



Энциклопедия  
импрессионизма

Collection petite encyclopédie

# L'impressionnisme

Sous la direction de  
**Maurice Sérullaz**

inspecteur général honoraire des Musées  
conservateur en chef honoraire au musée du Louvre

et

**Arlette Sérullaz**

conservateur général des Musées  
conservateur général du musée Eugène Delacroix

S o m o g y

# Энциклопедия импрессионизма

Под редакцией  
Мориса Серюлля  
и  
Арлетт Серюлля

Москва  
Издательство «Республика»  
2005

УДК 7.036.2(03)

ББК 85.14 я2

Э68

## Encyclopédie de l'Impressionnisme

Maurice Sérullaz

avec la collaboration de

Georges Pillement, Bertrand Marret et François Duret-Robert

Somogy, 1974

### Collection petite encyclopédie L'impressionnisme

Sous la direction de Maurice Sérullaz

inspecteur général honoraire des Musées

conservateur en chef honoraire au musée du Louvre

et Arlette Sérullaz

conservateur général des Musées

conservateur général du musée Eugène Delacroix

Somogy, 1994

Перевод с французского

*Н. Матяш*

Научный редактор и автор послесловия

*К. Богемская*

Э68 **Энциклопедия импрессионизма** / Под ред. М. и А. Серюлля; Пер. с фр. Н. Матяш. Науч. ред. и авт. послесл. К. Богемская. – М.: Республика, 2005. – 295 с.: ил.

ISBN 5–250–01858–0

Книга известных французских искусствоведов, хранителей коллекций Лувра и Музея Эжена Делакруа дает широкую панораму европейского изобразительного искусства второй половины XIX – начала XX в. Образ мыслей, художественные искания и творческое горение французских импрессионистов, их предшественников и последователей в других странах становятся ближе и понятнее благодаря обширному фактическому материалу, приводимому авторами. Выдержки из статей журналистов, критиков и коллекционеров – современников импрессионистов – воссоздают атмосферу острой борьбы молодых художников за новое искусство.

Издание иллюстрировано и рассчитано на широкий круг читателей.

**ББК 85.14я2**

© Éditions Aimery Somogy, Paris, 1974, 1977 et 1981

© Éditions d'art Somogy, Paris, 1994

© Издательство «Республика», 2005

© Перевод Н. Матяш, 2005

ISBN 5–250–01858–0





## Введение

Импрессионизм – направление, которое возникло и получило развитие во Франции во второй половине XIX в. – первой четверти XX в., распространилось затем и в других странах; оно знаменовало собой настоящую революцию в живописи. Это была художественная школа, стремившаяся «передать только *впечатление*, но так, чтобы оно воспринималось как нечто материальное». Задача художника-импрессиониста – «передать свое собственное впечатление от предметов, нисколько не заботясь о соблюдении общепринятых правил». Он работает над картиной прямо под открытым небом, кладет мелкие, отдельные мазки, использует только чистые цвета радуги, стремясь передать всю интенсивность освещения, игру света и саму жизнь, схваченные в какой-то определенный момент.

Несмотря на все новаторство импрессионистов, у них были предшественники как в недавнем прошлом, так и в более далекие времена. Например, еще в эпоху Возрождения художники венецианской школы пытались передать живую реальность, используя яркие краски и промежуточные тона. Эти новаторские тенденции наиболее отчетливо выражены у некоторых испанских художников – Эль Греко, Веласкеса и главным образом Гойи, – творчество которых существенно повлияло на Мане и Ренуара.

Анализируя «испанский импрессионизм» той далекой эпохи, Камон Аснар отмечает: «Главной отличительной чертой этого «испанского импрессионизма», который можно назвать «инстантизмом»<sup>1</sup>, было стремление уловить движение или освещение в какой-то определенный момент и передать их, оставляя пробелы между мазками; вместе с тем проблемы пленэра и основных цветов несколько не интересовали этих художников, так любивших черный цвет».

Уже современник Веласкеса, писатель Кеведо, говоря о манере этого художника, точно подметил такую ее особенность, как «небрежно положенные мазки, позволяющие добиться такой правдивости». Ортега-и-Гасет пошел еще дальше, утверждая, что, «как Декарт свел мысль к рациональному, так Веласкес свел живопись к зрительному началу».

<sup>1</sup> От *instant* (фр.) – мгновение, минута. — *Здесь и далее примеч. пер.*

И наконец, недавно Лафуенте Феррари заявил: «Если можно говорить об импрессионизме Веласкеса, то только потому, что ему удавалось передавать предметы такими, какими те казались, – так целое позволяет представить, как окрашены отдельные поверхности; объемы, очерченные на первых картинах Веласкеса тонкими и четкими линиями, становятся более зыбкими и призрачными несмотря на то, что мы воспринимаем их как реально существующие».

Приблизительно в то же время Рубенс во Фландрии делает тени на своих картинах цветными, используя для этого прозрачные промежуточные оттенки; поэтому, как отмечает Делакруа, свет у Рубенса окрашен в тонкие, изысканные тона, а тени, наоборот, – в более теплые и насыщенные, усиленная таким образом эффект тени-тени. И главное – на полотнах Рубенса нет черного цвета, что станет одним из основных принципов импрессионистов. Наконец, на Эдуарда Мане несомненное вли-



Дж. М. У. ТЁРНЕР  
*Венеция, Большой Канал. 1835*

яние оказал нидерландский художник Франс Халс, клавший резкие отдельные мазки и любивший контраст ярких красок и густого черного цвета.

В развитии тенденций, способствовавших переходу живописи к импрессионизму, немалую роль сыграла и Англия. Чрезвычайно показательным, что во время франко-прусской войны (1870–1871) Клод Моне, Сислей и Писсарро отправились в Лондон, чтобы там изучать творчество великих пейзажистов – Констебла, Бонингтона<sup>1</sup> или Тёрнера. «Акварели и картины Тёрнера, Констебла, полотна Старика Крома<sup>2</sup>, вне всякого сомнения, повлияли на нас», – признавал Писсарро. Действительно, Констебл предвосхитил Моне, заявляя: «Мне важно передать на полотне росу, легкий ветерок, распускающиеся цветы, ощущение свежести... Не может быть двух не только совершенно одинаковых дней, но даже двух часов; и каждая настоящая картина – это всегда отдельное исследование, подчиняющееся только собственным законам, – поэтому то, что подходит для одного полотна, зачастую может оказаться совершенно непригодным для

<sup>1</sup> *Бонингтон Ричард* (1801 или 1802–1828) – английский живописец и график; сформировался в значительной степени под влиянием Э. Делакруа.

<sup>2</sup> *Кром Джон*, по прозвищу «Старик Кром» (1768–1821) – английский художник, по преимуществу пейзажист.



Э. ДЕЛАКРУА  
*Море в Дьеппе. 1852*

другого». Восхищавшийся Констеблом Делакруа отмечал: «Констебл говорил, что, добиваясь совершенного зеленого цвета, которым написаны его луга, он пользовался множеством оттенков зеленого». Именно так станут впоследствии работать Клод Моне и его друзья. Что же касается Тёрнера, то сами названия его работ вполне могли бы быть использованы импрессионистами для названий собственных работ, хотя они написаны много раньше: «Восход солнца в тумане» (1807), «Утренние заморозки» (1813), «Яхты на канале» (1827), «Буря» (1842), «Дождь, пар и скорость» (1844).

На Клода Моне и художников его круга повлияли и некоторые французские живописцы – разве Сезанн не утверждал, что он «хотел бы писать, как Пуссен, но природу»? А например, Ренуар оказался необыкновенно восприимчив к призрачному искусству Ватто и к манере письма Буше и Фрагонара.

Однако ближе всех этим художникам оказался Эжен Делакруа, утверждавший, что «все в живописи есть отражение». Приведенная фраза – она взята из «Дневника» Делакруа – отчетливо свидетельствует о том, что импрессионисты его позицию не могли не разделять; к тому же Делакруа уже различал локаль-

ный цвет и цвет, приобретаемый под воздействием освещения. «Следует согласовывать *основной цвет и цвет, возникающий под воздействием атмосферного освещения*», – считал он.

Акварели, написанные Делакруа в Северной Африке в 1832 г. или в Этрета в 1835 г., и особенно его картина «Море в Дьеппе» (1852), безусловно, позволяют говорить о нем как о предшественнике импрессионистов – сравните это полотно с написанной двадцатью годами позже в Гавре картиной Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872–1873). Эту близость тонко уловил поэт и писатель Жюль Лафорг, написав в 1896 г. в «Ревю бланш»: «Вибрация на полотнах импрессионистов, достигаемая за счет подрагивающих переливающихся мазков, – это удивительная находка, подсказанная им Делакруа, который, будучи одержим идеей передачи движения, в бесстрастном неистовстве романтизма не удовлетворялся быстрыми движениями и насыщенными красками, а клал вибрирующие мазки» (из «Посмертных записок»). А в 1899 г. вышла книга Синьяка, озаглавленная «От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма».

Оказали влияние на импрессионистов и работавшие в Барбизоне во второй половине XIX в. художники-пейзажисты, в первую очередь Добиньи и Диас. Добиньи на своей плавучей мастерской «Ботик» поднялся по течению Уазы, став одним из зачинателей живописи на пленэре.

Однако главную роль в становлении импрессионизма сыграли Коро и Курбе, непосредственные предшественники этого направления.

Коро считал, что «прекрасное в искусстве – это истина, омытая впечатлением, которое произвела на нас природа». Все отчетливее проступало в его творчестве первое непосредственное впечатление от чувственного и поэтического соприкосновения с природой. И если сначала главным для Коро был свет, то позднее он все больше внимания уделяет передаче особой атмосферы конкретного ландшафта. Он смешивает краски, стремясь как можно точнее передать мельчайшие оттенки и ту неуловимую воздушную атмосферу, которой окутан каждый предмет; к тому же Коро пользуется широкой гаммой серых тонов. Споря с Делакруа, для которого «серый цвет – враг любой картины», Коро получал серый не путем смешения белого с черным, а путем смешения всех цветов радуги, пока – благодаря игре их валёров<sup>1</sup> – не получался тончайший серый оттенок. Коро признавали своим предшественником и художники онфлёрской школы, или школы Сен-Симеона<sup>2</sup>, в первую очередь Эжен Буден. «Считалось, – писал Буден, – что за три года учебы я должен приобрести необыкновенные навыки; я же испытывал только растерянность, будучи совершенно покорен знаменитыми в ту пору художниками – от Руссо, который нас обворожил, до Коро, который подсказал нам новый путь в живописи».

По этому пути пошли те, кого мы обычно называем «художниками атмосферы»; они работали в Нормандии, в устье Сены, между Онфлёром, Трувилем, Довилем и Гавром. Именно там формируется подлинная импрессионистская манера; именно там группа художников, центром которой были Буден и Йон-

<sup>1</sup> В живописи и графике оттенок тона, выражающий определенное соотношение света и тени.

<sup>2</sup> На ферме Сен-Симеон, около порта Онфлёра, под Гавром, располагалась сельская гостиница. Многие художники приезжали жить и работать в этих живописных местах (Моне, Базиль, Йонкинд и др.).



Г. КУРБЕ

*Встреча, или Здравствуйте, господин Курбе. 1854*

кинд, приняла решение писать *всю картину прямо под открытым небом*. Они жили на ферме Сен-Симеон, в гостинице, которую держала матушка Тутен, неподалеку от Онфлёра – здесь и родилось то, что стали называть «школой Сен-Симеона» или «онфлёрской школой». До них в этих местах бывали Диас, Тройон, Кальс, Добиньи и Коро. В 1859 г. Буден привозит сюда Курбе и Шанна, а в 1862 г. он переселяется сюда совсем. В 1863 г. Буден уговаривает голландца Йонкинда приехать к нему, и тот проводит в Онфлёре несколько лет. И наконец, тут прожил всю осень 1864 г. Клод Моне. Именно в Онфлёре и его окрестностях Буден пишет пастелью и акварелью свои неподражаемые этюды, на которых изображены небо и вода; этюды, очаровавшие Бодлера своей поэтичностью. Именно здесь Йонкинд пишет акварели вибрирующими мазками, и, наконец, именно здесь Буден и Йонкинд научили молодого Клода Моне работать на пленэре и писать светлыми тонами.



Не в меньшей степени, чем Коро, повлиял на этих художников и Курбе, возглавлявший реалистическое направление в живописи, сложившееся во Франции во время революции 1848 г., поскольку Курбе, превосходного пейзажиста, в первую очередь интересовал свет.

Курбе, некоторое время занимавшийся преподавательской деятельностью, имел смелость наставлять своих учеников: «Пиши то, что ты *видишь*, то, что ты *хочешь*, что ты *чувствуешь*». Разве эти слова не выражают суть импрессионизма? И хотя сам Курбе работал только в мастерской, он, пытаясь передать на полотне ощущение открытого пространства, интенсивность освещения и игру света, стал использовать вибрирующие цветовые пятна, что особенно заметно на его знаменитом полотне «Встреча, или Здравствуйте, господин Курбе» (1854), а также на некоторых пейзажах, например на выставленном в Салоне (1870) полотне «Отвесные скалы Этрета». Мы уже говорили, что Курбе бывал в районе устья Сены, и в первую очередь в Онфлёре, где в 1854 г. он и встретил Будена.

Однако более всего Курбе повлиял на художников реалистического направления, работавших в Провансе: Поль Гигу и Фредерик Базиль испытали сильное воздействие манеры Курбе, в частности, того эффекта, который достигался за счет контраста ярко освещенных и сильно затемненных мест на полотне, за счет противопоставления светлых тонов и глубокого черного цвета. В этом смысле показательны композиции Базиля, а также некоторые ранние работы Клода Моне, где персонажи размещены под открытым небом.

Однако ни один из художников не испытал такого непосредственного воздействия творчества Курбе, как Эдуард Мане. Реалистические сюжеты, взятые Мане из современной действительности, увлечение портретами, нескрываемое пристрастие к испанским художникам, изысканный живописный «сюжет», манера накладывать краски пятнами, светлые и жизнерадостные тона, которые, кажется, сверкают еще ярче рядом с многоцветными и теплыми черными тонами, – все свидетельствует о внутренней связи между творчеством этих двух мэтров, что было очевидно уже их современникам.

Широко известно, какую роль сыграл Эдуард Мане в формировании импрессионизма, выставив в «Салоне отверженных» (1863) свою картину «Завтрак на траве» и постоянно выступая на встречах поэтов и художников в кафе Гербуа, находившемся в доме № 11 по улице Батиньоль (позднее – в доме № 9 на авеню Клиши), где потом разместилась закусочная Мюллера. На этих встречах председательствовали сразу два человека – Мане и Золя; они организовывались с 1866 г., но особой популярностью пользовались в период с 1868-го по 1870-й. И Мане, и Золя отстаивали новое искусство. Вокруг них собирались писатели и критики – Дюранти, Теодор Дюре, друг Золя, Поль Алексис, скульптор и поэт Захария Астриук, музыковед Эдмон Метр, фотограф Надар, а также граверы и художники самых разных направлений – Константин Гис, Альфред Стевенс, Гийоме, гравер Бракмон, Фантен-Латур, Базиль в сопровождении своего друга майора Лежона, Дега, Ренуар, Клод Моне, Сислей, Писсарро и Сезанн.

Став против собственной воли глашатаем новых, революционных тенденций в живописи, Мане тем не менее очень поздно – лишь после франко-прусской войны (1870–1871) – начал писать на открытом воздухе; немалую роль в этом сыграли советы Клода Моне. Однако он упорно отказывался принимать



К. МОНЕ

*Впечатление. Восход солнца. 1872–1873*

какое-либо участие в восьми выставках импрессионистов, подчеркивая таким образом, что считает себя «независимым» художником.

Его «двусмысленную» позицию разделял – хотя и по соображениям иного порядка – Дега. Этот художник, называвший себя «классическим живописцем, изображающим современную действительность», хотя и участвовал в семи из восьми выставок импрессионистов, до самой смерти отказывался работать на пленэре. Поэтому его, как и Мане, нельзя считать импрессионистом, а следует, скорее, называть «независимым» художником. Консерватор и новатор, последователь классических традиций и одновременно самых современных тенденций – таким был Дега среди импрессионистов.

В те годы и благодаря таким художникам, как Мане, Дега, а несколько позднее Тулуз-Лотрек, понятие современности было возведено на пьедестал. «Вы не имеете права с презрением относиться к современности или вовсе пренебрегать ею, этой мимолетной, изменчивой, непостоянной данностью», – писал Бодлер в сборнике «Романтическое искусство» в связи с Константином Гисом.

Однако черты современной жизни пыталась также передать и недавно изобретенная техника – фотография, которую некоторые считали искусством и на ко-

тору Бодлер обрушился с резкой критикой. Благодаря своеобразному и неожиданному взгляду фотография открывала художникам незнакомые стороны действительности. Неожиданные ракурсы, крупные планы, разложение движений на составные части (особенно при изображении скачек или обнаженной натуры), промелькнувшее мгновение, отблеск света – все то, что всегда пытались «схватить» художники, не могло не сказаться на формировании у них нового, своеобразного видения мира.

Однако фотография оказалась не только подспорьем, но и соперницей художников; это их подстегнуло, и они стали стремиться к таким же результатам, однако достигаемым не при помощи механических приспособлений, а благодаря искусству и таланту. Монохромной фотографии теперь противопоставляется картина, на которой ощущение жизни в ее сиюминутной быстротечности достигается вибрирующим многоцветием красок.

И наконец, последним элементом, заметно повлиявшим на молодых художников, оказалось японское искусство. Начиная с 1854 г. возобновляются контакты с Японией, и благодаря выставкам французские художники открывают для себя мастеров японской гравюры, в первую очередь Утамаро<sup>1</sup>, Хокусай<sup>2</sup> и Хиросиге<sup>3</sup>. Мастера располагали изображением на листе бумаги совершенно непривычным для европейского глаза образом, – смещенная или наклонная композиция, манера схематически передавать форму и стремление к синтезу не могли не покори́ть Мане, Дега, Моне, Ренуара, Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Гогена, символистов и наби<sup>4</sup>, если говорить только о наиболее значительных художниках. Благодаря «Порт шинуаз», магазину, открывшемуся на улице Риволи, они получили возможность познакомиться с искусством Дальнего Востока, которое раньше было им неизвестно, – это искусство их покорило и оказало значительное воздействие на их собственное творчество.

