабель), в якому врятувався від поводи Ной із своєю сім'єю і з різними тваринами, зупинився на вершині гори Арарат (у теперішній Турецькій Вірменії).

13. За біблейською легендою, один з суддів ізраїльських *Ієфай* обіцяв богові, якщо останній дасть йому перемогу над амалекітянами, принести в жертву першу живу істоту, яку він зустріне, ввійшовши в Іерусалім. Сталося так, що цією істотою була його дочка.

---

\* Склад С. О. Гіляров.

14. За біблейською легендою, під час одної з війн євреїв з філістимлянами з боку останніх виступив озброєний велетень *Голіаф*, викликаючи на єдиноборство будьякого смільчака з євреїв. Ніхто не наважувався вступити в бій з велетнем. Нарешті прийняв виклик хлопчик-пастушок *Давид*. Ніякої зброї в Давида не було, крім пращі і мішечка з камінням. Влучно метнувши камінь, він убив Голіафа, а військо філістимлян у паніці розбіглося. Згодом Давид став царем над євреями.

15. За біблейською легендою, під час облоги Іерусаліма ассирійськими військами, красуня *Юдіф* проникла з обложеного міста в табір ворогів, зачарувала своєю красою начальника їх *Олоферна* і, відрубавши йому, коли він спав, голову, вернулася в Іерусалім. Паніка серед обложників, викликана смертю Олоферна, примусила їх зняти облогу.

16. *Товія* — легендарна особа, події життя якої становлять зміст „Книги Товіта“, що увійшла до складу грецької і латинської біблії. В єврейській біблії цієї книги немає.

17. *Есфір* — єврейка, дружина персидського царя, який правив Іудеєю. Викривши підступи впливового царедворця Амана, який замислив винищити єврейський народ, вона повідомила про це царя і тим врятувала євреїв від лиха, що загрожувало їм. Історія Есфірі розказана в біблії — в „Книзі Есфір“.

18. *Іов* — легендарний праведник, на якого бог, щоб випробувати стійкість його віри в добрість божу, наслав усякі лиха: відібрав у нього багатство, дітей, побив його проказою і т. ін. „Книга Іова“ — одна з найбільш поетичних частин біблії.

19. *Ісаія, Ієремія, Іезекііль, Варух, Даниїл, Амос* — біблейські пророки; пророками в біблії зуться люди, яким приписувався дар прозирання майбутнього. Деякі з пророків — безперечно історичні особи — громадські діячі, які відважно виступали проти влади і боролися проти несправедливості ладу, що існував в їх часи.

20. Згідно з євангельською легендою, Христос народився в хліву і мати поклала його в ясла.

21. Євангельська легенда розповідає, що цар Ірод, довідавшись про народження в його володіннях „месії“ і не знаючи, хто саме з новонароджених є цей „месія“, наказав на всякий випадок перебити всіх новонароджених немовлят чоловічої статі. Попереджені ангелом про небезпеку, яка загрожувала Христу, Марія і Йосиф утекли з ним в Єгипет.

22. Євангельська легенда розповідає, що запрошений на весільний бенкет у місто *Кану* Христос, коли в бенкетуючих не стало вина, чудесно перетворив у вино воду.

23. Епізод з євангельської легенди. *Іродіада* — мати Саломеї. Саломея своїми танцями під час бенкету в царя Ірода так зачарувала його, що він обіцяв виконати будьяке її бажання. З намови матері, Саломея зажадала голови пророка Іоанна, якого Іродіада ненавиділа за його обвинувальні промови.

24. Євангельська легенда розповідає, як одного разу Христос, молячись богу на горі Хоріві в присутності кількох своїх учнів, знявся в повітря, при чому постать його освітілася сяйвом. Ця подія й зветься „Преображенням“.

25. *Видіння Іоанна*, інакше „Відкриття Іоанна“, або по-грецькому „Апокаліпсис“ — одна з книг, що увійшли до складу християнської біблії. Прекрасні поетичною міццю, але дуже темні образи цього видатного літературного твору дотепно витлумачені відомим шліссельбуржцем М. Морозовим у книзі „Откровение в грозе и буре“.

26. *Поль Сезанн*, згодом знаменитий художник, — земляк і друг юності Золя.

27. Газетні статті з питань мистецтва були першим дебютом Золя в літературі.

28. *Шарантон* — назва лікарні для душевнохворих, яка знаходиться за 8 кілометрів від Парижа.

29. Тим самим ім'ям *Клод* зветься герой роману Золя „Творчість“ („L'Œuvre“; 1886) художник *Клод Лантьє*, в якому можна знайти деякі риси Мане і Сезанна.

30. Слово французького походження *жюрі* (jury) означає комісію, яка має повноваження провадити розгляд і робити висновок з того чи іншого питання.



Картини, що подаються художниками на виставку в Салон, спочатку розглядаються в журі. З 1852 року журі парижських салонів складалося наполовину з обраних самими художниками, наполовину з призначених урядом членів. У 1869 році виборних було вже 75%, а з 1870 року всі члени журі виборні. Художники, нагороджені за свої твори медалями, надалі мають право виставлятися в Салоні без санкції журі.

31. *Рагу* (слово французького походження) — страва з м'яса, нарізаного шматочками і заправленого гострим соусом.

32. *Марій і Сулла* — реакційні військово-політичні діячі стародавнього Рима (початок I віку до нашої ери).

33. „Салон Неприйнятих“ або „Салон Відкинутих“ (Salon des Refusés) був відкритий у 1863 році французьким урядом для того, щоб дати можливість художникам, не прийнятим журі офіціального Салону, виставити свої твори на суд публіки. Цим ліберальним заходом уряд Наполеона III хотів підняти свою популярність.

34. Золя осміює тут літературщину в творах салонних майстрів. „*Ода Польщі*“ — картина, сюжет якої зв'язаний з польським повстанням 1862 року. *Клеопатра* — єгипетська цариця-красуня, кохана римського полководця Антонія (кінець I віку до нашої ери); *Тібулл* — римський поет тієї ж епохи; *Лукрецій* — римський поет і філософ-матеріаліст, який порушував у своїх творах („De rebus nativa“ — „Про природу речей“) світові питання.

35. „*Ви хочете відрубати хвіст собаці*“ — натяк на вихватку знаменитого грецького полководця Алквіада (V вік до нашої ери), який, бажаючи, щоб про нього побільше говорили, відрубав хвіст своїй собаці, пофарбував її в зелений колір і ходив з нею по вулицях Афін.

36. Передбачення Золя, що картини Мане подорожчають у 20 раз, блискуче справдились: подорожчали вони не в 20 раз, а в 50 і навіть у 100 раз.

37. *Епіналь* — маленьке місто в департаменті Вож, відоме виробництвом лубочних картинок.

38. Тепер „Олімпія“ Мане справді знаходиться в Луврі.

39. *Діоген Сінопський* — старогрецький філософ (IV вік до нашої ери), засновник цинічної школи. Один з анекдотів про його життя розповідає про те, як він ходив удень по вулицях міста, тримаючи в руках засвічений ліхтар і неначе шукаючи чогось. На питання, чого він шукає, Діоген відповів: „Шукаю людину“, натякаючи цією відповіддю на те, що люди, які оточують його, не гідні звання людини.

40. *П'єр-Жозеф Прудон* (1809 — 1865) — французький філософ-публіцист. Його, за виразом Леніна, „буржуазний квазі-соціалізм“ насичений ідеями анархізму. Автор трактата „Мистецтво, його принципи і суспільне призначення“ („Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale“; російський переклад 1865 р.)

41. Коро оживляв свої реалістичні пейзажі жіночими фігурами в античних убраннях.

42. Офіціальний Салон містився в так званому „Палаці промисловості“, збудованому в 1855 році для всесвітньої виставки. Під час розчистки території для виставки 1900 року він був знесений.

43. „*Довговолосими*“ називали прихильників романтичної школи, які звичайно носили довге волосся.

44. *Виставка Мартіне* — приватна виставка, організована в 1863 році за кілька тижнів до відкриття Салона. Мане дав на неї 14 полотен, зокрема „Старого музиканта“, „Музику в Тюльєрі“, „Вуличну співачку“, „Лолу з Валенсії“.

45. Появлення на виставці 1865 року „Олімпії“ Мане спричинилося до небувалого скандалу й обурення в дрібнобуржуазних колах. Довелося поставити спеціальних сторожів для охорони картини від палок і зонтиків обурених відвідувачів.

46. Золя натякає на захоплення Мане великим іспанським живописцем Веласкесом, яке позначилося на прийомах його творчості.

47. *Шарль Бодлер* (1822 — 1867) — французький поет епохи занепадницького романтизму. Відзначався витонченістю своїх образів і майстерністю обробки віршів.

48. Див. примітку 37.
49. Тут Золя іронічно натякає на улюблену художниками академічного напрямку античну тематику.
50. Портрети Мане „M-elle В. в костюмі еспада“ і „Юнак у костюмі махо“ були виставлені в „Салоні Неприйнятих“ 1863 року; *espada* (ісп.) — тореадор; *majo* (ісп.) — франт, чепурун.
51. Тобто на всесвітній виставці 1867 року в Парижі.
52. Див. примітку 44.
53. Див. примітку 51.
54. Будучи незадоволений своїм „Боем биків“, Мане решту картини знищив, вирізавши з неї лише одну деталь — фігуру „Мертвий чоловік“.
55. *Філіберт Рув'єр* (1809 — 1865) — відомий французський трагик, що особливо прославився виконанням ролі Гамлета, в якій і зобразив його Мане на портреті 1864 року.
56. „Бій „Кірзарса“ з „Алабамою“ — картина, написана Мане в 1872 році в зв'язку з розв'язанням політичного інциденту між Англією й США. Інцидент виник ще в 1864 році. Він був викликаний піратськими діями капера „Алабама“, що належав Південно-Американській Конфедерації. Під час міжусобної війни „Алабама“ потопив багато суден, належних Сполученим Штатам. „Алабама“ був куплений в Англії, тому уряд США вважав Англію відповідальною за дії капера. Кінець кінцем крейсер „Кірзарс“ потопив „Алабаму“ близько французьких берегів.
57. Лист опублікований у збірнику „Correspondence“.
58. *Жан Гужон* (коло 1510 — 1568) — відомий французський скульптор, який особливо прославився портретною статуєю фаворитки короля Генріха II у вигляді богині Діани, фігурними й алегоричними барельєфами. Стиль Гужона відзначається елегантністю і дещо надмірною вишуканістю форми.
59. *Кур-де-Мірабль* (Cour des Miracles) — місце в Парижі, де збирались каліки-жебраки.
60. *Вільвей* — учитель малювання Золя.
61. Серед гравюр Рембрандта є кілька порнографічних аркушів, наприклад, т. зв. „Un lit français“.
62. *Франсуа Рабле* (коло 1495 — 1553) — знаменитий французський письменник. Головний його твір — сатиричний роман під назвою „Дорогоцінна повість про великого і величезного велетня Гаргантюа“. В цьому творі Рабле висміює найрізноманітніші сторони тодішнього життя. Особливо сильні удари наносить він пережиткам феодального середньовіччя.
63. *Франческа да Ріміні* і *Беатріче* — ідеальні жіночі образи „Божественної Комедії“ Данте.
64. Сезанн — справді, один з найвидатніших живописців кінця ХІХ ст. Слава його досягла апогею вже після смерті художника, на початку ХХ ст.
65. Сезанн був сином банкіра.
66. Дальший текст до стор. 180 являє собою вибірку з статтей Золя, надрукованих у „Вестнике Европы“ за 1875 — 1880 рр. Статті ці вміщались під заголовком „Парижские письма“ і були підписані по різному: Е. Z—I—, Еміль Золя і т. ін. Частина цих статей з міркуваннями про театр і про роман була згодом перероблена автором і видана окремими книжками „Naturalisme au Théâtre“ і „Le Roman Naturaliste“, статті ж з образотворчого мистецтва не надруковувались, і французський оригінал їх загубився. Російський переклад, з якого зроблено цей переклад на українську мову, не цілком задовільний.
67. Давніше Салони були академічними виставками.
68. Великий художник Курбе за участь в Парижській Комуні, як відомо, жорстоко поплатився і примушений був покинути батьківщину.
69. *Корифей* (слово грецького походження) — проводир, вождь; так називали в старогрецькій драмі проводиря хору (заспівача).
70. *Articles des Paris* („парижські модні речі“) — загальноприйнята назва для предметів дрібної розкоші, якими здавна славиться Париж і які поширені в усіх капіталістичних країнах.
71. Старовинна класифікація родів живопису, тобто поділ його на релігій-

ний, історичний, пейзажний, батальний (воєнний), побутовий (інакше — жанровий), портретний, натюрморт і т. д.