Само слово «импрессионизм»<sup>5</sup> применительно к художникам, которые нас интересуют, впервые употребил малоизвестный журналист Луи Леруа; его статья, опубликованная 25 апреля 1874 г. в газете «Шаривари», называлась «Выставка импрессионистов» и была посвящена первой выставке, организованной «Анонимным обществом художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», проходившей с 15 апреля по 15 мая того же года в бывшем ателье фотографа Надара, в доме № 35 по бульвару Капуцинок. Этим словом, на которое журналиста натолкнуло название картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872–1873), где изображен окутанный утренней дымкой порт Гавра, Леруа хотел выразить свое пренебрежительное отношение к художникам, отказавшимся от традиционных выразительных средств ради передачи своих собственных зрительных впечатлений. Однако заметим, что Антонен Пруст, вспоминая об Эдуарде Мане, писал в «Ревю бланш»: «Слово «импрессионизм» появилось не бла-

<sup>1</sup> Утамаро Китагава (1753–1806) – японский мастер цветной ксилографии и живописец.

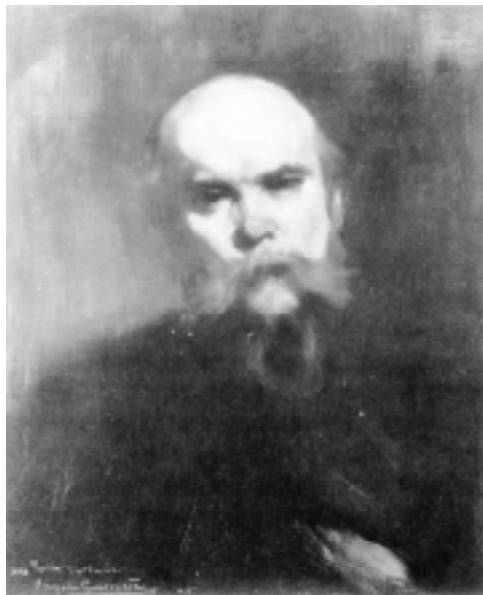
<sup>2</sup> Хокусай Кацусика (1760–1849) – японский живописец и рисовальщик; мастер цветной ксилографии.

<sup>3</sup> Андо Хирошиге (Хиросиге) (1797–1858) – японский график, мастер цветной ксилографии.

<sup>4</sup> Группа художников (Боннар, Вюйар, Дени, Серюзе и др.), идейным вождем которой был Поль Гоген, основавших Братство наби (от древнееврейского «пророк»), Братство пророков Живописи.

<sup>5</sup> Impressionnisme, от *impression* (фр.) – впечатление.





Э. КАРЬЕР  
*Портрет Поля Верлена. Ок. 1895*



О. БОД-БОВИ  
*Портрет Шарля Мориса*

годаря выставленной картине Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», как утверждает Бенедит, – оно родилось во время наших споров в 1858 году».

В любом случае импрессионизм следует рассматривать как новую технику живописи, отражавшую новое восприятие действительности, как апологию непосредственного и ничем не замутненного ощущения; художники, которые снова намного опередили писателей и композиторов, могли бы сказать о себе словами Андре Жида из книги «Яства земные»: «Я чувствую, – следовательно, я существую», опровергая таким образом принцип Декарта: «Я мыслю, – следовательно, я существую». Таким образом, это искусство сугубо инстинктивное и визуальное. Однако восприятие действительности постоянно меняется в зависимости от мельчайших вариаций освещения, и именно освещение становится подлинным сюжетом картины. Естественно поэтому, что главное внимание уделяется пейзажу, который уверенно потеснил религиозные, мифологические и исторические сюжеты. Художники, главным предметом внимания которых становится природа, будут впредь работать только на пленэре, стараясь писать так быстро, насколько возможно, поскольку натура постоянно меняется и надо успеть ухватить «мимолетное впечатление». Эти художники, не заботясь о предварительной разработке композиции, ставят свой мольберт в любом приглянувшемся во время прогулки месте; их влекут самые недолговечные состояния природы: море с его зыбким горизонтом, переливающаяся речная гладь, плывущие по небу облака, играющие солнечные блики, тающий дым и переливающийся перламутром снег.

Благодаря обостренной визуальной чувствительности внимание этих художников в первую очередь привлекают любые отражения, особенно все неуловимое и зыбкое. Они различают тончайшие оттенки и стремятся передать ощущение легкого ветерка, от которого по воде пошла рябь, затрепетала листва деревьев, заволновалась высокая трава. В отличие от своих предшественников, они не удовлетворяются просто изображением определенного времени года – они хотят передать ощущение, возникшее в конкретном месте в определенный день и час. Поэтому некоторые из них – в первую очередь Клод Моне – стали писать «серии» картин, чтобы доказать: художник, который ставит свой мольберт в одном и том же месте и от восхода до заката солнца, другими словами, час за часом пишет одну и ту же натуру – стог сена, тополя, собор, кувшинки, – наблюдает непрерывное изменение форм и цвета благодаря призрачности освещения и светлым, прозрачным теням.

В этой связи любопытно отметить, что в апреле 1874 г. (первая выставка импрессионистов, как нам известно, прошла с 15 апреля по 15 мая того же года) Верлен в Монсе писал свое «Искусство поэзии», которое он посвятил Шарлю Морису; впервые оно было опубликовано 10 ноября 1882 г. в основанном Ванье журнале «Пари модерн», а впоследствии вошло в сборник «Далекое и близкое».

О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим, и вместе  
Не давит строгой полнотой.  
Ценя слова как можно строже,  
Люби в них странные черты.  
Ах, песни пьяной что дороже,  
Где точность с зыбкостью слиты!  
То – взор прекрасный за вуалью,  
То – в полдень задрожавший свет,  
То – осенью, над синей далью,  
Вечерний, ясный блеск планет.  
Одни оттенки нас пленяют,  
Не краски: цвет их слишком строг!<sup>1</sup>

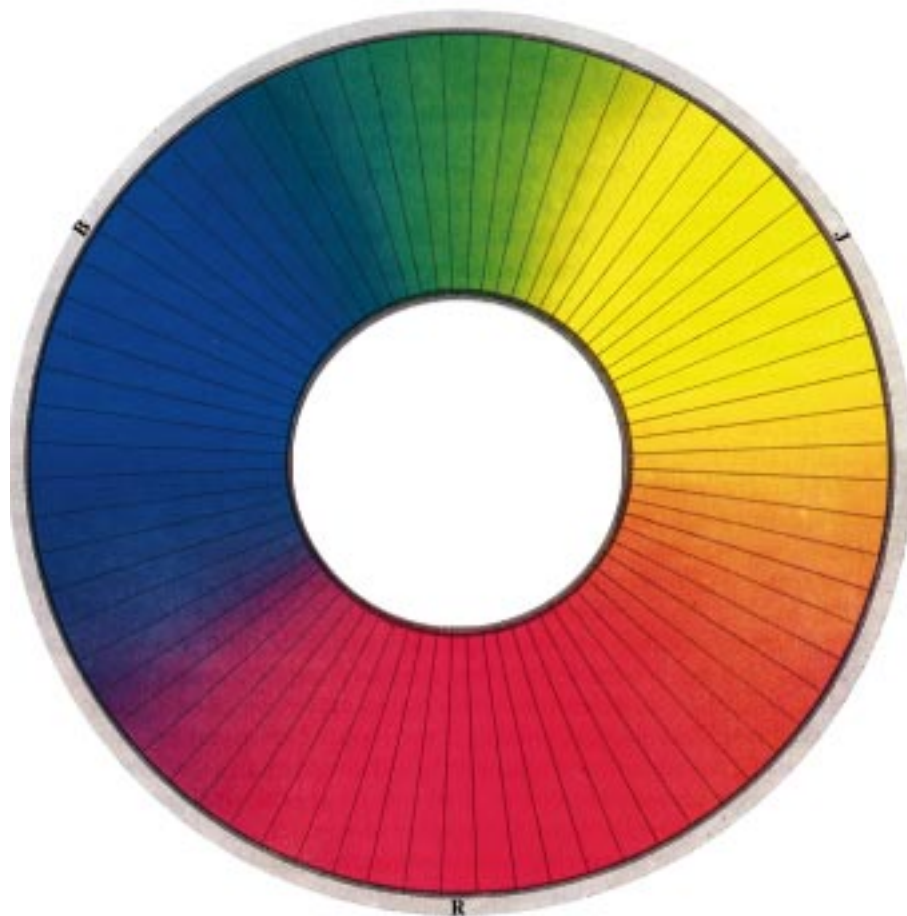
Если же говорить о технике живописи, то надо отметить, что импрессионисты отказались от изображения форм и цвета такими, какими – как полагали художники – те должны были быть, ради изображения их такими, какими они видели их под деформирующим воздействием освещения. Таким образом они отказываются от некоторых традиционных принципов живописи, заменяя уточняющий форму и дающий представление об объеме контурный рисунок мелкими отдельными и контрастными мазками. В основе перспективы больше не лежат законы геометрии – ощущение ее создается благодаря уменьшению интенсивности цвета по мере удаления от первого плана, а также наложению более приглушенных тонов, с помощью чего создается впечатление пространства и объема. Уточним, что *оттенок* – это качество краски (например, изумрудная

<sup>1</sup> Пер. В. Брюсова.

зелень, зелень Паоло Веронезе, английская зелень, если речь идет о зеленых красках), а *тон* – это степень интенсивности цвета от самого темного до самого светлого. Художники также отказываются от светотени и ее резких контрастов, поэтому с их палитры исчезают все черные, серые, чистые белые и коричневые краски, все «земли»; остаются почти исключительно только цвета радуги – голубой, зеленый, желтый, оранжевый, красный, фиолетовый. И, начиная с этого момента, художники пишут только то, что они видят, а не то, что они знают: например, земля на их картинах может быть фиолетовой, сиреневой, голубой, розовой или оранжевой, но никогда – коричневой. Пользуясь перечисленными цветами, они часто прибегают к технике оптического смешения: на полотне рядом кладутся два чистых цвета, не будучи предварительно смешаны на палитре художника, – глаз зрителя сам составит тот цвет, которого добивается живописец. Так, например, положенные рядом мелкие мазки красной и синей краски позволяют зрителю – благодаря полученному таким образом эффекту вибрации – «увидеть» фиолетовый. Эти художники воспользовались теориями великих ученых Шеврёля, Гельмгольца и Руда.

Солнечный луч расщепляется на спектральные составляющие: фиолетовый, синий, голубой, зеленый, желтый, оранжевый, красный – всего семь цветов. Но поскольку синий – это разновидность голубого, то в действительности число их сводится к шести. Три краски называют *первичными*, или *основными*, или *исходными* – голубую, красную и желтую. Три другие краски – зеленую, фиолетовую и оранжевую – называют *сдвоенными* или *производными*, поскольку они получаются в результате смешения двух первичных красок: при смешении голубой и желтой получается зеленая, голубой и красной – фиолетовая, красной и желтой – оранжевая. Каждая из трех производных красок является дополнительной по отношению к той первичной краске, которая не входит в данный состав. Так, зеленая является дополнительной для красной краски, фиолетовая – для желтой, а оранжевая – для голубой. Каждая краска имеет свойство окрашивать окружающее пространство в свой дополнительный цвет, поэтому тень от предмета всегда слегка окрашена в цвет краски, дополнительной по отношению к цвету предмета. Тень от красного предмета будет зеленоватой, и оттенок этого зеленого будет различен – в зависимости от того, какой именно красной краской пользовался художник.

Добавим в заключение, что в соответствии с открытым Шеврёлем законом контрастного взаимодействия цветов две положенные рядом дополнительные краски – например, зеленая и красная – или две производные дополнительные – например, фиолетовая и зеленая – усиливают друг друга, и наоборот, при смешении они утрачивают интенсивность цвета. Дополнительный цвет каждой из двух положенных рядом красок воздействует на другую краску. В случае с двумя дополнительными цветами – например, красным и зеленым – дополнительный для красной зеленый воздействует на зеленый, усиливая его, а дополнительный для зеленого красный цвет точно так же воздействует на красную краску. В случае с двумя производными дополнительными – например, фиолетовым и зеленым – дополнительный для зеленого красный цвет воздействует на фиолетовый, который обретает более красный оттенок, а дополнительный для фиолетового желтый цвет воздействует на зеленый, который от этого становится желтее. Фиолетовый и зеленый, в каждом из которых есть синий компонент,



### Э. ШЕВРЁЛЬ

*Хроматический круг: помещен в издании «О красках и их применении в прикладных искусствах с помощью хроматических кругов». Париж. 1864*

будучи положены на холсте рядом, блекнут, поскольку две краски, в составе которых есть одна и та же первичная краска, смягчают действие друг друга.

В сжатом виде восприятие мира импрессионистами и суть их техники лучше всех выразил Жюль Лафорг в статье, озаглавленной «Критика искусства, импрессионизм», опубликованной в 1903 г. в «Посмертных записках».

*«Физиологические истоки импрессионизма. – Предубеждение против рисунка. –* Если допустить, что произведение живописи не возникает в уме и в душе, а создается посредством глаза, имеющего поэтому в живописи первостепенное значение, точно так же как ухо в музыке, то импрессионист является художником-модернистом, чувствительность глаза которого значительно превосходит средний уровень; забыв о вековых традициях живописи, отраженных

в собранных музеями полотнах, о полученных в школе познаниях в области оптики, о рисунке, колорите и перспективе, художник-импрессионист непосредственно созерцает тот мир, что открывается его взору на пленэре, другими словами, вне стен плохо освещенной мастерской, – улицу, луга и поля, интерьеры – и отражает эти ощущения, превращаясь, таким образом, целиком и полностью в орган, предназначенный только для того, чтобы видеть и изображать только то, что он видит. [...]

*Глаз художника академической школы и глаз импрессиониста. – Полифония красок.* – В залитом светом пейзаже, где человеческие существа моделируются как раскрашенные гризайли, в пейзаже, внутри которого глаз художника академической школы не видит ничего, кроме заливающего все белого цвета, импрессионист видит, как этот свет окутывает все, но не мертвящей белизной, а тысячью вибрирующих цветовых контрастов, которые играют и переливаются, словно луч света, прошедший через призму. Там, где глаз художника академической школы видит лишь внешние контуры изображенного, импрессионист видит настоящие линии, не сводимые к геометрическим формам, а созданные множеством неправильных мазков, линии, которые – если смотреть на них издали – передают ощущение жизни. Там, где глаз художника академической школы видит все предметы размещенными на тех местах, где они должны находиться в соответствии с сугубо теоретическими представлениями, глаз импрессиониста видит перспективу, образуемую множеством оттенков и мазков, которые беспрестанно меняются вслед за переменчивым состоянием атмосферы.

В целом же глаз импрессиониста с точки зрения эволюции человеческого глаза является наиболее развитым, поскольку он улавливает и передает тончайшие и наиболее сложные из всех известных цветовых нюансов в их сочетании.

Импрессионист видит и передает природу такой, какова она есть на самом деле, – другими словами, он передает только многоцветную вибрацию. Ни рисунка, ни света, ни моделирования, ни светотени – все это было сочтено несерьезным, поскольку в реальной действительности сводимо к вибрациям цвета, а значит, и на холсте должно быть передано исключительно посредством цветовых вибраций».

Следует отметить, что некоторые художники-импрессионисты занимались и скульптурой. Так, Дега лепил из воска танцовщиц и лошадей; несколько скульптурных этюдов обнаженных фигур выполнил Ренуар. Насколько возможно отнести к импрессионизму творчество Майоля, друга Ренуара, в значительной степени повлиявшего на художника в конце его творческого пути? Или Огюста Родена, друга Клода Моне и художников его круга, которого иногда упрекали в близости к импрессионизму?

В любом случае вслед за художниками, открывшими импрессионизм, предпочтение ему стали отдавать писатели и поэты, которых влекли такие темы, как солнце, свет, дрожащие отблески, вода, ветер, дождь. В опубликованной в 1897 г. книге Андре Жида «Яства земные» есть фразы, перекликающиеся с тем, что так волновало Клода Моне и его друзей, и свидетельствующие об интересе к тончайшим нюансам ощущений и мимолетным впечатлениям. «Смогу ли я описать, а ты – понять, что составляло мою радость в тот день, – пишет автор «Яств земных», – если я скажу тебе, что это был восторг, вызванный освещением? Я сидел в саду; солнца не было видно, но воздух был пропитан рассеянным светом, словно синь небес расплавилась и превратилась в мелкий дождик... Да,



Ж. Э. БЛАНШ  
*Портрет Андре Жида. 1912*

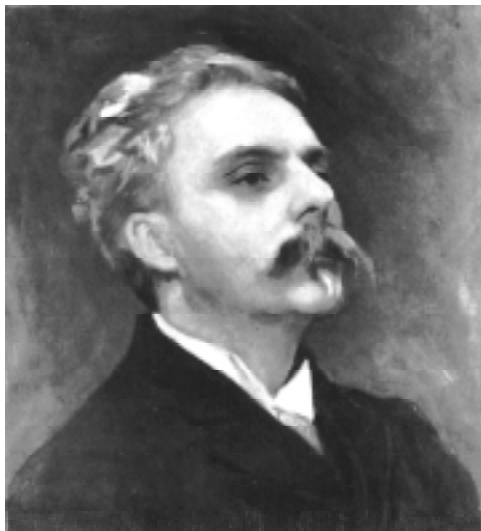


Ж. Э. БЛАНШ  
*Портрет Марселя Пруста. 1892*

действительно, можно было сказать, что в этой большой аллее струился свет, а на кончиках ветвей, после того как по ним стекали лучи света, оседала золотистая пена». Еще одна цитата из Андре Жида: «Море – бесформенное и всегда пребывающее в движении; волны бесшумно набегают и отступают, они нагоняют друг друга, оставляя почти на том же месте пенистую кромку. Меняется только форма волн – вода откатывается, оставляя их у берега навсегда».