72. *Школа Мистецтв* (L'École des Beaux Arts) у Парижі була заснована в 1648 році одночасно з королівською Академією Мистецтв. В епоху Золя вона мала дві секції: секцію живопису і скульптури, і секцію архітектури. Реформа 1863 року зробила цю школу державним розсадником вищої художньої освіти поряд з Академією, яка, таким чином, втратила в цьому відношенні свою колишню монополію. Серед викладачів Школи Мистецтв було багато академіків.

73. „Пекло“, зображене Данте в „Божественній Комедії“, — поділене на круги, кожний з яких призначений для певної категорії грішників, що мучаться в ньому. *Віргілій* — римський поет, дуже поважаний в середні віки, був провідником Данте по цих пекельних кругах.

74. Див. примітку 62.

75. Біблейська історія: сини *Ріцци* були видані Давидом на страту гаваонітянам для спокутування кривди, заподіяної їм попередником Давида — царем Саулом. Нещасна мати протягом кількох днів обороняла кинуті без поховання тіла страчених, відганяючи від них хижих птахів і шакалів.

76. *Радегонда* — дружина франкського короля Клотаря I (VI ст.). Ненавидячи свого чоловіка, Радегонда постриглася в черниці, заснувала поблизу Пуатьє монастир, в якому й жила благочестиво, проте, не відмовляючись від своїх симпатій до літератури і поезії. Незабаром в її монастирі утворився гурток з найкультурніших людей того часу на чолі з витонченим письменником Венанцієм Фортунатом.

77. *Катон*, політичний діяч республіканського Рима (II ст. до нашої ери), відзначався надзвичайно суворими моральними принципами, ненавидів усяку розкіш і зніженість. Образ Катона, увінчаного трояндами, взятий Золя, як символ фальшивого освітлення історичних фактів.

78. Скабрязна історія про *Фамар*, згвалтовану братом своїм Амномом, розказана в біблій.

79. *Фактура*, як і більша частина мистецтвознавчих термінів, — термін з дещо невиразним значенням. У широкому розумінні це слово означає всю сукупність технічних прийомів, застосованих художником у даному творі. У вузькому розумінні під фактурою розуміється трактування живописної поверхні, за допомогою якого художник передає матеріальні якості зображуваного предмета.

80. Вислів „натуралістична школа“ в Золя має трохи інше значення, ніж у сучасному нашому розумінні. Термін „натуралізм“ у Золя майже рівнозначний нашому „реалізм“.

81. *Аржантейль* — парижський пригород на р. Сені.

82. Золя має на увазі розгром французької армії пруссаками в 1870—71 рр.

83. *Поліна Віардо* (1821—1910) — знаменита італо-французська співачка, дружина художнього критика і близький друг І. С. Тургенева.

84. *Св. Женев'єва* вважається покровителькою Парижа. Згідно з легендою, вона жила в V ст. і під час облоги міста військами Хільдеріка постачала їжу обложеним.

85. „*Пісня пісень*“, що входить до складу біблій, оспівує любов красуні Суламфі до її жениха.

86. *Локуста* (I ст. нашої ери) славилася в Римі своїм майстерством виготовляти отрути. Її послугами скористувалася мати Нерона, щоб, усунувши законного спадкоємця імператора Клавдія — Британніка, забезпечити престол за Нероном.

87. Біблейська легенда розповідає про боротьбу патріарха *Іакова* з ангелом.

88. *Еміль де-Жірдан* (1806 — 1881) — політичний спекулянт і ура-патріот, засновник реакційної, але дуже впливової газети „La Presse“ (згодом „La Liberté“).

89. *Геродот* — старогрецький (V ст. до нашої ери), Тацит — римський (I ст. нашої ери) історики.

90. В старогрецькій міфології *Лернейська гідра* — стоголове змієподібне чудовисько з такою властивістю: коли відрубати йому одну голову, на місці

відрубаної виростає дві. З допомогою свого товариша Іолая герой *Геракл* (Геркулес) умертвив це чудовисько.

91. Див. примітку 23.

92. Трагічна історія *Франчески да Ріміні і Паоло Малатеста*, вбитих з ревнощів жорстоким і потворним чоловіком Франчески,— один з найпопулярніших і найпоетичніших епізодів „Божественної Комедії“ Данте. Пор. примітку 68.

93. *Казімір Делавінь* (1793 — 1843) — французський письменник, який приєднався до романтиків, але за власними нахилами скоріше класицист. Твори його холодні і позбавлені властивого романтикам піднесення. Творчість Делавіня характерна своїм опортунізмом і кар'єризмом.

94. *Кардинал Дюбуа*, політичний діяч епохи Людовіка XIV і Людовіка XV, користувався великим впливом при королівському дворі.

95. В історичних картинах *Лоранса* переважають ефектно-трагічні епізоди, головню, з середньовічної епохи, зразками яких і є перераховані. Золя картини цього художника. Картина „Папа Формоз і Стефан VI“ зображає суд, улаштований папою Стефаном над своїм умерлим попередником Формозом (IX ст.), труп якого фігурував у ролі обвинуваченого. В тому ж роді і решта картин. Генерал Марсо, один з героїв революційної Франції, був убитий у битві при Альтенкірхені в 1796 році. На картині зображено тіло Марсо, яке лежить на ліжку, в мундирі і з шаблею коло стегна, а навколо мерця, в позах глибокого суму, офіцери і ветерани-солдати.

96. „*Імпресіонизм*“ — від французського слова „impression“ — „враження“. Художники, які належали до групи, згодом названої групою „імпресіоністів“, первісно самі себе називали „реалістами“. В 1877 році на одній з виставок, улаштованих цією групою, звертали на себе увагу роботи Клода Моне, які, крім назви сюжету — „Захід сонця“, „Південь“ і т. ін., мали в каталозі ще визначення impression. Спочатку іронічно використана одним критиком кличка „імпресіоністи“ незабаром прищепилася і була прийнята самими імпресіоністами, як назва, що вдало характеризує основну настанову їх творчості.

97. Ця картина ілюструє один з епізодів боротьби католицької церкви з так званими альбігойцями або катарами.

98. Японський живопис, з яким, як і взагалі з мистецтвом Далекого Сходу, європейський художній світ познайомився лише з 60-х років XIX ст., був дуже значним фактором у розвитку нових настанов у французькому мистецтві. Багато прийомів імпресіоністів пояснюються впливом японських зразків.

99. *Жанна д'Арк* (1412(?) — 1431) — напівлегендарна героїня так званої столітньої війни (1337 — 1453); проста селянка, вона, як відомо, відіграла велику роль у патріотичному русі, який звільнив Францію від англійської окупації. Релігійно-містичний покров, накинутий як на саму героїню, так і на її подвиг, цілком зрозумілий, коли взяти до уваги слова Енгельса про роль релігії в середньовіччі (Маркс и Энгельс. Соч., т. III, с. 675).

100. Державний переворот 2 грудня 1851 року був справою зграї політичних авантюристів, очолюваної Луї Бонапартом. Фактично знищивши досягнення революції 1848 року, переворот цей відкриває ганебну еру так званої Другої імперії.

101. Золя хоче сказати, що всі персонажі Кабанеля сфабриковані за одним шаблоном, за одним зразком.

102. Див. примітку 18.

103. „Відлучення короля Філіппа“ ілюструє епізод з історії середньовічної Франції. Син Ганни Ярославни Київської і Генріха I, Філіпп зайшов у конфлікт з церквою через те, що розійшовся з першою своєю дружиною Бертою Голландською і одружився з графінею Бертрандою де-Монфор. За це подружжя було відлучене від церкви, тобто позбавлене права на сповідь, причастя і т. ін.

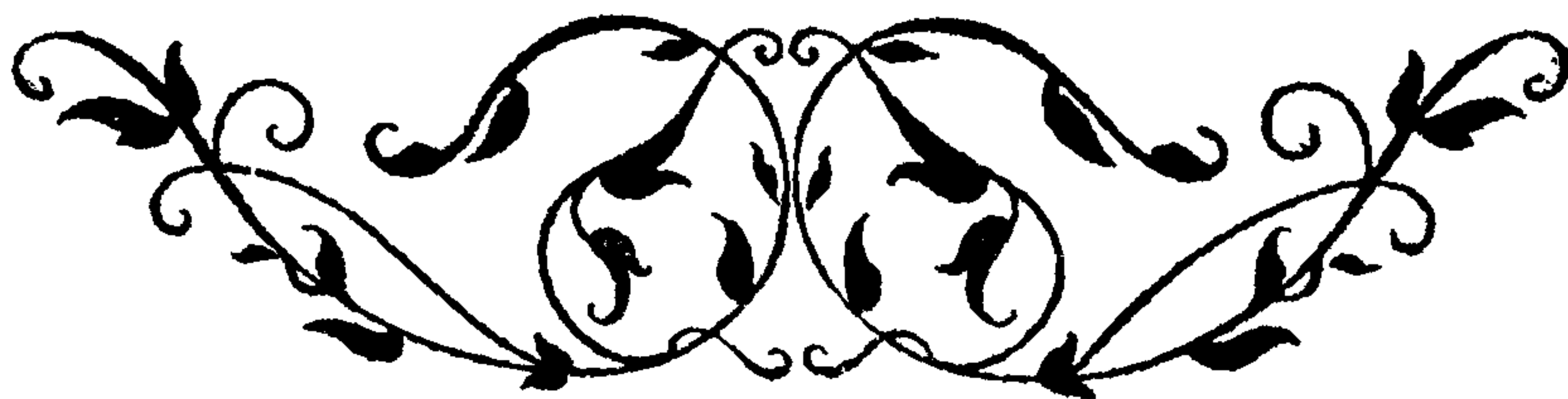
104. Фреска „Pro patria ludus“ („Гри задля слави батьківщини“), про картон для якої говорить тут Золя, була написана *Пювіс-де-Шаванном* у 1882 році. Нею був вивершений чудовий цикл розписів, яким знаменитий майстер прикрасив стіни музею в м. Ам'єні в області Пікардія (північно-східна Франція).

105. Ця стаття опублікована в збірнику „Nouvelle Campagne“ 1896 року.

106. Див. примітку 66.

107. „*Figaro*“ — з 1854 до 1866 р. бульварний парижський журнал, а потім щоденна газета. Видавав його той же Вільмессан, який видавав і закритий у 1866 році журнал „*Événement*“. Золя був співробітником цього останнього.

108. Під англійським естетизмом тут треба розуміти естетику так званих „прерафаелітів“. Прерафаеліти прагнули повернути мистецтво до старовинних традицій дорафаелівських часів (звідки і назва), приймаючи за ідеал мистецтво італійців XV ст.





## ВІДОМОСТІ ПРО ХУДОЖНИКІВ, ЗГАДУВАНИХ У СТАТТЯХ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ \*

*Арпіньї* або *Гарпіньї* (Henri Harpigny; 1819 — 1916) — видатний пейзажист, що малював переважно природу південної Франції. Його напрям — близький до барбізонців (див. це слово), але має певний наліт класичних традицій.

*Барбізонці* — загальноживана назва для школи французьких пейзажистів, що процвітала в середині XIX ст.; інакше ця школа зветься школою Фонтенбло. Назва походить від назви села Барбізон поблизу чудового лісопарку старого королівського замку Фонтенбло. Напряму цієї школи — реалістичний. Особливо характерна її риса — додержування принципу так званого пленеру (*plein air*), тобто малювання на вільному повітрі, а не в майстерні. Головними представниками школи були Коро, Руссо, Діаз, Добіньї, почасти Мілле й ін.

*Бастьєн-Лепаж* (Jules Bastien-Lepage; 1848 — 1884) — французський живописець; вихованець Академії й учень Кабанеля, від якого, за його власним висловом, „засвоїв його майстерність, але не його мистецтво“. До 1878 р. малював переважно портрети, а потім — сцени з селянського життя, які дали йому велику популярність. Його учениця — Марія Башкірцева, відома своїми „Записками“.

*Беккер* (Georges Becker) — французський живописець, учень Жерома. Його величезні, що б'ють на ефект, картини біблейського і міфологічного змісту не зустрічали співчуття критики.

*Бодрі* (Paul Baudry; 1828 — 1886) — французський живописець. Талант Бодрі склався під впливом вивчення венеціанських майстрів Ренесансу, що виявився в умовно-елегантних формах, властивих мистецтву Другої імперії. Головна робота Бодрі — розпис театру Великої опери (*Grand-Opéra*). Ця робота дала йому славу першого живописця свого часу.

*Бонвен* (François Bonvin; 1807 — 1887) — французський художник реалістичного жанру в дусі старовинних голландців.