Но наиболее ярким воплощением импрессионизма в литературе был Марсель Пруст: когда он описывает какой-нибудь пейзаж, а точнее, те ощущения, которые этот пейзаж у него вызывал, перед вашими глазами возникает картина, написанная кистью импрессиониста: «Солнце зашло, и виднеющееся сквозь яблони море окрасилось сиреневым. Далеко, на горизонте, проплывали голубовато-розовые облачка, невесомые, как светлые, увядшие венки, и неотступные, как сожаление; грустная шеренга тополей и церковь, верхняя часть которой еще розовела, постепенно погружались в сумрак; последние лучи солнца, не касаясь стволов, окрашивали ветви, развешивая вдоль тенистых балюстрад гирлянды света» («Утехи и дни», 1896). Чертами художников-импрессионистов – главным образом Клода Моне и Ренуара – наделяет Пруст художника Эльстира, одного из персонажей своего многотомного цикла «В поисках утраченного времени», начатого в 1913 г.: «И все же мне стало ясно, в чем их очарование: любая из них являла собой преобразование тех предметов, какие писал художник, – преобразование сродни тому, которое в поэзии именуется метафорой, и еще мне стало ясно, что Бог-Отец, создавая предметы, давал им названия, Эльстир же воссоздавал их, отнимая у них эти названия или давая другие. [...] Но именно те редкие мгновенья, когда мы воспринимаем природу такую, какова она есть, – поэтически, – и запечатлевал Эльстир. Одна из метафор, наиболее часто встречав-





Дж. С. САРДЖЕНТ  
*Портрет Габриеля Форе. 1898*



Ж. Э. БЛАНШ  
*Портрет Клода Дебюсси. 1903*

шихся на маринах, висевших в его мастерской, в том и заключалась, что, сравнивая землю и море, он стирал между ними всякую грань. Это сравнение, молча и упорно повторяемое на одном и том же холсте, придавало картине многоликое и могучее единство»<sup>1</sup>.

Пруст очень точно определил эту новую форму искусства: «...именно попытка Эльстира представлять предметы не такими, какими он их знал, а на основании оптических обманчивых представлений, из которых складывается первоначальное наше видение, привела его к применению некоторых законов перспективы, и это было потрясающе, ибо впервые открыло их искусство»<sup>2</sup>.

Даже музыка не осталась в стороне от всеобщей увлеченности импрессионизмом. «Дебюсси, – отмечал Эмиль Вийермо, – чудесным образом согласовывался с устремлениями художников, добивавшихся наиболее точной передачи света, ставшего главным элементом их художественного языка. Это стремление привело их к использованию *микроструктуры*. Дебюсси, как и они, инстинктивно использовал все возможности фрагментации, разложения звуков и тембра, а его пристрастие к использованию сурдин<sup>3</sup> проистекало из той же эстети-

<sup>1</sup> Пруст М. Под сенью девушек в цвету / Пер. Н. Любимова. М., 1976. С. 410–411.

<sup>2</sup> Там же. С. 414.

<sup>3</sup> Приспособление в музыкальных инструментах для приглушения и уменьшения силы звука, а также частичного изменения их тембра.

ческой потребности, что и стремление художников передать все переливы красок. Живописцев, открывших феерию вибраций атмосферы, которая оживляла краски, упрекали в том, что ради этой феерии они пожертвовали определенностью и четкостью контуров. Противники обвиняли импрессионистов в том, что те не владеют искусством рисунка! С подобным непониманием, проистекавшим из тех же причин, столкнулся и Дебюсси: о композиторе часто и несправедливо говорили, что его музыка – это один бесконечный пейзаж в серых тонах, где нет единой мелодии».

И даже названия произведений Дебюсси напоминают излюбленные мотивы живописи импрессионистов: «Облака» (триптих «Ноктюрны», 1898), эскиз «Сады под дождем» (цикл «Эстампы», 1903), три эскиза «Море» («От восхода солнца до полудня на берегу моря», «Игра волн», «Диалоги моря с ветром», 1903–1905), «Отражения на воде» (из цикла «Образы», 1905–1907), «Следы на снегу» и «Паруса» («Прелюдии», 1-я тетрадь, 1910), «Туманы» («Прелюдии», 2-я тетрадь, 1913).

Изысканность и утонченность характерны и для творчества Габриеля Форе. Этот композитор в своих произведениях, где ритм едва намечен, зато все подчинено передаче тончайших нюансов, тоже часто обращается к теме моря, волн, облаков, ветра.

Художники-импрессионисты посещали либо Академию Сюиса, либо мастерскую Глейра. Академия Сюиса, названная по имени ее владельца, находилась на набережной Орфевр. Это было учебное заведение с довольно вольными порядками, где за умеренную плату можно было работать с натурщиками и где никому не навязывались советы, не вносились исправления; там также не требовалось сдавать экзамены. Академию Сюиса некоторое время посещали Эдуард Мане и Клод Моне, но больше всего времени в ее стенах провели Писсарро, Сезанн и Гийомен – так сформировалась первая группа из трех художников.

Почти в то же время – в конце 1862 г. – в мастерской Глейра образовалась еще одна группа, из четырех художников. Глейр преподавал в Школе изящных искусств, поэтому созданная им мастерская опосредованно была связана со Школой. Обучение в мастерской Глейра, которую посещали Базиль, а затем Клод Моне, Ренуар и Сислей, стоило несколько дороже. Через два года Глейр закрыл свою мастерскую, и Клод Моне с друзьями вновь оказались предоставлены самим себе.

Как мы уже знаем, свою первую выставку импрессионисты провели с 15 апреля по 15 мая 1874 г. в помещении ателье фотографа Надара, размещавшемся в доме № 35 по бульвару Капуцинок; ее организовало «Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», и в ней приняли участие тридцать художников. Как критика, так и зрители встретили выставку в штыки, и именно в связи с этой выставкой Луи Леруа впервые употребил слово «импрессионизм». Вторая выставка состоялась через два года – в апреле 1876 г. – в галерее Дюран-Рюэля на улице Лепелетье, 11. Она собрала двадцать участников. Эта выставка встретила еще большее непонимание, о чем свидетельствует статья Альбера Вольфа в «Фигаро» от 3 апреля, поражающая нас сегодня своей глупостью.

«Улице Лепелетье не повезло. После недавнего пожара в здании театра Оперы в этом районе случилось еще одно несчастье – у Дюран-Рюэля открылась выставка так называемой «живописи». Мирный прохожий, привлеченный флагами над входом, открывает дверь, и перед его испуганным взором открывается



ужасающее зрелище: здесь выставили свои произведения пять-шесть страдающих болезненным тщеславием душевнобольных, среди которых одна женщина. Некоторые посетители корчатся от смеха, глядя на развешанные по стенам картины; у меня же защемило сердце – эти, с позволения сказать, художники называют себя «непримиримыми», «импрессионистами». Они берут холст, краски, кисти и небрежно, наугад, кладут несколько мазков, после чего ставят свою подпись. Так в больнице в виль-Эвра помутившиеся рассудком люди подбирают на дороге камушки, полагая, что нашли бриллианты. Перед нами отвратительное зрелище человеческого тщеславия, превратившегося в манию! Заставьте-ка господина Писсарро уяснить, что деревья – не фиолетовые, а небо – не цвета только что взбитого масла и что ни в одном краю не найти пейзажей, которые изобразил он на своих полотнах, и нет разума, способного мириться с подобными заблуждениями! С таким же успехом можно пытаться убеждать считающего себя папой римским пациента д-ра Бланша, что он находится в Батиньоле, а не в Ватикане. Или попробуйте вразумить господина Дега: объясните ему, что искусство обладает определенными достоинствами, а именно рисунок, цвет, замысел, законченность, – и он рассмеется вам в лицо, обозвав вас реакционером. Или попытайтесь объяснить господину Ренуару, что женское тело – это не груды разлагающейся плоти с зелеными и фиолетовыми пятнами, вызывающими мысль о трупе! Как в любых бунтарских объединениях, в этой группе есть женщина – ее зовут Берта Моризо, и наблюдать за ней интересно, поскольку женское очарование сочетается в ней с полным помрачением рассудка».

Однако у импрессионистов появились и немногочисленные сторонники, среди которых были Арман Сильвестр, Кастаньяри и Дюранти. Третья выставка состоялась в 1877 г., тоже в апреле, на улице Лепелетье, 6; в ней приняли участие восемнадцать человек.

В следующем, 1878 г. вышло первое исследование, посвященное новой живописи, – оно называлось «Художники-импрессионисты» и было написано Теодором Дюре.

С 10 апреля по 11 мая 1879 г. на авеню Опера, 28 прошла четвертая выставка импрессионистов, где были представлены работы шестнадцати участников. С 1 по 30 апреля следующего года на улице Пирамид, 10 прошла пятая выставка, в которой участвовали восемнадцать человек. Шестая выставка группы, где были представлены работы тринадцати участников, состоялась в 1881 г., со 2 апреля по 1 мая на бульваре Капуцинок, 35. Седьмая прошла в марте 1882 г. на улице Сент-Оноре, 251, в помещении, снятом Дюран-Рюэлем, где свои работы выставили всего девять участников. И наконец, восьмая, и последняя, выставка прошла с 15 мая по 15 июня 1886 г. на улице Лаффитт, 1; в ней участвовали семнадцать человек, в том числе неоимпрессионисты и символисты.

Добавим, что в том же, 1886 г. Дюран-Рюэль привез в Нью-Йорк триста картин импрессионистов, и их работы имели там определенный успех.

Импрессионизм, столь поносимый, как мы только что видели, современниками, вошел в моду спустя пятьдесят лет, вследствие чего распространена тенденция считать это искусство замкнутым в себе самом. На самом деле импрессионизм был только тенденцией, безусловно революционной, особенно в живописи,

которая, однако, не преследовала никакой цели. Так, – и это важно отметить, – некоторые художники-импрессионисты скоро увидели недостатки новой живописной манеры, не оспаривая при этом исключительных возможностей, таящихся в этой манере. Что-то пытался сделать Ренуар, возвращаясь к рисунку и двигаясь в направлении стилизации форм, но мастером, который первым – одновременно с неоимпрессионистами – резко отошел от принципов импрессионизма, был Поль Сезанн.

Признавая все значение движения импрессионистов, он осознал и опасность, таящуюся в излишне спонтанной манере письма, заявив: «Я хочу превратить импрессионизм в нечто более основательное и долговечное – в искусство, которое будут собирать и хранить музеи». Каждый день Сезанн с необыкновенным упорством трудился, продвигаясь к поставленной цели и добываясь всеобъемлющего синтеза путем соединения спонтанности и скрупулезной точности, мимолетного и постоянного, мгновенного впечатления от природы и расчета, формы и цвета, пытаясь перешагнуть границы внешнего и воссоздать мир во всей его полноте, стремясь к абсолютному – в философском и поэтическом смысле. Некоторые исследователи считают его человеком прошлого, человеком своего времени, другие же полагают, что он всецело обращен к будущему, что Сезанна можно считать первым великим художником-модернистом, непосредственным предшественником не только фовистов и кубистов, но и многих независимых художников-авангардистов. Непосредственно связаны с искусством Сезанна написанные в Эстаке пейзажи Жоржа Брака, основоположника кубизма.

В 1886 г. формируется новая эстетика, вытекающая из импрессионизма. Художники, объединившиеся под новыми знаменами, на которых было начертано слово «неоимпрессионизм», не отвергали находок Моне и его сподвижников. Напротив, они объявляли себя их последователями, но при этом отказывались принять их художественную концепцию, в основе которой лежали только ощущения и случайные находки. Они выступают за живопись, в основе которой лежит рациональный метод, тщательно разработанный и систематизированный в соответствии с точными законами. Неоимпрессионисты были новаторами, но в то же время они стремились продолжить определенную традицию, считая своим предшественником Делакруа. Теоретик этой группы Синьяк в своем исследовании «От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма», опубликованном в 1899 г. в журнале «Ревю бланш», четко сформулировал истоки, принципы и цели нового искусства. Он говорит о «дивизионизме»<sup>1</sup>, который является эстетикой, тогда как «пуантилизм»<sup>2</sup> – просто техника, ведущая начало от византийских мозаик. «Суть неоимпрессионизма, – пишет он, – не в том, чтобы писать маленькими точками, а в том, чтобы разделять, то есть добиваться передачи всей яркости красок, всей гармонии посредством: 1) оптического смешения только чистых пигментов (все оттенки цветов радуги и их тона); 2) методичного разделения элементов (локальный цвет; цвет, приобретаемый под воздействием освещения; их взаимодействие); 3) равновесия этих элементов и их пропорционального соотношения (с учетом закона контрастного взаимодействия цветов); 4) выбора мазка, пропорционального размеру

<sup>1</sup> От *diviser* (фр.) – разделять.

<sup>2</sup> От *point* (фр.) – точка.



Ж. БРАК

*Этак, пристань. 1906*

полотна». Добавим, что мазки методично кладутся рядом друг с другом мелкими точками, что и дало название этой технике – «пуантилизм»; при этом художники опирались на оптическое смешение тонов. Отметим, наконец, что теории неоимпрессионистов основывались на исследованиях ученых – знаменитая работа Шеврёля «О законе контрастного взаимодействия цветов» в 1889 г. была переиздана.

Когда Клод Моне писал красную крышу, то он, не задумываясь, клал зеленоватые тени, то есть цвета краски, дополнительной по отношению к красной. Таким образом, на холсте воспроизводился оттенок, уловленный необычайно восприимчивым глазом художника. Неоимпрессионисты не брали наугад любую красную или любую зеленую краску: если, например, красный цвет чуть отдавал оранжевым, они клали зеленую краску с налетом голубизны. Если же, наоборот, красный имел фиолетовый оттенок, то они пользовались зеленой краской с желтоватым оттенком – и так, основываясь на семидесяти двух сегментах хроматического круга Шеврёля, они клали рядом с определенной красной краской только ту единственную зеленую, которая ей соответствовала.

Как отмечено выше, с 15 мая по 15 июня 1886 г. прошла восьмая, и последняя, групповая выставка художников-импрессионистов: к ним присоединились и неоимпрессионисты, среди которых был Сёра, представивший большое полотно «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Именно эта работа и стала манифестом нового направления. Вскоре, с 21 августа по 21 сентября, художник снова выставил свою работу – во втором «Салоне независимых». Вокруг Сёра сгруппировались ученики, разделявшие его художественные взгляды: Синьяк, Дюбуа-Пилле, Анри Эдмон Кросс, Люсьен Писсарро, Ангран. 19 сентября 1886 г. Феликс Фенеон в бельгийском журнале «Ви модерн» впервые употребил термин «неоимпрессионизм», подхваченный затем в статье Арсена Александра в «Эвенеман».

В феврале 1887 г. Сёра, Синьяк и Писсарро выставляют свои работы в Брюсселе на выставке «Группы двадцати». К ним присоединились Птижан, Максимилиан Люс, Люси Кутюрье и бельгийские художники Анри ван де Вельде и Тео ван Риссельберге.

И наконец, среди художников, испытавших сильное влияние импрессионизма и неоимпрессионизма, следует назвать Ван Гога и Тулуз-Лотрека, которые, однако, как Дега, Эдуард Мане, Фантен-Латур и еще несколько человек, оставались независимыми.

В 1890 г., незадолго до смерти Ван Гога, Жорж Альбер Орье писал в «Меркюр де Франс» об этом гении: «Небеса, то ослепительно сапфировые, то бирюзовые, то словно вылепленные из какой-то адской серы, – горячие, смертоносные и слепящие; небеса, похожие на сплав металла и стекла, извергающие порой пышущие зноем солнечные диски; нескончаемые великолепные переливы всех мыслимых красок в тяжелом, пылающем, давящем воздухе, который, кажется, вырывается из фантастической печи, где переплавляются золото, бриллианты и невиданные драгоценные камни. Это будоражащее, ошеломляющее изображение странной природы, реальной и в то же время почти сверхъестественной, избыточной, где все – существа и предметы, тени и свет, формы и краски – бунтует, рвется ввысь, яростно и пронзительно, на самой высокой ноте во весь голос заявляя о себе. Это – сама материя, сама природа, иступленно извивающаяся в пароксизме; это – форма, ставшая кошмаром; цвет, обернувшийся пламенем, лавой и россыпями драгоценных камней; свет, превращающийся в пожар; это – жизнь, ставшая болезненной горячкой. Именно такое – без всякого преувеличения! – впечатление остается после первого взгляда на странные, напряженные и лихорадочные полотна Винсента Ван Гога, соотечественника старых голландских мастеров, достойного их потомка».

А через некоторое время в статье, опубликованной 31 марта 1891 г. «Эко де Пари», Октав Мирбо заявлял: «Он был личностью, и его индивидуальность накладывалась на все, что попадало в поле его зрения, на все, о чем он мечтал. Она была через край, выплескивалась горящими озарениями на все, что он видел, к чему прикасался, на все, что он чувствовал. Поэтому Ван Гог не растворялся в природе – природа растворялась в нем, он делал ее податливой, заставляя принимать форму его сознания, следовать за собой, деформируясь порой в соответствии с искаженными образами собственного сознания. У Ван Гога было на редкость выражено качество, отличающее людей друг от друга, – он обладал стилем. Всего себя художник отдавал деревьям, небу, полевым цветам, наделяя их удивительной силой собственной души. Созданные им формы множатся, неистовству-



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Тристан Бернар на велодроме Буффало.*  
1895



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Софа. Между 1892 и 1896*

ют, искажаются, но даже в изумительном безумии небес на его холстах, где кружатся и покачиваются пьяные звезды, за которыми, как за кометами, тянется бесформенный хвост, от чего очертания звезд вытягиваются и удлиняются, даже в созданных им фантастических цветах, распушившихся, как обезумевшие птицы, Ван Гог всегда сохраняет поразительное художественное мастерство, бунтующее благородство и вызывающее ужас трагическое величие».

Тулуз-Лотрек не связан ни с одной группой, ни с одной тенденцией – иногда даже кажется, что он не имеет отношения и к собственному поколению. «Я старался быть правдивым, а не изображать идеал, – писал он. – Возможно, я не прав, потому что бородавки сами по себе меня не интересуют. Мне нравится придавать им игривость, округлую форму и наводить на них глянец». Вероятно, именно поэтому его друг Тристан Бернар полагал, что, стремясь к предельной естественности, Лотрек становится сверхъестественным. Пристальное внимание к деталям – вне зависимости от ее значения – черта, которая присуща только ему и которая является свойством его личности и творческого стиля. Поль Леклерк, портрет которого написал Лотрек, рассказывает о том, как работал художник: «Пока он писал мой портрет, меня поражала удивительная легкость, с которой работал этот человек. В течение целого месяца я приходил на авеню Фрошо по три-четыре раза в неделю, но я совершенно точно помню, что за все это время позировал не более двух-трех часов. Когда я приходил, Лотрек усаживал меня в большое плетеное кресло, после чего в своей небольшой шляпе из мягкого фетра, которую он никогда не снимал в мастерской, устраивался перед мольбертом. После этого Лотрек, прищурившись, наводил на меня свой лорнет, брал свою кисть и, внимательно рассмотрев то, что хотел рассмотреть, наносил на холст несколько легких мазков жидкой краской. После этого он говорил: «Довольно работать. Мы славно потрудились». И мы отправлялись пройтись по кварталу, где жил художник».