*Бонна* (Joseph-Léon Bonnat; 1833 — 1905) — відомий французський портретист. Провівши молодість у Мадриді, він сформувався як художник під впливом старих іспанських майстрів, особливо Рібейри і Веласкеза. Вплив першого позначився на „Іові“ — картині, яка прославила Бонна, другого — на його численних портретах (понад 200) різних знаменитостей його часу — письменників, державних діячів, учених, артистів і, між іншим, президентів французької республіки.

*Бретон* (Jules Breton; 1827 — 1906) — французський живописець. Захоплений ідеями 1848 року, Бретон присвятив свою творчість зображенню трудящих, переважно селян, у трактовку яких він вносив елемент умовної, салонної ідеалізації („Повернення косарів“ 1853 р., „Жінка з снопом“ і ін.).

\* Склав С. О. Гіляров.

*Бріго* (Ernest Brirot) — учень Курбе, малював мисливські сюжети.

*Бріон* (Gustave Brion; 1824 — 1877) — французський жанрист, що малював ідилічні жанрові сценки в дусі німецьких художників Кнауса і Вотье.

*Бугро* (William Bouguereau; 1825 — 1905) — французський художник, представник ув'ядаючих традицій школи Енгра, автор незлічених рожевих німф, іноді переодягнутих у святих. Його мистецтво цілком задовольняло смаки крупних біржовиків, і репутація його в свій час стояла дуже високо.

*Веласкес* (1599 — 1660) — славнозвісний іспанський художник. Захоплення Веласкесом як великим майстром кольору — одно з найхарактерніших явищ у художньому житті Європи 70 — 80 рр. минулого ст. Цей час може бути названий епохою „відкриття Веласкеза“, який до того часу був майже невідомий поза Іспанією.

*Верне* (Horace Vernet; 1789 — 1863) — французський художник, що спеціалізувався на батальних сюжетах і постачив свої гігантські полотна галереї Версальського музею. Одна з них („Битва при Смала“) має завдовжки 21 метр. У живописному відношенні це не більше як кольорові ілюстрації.

*Веронезе* (1528 — 1588) — славнозвісний італійський живописець венеціанської школи.

*Вібер* — французський рисувальник і гравер, ілюстратор байок Лафонтена

*Воллон* (Antoine Vollon; 1833 — 1900) — французський живописець, відомий, головню, своїми натюрмортами.

*Гарньє* (Jules Garnier; 1841 — 1889) — учень Жерома; писав напівжанрові, напівісторичні анекдоти („Король бавиться“ і т. ін.).

*Геннер* або *Еннер* (Jean-Jacque Henner; 1829 — 1905) — французський живописець, улюбленець салонів 70 — 80-х років, що малював витончені жіночі тіла в м'яких тонах і з „корреджівською“ грацією. Типовий салонний ідеаліст, Геннер почав свою кар'єру сухувато-реалістичними портретами в дусі Гольбейна. Його „Наяда“ Люксембургського музею і досі дуже популярна.

*Гільєме* (Antoine Guillemet; 1842 — 1888) — учень Коро; мав успіх в офіціальних колах і одержав багато нагород і медалей.

*Гільйоме* (Gustave-Achille Guillaumet; 1840 — 1887) — французський художник малював переважно сцени з життя марокканських арабів, трактуючи їх у дус патріархальної простоти, на протилежність Фромантену, який підкреслював екзотику Сходу. Щодо техніки Гільйоме близький до імпресіоністів. Знаменита його картина „Молитва в пустині“ 1863 року.

*Глез* — учень і послідовник Жерома.

*Гюе* (Paul Huet; 1803 — 1869) — французський художник, один з основоположників реалістичного пейзажу, старанний і добросовісний, але не дуже талановитий і маловідомий майстер.

*Давід* (Louis David; 1748 — 1825) — знаменитий французський живописець епохи буржуазної революції й імперії, класицист щодо принципів, але реаліст щодо художнього свого темпераменту, автор „Убитого Марата“ і ін.

*Дега* (Hilaire-Germain-Edgar Degas; 1834 — 1917) — французський живописець, що примикав до імпресіоністів. В його тематиці переважають сцени з побуту балерин, при чому він показує цей побут у трудовому аспекті. Серія його картин, що зображає прачок, навіяна романом Золя „Пастка“ („L'Assommoir“).

*Декан* (Alexandre Decamps; 1803 — 1860) — французський живописець, основоположник орієнталізму (захоплення Сходом) в буржуазному живописі тридцятих років XIX ст., близький до романтиків.

*Делакруа* (Eugène Delacroix; 1798 — 1863) — один з найбільших художників нового часу, голова так званої романтичної школи в живописі; боровся з академічною рутинною за вільне, реалістичне мистецтво, за право художника брати сюжети з усіх ділянок життя — як минулого, так і сучасного. Якщо в творчості Делакруа переважають мотиви історичні і легендарні, то це пояснюється негативним ставленням Делакруа до буржуазної дійсності, яка оточувала його. Коли ця дійсність щось обіцяла і відкривала перспективи кращого майбутнього, в революційні дні 1830 року, Делакруа написав свою знамениту „Барикаду“.

Реалістичний романтизм Делакруа не має нічого спільного з мистецтвом німецької ідеалістичної романтики.

*Деларош* (Paul Delaroche; 1797 — 1856) — прославлений французський історичний живописець, який надзвичайно старанно відтворював зовнішню форму зображуваних подій з французького і англійського минулого, але далі цієї добросовісної постановки історичних анекдотів не пішов. Як живописець, Деларош — холодний і сухий. Оцінка його у Золя цілком неправильна.

*Делоне* (Elie Delaunay; 1828 — 1891) — французський художник з числа так званих „ренесансистів“, поклонник флорентинських майстрів кінця XIV і першої половини XV ст. Продумані, трохи сухуваті, але міцні його портрети нагадують Бронзіно. Знаменита його картина „Чума в Римі“ 1869 р.

*Детайль* (Edouard Detaille; 1848 — 1912) — французський живописець. Учень Мейссоньє, друг Невіля, він присвятив своє мистецтво французській армії, зображаючи сцени франко-пруської війни 1870 — 1871 р. в реалістичній трактовці, але піднесено-патріотичному шовіністичному дусі.

*Джакомеллі* (Hector Giacomelli; 1822 — 1904) — французський живописець і графік, відомий своїми витонченими і сповненими багатю фантасію орнаментальними рисунками, якими він прикрасив розкішні видання біблії і „Божественної Комедії“ з малюнками Доре.

*Добіньї* (Charles Daubigny; 1817 — 1878) — французський пейзажист, що приймав до барбізонців. Його сюжети — переважно околиці Парижа. В прийомах його живопису помітні риси імпресіонізму.

*Доре* (Gustave Doré; 1833 — 1883) — дуже плодовитий французський графік, ілюстратор і живописець. Людина з колосальною фантазією, Доре втілює у своїх рисунках образи біблії, „Божественної Комедії“, „Дон-Кіхота“; він ілюстрував також Рабле, Бальзака й ін.

*Дюбуф* (Guillaume Dubuffe; 1853 — 1909) — французський живописець; до 1889 р. виставляв у Салонах декоративні композиції алегоричного характеру; згодом з успіхом працював у галузі монументального живопису.

*Дюран* див. Каролус Дюран.

*Дюез* (Ernest Duez; 1843 — 1896) — французський жанрист, послідовник Бастьєн-Лепажя.

*Енгр* (Jean-Auguste-Dominique Ingres; 1780 — 1867) — знаменитий художник-класицист, одна з наймогутніших і найцільніших фігур серед майстрів XIX ст. Заялуженим доктринам класицизму Енгр зумів надати свіжості і життєвості, завдяки яким очолена Енгром боротьба класицизму з романтичною школою, на чолі якої стояв Делакруа, була боротьбою майже рівних сил. В ужиток академічного живопису Енгр, крім античних зразків, ввів Рафаеля.

*Жакет* (Gustave Jacket; 1846 — 1909) — учень Бугро; працював у дусі свого вчителя. Відомі були його численні картини під назвою „Задумливість“ — гарненькі жінки, поринулі в мрії.

*Жервекс* (Henri Gervex) — французський портретист академічного типу, відомий своїми груповими портретами, особливо портретом лікаря Пеана серед асистентів, який робить операцію.

*Жером* (Jean-Léon Gérome; 1824 — 1904) — французський живописець, дуже типовий представник академічного напрямку, що знемагав у боротьбі з реалізмом. Жером силкувався освіжити академічну рутину зведенням античної тематики з висот історичного жанру до рівня побутового анекдота.

*Івон* (Adolphe Yvon; 1817 — 1893) — учень Делароша, баталіст, який мав великий успіх в офіційному мистецтві Другої імперії за свої умовні і фальшиві картини, що прославляли Наполеона III.

*Кабанель* (Alexandre Cabanel; 1823 — 1889) — французський живописець, учень Енгра. Мав свого часу велику славу в буржуазному світі як портретист і автор незліченних голих жінок з алегоричними назвами. Їх цукеркова красивість свідчить про низький рівень смаку споживачів його мистецтва.

*Казен* (Jean Cazin; 1841 — 1901) — французський пейзажист. Фігури його пейзажів виражають настрої зображеної природи, і навпаки — природа відповідає переживанням зображених персонажів. Тематика Казена переважно біблейська („Агар і Ізмаїл“ 1876 року й ін.).



**Кайбот** (Gustave Caillebotte; 1848 — 1894) — французський живописець, що знайшов середній шлях між імпресіонізмом і натуралізмом; мав великий успіх у публіки — переважно своїми пейзажами.

**Каро** (Henri Carot) — незначний французський художник, учень Мілле. З 1880 р. виставляв у Салонах свої акварелі.

**Кароліус Дюран** (Charles Duran; 1837 — 1917) — французський живописець, один з наймодніших портретистів свого часу.

**Клерен** (Georges Clairin; 1843 — 1910) — французський живописець історичного жанру; з успіхом працював і в галузі монументального живопису (сходи в Парижській опері) і портрета.

**Констан** (Benjamin Constant; 1845 — 1902) — учень Кабанеля; сформувався під впливом художника віртуоза колориту Фортуні. Малював ефектні картини трагічного і б'ючого по нервах змісту з побуту арабських племен північної Африки.

**Коро** (Jean-Baptiste Corot; 1796 — 1875) — французський живописець, великий майстер реалістичного пейзажу, голова так званої барбізонської школи (див. *барбізонці*), який послідовно проводив у ландшафтному живописі принципи пленеру. Від класицизму, в душі якого він здобув свою художню освіту, Коро зберіг звичку оживляти свої пейзажі міфологічними фігурами німф, грацій і т. ін.

**Курбе** (Gustave Courbet; 1819 — 1877) — французський живописець; художник, якого можна поставити серед найбільших майстрів світового мистецтва; переконаний борець за реалізм. Захоплено боровся з академізмом і з фальшивістю офіційного мистецтва Другої імперії. Уряд, бажаючи притягти художника на свою сторону, нагородив його орденом почесного легіона, від якого він демонстративно відмовився. Популярності Курбе в прогресивних колах суспільства багато сприяв його друг і земляк Прудон, що звеличив його мистецтво у відомій своїй книжці „Искусство, его основания и общественное назначение“ (рос. переклад 1865 р.). В дні Комуни Курбе, перебуваючи в Парижі, брав найближчу участь у художньо-суспільному житті, за що був ув'язнений у тюрмі Версальським урядом. Ненависть буржуазії до учасника Парижської Комуни виявилась у бойкоті його творчості і в недопущенні його картин на виставки. Помер Курбе в Швейцарії, де він жив як емігрант, рятуючись від переслідування.

**Кутюр** (Thomas Couture; 1815 — 1879) — учень Гро і Делароша; мав свого часу надмірну славу, особливо завдяки своїй величезній щодо розміру, не позбавленій величчя, але по суті театральній картині „Римська оргія“ (1837).

**Лефевр** (Jules Lefebvre; 1836 — 1912) — французський живописець того ж напрямку, що й Кабанель, Геннер, Бодрі і т. ін., майстер миловидних „голівків з виразом“ (têtes d'expression) і елегантних жіночих портретів.

**Лоранс** (Jean-Paul Laurence; 1838 — 1921) — французський історичний живописець, послідовник традицій Делароша. Його перебільшені трагічні картини на теми з середньовічної історії всеж свідчать про глибоке проникнення і знання епохи („Інтердикт“, „Відлучення короля Роберта“). Лоранс відомий також і як видатний ілюстратор.