Все художники и группы художников, о которых мы говорили до сих пор, были – идейно или технически – связаны с импрессионистами в силу своих

взглядов или определенной манеры письма. И только символисты полностью порывают с импрессионизмом, по крайней мере с точки зрения эстетики и техники живописи, хотя Гоген и его друзья часто встречались с импрессионистами и даже принимали участие в их выставках.

Символисты отказались от «ощущения» – элемента, имевшего для импрессионистов первостепенное значение, – они предпочли ему «идею», точно так же как зрительно воспринимаемая действительность и натурализм были оставлены ради символа и интеллектуальных построений. Мелкие, отдельные и вибрирующие мазки сменяются новой техникой живописи, при которой краски кладутся широкими, одинаково окрашенными мазками и контуры всех предметов четко прописаны. Начиная с 1879 г. – одновременно с утверждением нового движения в литературе – эти веяния затрагивают и живопись. Некоторые из произведений Гюстава Моро и Пюви де Шаванна дают основание утверждать, что перемены в искусстве связаны с их именами. В 1881 г. – в тот год, когда Поль Верлен издал сборник «Мудрость», – Пюви де Шаванн пишет находящуюся ныне в Лувре картину «Бедный рыбак», самую символистскую из своих работ, а Одилон Редон проводит свою первую персональную выставку.

В 1884 г. Сёра и Синьяк основывают «Общество независимых художников», которое возглавил Редон. На следующий год публикуют свои первые сборники поэты Анри де Ренье и Жюль Лафорг. 18 сентября 1886 г. Жан Мореас публикует в «Фигаро» «Манифест символизма», в котором он заявляет: «Поэзия символистов стремится облечь Идею в чувственную форму, которая, однако, не является самоцелью, а, выражая Идею, сама становится сюжетом. При этом Идея сохраняет величественное облачение внешних аналогий; поскольку смысл символизма в том и состоит, чтобы понятие «Идея» никогда не превращалось в вещь в себе. Для достижения подобного синтеза символизму необходим сложный и оригинальный стиль. «Объект» должен быть для искусства лишь отправной точкой». Жан Мореас видел в символизме «возможность возрождения искусства на фоне помпезности и вычурных метафор, возможность нового художественного языка, гармонично сочетающего цвет и линию».

Тогда же появились журналы символистов: «Плеяда», «Декадан», «Сэмболист», созданный Мореасом и Гюставом Каном. В 1888 г. Гоген приезжает в Понт-Авен в Бретани, где снова встречает Эмиля Бернара; вместе они разрабатывают новую эстетику – «синтетизм» и новую технику – «клуазонизм»<sup>1</sup>, а Гоген пишет картину «Видение после проповеди» («Иаков, борющийся с ангелом»), которая стала манифестом символизма в живописи. В этом же году создается группа наби. В начале 1889 г. в кафе Вольпини на Марсовом поле в Париже, на территории Всемирной выставки, проходит выставка картин «Группы импрессионистов и синтетистов» – новая эстетика впервые предстала перед судом зрителей. Гоген на этой выставке был представлен семнадцатью полотнами, а Эмиль Бернар – двадцатью тремя. В мае появляется и новый журнал символистов – «Плюм», созданный Леоном Дешаном. В январе 1890 г. вышел первый номер «Меркюр де Франс» с восторженной статьей Жоржа Альбера Орье о Гогене, а 23 и 30 апреля Морис Дени публикует в журнале «Ар э критик» свой знаменитый манифест под названием «Определение неотрадиционализма». Он прославляет «чувство Прекрасного, восторжествовав-

<sup>1</sup> Подробнее см. статью о Гогене в гл. «Импрессионисты».



шее над ложью натурализма», заявляя: «Короче говоря, следует помнить о том, что картина – это в первую очередь ровная поверхность, на которую в определенном порядке положены краски, а не изображение боевого коня, обнаженной женщины или любого другого сюжета». И наконец, в мартовском номере «Меркюр де Франс» за 1891 г. Жорж Альбер Орье в статье, озаглавленной «Символизм в живописи: Поль Гоген», утверждает: «Итак, подытоживая, скажем в заключение, что произведение искусства – как я его вижу – должно быть: 1) *идейным*, поскольку его единственная цель – выражение Идеи; 2) *символистским*, поскольку оно выражает эту Идею посредством форм; 3) *синтетическим*, потому что оно создает формы и символы, понятные всем; 4) *субъективным*, потому что оно воспринимает объект не сам по себе, а как отражение Идеи, запечатленной в предмете; 5) *декоративным*, поскольку декоративная живопись в собственном смысле этого слова, как ее понимали египтяне, а возможно, греки и первобытные народы, есть не что иное, как проявление одновременно искусства субъективного, синтетического, символистского и идейного». Орье добавляет, что художник, наделенный этими качествами, «должен... помимо этой системы взглядов обладать еще одной, более тонкой способностью... он должен обладать *эмоциональностью*... той трансцендентальной бесценной эмоциональностью, которая способна заставить душу трепетать перед драмой ранее определенных абстракций. Благодаря этому дару и создается, наконец, законченное и совершенное произведение искусства».

В том же, 1891 г. братья Натансон, близкие друзья Тулуз-Лотрека и наби, начали выпускать «Ревю бланш», а в кафе «Вольтер» постоянно собираются символисты. В декабре в галерее Лебарка де Бутвиля на улице Лепелетье состоялась выставка под названием «Импрессионисты и символисты», первая из тех пятнадцати выставок, что пройдут тут за период до 1897 г. На ней были представлены различные тенденции: импрессионизм, неоимпрессионизм, символизм и даже академическая школа.

В 1893 г. Люнье-По основывает театр «Эвр» и приглашает Вюяра, Боннара, Мориса Дени, Рансона, Серюзье, Тулуз-Лотрека, Мунка принять участие в оформлении спектаклей, работе над костюмами и программками. В этом же году Морис Дени иллюстрирует одну из книг Андре Жида.

В 1896 г., в год смерти Верлена, Боннар впервые выставляет свои работы, а Андре Меллерио публикует «Идеалистическое движение в живописи». Художников, относимых им к этой эстетике, Меллерио делит на четыре группы, оставляя в стороне Гогена, который в одиночестве живет на Таити.

1. Дивизионисты – Ангран, Максимилиан Люс, Люсьен Писсарро, Тео ван Риссельберге, Сёра и Синьяк.

2. Неоимпрессионисты – Анкетен, Гийом, Ибель, Мофра, Шуффенекер, Тулуз-Лотрек.

3. Синтетисты, или неотрадиционалисты, – Боннар, Рансон, Руссель, Серюзье, Валлотон, Вюяр.

4. Мистики – Мейер, Баллин, Эмиль Бернар, Морис Дени, Филигер, Веркаде.

В 1897 г. Серюзье приезжает к Веркаде в бенедиктинский монастырь Бейрон в Форе-Нуар, где они вместе изучают теорию золотого сечения и эстетику «священных мер».

В 1898 г. умирают предшественники символизма в живописи Гюстав Моро и Пюви де Шаванн, а также выдающийся поэт-символист Малларме.

В 1899 г. у Дюран-Рюэля проходит большая выставка в честь Одилона Редона, в которой принимают участие Андре, Эмиль Бернар, Кросс, Морис Дени, д'Эспанья, Ибель, Люс, ван Риссельберге, Серюзье, Синьяк, Валлотон и Вюйар.

Кроме того, следует отметить, что такие скульпторы, как Роден, Майоль и другие, пристально следили за эстетическими исканиями своих друзей-художников, и в их собственном творчестве нередко пластически отражались те же устремления и тенденции, которые мы находим в живописи: ведь мимолетное впечатление может быть передано не только посредством цвета, но и посредством формы.

И наконец, художники, следовавшие путем импрессионистов и неоимпрессионистов, работали и в других странах: иногда в контакте с французскими живописцами, иногда – независимо от них. И европейские, и американские художники почувствовали – каждый в соответствии со своей индивидуальной восприимчивостью и с восприимчивостью, свойственной данной нации, – как велико значение работы на пленэре. Точно так же откликнулись они и на те новые веяния, что принес с собой символизм.

Немецкий импрессионизм, появившийся в конце XIX в., заметно отличается от французского, и, хотя немцы и проявили интерес к состоявшейся в 1879 г. выставке импрессионистов, совершенно очевидно, что их представления о пленэре гораздо ближе к искусству Коро, Курбе или Добиньи, чем к искусству Клода Моне и художников его круга.

Адольф Менцель, Макс Либерман, Макс Слефогт, Ханс Тома или Фриц фон Уде не пользовались техникой раздельных мазков, как понимали это импрессионисты, но ощущение природы, светлая палитра их картин отчетливо свидетельствуют о том, что идеи французских импрессионистов, позволявшие сбросить тесные путы академического искусства, не были им чужды.

Таким образом, за период чуть более полувека в искусстве произошли коренные изменения, и надо подчеркнуть, что художники оказались впереди скульпторов, композиторов, прозаиков и поэтов. Совершив эстетическую революцию, каковой оказалась живопись на пленэре, они яростно утверждали торжество чувства и ощущения, которым в эпоху импрессионистов придавалось первостепенное значение. Вскоре, как логическая реакция на это, торжествуют Идея и воспеты Бодлером «Соответствия»<sup>1</sup>, что приводит к появлению символизма. Этот период выделяется среди других тем, что непосредственному созерцанию определенного сюжета противопоставлено внутреннее созерцание – на первый план выступают Идея и Мечта.

В заключение подчеркнем, что иногда в силу непосредственного воздействия, иногда – в результате полемики, но истоки всех значительных явлений в современной живописи – наби, фовизма, кубизма, а также творчества многих независимых художников – следует искать в том плодотворном периоде, к изучению которого мы сейчас приступаем, что свидетельствует об удивительном богатстве французской живописи.

---

<sup>1</sup> Имеется в виду стихотворение Ш. Бодлера «Соответствия» из сб. «Цветы зла».



# Предшественники импрессионизма

**АПШИАН Адольф**, наст. фамилия и имя Бартелеми Жак (1818–1898). Адольф Аппиан получил образование в Школе изящных искусств в Лионе; был учеником Коро и Добиньи. В 1835 г. представил свои работы в жюри Салона, но к участию в выставке впервые был допущен только в 1855 г., после чего регу-

лярно выставлялся до самой кончины. Его пейзажи, написанные тонкими изящными мазками, передают изменения освещения; иногда вследствие игры и переливов красок они напоминают полотна импрессионистов. Он написал много картин в окрестностях Лиона, в Оптево́ и Вирьё, а также в департамен-



А. АПШИАН  
*Прованский пейзаж*

те Эн, в Кольюре, Тулони, Мартиге; работал художник и в Венеции.

Будучи прекрасным гравером, Аппиан сумел, изображая родные места, передать поэтическую меланхоличность повседневности: телеги, стоящей на поляне, берега пруда, буковой рощицы; на своих гравюрах он добивался неожиданных эффектов благодаря особой технике нанесения красок и их просушки. Однако если гравюры Аппиана по-прежнему находят почитателей, то живопись его несправедливо забыта, хотя некоторые из полотен художника с полным на то основанием могут быть отнесены к импрессионизму.

**АРПИНЫИ Анри** (1819–1916). Ученик Жана Алексиса Ашара, художника лионской школы живописи; сопровождал Ашара в его поездках. В начале своего творческого пути Арпиньи был близок к «школе Фонтенбло», однако у него

было немало общего и с теми современными художниками, которые считаются предшественниками импрессионизма, – особенно это заметно на акварелях, написанных Арпиньи безупречно точными и тонкими мазками.

После поездки в Италию, где он изучал живопись, Арпиньи выставляет в Салоне (1853) свою работу «Вид Капри». В 1868 г. жюри Салона отклонило его работу «Дикие утки», и художник ее уничтожил. Однако впоследствии он был вознагражден, получив, в отличие от других предшественников импрессионизма, много наград Салона за свои картины.

**АХЕНБАХ Освальд** (1827–1905). Родился 2 февраля 1827 г. в Дюссельдорфе; умер 1 февраля 1905 г. В течение 12 лет учился в дюссельдорфской Академии художеств; немалую роль в его становлении как художника сыграл старший брат Андреас. Ахенбах доста-



А. АРПИНЫИ  
*Осень. 1884*

О. АХЕНБАХ  
*Монастырский сад в Италии. Ок. 1857*



точно рано проявляет интерес к пейзажной живописи. В 1845 г. он перебирается в Баварию, а затем в Северную Италию; последующие годы проводит в Неаполе, Венеции, Вероне, а затем в Швейцарии и долине Рейна.

Однако на самые оригинальные работы его вдохновили виды Южной Италии. Здесь он пишет сцены из народной жизни, парады, религиозные праздники и процессии, кавалькады всадников, а также – как и французские предшественники импрессионистов – восходы солнца, сумерки, перемены лунного света, полуденные пейзажи; при этом он уделяет много внимания световым контрастам, но всегда соблюдает верность правде. Его произведения, где цветовая гамма доведена до виртуозного совершенства, противостояли духу классицизма, который отлучал в ту пору дюссельдорфскую школу живописи с характерной для нее скрупулезной передачей мельчайших деталей. Ахенбах же клал краску широкими крупными мазками.

Его работы дышат естественной свежестью и поэтическим восприятием природы, но слегка отмечены романтизмом, примером чего может служить картина «Лодка, застывшая перед Лорелей» (1862), на которой изображены его брат Андреас и другие члены семьи.

**БЛЕХЕН Карл** (1798–1840). Ученик берлинской Академии художеств и художника-пейзажиста Лютке, Блехен с 1824 по 1827 г. работал декоратором в театре Кёнигштадта. В 1828 г. он совершает поездку в Швейцарию и Италию; позже он сменяет Лютке на должности преподавателя берлинской Академии художеств, а в 1835 г. становится ее членом. Намного раньше Менцеля он начинает писать сюжеты, на первый взгляд лишённые какой-либо живописности (например, крыши



К. БЛЕХЕН

*Старое ателье скульптора Рудольфа Шадова. 1829*

домов или дымящая заводская труба), обращая внимание на изменения освещения. Мазок художника точен и тонко, почти как у импрессионистов. Его картина «Пальмовая аллея на Павлинском острове» передает всю гамму бледно-зеленых красок, в которую вплетены тончайшие голубые тени.

**БОНВЕН Франсуа** (1817–1887). Детство Франсуа Бонвена было безрадостным. Его отец, отставной военный, ставший сельским полицейским и владельцем местного кабачка, женился вторым браком на женщине, не питавшей особой нежностью к пасынку. Начав благодаря собственному упорству работать в типографии, Франсуа покинул дом отца и поступил писцом во Дворец юстиции, где трудился днем, по ночам подрабатывая в типографии. Получив место канцелярского служащего с жалованьем тысяча франков в месяц, Бонвен смог себе позволить посвящать вечера занятиям рисунком. В 1845 г. он становится учеником Франсуа Гране и, следуя примеру своего наставника, искавшего персонажей своих картин среди монахов, пишет портреты монахинь, ухаживающих за

пациентами в больницах для немощных. Начиная с 1847 г. Бонвен выставлен в Салоне.

Искренность, которой дышат его полотна, а также выбор сюжетов позволяет сравнить его с Шарденом или с Питером де Хохом. Как и картины этих двух мастеров, работы Бонвена пронизаны атмосферой спокойствия и сосредоточенности, а его натюрморты свидетельствуют о любви к простым и обыденным предметам: подсвечнику, мельнице для кофе, медному тазу; полотно, на котором изображено приготовление к крестьянскому ужину, ставит Бонвена в один ряд с мэтрами реализма. Однако в то же время он горячо поддержал первые шаги Мане в искусстве. Стремление Бонвена передавать изменения освещения позволяет отнести художника к предшественникам импрессионизма, а его рисунки углем удивительно напоминают рисунки Сёра.

В 1886 г. друзья организовали ретроспективную выставку его работ, где представлено около сотни полотен, а через шесть месяцев художник ослеп.

#### Ф. БОНВЕН

*Школа для девочек-сирот. Внутренний вид. 1873*



Была организована благотворительная распродажа, средства от которой передаются Бонвену; год спустя он умирает. Картины Франсуа Бонвена трогают нас своим смирением, а также искренностью и достоверностью, в поисках которых провел свою жизнь этот скромный труженик.

**БОНИНГТОН Ричард Паркс** (1801 или 1802–1828). Бонингтон, семья которого в 1817 г. переехала в Кале, намереваясь основать фабрику по производству кружев, учился там у Франсуа Луи Франсья, французского художника-акварелиста. Во время Революции (1789–1799) Франсья жил в Лондоне и познакомился там с Гёртином. В 1818 г. семья Бонингтона переезжает в Париж, и он начинает посещать мастерскую Гро. Бонингтон много путешествовал по Франции и Италии, попеременно выставляя свои работы то в парижском Салоне, то в Англии; поэтому до известной степени его можно считать французским художником, тем более что он дружил с Делакруа и Юэ. Однако пейзажи его скорее напоминают английскую живопись, придававшую большое значение тому, как написано небо, как переданы пространство и пропитанный светом и влагой воздух. Иногда работы Бонингтона вызывают в памяти полотна Констебла и Тёрнера, но для них характерны чисто французские изящество и элегантность.

Отмеченные влиянием романтизма картины Бонингтона, будь то жанровые сценки или исторические полотна – жанры, в развитие которых он внес много нового, – написаны в мягких тонах, напоминающих манеру голландских мастеров, а его пейзажи наряду с работами Делакруа и Тёрнера прокладывают путь импрессионистам.