**Мазероль** (Alexis Mazerolle; 1826 — 1889) — французський живописець історичного жанру.

**Мане** (Edouard Manet; 1832 — 1883) — знаменитий французський художник, основоположник імпресіонізму. Учень Курбе, він повернув реалізм живопису 70 — 80 рр. з шляху об'єктивної передачі дійсності на шлях суб'єктивної її трактовки під кутом зору даного моменту (звідси і назва заснованої Мане школи: *impression* значить „враження“). Оригінальність мистецтва Мане викликала проти нього обурення „публіки“, яка побачила, до того ж, і щось „неморальне“ в самому змісті його картин („Сніданок на траві“, „Олімпія“). Вигнаний з Салону 1863 року, Мане з кількома іншими молодими новаторами, виставив свої твори в так званому „Салоні Неприйнятих“ (Salon des Refusés). На вироблення живописних прийомів Мане дуже вплинуло вивчення Веласкеза, а також японських майстрів. У романі Золя „L'Oeuvre“ герой романа Клод Лантьє має риси схожості з Мане, хоч останній, на протилежність Мане, не належав до „богеми“, а був у житті зразком добропорядного і врівноваженого рантьє.

**Мейссоньє** (Ernest Meissonier; 1815 — 1891) — французський художник-реаліст. Особливо відомі його чудово вималювані мініатюрні картинки, здебільшого однофігурні жанрові сюжети з персонажами XVIII ст. („Курець“, „Коло вікна“ і т. д.). З 1860 року Мейссоньє присвятив себе історичному живописові, обравши тематикою епоху Наполеона.

**Мерсон** (Luc-Olivier Merson; 1846 — 1920) — представник ідеалістичного напрямку у французькому живописі, — цей напрям виходив від наслідування італійських примітивів. Малював переважно на релігійні сюжети.

**Мілле** (Jean-François Millet; 1815 — 1875) — поряд з Курбе, один з найвидатніших майстрів XIX ст. Живучи в Барбізоні, Мілле, на протилежність іншим „барбізонцям“, що малювали майже виключно пейзажі, присвятив своє мистецтво зображенню трудового селянського життя, яке в його трактовці має епічно-патріархальні риси, але в той же час просякнуте меланхолічним сумом. Колорит Мілле дуже стриманий, нагадує тональність Рембрандта.

**Моне** (Claude Monet; 1840 — 1926) — один із стовпів імпресіонізму; дійшов у своїй творчості граничної витонченості технічних прийомів, але не перейшов цих границь, на протилежність молодшим його товаришам-художникам (неоімпресіоністам). Моне малював майже виключно пейзажі, часто повторюючи і варіюючи той самий невігядливий сюжет у різних умовах освітлення (серії „Стіжки“, „Руанський собор“ і т. д.).

**Моншаблон** (Xavier Monchablon; 1835 — 1907) — французський живописець історичного жанру.

**Моризо** (Berthe Morizot) — французська художниця-імпресіоністка.

**Моро** (Gustave Moreau; 1826 — 1898) — вишуканий французський художник, що розвинув свій оригінальний талант на вивченні італійських майстрів XV ст. Своєрідна його трактовка традиційних сюжетів з міфології і біблії відзначається якоюсь живописною містикою („Саломея“, „Смерть Орфея“, „Геракл і Лернейська гідра“ і ін.).

**Назон** (François Nazon; 1821 — 1902) — французський пейзажист, учень Делароша.

**Невіль** (Alphonse Neville; 1836 — 1885) — французський художник-баталіст, друг і співробітник Детайля.

**Пеле** (Ferdinand Pelez) — учень Кабанеля; малював жанрові картини з певною моралістичною тенденцією.

**Піссарро** (Camille Pissarro; 1830 — 1903) — французський живописець, учень Коро. З перших виступів імпресіоністів примкнув до цієї групи новаторів, але пішов далі основоположників нового живопису в розробці принципів розкладу кольору. В зв'язку з цим Піссарро вважається главою так званих неоімпресіоністів (Сіслей, Сера й ін.).

**Пуссен** (Nicolas Poussin; 1594 — 1665) — великий французський живописець-класик. Захоплення античною красою сполучалося в Пуссена з глибоким вивченням природи. Пізніші його поклонники і послідовники це вивчення природи цілком ігнорували, — тому Золя і називає їх „звироднілими внуками“ Пуссена.

**Пювіс-де-Шаванн** (Puviss de Chavannes; 1824 — 1898) — французський художник-монументаліст, який віродив в епоху розвиненого натуралізму стиль стінних розписів XV в. Особливо гідні подиву його фрески в музеї м. Ам'єна і в парижському Пантеоні (з циклу про св. Женев'єву).

**Раффе** (Denis-Auguste-Marie Raffet; 1804 — 1860) — французський графік-баталіст, що присвятив себе переважно художньому відтворенню наполеонівської епопеї. Романтична піднесеність поєднується в нього з самим справжнім реалізмом.

**Ренуар** (Auguste Renoir; 1841 — 1920) — один із стовпів імпресіонізму, соратник Мане, Моне й ін., може, найбільше з усіх імпресіоністів цінимий художньо-антикварним ринком. У манері Ренуара сміливість живописних прийомів сполучається з винятковою витонченістю виконання.

**Реньйо** (Henri Regnault; 1843 — 1871) — талановитий французський живописець, реаліст-романтик типу Делакруа. Всесвітньо відомий його чудовий портрет іспанського генерала-революціонера Хуана Пріма (1869).

**Рібо** (Théodule-Augustin Ribot; 1823 — 1891) — французський живописець,

що виробив свою манеру на вивченні старих Іспанських майстрів, головним чином, Рібейри, в якого він засвоїв прийом контрастуючих світла і тіней і схильність до демократичного типажу.

*Робер* (Léopold Robert; 1794 — 1835) — французський майстер, у творчості якого принципи академічного класицизму своєрідно перетворилися в жанровій тематиці з життя італійських селян. Особливо відома його картина „Повернення женців“.

*Ролль* (Alfred-Philippe Roll) — французський живописець-реаліст. В його картинах з народного життя документальна точність сполучається з епічною широтою. Чудово вдаються Роллю масові сцени (напр., „Стачка“ 1880 р).

*Руабе* (Ferdinand Roybet; 1840 — 1920) — французський живописець, що працював у дусі Мейссоньє.

*Руар* (Henri Rouard; 1833 — 1912) — багатий любитель мистецтва, колекціонер і художник, учень Мілле.

*Руссо* (Théodore Rousseau; 1812 — 1867) — знаменитий французський пейзажист, один із стовпів Барбізонської школи. Величезний успіх, слава і багатство були нагородою за довгі роки злиднів у його трудовому житті.

*Сезанн* (Paul Sézanne; 1839 — 1906) — оригінальний видатний майстер, який свого часу примикав до імпресіоністів, але згодом замкнувся в своїй своєрідній манері. Невтомний, безкорисливий шукач і трудівник, Сезанн працював, головним чином, над проблемою синтезу кольору і форми. Вплив Сезанна на мистецтво кінця XIX і початку XX ст. величезний, від нього ж виходять і такі ухили в цьому мистецтві, як кубізм.

*Сіслей* (Alfred Sisley; 1840 — 1899) — один з імпресіоністів, соратник Мане; довів до граничної межі живописні прийоми школи в передачі світла.

*Стевенс* (Alfred Stevens; 1826 — 1906) — бельгійський живописець, майстер салонного жіночого портрета.

*Тульмуш* (Auguste Toulmouche; 1829 — 1890) — французський жанрист і портретист „великого світу“, художник хорошої техніки, але скудної думки.

*Фальг'єр* (Jean Falguière; 1831 — 1900) — знаменитий французський скульптор, що займався також і живописом.

*Фантен-Латур* (Henri Fantin-Latour; 1836 — 1902) — учень Курбе, великий майстер техніки. Його портрети відзначаються інтимною непримушеністю. З робіт Фантен-Латура особливо варті уваги груповий портрет французьких художників, зображених перед портретом Делакруа („Homage à Delacroix“).

*Фірмен-Жерар* (Firmin Gérard; 1838 — 1921) — французський живописець, що з успіхом виставляв в Салонах свої історичні і жанрові картини. Відзначався дуже дбайливою обробкою своїх творів.

*Фландрен* (Paul Flandrin; 1811 — 1902) — французський художник-пейзажист, який згодом працював і в галузі монументального живопису.

*Фромантен* (Eugène Fromantin; 1820 — 1876) — французський художник-орієнталіст, що засвоїв від романтиків потяг до екзотики, але за характером свого живопису скоріше класик-академіст. Критичні нариси Фромантена, присвячені майстрам фламандської і голландської школи і видані в 1876 році під заголовком „Старовинні майстри“, досі не втратили свого інтересу і значення (в російський переклад).

*Харламов, Олексій* — вихованець Петербургської Академії Мистецтв і з 1876 року член її. Мав великий успіх у парижських Салонах завдяки своїм ефектним, переважно жіночим, портретам.

*Шаплен* (Charles Chaplin; 1825 — 1891) — французський живописець і гравер, улюбленець великосвітських салонів Другої імперії; малював переважно напівоголених цукерково-гарненьких жінок, вкладаючи в трактовку цього жанру ту гривуазну еротику, яка нагадує майстрів рококо.

*Шеффер* (Ary Scheffer; 1795 — 1858) — голландець походженням, але живший у Франції художник. Шеффер займає середнє місце між класицистами і романтиками. Картини його здебільшого на сюжети з біблії і з „Фауста“ Гете. Своїми поглядами Шеффер схилився до сенсімоністів, чим, може, й пояснюється симпатія до нього Золя.

## ЗМІСТ

	Стор.
<i>А. ГОЗЕНПУД</i> — ЕМІЛЬ ЗОЛЯ — ХУДОЖНІЙ КРИТИК . . . . .	5
<i>С. ГІЛЯРОВ</i> — ПОБОРНИК ПРАВДИВОГО МИСТЕЦТВА . . . . .	20
<i>ЕМІЛЬ ЗОЛЯ</i> — ФРАНЦУЗСЬКИЙ ЖИВОПИС ХІХ СТОЛІТТЯ . . . . .	
Я НЕНАВИДЖУ . . . . .	31
ГЮСТАВ ДОРЕ . . . . .	36
МІЙ САЛОН	
Моєму другові Полю Сезанну . . . . .	42
I. Жюрі . . . . .	44
II. Жюрі (продовження) . . . . .	48
III. Наша художня сучасність . . . . .	50
IV. Мане . . . . .	53
V. Реалісти в Салоні . . . . .	58
VI. Провали . . . . .	62
VII. Від художнього критика на прощання . . . . .	65
ЕДУАРД МАНЕ . . . . .	69
I. Людина і художник . . . . .	71
II. Твори . . . . .	79
III. Публіка . . . . .	85
ЛИСТИ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ ДО ПОЛЯ СЕЗАННА	
З листа від 25 березня 1860 р. . . . .	91
З листа від 16 березня 1860 р. . . . .	93
З листа від 26 квітня 1860 р. . . . .	93
ЛИСТИ З ПАРИЖА	
Виставка картин в Парижі (1875).	
I . . . . .	96
II . . . . .	98
III . . . . .	102
IV . . . . .	105
V . . . . .	109
VI . . . . .	111
Дві художні виставки в травні (1876).	
I . . . . .	116
II . . . . .	120
III . . . . .	122
IV . . . . .	127
V . . . . .	134

	Стор.
Французська школа живопису на виставці 1878 року	
I . . . . .	138
II . . . . .	142
III . . . . .	145
IV . . . . .	150
V . . . . .	153
VI . . . . .	155
Художні новини . . . . .	158
Мистецтво і адміністрація мистецтв (з приводу Парижської виставки 1880 року).	
I . . . . .	164
II . . . . .	169
III . . . . .	174
IV . . . . .	178
ЖИВОПИС . . . . .	182
ПРИМІТКИ. . . . .	188
ВІДОМОСТІ ПРО ХУДОЖНИКІВ, ЗГАДУВАНИХ У СТАТТЯХ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ . . . . .	195

*Редактор*  
*Б. Гурман*

★

*Худ.-технічний редактор*  
*М. Дмитрієвська*

★

*Коректор*  
*М. Степняк*

★

*Оправа, форзац и заставки*  
*Л. Засєнко*

### ПОМИЛКИ

*Стор.: Рядок:*

13 13 зверху

14 8 " }

18 17 " }

*Надруковано:*

Клод Мане

Клода Мане

*Повинно бути:*

Едуард Мане

Едуарда Мане

Здано до набору 22-IV 1939 р.  
Підписано до друку 5-I 1940 р.

---

Уповноваж. Головліту № 253.  
Тираж 2.000. 12<sup>3</sup>/<sub>4</sub> друков. арк.  
Зам. № 228. Папір: 6<sup>3</sup>/<sub>8</sub> арк.,  
ч. 60 x 92 — 42 кг, в 1 папер.  
арк. 95 тис. літ.

---

Фабрика художнього друку  
Державн. Вид-ва „Мистецтво“.  
Харків. Пушкінська вул № 44.

Blank white label with faint markings on the left edge.