**ВАЛЕНСЬЕНН Пьер Анри де** (1750–1819). Хотя Валенсьенн был одним из ведущих представителей неоклассицизма и в своей книге «Элементы практической перспективы в работе художника» настолько показал себя художником академической школы, насколько это возможно, в этюдах, выполненных прямо на природе, он опровергал собственные теории: «Когда талантливый человек созерцает природу, он не видит в ней ничего особенного: он видит ее такой, какова она есть; он восхищается, но он не испытывает удовлетворения – даже скалы кажутся ему скучными... Счастлив тот художник, который отдается очарованию мечты и видит природу такой, какой она должна быть! Он вполне удов-

**Р. П. БОНИНГТОН**  
*Партер в Версале. 1826*

**П. А. де ВАЛЕНСЬЕНН**  
*Вид Рима. 1791*



летворен, он преисполнен благородной гордости от того, что сам создает, если можно так выразиться, природу столь совершенную, что в реальной жизни ее редко встретишь. Такой художник непременно должен создавать что-то новое, потому что его всегда разгоряченное воображение постоянно подпитывается поэтическими описаниями природы и бесконечно множит все новые и новые образы».

Это описание выдуманного пейзажа, которое так любили в XVIII в. Уроженец Тулузы, ставший главой школы, признанным наследником «великой техники Пуссена», преподававший перспективу в Школе изящных искусств, он был учеником Дуайена. Валенсьенн совершил путешествие по Италии и с особым вниманием изучал пейзажи Лоррена<sup>1</sup> и Пуссена; у него было множество последователей. В 1789 г. художник стал членом Королевской Академии живописи и в том же году впервые выставил свои произведения в Салоне.

**ВАСМАНН Рудольф Фридрих** (1805–1886). Он родился в Гамбурге, учился у Нэкке в Дрездене, а затем в Мюнхене и Риме. Васманн подружился с Корнелиусом, который в ту пору возглавлял группу «Назарейцев»<sup>2</sup>; входившие в нее художники прославились большими историческими полотнами, такими, как «История Иосифа», написанным для семейства Бартольди. Однако Васманна влекла пейзажная живопись, и он уединился в одном из затерянных уголков Тироля, где и прожил до самой смерти. Творчество художника

<sup>1</sup> *Желле Клод*, по прозвищу Лоррен («Лотарингец») (1600–1682) – французский художник-пейзажист, уделявший большое внимание освещению.

<sup>2</sup> Группа немецких и австрийских художников, образовавших в 1809 г. в Вене «Союз св. Луки».



Р. Ф. ВАСМАНН

*Ранний снег в Меране. Ок. 1831*

было совершенно забыто, пока в начале XX в. его не открыл норвежский художник Бернт Грэнволд, который собрал картины Васманна и издал его «Дневник». Васманн оставил после себя красивые пейзажи долины реки Адидже в ее верхнем течении и гор Тироля. Он тонко почувствовал и сумел передать гармонию зелени высокогорных лугов и голубоватой дымки, которой затянуты горы и отдаленные вершины. Кисти его также принадлежит ряд портретов, которые отличает удивительное сходство с моделью.

**ВЕЙРАССА Жюль Жак** (1828–1893). Хотя художник написал немало жанровых сенок, таких, как «Жнецы», «Любители пива», «Крестьяне», на которых изображены люди, работающие в поле, больше всего Вейрасса любил писать лошадей, преимущественно тягловых. Принадлежащие кисти Вейрасса сцены из сельской жизни, его крепкие першероны, фермерские дворы сближают творчество этого художника с творчеством Эрвье: оба художника стремились к разработке индивидуальной техники, тщательно отделывали детали и выбирали сходные





Ж. Ж. ВЕЙРАССА  
*Место стирки. 1863*

Ф. ВЕРНЭ  
*Натюрморт*



сюжеты для своих картин. Как Шентрейль и Лавьей, Вейрасса пытался передать особенности дневного и вечернего освещения.

**ВЕРНЭ Франсуа** (1821–1896). Будущий художник родился в Лионе; матери Вернэ принадлежала ткацкая фабрика, а сам он был «художником по тканям», однако отказался посвятить себя промышленному искусству, предпочтя живопись. У Бержона он научился искусству композиции; художник также испытал сильное влияние Равье, с которым познакомился в 1850 г. после своего возвращения из Италии. У Равье он перенял независимость и манеру работать в одиночестве. Прирожденный колорист, Вернэ, следуя примеру двух своих любимых художников – Делакруа и Равье, – умело сочетал как яркие, резкие краски, так и приглушенные, блеклые тона.

После него остались пейзажи, рисунки углем и рисунки, подкрашенные акварелью, но главным образом – натюрморты; больше всего художник любил писать фрукты, располагая их на пышных тканях.

В конце жизни Вернэ почти не писал маслом, предпочитая карандаш; нередко эти пейзажи, выполненные в стилизованной манере, напоминают работы

Руо и Дерена. Как Равье и Карран, Франсуа Вернэ не был признан при жизни и умер в нищете, на больничной койке.

**ВОЛЛОН Антуан** (1833–1900). Сын лионского мастера по орнаменту, выходец из семьи, издавна славившейся искусностью в ремеслах, приехал в Париж в возрасте двадцати шести лет. Воллону повезло: камергер императрицы был покорен его натюрмортами и приобрел его работы по цене сто франков. С 1864 г. художник начинает выставляться в Салоне – уже первые отправленные в жюри работы Воллона заслужили высокую оценку критика Вильяма Бюрже, отметившего профессионализм, с которым те были выполнены. Вскоре Воллон, испытывавший влияние сначала Рибо, а затем Коро, становится признанным мастером натюрморта и пейзажной живописи; именно эти работы художника и дают основание отнести его к предшественникам импрессионизма.

На некоторых его натюрмортах, пышность которых приводила в восхищение состоятельных людей того времени, изображены кувшины, персидский фарфор и парча; другие более трогательны, поскольку для них художник выбирал обычные предметы повседневного быта, как Шарден и Бонвен.



А. ВОЛЛОН  
*Натюрморт*

Как и Сезанн, Воллон в течение нескольких недель изучал только одно яблоко, а не три. «Таким образом, – говорил он, – я учусь моделировать и размещать каждый предмет именно там, где он и должен быть».

И насколько свободна и раскованна фактура в натюрмортах художника, настолько она изысканна и утонченна на его пейзажах, где небо, по мнению Пюви де Шаванна, так же прекрасно, как на полотнах Бакхейзена<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Бакхейзен Людольф (1631–1708) – датский художник; знаменит своими маринами, написанными в своеобразной, подчеркнуто индивидуальной манере.

Этот художник, мастерски владевший колоритом, был импульсивным, неуравновешенным человеком, искавшим скрытую душу предметов. Это о нем Вальдемар Жорж написал: «Воллон обладает свежестью визуального восприятия, которая заставляет вспомнить Коро, тогда как его рисунки углем превосходят – хотя это и может показаться странным – эскизы и наброски Мориса Вламинка».

**ГЕНСЛЕР (ГЕНЦЛЕР) Иоганн Якоб** (1808–1845). Этот художник, родившийся 21 января 1808 г. в Гамбурге и скончавшийся в том же городе 26 янва-





И. Я. ГЕНСЛЕР  
*Старая ива. 1842*

ря 1845 г., писал жанровые сценки и пейзажи. Благодаря любви к природе и внимательному наблюдению за изменениями освещения ему, как и английским акварелистам, удалось предвосхитить открытия импрессионистов.

Генслер сначала учился у В. Тишбейна<sup>1</sup> в Эйтине, а затем в мюнхенской Академии художеств – в 1826 г. и в 1830 г. – в венской Академии художеств. Начиная с 1830 г. Генслер выставляет свои работы в Берлине, Гамбурге, Мюнхене и Дрездене.

В 1841 г. он объездил Голландию и Бельгию, с поразительной тонкостью подмечая игру света на восходе солнца и в сумерки, переливающиеся отражения неба и облаков на поверхности озерной глади; при этом все картины художника передают атмосферу мечтательности и грусти.

Наиболее характерные работы Генслера хранятся в гамбургском музее.

**ГЁРТИН Томас** (1775–1802). Гёртина, начинавшего свой жизненный путь

<sup>1</sup> *Тишбейн Вильгельм* (1751–1829) – немецкий живописец, представитель позднего классицизма и раннего романтизма.



Т. ГЁРТИН  
*Аббатство Киркшталл, вечер. 1800*

учеником топографа, поддержали несколько меценатов, и впоследствии он стал выдающимся английским акварелистом. Художник совершил ряд поездок по Англии, затем побывал в Италии, а после заключения Амьенского мира – и во Франции. Непринужденность его манеры письма и тонкость видения оказали несомненное влияние на Тёрнера, Констебла, Кокса, Уинта, Котмена и – через Франсья – на Бонингтона, у которого учились Делакруа и французские художники-романтики. Поэтому можно утверждать, что в известном смысле Гёртин стоит у истоков движения, которое отказалось от неоклассицизма и предпочло живопись, дававшую художнику большую свободу самовыражения и использования световых эффектов, – живопись, проторившую дорогу импрессионизму.

**ГИГУ Поль** (1834–1871). Этот представитель прованской школы во французской живописи наряду с Монтичелли может рассматриваться как подлинный предшественник импрессионизма. Гигу, который должен был стать нота-риусом, под влиянием Эмиля Лубона,



П. ГИГУ

*Дорога из Жинесты, вблизи Марселя. 1859*

директора Школы изящных искусств в Марселе и одного из ведущих художников прованской школы, предпочел посвятить себя живописи. В 1854 г. он впервые выставляет в Марселе два своих полотна, которые свидетельствуют о его несомненном даре колориста. В 1856 г. во время недолгого пребывания в Париже он открыл для себя творчество Курбе и, вернувшись в Прованс, начал ездить с мольбертом по самым пустынным и засушливым местам. В 1862 г. художник снова оказывается в Париже. С 1863 г. вплоть до 1870 г. Гигу был непременным участником всех выставок Салона. Однако при малейшей возможности он возвращался в Прованс, живописные виды которого изображал на своих картинах. Часто он работал бок о бок с Монтичелли — при этом каждый по-своему трактовал вид, расстилавшийся перед ним. Постепенно цветовая гамма Гигу становилась тоньше; он начал писать на деревянной доске, чтобы добиться более теплых оттенков, — его тщательно отделанные картины излучают свет.

Возвращаясь в Париж, художник писал большие полотна, предназначен-

ные для Салона, давал уроки живописи и рисунка, и, поскольку жилось ему нелегко, когда у него не хватало средств на поездку в Прованс, он довольствовался берегами Сены или Марны. Известность и уверенность в будущем пришли к художнику в возрасте тридцати семи лет, но вскоре он умер от инсульта.

**ДЕЛАКРУА Эжен (1798–1863).** Делакруа, с самого начала своего творческого пути предпочитавший неоклассицизму в духе Давида занятия в мастерских художников, повел — вместе с Жерико — французскую живопись по пути романтизма и стал подлинным предшественником импрессионизма. Как его друг Бонингтон и другие современные английские художники, Делакруа уже начал передавать многоокрасочное преломление света. По свидетельству Жорж Санд, когда художник писал цветы в Ноане, он обращал внимание на то, как постепенно они распускались, ежесекундно меняя свою окраску и форму. На другой день, оставаясь так же прекрасны, они были уже совсем другой формы, — благодаря такому наблюдению родились «Кувшинки» Моне.

В его письмах и «Дневнике» ощущается стремление художника к «чистой живописи», и Максим дю Камп даже использует применительно к творчеству Делакруа термин «абстрактный цвет». Делакруа считал, что живопись обладает душой и своим языком, благодаря чему она может выражать себя. Он говорил о работах Бонингтона, что те, «как брильянты, доставляют глазу наслаждение, независимо от сюжета и от того, являются ли они подражанием». Импрессионисты продолжили путь, проложенный в искусстве Делакруа.



Э. ДЕЛАКРУА  
*Цветы. 1849*

Э. ДЕЛАКРУА  
*Борьба Иакова с ангелом. 1858–1861*



**ДИАС (ДИАЗ) де ла ПЕНЬЯ Нарсис Вирхилио** (1807–1876). Он родился в Бордо, в семье испанских буржуа, подвергшихся преследованиям со стороны короля Жозефа<sup>1</sup>. Будущий художник в раннем детстве остался сиротой и был воспитан протестантским священником. Начав, как и Жюль Дюпре, с росписи фарфора, он одновременно пишет небольшие картины, которые продает по цене от шести до двадцати пяти франков. В 1831 г. его работы были приняты жюри Салона. Большой поклонник Делакруа и Корреджо, Диас пишет картины, на которых любит изображать лесные чащобы; его манера класть мазки и дерзко сочетать положенные рядом краски дает основание отнести его к предшественникам импрессионизма. Андре Бийи сказал о нем: «Он был импрессионистом еще до того, как появилось это слово. Диас родился на тридцать лет раньше своего времени и был лучшим художником своего поколения; поклонники современного искусства из всех художников барбизонской школы предпочитают именно его. Он предвосхитил Ренуара. Никто из его современников не передавал так живо и с таким изяществом зыбкую игру света на распустившемся цветке или женском теле».

Диас посещал ту же мастерскую, что и Милле, и был так же беден; но если Милле, как шутил Диас, «пишет крапиву, то я, – добавлял он, – предпочитаю писать розы».

Диас принес свое искусство в жертву вкусам современников, населив полотна мифологическими богинями или меланхолическими влюбленными, однако как колористу ему не было равных: художника

<sup>1</sup> Имеется в виду старший брат Наполеона, король Испании Жозеф Бонапарт (1808–1813), свергнутый в результате испанской революции 1808–1814 гг. и народно-освободительной борьбы.



Н. В. ДИАС де ла ПЕНЬЯ  
*Лес в Фонтенбло. Осень. 1872*

даже относят к предшественникам ташизма. Иногда Диас наносил на полотно ничего не изображавшие цветовые пятна, а затем, работая на природе, находил для них место в композиции, где они оказывались вполне оправданы.

**ДОБИНЫИ Шарль** (1817–1878). Будучи на пять лет моложе Дюпре и на шесть – Руссо, Шарль Добиньи в большей степени, чем кто-либо другой из художников его поколения, является предшественником импрессионистов. Как и Коро, он пишет пейзажи прямо на натуре. Впервые Добиньи выставился в Салоне в 1838 г., но успех пришел к нему только в 1844 г. благодаря карти-

не «Перекресток дорог около орлиного гнезда в лесу Фонтенбло». Добиньи совершил пешком путешествие в Рим, работал с Руссо в Барбизоне, писал в Нормандии и в департаменте Изер, после чего поселился в Овере, откуда ездил по Уазе на своей плавучей студии под названием «Ботик», – как и Сислей, Добиньи любил писать берега рек. И хотя в хранящейся в Лувре картине «Жатва» (1851) еще заметно влияние на художника голландской школы живописи, Добиньи скоро начинает переходить к более светлым тонам. Художник подолгу работал над своими эскизами, написанными в мягких, приглушенных тонах. Он клал мазки так, как впослед-





ствии будут их класть импрессионисты, и ставил перед собой задачи, во многом сходные с задачами импрессионистов. Именно поэтому критика враждебно встречала работы Добиньи, а публика отворачивалась от него.

Во время Коммуны Добиньи жил в Лондоне и в Голландии, откуда привез несколько прекрасных полотен. Как и Ван Гог, умер Добиньи в Овере, но на двенадцать лет раньше – в 1878 г.

### Ш. ДОБИНЫИ

*Деревня Портжуа на берегу Сены.*  
1868

### Ф. ЗИЕМ

*Большой Канал в Венеции.*  
1849

**ЗИЕМ Феликс** (1821–1911). Зиема часто упрекали, что он пожертвовал искусством ради успеха и в конце жизни творчество его стало утомительно однообразным; однако эскизы, выполненные художником в начале творческого пути, дают основание отнести его к предшественникам импрессионизма. Летящие мазки в духе Гварди<sup>1</sup>, особен-



<sup>1</sup> *Гварди Франческо* (1712–1793) – итальянский художник и декоратор, представитель венецианской школы; виртуозно передавал игру света и тени, влажный воздух, растворяющий очертания предметов.



А. КАЛЬС  
*Пейзаж, Сен-Симеон. 1876*

ность, отмеченная Луи Жилле, позволяли Зиему передавать самые неожиданные световые эффекты. Он черпал вдохновение в Мартиге и Провансе, в Стамбуле и странах Востока, среди польдеров и каналов Голландии.

Зием дебютировал в Салоне (1849) картинами «Вид Босфора» и «Большой Канал в Венеции», которые сразу же привлекли внимание к художнику. Вплоть до 1868 г. он регулярно выставлялся, а затем в течение двадцати лет отказывался посылать свои работы в Салон.

Зием завещал городу Парижу часть своей мастерской, эскизы и рисунки, которые позволяют лучше судить о достоинствах художника.

**КАЛЬС Адольф** (1810–1880). Живопись влекла Кальса, сына бедных парижских рабочих, с самого раннего детства. Свой путь в искусстве он начал с рисунков, которые выполнял для различных гравюров; в 1828 г. Кальс

стал посещать мастерскую Леона Конье, художника, работавшего в жанре исторической живописи; однако продолжительным его учителем оказался Коро. Кальс женился на девушке, которая вскоре впала в безумие, оставив ему дочь, унаследовавшую болезнь матери. Большая часть жизни художника прошла в тяжелых условиях, и радость он находил только в живописи. В любое время года, какая бы ни была погода, в крестьянских башмаках бродил Кальс с мольбертом по окрестностям Парижа или писал простых людей и их жилища – эти работы художника напоминают полотна Шардена. Он знакомится с графом Дориа<sup>1</sup>, который становится его восторженным поклонником и приглашает Кальса пожить в замке Орруй. Теперь тот мог спокойно от-

<sup>1</sup> Дориа Арман – крупный коллекционер, одним из первых оценивший работы Коро, Кальса, Сезанна и других художников, искавших новые пути в искусстве.



даться своему увлечению природой, и картины художника наконец начали покупать. В 1871 г. его дочь излечивается, но умирает жена, и Кальс перебирается в Онфлёр, где находит себе друзей – Эрвье, Виньона, Будена, Йонкинда. Последние годы жизни Кальса проходят в спокойной обстановке – он наслаждается счастьем, которое дарит ему возможность заниматься живописью. Художник выставляет свои работы вместе с импрессионистами, принявшими его в свой круг.

Пейзажи Кальса, всегда стремившегося к передаче мимолетного впечатления, предвосхитили пейзажи Йонкинда и Будена. Художник свободно обращается с материалом, кладя резкие, летящие мазки и передавая вибрации света. Кисти его также принадлежат натюрморты и глубоко достоверные полотна, запечатлевшие быт крестьян и рыбаков. Подлинный шедевр Кальса – картина, изображающая обнаженную модель и выполненная посредством техники, поражающей своей современностью.

**КАРПО Жан Батист (1827–1875).** Талантливый скульптор, натура экзальтированная, неистовая и возвышенная, служивший по этой причине мишенью для интриг и зависти, считал себя гонимым; он был, кроме того, живописцем, оригинальность картин которого дает основание видеть в нем предшественника импрессионистов. Сын рабочего-каменщика, он в юные годы познал жестокую нужду. Несмотря на трудности, вызванные как семейными проблемами, так и непониманием со стороны учителей, а также болезнью, талант Карпо в конце концов восторжествовал. В 1854 г. он впервые получил Римскую премию, а в 1863 г. скульптурная группа «Уголино и его дети» принесла ему признание современни-

ков. Начиная с этого момента Карпо лихорадочно работает и создает более восьмидесяти скульптурных групп, бюстов и статуй; делает множество набросков и эскизов, более трех тысяч карандашных портретов, а также пишет картины.

Малоизвестные, картины его свидетельствуют о том, что художник был человеком восторженным и нервным, и его манера класть резкие, прерывистые мазки позволяет поместить его в один ряд с Франсом Халсом, Маньяско и Мане. Глазами скульптора смотрит Карпо на свои модели и в живописи, подчеркивая каждую линию человеческого тела. Он обращается с ними, как со своими



Ж. Б. КАРПО  
*Уголино и его дети (окончательный вариант). 1863*



Л. И. КАРРАН  
*Дорога из Миди в Лион*

терракотовыми фигурками, размещая персонажей на картинах так, чтобы свет падал на них сбоку. И лица, и фигуры людей художник пишет блестящими пастозными мазками (в качестве примера можно привести портрет сына). В затененных частях картины Карпо добивается световых эффектов, позволяющих говорить об экспрессионизме художника: сдерживаемые, но рвущиеся наружу мощь и возбуждение заставляют вспомнить слова братьев Гонкур: «Лихорадочный гений под оболочкой резчика по мрамору».

**КАРРАН Луи Илер** (1821–1899). Сын лионского торговца шелком, Карран унаследовал внушительное по тем временам состояние, что дало ему возможность посвятить себя живописи. В 1840 г. он вместе с Франсэ совершил поездку в Италию. В 1865 г., когда его брат оказался на грани банкротства, Карран истратил все свое состояние на выкуп его векселей, после чего, разоренный, вынужден был искать себе скромный заработок. Он безуспешно пытался продать свои полотна, за которые ему платили по тридцать франков. Писать картины он начал в своем загородном доме в Колонж-ле-О, после

того как познакомился с Равье и Добиньи в Кремье и в Оптево. С самого восхода солнца, надев голубую блузу, сидел он на берегу реки Соны, запечатлевая на полотне все метаморфозы пробуждающейся или засыпающей – в зависимости от времени года – природы. Карран пошел намного дальше импрессионистов и фовистов и стал подлинным предшественником современной живописи, создавая на некоторых из своих картин нечто вроде абстракций. Он знал, что в родном городе, где живопись его воспринималась с недоумением, он не встретит понимания – критики видели в картинах Каррана только «отвратительную мазню». За несколько дней до смерти художник сказал: «Всю мою жизнь я провел, глядя на солнце. Теперь я увижу, что находится с другой стороны». Он умер в неизвестности, непонятый даже близкими людьми.

**КОКС Дэвид** (1783–1859). Приехав в 1804 г. в Лондон, Кокс открыл для себя возможность писать эскизы маслом прямо на пленэре – этому он научился у Джона Варли<sup>1</sup>. В 1826 г. он побывал в ряде районов Великобритании, а затем – в Голландии и Бельгии. В 1829 г. и в 1832 г. его можно было встретить в Кале и в Париже; в 1841 г. он переезжает из Лондона в Харборн, под Бирмингемом.

Этот современник Котмена и Питера де Уинта пытался передать впечатление от быстро меняющейся природы, подражая своим непосредственным предшественникам, Тёрнеру и Констебл. Появление работ Кокса в Салоне (1855) во Франции сразу привлекло к нему внимание парижской публики; пляжи на его картинах заставляют вспомнить пляжи

<sup>1</sup> *Варли Джон* (1753–1837) – английский архитектор, представитель неоклассицизма.

Будена, а уличные сценки, которые обволакивает туманная дымка, – картины Моне и Писсарро.

**КОЛЕН Гюстав** (1828–1910). Родившись в семье судьи, Колен рано проявил необычайную одаренность к живописи и стал учеником Константа Дювилье, друга Коро. Впервые его работа была выставлена в Салоне в 1857 г. Он уехал писать в Пиренеи, где в 1860 г. женился на красивой местной девушке и поселился в Сибуре. В 1863 г. он выставляется в «Салоне отверженных», и только в 1867 г. жюри официального Салона перестало относиться к нему неприязненно. Начиная с этого времени Колен регулярно выставляет свои работы, однако они не получают того признания, которого заслуживал художник. Жизнь его продолжает оставаться трудной. Коро, удостоивший Колена своей дружбой, в 1872 г. едет с художником в Аррас, а затем в Испанию, в Басконию. В 1874 г. Колен принимает участие в выставке импрессионистов. Им заинтересовался граф Дория, но Колену пришлось, как Лавьею и Лепину, организовать продажу своих работ на аукционе в Отеле Друо. В начале своего творческого пути художник использовал густую смесь красок, предпочитая приглушенную гамму и плотно положенные мазки. Однако впоследствии палитра художника светлеет и становится откровенно импрессионистской. Женщины на его полотнах напоминают женские образы Коро, жанровые сцены искрятся жизнью, а пейзажи окутаны переливающимся светом.

**КОНСТЕБЛ Джон** (1776–1837). Сын состоятельного мельника, он родился в восточном Бергольте, в графстве Суффолк. Живописи учился у своих друзей, увлекавшихся искусством; но его главным наставником была приро-



Г. КОЛЕН  
*Быстрое течение в окрестности  
Компани*

Дж. КОНСТЕБЛ  
*Собор в Солсбери, вид из епископского  
сада. 1823*



да. Принятый в 1799 г. учеником в Королевскую Академию художеств, он настойчиво копирует пейзажи Клода Желле, Рейсдала<sup>1</sup> и других художников. Впервые Констебл выставляет свою работу в Королевской Академии

<sup>1</sup> Рейсдал Якоб ван (1628–1682) – голландский живописец, мастер реалистического пейзажа.



К. КОРО

*Прерванное чтение. Ок. 1870*

художеств в 1802 г.; в 1819 г. он становится ее ассоциированным членом, но полным членом Королевской Академии художеств станет только в 1829 г., после того как получит Золотую медаль парижского Салона (1824) за картину «Воз сена»; годом позже художник удостоился еще одной награды на выставке в Лилле за картину «Белый конь». В 1806 г. Констебл совершает поездку по Озерному краю, а в 1811 г. впервые приезжает в Солсбери; в 1816 г. художник проводит медовый месяц в Дорсете. Он также не раз бывал на курорте в Брайтоне и приобрел дом в Хампстеде. Эти многочисленные поездки были для Констебла источником вдохновения: прямо на природе он делал эскизы маслом и графитом, а заканчивал картины в своей мастерской на Шарлотт-стрит в Лондоне.

Его работы обычно восхищают тонким чувством природы, безупречным владением эффектами светотени, непосредственностью. Картины, присланные Констеблом в Париж в 1824 г. для участия в Салоне, произвели сенсацию, и более двадцати его работ было продано во Франции. Им восхищался Делакруа, который посетил Констебла в 1825 г. Констебл является одним из самых ярких предшественников импрессионизма.

**КОРО Камиль** (1796–1875). Из поездки вместе со своими друзьями – художниками Эдуардом Бертенем и Карюэлем д’Алиньи по окрестностям Рима Коро, ставший провозвестником современного пейзажа, привез написанные на природе суровые этюды, которые внесли свежую струю в представление о пейзаже. Но хотя его небольшие эскизы являются подлинными шедеврами, принадлежащие его же кисти масштабные композиции, выполненные в расчете на вкус жюри Салона, остаются в рамках неоклассицистической традиции – в них отсутствует та радостная непосредственность, которая и являлась источником таланта Коро.

Он внес немало нового и в жанр портрета; его «Сидящая женщина, у которой обнаружили чахотку» (1835), «Мариетта» (1848) или «Настоятель монастыря Благовещения» (1850), где за кажущейся простотой просвечивает потаенная внутренняя жизнь, как на полотнах Вермеера, заставляют вспомнить Мане.

Не оставляя работы над серией «Воспоминание о Мортefonтене» или над видами Виль-д’Авре, где он изображает крестьян с хворостом или мифологических персонажей, чтобы понравиться жюри Салона, он ездит с мольбертом по разным уголкам Франции, работая в Шартре, Бретани, Дуэ, в де-



партаменте Изер, и пишет пейзажи, трогающие своей безыскусностью и вечной молодостью.

**КОТМЕН Джон Селл** (1782–1842). Сын цирюльника из Нориджа в графстве Норфолк, он около 1798 г. приехал в Лондон, где подружился с доктором Монро, который познакомил его с акварелистами, писавшими пейзажи. Первые акварели, написанные художником во время поездки на восток страны и в Уэльс, – эти работы написаны в насыщенных и мрачных тонах (1800–1803), – стали подготовкой к созданию пейзажей, написанных в 1803–1805 гг. Пользуясь особой техникой, характерной именно для него, Котмен добивается в этих работах гармонии света, а также синтеза, имеющего мало общего с натурализмом его современников. В 1806 г., вернувшись в Норидж, он с 1807 по 1833 г. участвует в выставках Общества искусств Нориджа. В 1812 г. художник обосновывается в Ярмуте и здесь выполняет серию офортов, посвященных памятникам этих мест. Затем, в 1817, 1818 и 1820 гг. Котмен ездит по Нормандии – благодаря этим путешествиям будут созданы «Памятники древней архитектуры Нормандии». В 1834 г. он начал преподавать рисунок в Кингз-колледж в Лондоне, где его учеником был художник-прерафаэлит Д. Г. Россетти. Акварели Котмена, выполненные в легкой, непринужденной манере, исполнены экспрессии; как и Тёрнер, Котмен умел передавать гнетущую атмосферу и придавать игре света драматическое звучание.

**КРОМ Джон**, по прозвищу «Старик Кром» (1768–1821). Сын ткача из Нориджа, Кром обучался живописи у человека, писавшего вывески и разрисовывавшего кареты. Вместе со своим другом Робертом Ледбруком он дела-



Дж. С. КОТМЕН  
*Акведук Черк. Ок. 1804*

Дж. КРОМ  
*Ветряная мельница. Ок. 1816*





Г. КУРБЕ

*Женщина с попугаем. 1865–1866*

ет карандашные пейзажи окрестных мест. Поворотную роль в жизни Крома сыграла состоявшаяся ок. 1790 г. встреча с Томасом Харви, у которого была прекрасная коллекция голландской живописи и картин современных английских художников. Кром устраивается преподавателем рисунка и становится одним из создателей Общества искусств Нориджа, а в 1808 г. – его председателем. В период с 1805 по 1820 г. он регулярно показывает свои работы на выставках, организуемых Обществом; с 1806 по 1818 г. художник выставляет свои работы и в Королевской Академии художеств.

За исключением трех картин, выполненных маслом после его поездки на континент, все работы Крома написаны в восточной части Англии.

Творчество этого художника отражает эволюцию, сделанную искусством пейзажа от Кёйпа<sup>1</sup> до Тёрнера: постепенно Кром начинает придавать все большее значение игре света, о чем свидетельствуют такие работы художника, как «Рыбный рынок в Булони», «Морской праздник в Ярмуте» и «Восход луны над болотом в Яру».

**КУРБЕ Гюстав** (1819–1877). Хотя Курбе возглавлял реалистическое направление в живописи, у него можно найти немало общего с импрессионистами.

<sup>1</sup> *Кёйн Альберт* (1620–1691) – голландский живописец. Прославился речными пейзажами, выдержанными в светлых, воздушных тонах; проявлял интерес к эффектам естественного освещения.





Э. ЛАВЬЕЙ

*Пруд*

Он оказал известное влияние на Моне, который в 1869 г. приезжал работать вместе с ним в Фекан и в Этретá; наряду с Буденом и Йонкиндо́м Курбе сыграл безусловную роль в формировании Моне. И в конце концов, разве реалистов и импрессионистов не сближала любовь к природе и стремление к ее познанию? Именно в Онфлёре, глядя на беспрестанно меняющееся небо, Курбе глубже проникся идеями импрессионистов. И разве Роже Маркс не сказал об «Амазонке», выполненном на пленэре портрете Луизы Коле, «что Курбе раньше импрессионистов реализовал все их намерения»?

Наряду с Коро он начал одним из первых писать на натуре. Зелень его лугов превосходит своей свежестью, достоверностью и блеском зеленъ лугов Констебла. Начиная с 1854 г., после того как Курбе побывал в Монпелье у своего друга Брийя, палитра его становится более светлой. Именно там он пишет марины, которые, по выражению Захария Астриока, «отражают каждый час дня, все непередаваемые изменения моря – солнечные блики,

туман, порывы ветра, пасмурное утро, сверкающую ясность полудня, спокойную тайну и дымку сумерек».

**ЛАВЬЕЙ Эжен** (1820–1889). Как Жорж Мишель, Эрвье и Шентрейль, Лавьей, сын небогатого парижского обойщика, начинал с того, что писал небольшие домишки, расположенные на Монмартрском холме; впоследствии он станет любимым учеником Коро. Вместе с женой и детьми Лавьей обосновывается в Барбизоне; они поселяются в лачуге и ведут полную лишений жизнь, однако у художника есть возможность наблюдать за всеми изменениями освещения с самого восхода солнца. Он дебютирует в Салоне (1844), а в 1848 г. участвует в «Открытом Салоне»<sup>1</sup> и в 1849 г. за одну из своих работ, выставленных в Салоне, получает медаль третьей степени. В 1855 г. один поклонник его таланта предоставляет художнику жилье в подсобных помещениях своего дома около Ля-Ферте-Милон, где

<sup>1</sup> Выставка в пользу кассы взаимопомощи художников.

некогда размещался лепрозорий, и художник продолжает писать пейзажи – всегда под открытым небом, в любое время года и в любую погоду. Его полные грустного очарования, выдержанные в серых тонах пейзажи Барбизона уступают место свежим и светлым тонам долины Урк. Но, как и Шентрейль, за свое пристрастие к изображению покрытых снегом деревушек Лавьей заплатил бронхитом и плевритом. Успех картины «Ночь», выставленной в Салоне (1878), вдохновил художника, как и Йонкинда, на многочисленные пейзажи в лунном свете, которые он писал с тем же увлечением, что и занесенные снегом дома, пейзажи на восходе и на закате солнца, а также природу, купающуюся в солнечном свете.

Как все пейзажисты его поколения – Кальс, Эрвье, Шентрейль, – Лавьей жил глубокой любовью к природе, честно и добросовестно выражая ее в своих бесконечных вариациях, что и дает основание отнести его к предшественникам импрессионизма.

**ЛАМБИНЕ Эмиль Шарль** (1815–1877). Этому ученику Дроллинга, Буаселье и Ораса Верне больше всего дали Коро и Добиньи. Начиная с 1833 г. и до

Э. Ш. ЛАМБИНЕ  
*Осеннее утро. 1850*



самой смерти Ламбине выставляет пейзажи, на которых запечатлены окрестности Парижа – чаще всего долины Шверёз, – виды Бретани и Нормандии. Его работы покоряют тонкими и изысканными световыми эффектами. Однако в 1854 г. уже заявляет о себе импрессионизм, и работы Ламбине заставляют нас вспомнить картины Писсарро.

**ЛЕПИН Станислав** (1835–1892). Этот последователь Коро был, как и Буден, самоучкой. Часть лета он проводил в Нормандии, но постоянно жил в Париже, ища вдохновение на берегах Сены. Он был знаком с Кальсом, Дютильё, Виньоном и в 1874 г. принимал участие в первой выставке группы импрессионистов, одним из самых бесспорных предшественников которых он является, хотя живописи Лепина – для нее характерны тонкие цветовые нюансы – далеко до дерзости, свойственной Моне и художникам его круга.

Его картины покоряют нас свежестью колорита, точностью мазка, что и дает основание сравнивать художника с Коро и с Йонкингом: как и Йонкинд, Лепин любил писать лунные ночи. Он всегда был стеснен в средствах, и, поскольку у него не было своего торговца картинами, ему приходилось, как некоторым предшественникам импрессионистов, самому организовывать продажу собственных работ. Оригинальность творчества Лепина была признана только после его смерти.

**МЕНЦЕЛЬ Адольф фон** (1815–1905). Сын литографа из Бреслау, прямой наследник традиций берлинской школы живописи, которая прославилась такими мастерами, как Крюгер и Блехен, в 1845 г. он побывал на выставке в Берлине, и увиденные там пейзажи кисти Констебла стали для него полным откровением. Прошедшие в 1855 г. и в



С. ЛЕПИН  
*Берег Сены. 1869*

А. фон МЕНЦЕЛЬ  
*Интерьер с сестрой художника. 1848*



1867 г. в Париже Всемирные выставки дали Менцелю возможность познакомиться с французской живописью. Его знаменитая картина «Театр Жимназ» (1856), написанная сразу после первой поездки художника в Париж, навеяна впечатлениями от серии Домье «Мелодрама». Этот маленький берлинец – он был такого же роста, что и Тулуз-Лотрек, – показал себя настоящим импрессионистом в омытой светом картине «Комната с балконом», на которой ветер колыхнет тюлевую занавеску, и в картине «В саду Тюильри» – глядя на них, нельзя не вспомнить о Мане.

Кроме того, Менцель прославился своими историческими полотнами, благодаря которым он стал членом берлинской Академии художеств, а также венской, мюнхенской, дрезденской и брюссельской Академий художеств.

**МИЛЛЕ Жан Франсуа** (1814–1875). Будущий художник – старший из восьми детей нормандского крестьянина – начал рисовать, помогая отцу в рабо-



Ж. Ф. МИЛЛЕ  
*Собирательницы хвороста. 1850-е*

тах на ферме. В 1833 г. он берет уроки у художника Бон Дюмонсея, по прозвищу «Мушель», в Шербуре, а в 1835 г. у Ланглуа де Шевревиль. Получив городскую стипендию Шербура, Милле в 1837 г. едет в Париж, где начинает посещать мастерскую Поля Делароша, часто бывая в Лувре и в Академии Сюиса. Вернувшись в Шербур, Милле пишет вывески, портреты, обнаженную натуру. Женившись, художник переезжает в Барбизон. Его творчество относят к реалистической школе живописи: персонажи картин Милле – рабочие и крестьяне, и критика встречает картины Милле неприязненно, называя его «художником низменного». Однако на его сторону встают верные друзья – такие, как Руссо, – и в конце концов в последние годы жизни к художнику приходит слава.

Некоторые работы Милле позволяют считать его – наряду с Курбе и Руссо – предшественником импрессионизма из-за его любви к природе и отношения к свету. Особенно это относится к последнему периоду творчества художника, когда цветовая гамма его картин меняется, отчетливее становятся цветные отражения, а темные тени светлеют «благодаря множеству

нервных и положенных вплотную друг к другу мазков, отчего поверхность картины кажется зеркальной».

В 1864 г. Милле открыл для себя японское искусство благодаря книге, иллюстрированной гравюрами Хокусая. Он начинает собирать японские гравюры, которые размещает на одном картоне с рисунками Делакруа, – они становятся для него источником вдохновения.

**МИШАЛЛОН Ашиль Этна** (1796–1822). Мишаллона, ставшего в 1817 г. первым художником, отмеченным наградой за исторический пейзаж, многие считают предшественником романтизма; другие же относят его к предшественникам импрессионизма. Пятнадцать лет работал художник в полной неизвестности, прежде чем к нему пришла слава. Покровителем Мишаллона стал русский

А. Э. МИШАЛЛОН  
*Женица, пораженная молнией. 1817*





князь Юсупов, назначивший ему содержание. В 1812 г., в возрасте шестнадцати лет, Мишаллон выставил в Салоне несколько пейзажей и получил медаль второй степени. Получив через пять лет Римскую премию за исторический пейзаж, он уехал в Рим как стипендиат. По возвращении на родину художник скончался в молодом возрасте.

На его долю выпала высокая честь быть учителем Коро – именно Мишаллон подтолкнул Коро к работе на натуре. Из Италии он привез многочисленные «наброски» – их сходство с работами Коро оправдывает то место в истории живописи, которое мы отводим этому художнику, сумевшему, как и английские акварелисты того времени, уловить и передать тончайшие изменения освещения в написанных непосредственно на натуре пейзажах римских окрестностей.

#### А. МОНТИЧЕЛЛИ *Пейзаж. Фонтенбло*

**МОНТИЧЕЛЛИ Адольф** (1824–1886). Свое художественное образование Монтичелли начал в школе рисунка в Марселе, после чего в 1846 г. он переехал в Париж, где часто бывал в Лувре и в мастерской Поля Делароша. В свой родной город художник возвращается в 1849 г., а потом – с 1851 по 1862 г. – попеременно живет то в Париже, то в Марселе. На творчество Монтичелли повлиял художник Анри Барон, а потом Диас, с которым Монтичелли познакомился. Покоренный творчеством Делакруа, художник разрабатывает собственную технику. С 1862 по 1870 г. он работает в Париже, где один торговец покупает у него по очень низкой цене все картины, перепродавая их затем английским и американским любителям живописи. В 1870 г. Монтичелли окончательно перебирается в Мар-





С. ПАЛМЕР  
*Вид Тиволи. Ок. 1839*

сель, где и умрет от инсульта. Эта артистическая натура находила счастье только в живописи, поэтому он постоянно писал картины, продавая их потом по очень скромной цене.

«Свет – это тенор», – говорил Монтичелли; на его собственных картинах световые эффекты достигаются за счет наложения рядом чистых красок, которые художник, пользуясь только кистями с жестким волосом, клал кончиком кисти так, чтобы краски не смешивались. Пейзажи Монтичелли написаны жирными мазками, усиливающими ощущение пастозности. Он любил писать роскошные закаты, изысканные осенние пейзажи и очарование утра, окрашенного в алые

тона. Для натюрмортов Монтичелли характерна яркая цветовая гамма – набивные ткани, красивый фарфор, распустившиеся цветы. Он написал также немало жанровых картин, галантных сцен, ярмарочных праздников и портретов, и у Жермена Базена было достаточно оснований утверждать, что «Монтичелли является необходимым звеном между Делакруа и Ван Гогом».

**ПАЛМЕР Сэмюэл** (1805–1881). Будущему художнику его отец, книготорговец, привил любовь к литературе, и в первую очередь к Мильтону. Живописи Палмер учился у Уильяма Уэйта. Свою первую картину он выставил в 1819 г.; этот пери-





О. РАВЬЕ

*Озеро Лева. Морестель. 1885*

од его творчества отмечен влиянием Кокса и Тёрнера. В 1822 г. Палмер познакомился с Джоном Линнелом, который сумел заинтересовать его натурализмом; в 1824 г. Линнел знакомит юного художника с Уильямом Блейком, учеником которого и становится Палмер. Под влиянием Блейка Палмер иллюстрирует книгу Торнтон о Вергилии. С 1826 по 1832 г. художник живет в Шорехеме, в графстве Кент. Вокруг него образуется группа художников, которые в поисках идеала обращались к «старым» мастерам. В этот период художник выполняет свои самые интересные работы, в которых его внутренний мир выражается посредством сугубо личного толкования природы. В

1837 г. он женится на Ханне, дочери Линнела, и уезжает с женой в Италию, где молодые проводят два года. По возвращении на родину художник пишет по преимуществу акварели и в конце жизни, иллюстрируя Вергилия и Мильтона, воссоздает атмосферу, свойственную произведениям Блейка, а также периоду своей жизни, проведенному в Шорехеме. Мечтательностью, характерной для английского романтизма, отмечены в основном произведения, созданные художником в молодые годы.

**РАВЬЕ Огюст** (1814–1895). Будущий художник родился в Лионе в семье зажиточных торговцев; еще в юные годы

он отказался от предназначавшейся ему карьеры нотариуса и предпочел посвятить себя живописи. В 1839 г. в Руайя он впервые встретил Коро. Свое дарование художник, как и Коро, осознает в Риме в 1840 г. Он провел там более года и впоследствии неоднократно возвращался в этот город. Равье глубоко восхищался творчеством Карюэля д'Алинья, а написанные им в окрестностях Рима пейзажи напоминают выполненные там же работы Коро.

Поработав некоторое время в Форе и в Велэ, художник около 1850 г. перебрался в Кремье, где женился; сюда впоследствии он будет часто приезжать. Здесь его посещали Коро, Добиньи и Франсэ. В 1867 г. Равье переезжает в соседний город Морестель, где продолжает вести такую же уединенную и одинокую жизнь. Он любил писать утренние зори и сумерки, ослепительные взрывы красок, которыми переливается небо, отражаясь в зеркальной глади прудов, – его живопись была чистой и незамутненной. У Равье учился Карран, который пошел еще дальше в изучении вибраций света на окутанных туманной дымкой и поросших густым кустарником берегах Сены. Равье прекрасно передавал все очарование осени. Акварели Равье воздушны и прозрачны, что позволяет сравнить их с акварелями Тёрнера. Это был художник более мечтательный, чем Моне, и ему лучше других удалось передать ощущение бесконечности неба.

Поскольку Равье жил в Лионе скромно и независимо, он не стал известен при жизни.

**РИБО Теодюль** (1823–1891). Наряду с Бонвенном и Воллоном Рибо считается предшественником Мане и – в более широком смысле – импрессионистов. Его путь в искусстве с самого начала был нелегким. Испробовав не-



Т. РИБО  
*Угольщица. Ок. 1881*

сколько ремесел – он работал в зеркальной мастерской, расписывал лавки, выполнял для американцев копии с картин Ватто, – Рибо начал писать небольшие по размеру картины, для которых ему позировали жена, дети или его кухарка. Эти картины, розовые и черные тона которых заставляют вспомнить о Веласкесе, в дальнейшем обеспечат художнику признание. Талант, с которым воспроизведен на его картинах мир кухни, ставит Рибо в один ряд с Шарденом и братьями Лёнен<sup>1</sup>.

Около 1865 г. полотна Рибо становятся более контрастными, художник шире использует резко очерченную

<sup>1</sup> *Лёнен*, братья (Антуан, Луи и Матьё) – французские живописцы XVII в., писавшие сцены из крестьянской жизни.

светотень, – этим приемом уже пользовались до него Рибера и Сурбаран. Работы Рибо на религиозные сюжеты, такие, как, например, представленное в Салоне (1865) полотно «Святой Себастьян, или Христос среди фарисеев», восходят к творчеству именно этих испанских художников.

Около 1876 г. Рибо снова начинает писать интерьеры, но палитра его изменилась: черный по-прежнему доминирует, однако белый становится гораздо чище, а красный, зеленый, синий и желтый – ярче и мощнее. Из поездки к Ламаншу художник привозит такие картины, как «Кабачок в Нормандии», для которых ему позируют рыбаки и крестьянки со смуглыми, изборожденными морщинами лицами. Он также выполняет ряд великолепных портретов, тонких и выразительных, выдержанных в мягких тонах; крупными, размашистыми мазками, характерными для последнего этапа его творчества, Рибо густо кладет краску, однако при этом ему удается избежать пастозности.

И если начало его пути в искусстве было тяжелым, то в конце жизни Рибо получил признание, которого он заслуживал, и после некоторого периода забвения снова занял достойное место в ряду мастеров французской живописи. В отличие от Мане, он не писал картин, радующих глаз, – обнаженных женщин, завтракающих на траве, элегантных дам на балконе, женщин за туалетом; Рибо предпочитал писать простых людей, кухарок, представителей богемы, но его высокодуховное искусство не теряет от этого своей значимости.

**РОТТМАНН Карл** (1798–1850). Карл Роттманн, родившийся 11 января 1798 г. неподалеку от Гейдельберга и скончавшийся 7 июля 1850 г. в Мюнхене, учился искусству живописи



К. РОТТМАНН  
*Сицилия. 1829–1830*

у своего отца и у Иоганна Кселлева в Нюрнберге. В 1822 г. художник переезжает в Мюнхен. Он черпает вдохновение в работах Пуссена и Клода Лоррена, а также совершает несколько путешествий в Италию: в 1827 г. художник посетил Рим и Палермо, а в 1829 г. – снова Рим, где создал серию фресок. В 1834 г. Роттманн побывал в Греции, откуда привез несколько новых полотен. Став придворным художником баварского двора, он получает от короля Людвига I заказ на серию из двадцати трех видов Греции, многие из которых выполнены восковыми красками. Им также выполнены двадцать восемь фресок с видами Италии, украсившие аркады Хофгартена, дворцового парка в столице Баварии Мюнхене.

Этюд Роттманна для находящейся в музее Берлина картины «Поле битвы под Марафоном» напоминает некоторые пейзажи Тёрнера и отчетливо свидетельствует о том, что немецкий художник, писавший проникнутые ностальгией пейзажи Греции и Италии при различном освещении, не только тяготел к романтизму, но и был предшественником импрессионизма.



Т. РУССО  
*Весна. Ок. 1850*

**РУССО Теодор** (1812–1867). Художник, возглавивший школу Фонтенбло в живописи, был не только – наряду с Милле и Курбе – выдающимся представителем реализма, но и предшественником импрессионизма: ведь главным источником творчества этих трех художников была любовь к природе, а четкую грань между манерой, в которой написана та или иная картина каждого из них, провести достаточно сложно. Ближе всего к импрессионизму Руссо подошел в своих небольших работах – эскизах, написанных прямо на природе. Его выполненные непосредственно под открытым небом пейзажи, на которых изображены лесная чаща или перелесок, уже отражают изменения освещения в зависимости от времени года и времени дня. Руссо восхищался Рейсдалом и Хоббе-

мой<sup>1</sup>, а также Констеблом и Бонингтоном, у которых он учился передавать освещение.

**ТЁРНЕР Джозеф Мэллорд Уильям** (1775–1851). В пейзажах Тёрнера уже есть все позднейшие находки импрессионистов. Этот сын цирюльника был самоучкой; приобретя опыт раскрашивания гравюр и рисунков архитектурных сооружений, он в 1789 г. поступает в Королевскую Академию художеств. Частые встречи с Гёртином, Рейнолдсом, Фюсли<sup>2</sup> и

<sup>1</sup> *Хоббема Мейндерт* (1638–1709) – голландский живописец; его лесные пейзажи отличаются лиризмом, вниманием к природе, сочным колоритом.

<sup>2</sup> *Фюсли Иоганн Генрих* (1791–1825) – швейцарский живописец, писатель, теоретик искусства; долгое время жил в Англии. В своем творчестве сочетал мрачную, гротескную фантастичность в духе предромантизма с идеализмом.



Лоутербургом<sup>1</sup> приводят его к такому пониманию пейзажа, при котором все большее значение приобретают воображаемое и фантастическое. Тёрнер стремится передавать эффекты освещения и оптические эффекты; порой это приводит его к результатам, которые намного превосходят те, что принесли славу импрессионистам. Он объездил всю Европу от Нидерландов до Швейцарии и Италии в поисках ярких зрительных впечатлений, новых живописных мест. В 1870 г. творчество Тёрнера открыли для себя Моне и Писсарро, побывавшие в Лондоне. В 1820 г. Тёрнер работал с Бонингтоном, а в 1833 г. познакомился с Делакруа. На закате жизни образы, сохранившиеся в памяти художника, трансформировались в феерии света или в фантастические видения, все больше напоминавшие галлюцинации.

Эволюция Тёрнера не была случайной. Приезжая в места, которые он уже когда-то писал, художник выполнял эскизы – все более и более беглые, на которых игра света придавала всему изображению символическое значение. Вот почему, помимо импрессионистов, произведениями Тёрнера восхищались символисты Гюстав Моро и Гюисманс, находя в его творчестве подтверждение своим идеям. Работы Рёскина по теории искусства привлекли к художнику внимание таких эстетов, как Пруст.

На картине «Дождь, пар и скорость», которая произвела такое впечатление на Моне и Писсарро, был изображен мчавшийся на полной скорости поезд; эта работа удовлетворяла вкусы горячих поклонников как романтизма, так



Дж. М. У. ТЁРNER  
*Пожар в Парламенте. 1835*



Дж. М. У. ТЁРNER  
*Венеция, Сан-Бенедетто близ Фузины*

и символизма, а также импрессионизма. Теофиль Готье писал, что на ней изображен «зверь Апокалипсиса – сверкающий локомотив, широко распахнувший во мраке ночи свои горящие стеклянные глаза; он увлекает за собой длинный хвост вагонов. Это зрелище бешеной ярости – кисть художника смешивает небо с землей; это экстравагантная картина, но выполненная рукой гения».

**ТРУЙБЕР Поль Дезире (1829–1900).** Ученик Коро, впервые выставившийся в Салоне (1865), Труйбер сначала

<sup>1</sup> Лоутербурге Филипп Жак (1740–1812) – английский художник французского происхождения, представитель раннего романтизма; излюбленный жанр – пейзаж, а также батальные сцены.

был портретистом, однако с 1881 г. отдавал предпочтение пейзажам: написанные в серебристо-серой гамме и окутанные туманной дымкой, они необычайно изящны. Художнику нравилось писать берега рек и прудов с сидящими там рыбаками.

**УИЛСОН Ричард** (1714–1782). С именем Ричарда Уилсона, жившего за пятьдесят лет до Констебла, связывает Рёскин «появление пейзажа, в основе которого лежит исполненное любви наблюдение за природой». Уилсон наряду с Гёртином, Козенсом и Гейнсборо стоит у истоков возрождения пейзажной живописи в Англии.

Живя в Лондоне, Уилсон работал в жанре портретной живописи. Во время поездки в Италию он познакомился с Жозефом Верне и Дзуккарелли, а также с творчеством Клода Желле (Лоррена), Никола Пуссена и Гаспара Дюэ<sup>1</sup>. Уилсон забросил портретную живопись и целиком посвятил себя пейзажам: некоторые из них придуманны, другие ближе к реальной действительности и свидетельствуют о тонком чувстве природы, что и дает художнику право числиться среди предшественников импрессионизма. Его пейзажи отражают то состояние души, которое принято называть «романтическим», но они выдержаны в холодных и светлых тонах, а детали скрупулезно прописаны.

**УИСТЛЕР Джеймс Эббот Макнил** (1834–1903). Его отец, майор Джордж Уистлер, военный инженер, был при-



Р. УИЛСОН  
*Кадер Идрис (Уэльс). Ок. 1774*

глашен в Россию проектировать строительство железной дороги Петербург – Москва; с ним поехали жена и сын. После смерти отца будущий художник поступил в американскую Военную академию Уэст-Пойнт, однако в силу своего характера не смог привыкнуть к жестким требованиям дисциплины, что заставило Уистлера отказаться от военной карьеры – он становится чертежником-гидрографом. В этот период Уистлер выполняет свои первые офорты, а в 1855 г. покидает Америку; он работает сначала в Лондоне, а затем в Париже, где посещает мастерскую Глейра. Вместе с ним занимаются Дега, Легро, Бракмон и Фантен-Латур; в 1858 г. Уистлер печатает первую серию офортов. Он послал в жюри Салона свое полотно «За фортепиано», которое было отклонено. Тогда Бонвен устроил в своей мастерской выставку работ Уистлера, Легро и Рибо. В 1860 г. художник послал в жюри Салона картину «Девушка в белом (Симфония в белом)», которая тоже была отвергнута. Поскольку Королевская Академия художеств в Лондоне оказалась более великодушна к нему, художник реша-

<sup>1</sup> Дюэ Гаспар, по прозвищу Ле-Гуаспре, или Гаспар Пуссен (1615–1675) – французский художник-пейзажист, представитель классицизма; родственник Никола Пуссена. Работал также как декоратор, в частности, виллы Боргезе в Риме.



ет переехать в Англию. В 1859 г. он печатает серию офортов, изображающих берега Темзы, а также начинает писать портреты – этим искусством он овладеет в совершенстве. Уистлер испытывает влияние одновременно Веласкеса, Данте Габриела Россетти и японского искусства, усваивая присущую последнему сдержанность; вместе с тем Уистлер становится одним из предшественников импрессионизма, о котором он говорил: «В природе есть краски и формы всех картин, как в клавиатуре – ноты всех музыкальных произведений. Призвание художника состоит в том, чтобы выбрать и умело соединить эти элементы, – так композитор подбирает ноты и создает созвучия, благодаря чему из хаоса звуков рождается возвышенная гармония». Указывая на экспрессивность японского рисунка, он отмечал: «Неправдоподобное равновесие неправильных форм и пространств, неожиданный ракурс и блеклые цвета – вот из этого и рождается символ духовности». Уистлер остался в искусстве яркой творческой индивидуальностью, принес форму и линию в жертву крупным световым пятнам.

Талант Уистлера-портретиста блестяще выразился в «Портрете матери», выставленном в 1872 г. в Королевской Академии художеств, и в портретах Карлейля, мисс С. Александер, Теодора Дюре, графа де Монтескью. Он декорирует столовую в доме господина Тейлана, помещая там свою знаменитую картину «Принцесса страны фарфора». В 1877 г. Уистлер выставил серию своих пейзажей «Ноктюрны», в которых пытался соперничать с музыкой; однако критика встретила их холодно. После поездки в 1884 г. в Венецию Уистлер в 1896 г. снова возвращается в Париж, где и находит публику, сумевшую оценить его творчество.



Дж. УИСТЛЕР  
*Портрет Теодора Дюре. 1883*

Уистлер связан с различными художественными тенденциями своего времени и благодаря своим достижениям в живописи с полным правом может быть отнесен к числу предшественников импрессионизма.

**ФРИДРИХ Каспар Давид** (1774–1840). Будущий художник родился 5 сентября 1774 г. в Грейфсвальде, а умер 7 мая 1840 г. в Дрездене. В 1794 г. Каспар Давид Фридрих учился вместе с Квисдорфом в копенгагенской Академии художеств. В 1798 г. художник переехал в Дрезден, где часто бывал у Филиппа Отто Рунге<sup>1</sup> и сблизился с романтиками, входившими в круг Тика и Новалиса. Впоследствии его искусство испытывает влияние творчества Даля<sup>2</sup> и идей Каруса<sup>3</sup>. Покинув Дрезден, Фридрих отправился в путешествие по побережью Северного моря, посетив район Исполиновых гор Гарца. Доверчивый и легкоранимый, Фридрих избегал людского общества, предпочитая одиночество, позволявшее ему предаваться размышлениям о жизни, смерти и Боге. Из постоянных наблюдений за природой рождаются его необычные, новаторские для своего времени пейзажи.

Тонкое чувство природы отразилось в картинах Фридриха, на которых изображены развалины готических храмов, романтические пейзажи, пустынные побережья, крутые альпийские вершины.

Он также выполнил много гравюр, сохранив при этом верность своему излюбленному жанру – пейзажу. В 1817 г. Фридрих стал профессором дрезденской Академии художеств, а в 1840 г. – членом берлинской Академии художеств.

<sup>1</sup> Рунге Филипп Отто (1777–1810) – немецкий живописец и график, представитель раннего романтизма.

<sup>2</sup> Даль Юхан Кристиан (1788–1857) – норвежский живописец, основоположник жанра пейзажа в национальной живописи.

<sup>3</sup> Карус Карл Густав (1789–1869) – немецкий биолог, психолог и врач.



К. Д. ФРИДРИХ  
*Белые скалы в Рюгене. Ок. 1818*

**ШЕНТРЕЙЛЬ Антуан** (1816–1873). Этот ученик Коро, так же как Кальс и Эрвье, всегда пытался передать тончайшие изменения освещения на восходе и закате солнца; и он был одним из тех предшественников импрессионизма, кому это удалось лучше всех. Приехав в 1838 г. в Париж без денег, Шентрейль вместе с другими художниками вел богемную жизнь, но, будучи человеком серьезным и скрытным, мечтал только о том, чтобы работать на природе. Сидя часами на мокрой траве в Иньи на берегу Бьевра, и в дождь и в ветер, художник заболел плевритом, от которого так до конца и не излечился.

Шанфлёр, Беранже и другие друзья интересовались его творчеством. Сначала Шентрейль поселился в Латурнелль-Септёй под Мантом – сюда он потом вернется умирать, а впоследствии переехал в Мийсмон. Именно здесь он пишет свои

пейзажи, на которых фиксирует самые мимолетные изменения света, и необозримые равнины, как на полотнах «Простор» или «Солнце и дождь», последней картине художника, где различные планы моделируются посредством впечатления от облаков, дождя и игры света. Все на полотнах Шентрейля подчинено впечатлению и чувству; он пренебрегает деталями, но смоделированное просвечивает под массами и объемами, и художнику нравится переписывать, придавая поэтичность – чувство, которое никогда его не покидало, – серебристому туману, сверканию бело-розовых заморозков до тех пор, пока изображенное, как отмечал один из его биографов, «не становилось странным или художник не сталкивался с невозможным».

**ШТИФТЕР Адальберт (1805–1868).** Детство будущего художника прошло в Оберплане; в 1819 г. он поступил в монастырскую школу, а в 1826 г. в Венский университет. Он стал поэтом и художником, хотя никогда не брал специальных уроков, – Штифтер был самоучкой. Он выставил свои работы в 1840 г. и в 1862 г. В 1849 г. Штифтер переехал в Линц и стал инспектором начальных

**А. ШЕНТРЕЙЛЬ**  
*Сена и гора Валерьен*



учебных заведений провинции; здесь он прожил до самой смерти. Штифтер почти не бывал за границей: в 1841 г. он съездил в Венгрию, в 1846 г. – в Мюнхен и Ратисбонн, в 1857 г. посетил Триест, в 1860 г. – Мюнхен, в 1865 г. – Карлсбад, Прагу и Нюрнберг, в 1866 г. и 1867 г. – снова Карлсбад. Начиная с 1851 г. Штифтер публикует статьи о художественных выставках.

Кисть Штифтера так же изысканна, как его перо. Его искусство – это искусство дилетанта, простодушное и изящное одновременно. Наиболее удачные свои пейзажи он создает между 1835 и 1845 гг.; для работ Штифтера характерна определенная цветовая гамма. И хотя Штифтер не был знаком с современным французским искусством, в его работах находят немало сходства с живописью Коро; в дальнейшем он будет стремиться к большей реалистичности при передаче деталей. От последнего периода его жизни сохранились только подготовительные рисунки к картинам – сами же картины почти все погибли.

**ЭРВЬЕ Адольф (1818–1879).** Сын художника, учившегося у Давида, Эрвье был учеником Леона Конье и – в еще

**А. ЭРВЬЕ**  
*Собиратели картофеля*





П. ЮЭ  
*Мостик*

большей степени – Изабе. Он жил в бедности, как и другой представитель богемы, предпочитавший держаться особняком, – гравёр Родольф Бреден, талант которого нашел признание только теперь. Эстампы этих двух художников, свидетельствующие об их взаимном влиянии друг на друга, выявляют несомненную изначальную общность – преклонение перед Рембрандтом.

Как Изабе, Эрвье писал деревянные домишки, крестьянские дворы и жилища, вытасченные на берег баркасы. Ему нравилась бродяжническая жизнь, он перебирался из деревни в деревню, открывая для себя новые живописные места, которые и запечатлевал на сво-

их полотнах. Начиная с 1838 г. он постоянно представлял свои работы в Салон, и двадцать три раза жюри отказывалось их принять, а когда наконец приняло одну из работ Эрвье, та была неудачно размещена в выставочном зале. Этим художником восхищался Теофиль Готье: Эрвье действительно был превосходным пейзажистом и ему замечательно удавались жанровые сценки; он сумел передать поэзию, таящуюся в старых зданиях, извилистых улочках, атмосферу деревенских площадей. Работы его поражают точностью колорита, живостью мазка, умением передать настроение, выразительностью. Пейзажи Эрвье –



в первую очередь акварели – неподражаемо изящны и, безусловно, достойны кисти ведущих художников-импрессионистов.

**Юэ Поль** (1803–1869). Ученик Гро и Пьера Герена, он писал натуру на острове Сеген, которого тогда еще не коснулась цивилизация, и в окрестностях Парижа. Юэ познакомился с Делакруа, и тот был восхищен одним из его этюдов. Картины Юэ, где глубокие черные тени контрастируют со светлыми участками, напоминают работы английских художников, которые в ту пору были в моде во Франции. В мастерской Гро Юэ познакомился с Бонингтоном, а на выставке Салона (1824) он открыл для себя портретную живопись Лоуренса и картину Констебла «Воз сена», ставшие сенсацией. Наряду с Делакруа, с которым они встречались

тогда почти ежедневно, и английскими художниками того времени Юэ является одним из предшественников импрессионизма. Он объехал всю Францию: художника можно было встретить в Нормандии, в Оверни, в Провансе. Выставленная в Салоне (1838) картина Юэ «Большой прилив» имела успех, а в 1853 г. Делакруа назвал шедевром его полотно «Наводнение в Сен-Клу».

Все творчество художника глубоко поэтично и отражает внутреннее единение с природой, поэтому Юэ часто называют «лирическим пейзажистом». Именно в его творчестве появляются ростки импрессионизма.

Акварели Юэ в большей степени, чем его картины, отражают непосредственное впечатление художника, свежесть восприятия; не менее оригинальны гравюры и литографии Юэ.





**БАЗИЛЬ Жан Фредерик** (1841, Монпелье – 1870, Бон-ла-Роланд). Приехав в 1862 г. в Париж учиться живописи, он поступает в мастерскую Глейра, где знакомится с Клодом Моне. Начиная с 1863 г. Базиль вместе с Моне работает в Шайи на пленэре. В июне 1864 г. Моне предлагает Базилю поехать в Онфлёр, где они встречают Будена и Йонкинда. В 1867 г. художественные поиски Базиля и Моне идут в одном направлении: они хотят вместо традиционных натурщиков, позирующих художникам в мастерских, изображать человека непосредственно на природе. Моне и Базиль уговаривали своих друзей и родственников позировать на открытом воздухе; композиционно эти картины нередко напоминали семейные фотографии. Так, например, в 1867 г. Базиль написал полотно «Семейство Базиль», которое больше известно как «В кругу семьи»; в 1868 г. он выставил его в Салоне под названием «Семейство Х». (В 1867 г. Клод Моне написал картину «Женщины в саду».) В 1869 г. Базиль выставляет в Салоне работу «Вид деревни Кастельно» (1868), написанную по мотивам карти-

ны «Розовое платье» (1864). Берта Моризо так описывала свои впечатления от полотна Базиля после посещения выставки Салона (1869): «Оно залито солнцем и светом – художник стремится к тому, к чему так часто стремимся и мы: написать на пленэре человеческую фигуру. И мне кажется, на сей раз ему это удалось».

Базиль раньше других импрессионистов начал писать на пленэре обнаженную фигуру – в 1869 г. была закончена картина «Летняя сцена (Купальщики)», показанная на выставке Салона (1870). В 1870 г. Базиль пишет две картины – «Туалет» и «Негрятка с пионами», в которых ощущается влияние Курбе. Художник погиб на франко-прусской войне (1870–1871), оставив незавершенным полотно «Берег Леза».

**БАЛЛА Джакомо** (1871, Турин – 1958, Рим). Во время пребывания в Париже Балла познакомился с идеями и творчеством французских импрессионистов и неоимпрессионистов. По возвращении в 1904 г. в Рим он делится впечатлениями с Боччони и Северини, которых считал своими учениками.



Ж. Ф. БАЗИЛЬ

*Летняя сцена (Купальщики). 1869*

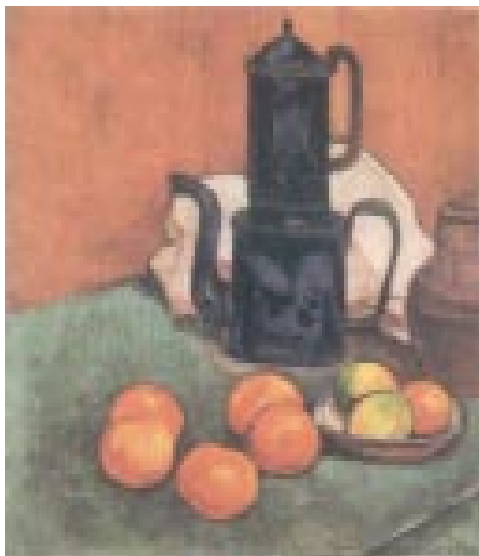
11 февраля 1910 г. в Милане был опубликован «Манифест футуризма», под которым стояли подписи Балла, Боччони, Карра, Руссоло и Северини; несколько позже, 11 апреля, появился «Манифест футуристической живописи». Во Франции полный текст манифеста был опубликован 18 мая того же

года журналом «Comoedia». Балла продолжает работать в Риме, полностью отказываясь от традиционного стиля. К числу наиболее известных работ художника относятся: «Динамизм собаки на поводке» (1912), «Инъекции футуризма» (ок. 1912), «Скорость, авто + свет, шум» (1913).

**БЕРНАР Эмиль** (1868, Лилль – 1941, Париж). Роже Маркс называл Эмиля Бернара отцом «символизма в живописи», но Альбер Орье в своей знаменитой статье, опубликованной в марте 1891 г. в «Меркюр де Франс» и написанной, кстати, по просьбе Бернара, приписывал эту заслугу Гогену, что послужило причиной крайнего возмущения Бернара и его разрыва с Гогеном. Подобная непримиримость свидетельствует о пылкости и прямолинейности Эмиля Бернара, одаренность которого в области живописи и рисунка проявилась очень рано: в двенадцать лет будущий художник уже выполнил копию картины Франса Халса «Цыганка». В 1885 г. Бернар поступил в мастерскую Кормона, где познакомился с Анкетеном, Лотреком и Ван Гогом, преданным другом которого он останется навсегда; тогда же Бернар открыл для себя картины Сезанна, увидев их у па-

#### Э. БЕРНАР

*Натюрморт с кофейником. 1888*



паши Танги. На следующий год он был отчислен из мастерской Кормона за непослушание; в том же году познакомился в Конкарно с Шуффенкером, который представил его Гогену. Однако по-настоящему Гоген и Бернар сблизились только в августе 1888 г., когда Бернар устроил знаменитую встречу Гогена и Серюзье. В 1889 г. Бернар участвовал в выставке в кафе Вольпини, где показал двадцать три пейзажа, написанные в Бретани и в окрестностях Парижа. В 1891–1892 гг. он впервые выставляется в «Салоне независимых», глубоко задетый поведением Гогена, который не признавал, что идея синтетизма в живописи принадлежит Бернару. Действительно, еще с 1887 г. Бернар вместе с Анкетеном разработал чрезвычайно «насыщенный красками и упрощенный художественный стиль», который вскоре назовут «синтетизмом», противопоставляя его как импрессионизму, так и дивизионизму («Портрет бабушки художника», ок. 1887, «Натюрморт»).

Побывав еще раз в Бретани, художник отправился в длительное путешествие, во время которого посетил Италию, Грецию, Стамбул, Иерусалим, Египет. Одиннадцать лет он прожил в Каире, за все это время покинув город только один раз: на несколько месяцев Бернар уезжал в Испанию. И только в 1904 г. художник возвращается во Францию, задержавшись по дороге на восемь месяцев в Венеции. Оказавшись на родине, он навещает Сезанна в Экс-ан-Провансе. В 1905 г. Бернар создает журнал «Реновасьон эстетик» и в том же году принимает участие в Общенациональном Салоне, где выставляет большое полотно «Моисей и женщины Мадиамские», которое получает горячие отклики в прессе. Вплоть до самой смерти Бернар много путешествует – главным образом по Италии: в Венеции он пишет свой

«Человеческий цикл». Однако произведения, созданные художником в конце жизненного пути, свидетельствуют об отходе от символизма и о возвращении к классической академической манере, а также о преклонении перед мастерами эпохи Возрождения.

Среди наиболее ярких произведений Эмиля Бернара – все они написаны в начале творческого пути – «Мадлен в лесу Любви» (1888) и «Уборка пшеницы» (1888).

**БЕРУЕТЕ Аурилиано де** (1845, Мадрид – 1912, Мадрид). Этот испанский художник, ученик жившего в Испании бельгийского пейзажиста Карлоса Аеса и Мартина Рико, был не только плодотворно работавшим художником, но и просвещенным человеком: в частности, он составил первый научно обоснованный каталог произведений Веласкеса. На протяжении всего творческого пути

палитра картин Беруете, пытавшегося передать изменения освещения и прозрачность воздуха, становилась светлее и ярче. Поэтому творчество Беруете может быть отнесено к импрессионизму. Он любил писать Толедо, Авилу, Куэнку, окрестности Мадрида («Вид Мадрида с берегов Мансанареса»); ряд пейзажей выполнен им во Франции, Голландии и на побережье Англии.

**БУДЕН Эжен** (1824, Онфлёр – 1898, Довиль). Роль Будена в формировании импрессионизма огромна: по всей видимости, именно он первым начал уговаривать художников работать на пленэре, устроив на принадлежавшей материку Тутен ферме Сен-Симеон под Онфлёром нечто вроде гостиницы для художников, куда наряду с другими часто приезжали поработать Йонкинд, Моне и Базиль, – всех их Буден уговаривал писать на пленэре.

Э. БУДЕН

*Пляж в Трувиле. 1863*





Э. БУДЕН

*Мол в Довиле. 1869*

Около 1848 г. Буден по совету Милле и Тройона посвящает себя живописи. Прежде чем приступить к картине, он выполняет серию акварелей и пастелей непосредственно на пленэре. Бодлер, будучи проездом в Онфлёре и увидев работы Будена, был так ими захвачен, что писал в своем обозрении «Салон 1859 года»: «На этих поразительных этюдах, где быстро и точно схвачено самое непостоянное и самое неуловимое, что только может быть в области формы и цвета, – волны и облака – сбоку написаны дата, время и направление ветра. Например, 8 октября, полдень, северо-западный ветер. Если вы располагаете временем и можете поознако-

миться с этими метеорологическими картинами, ваша память подтвердит вам правоту господина Будена: сделанная от руки надпись вернет вам ощущение определенного времени года, часа и направления ветра. Я ничего не преувеличиваю. Я это видел».

Так благодаря Будену на свет появился импрессионизм. Нужно было четче разработать его технику, продумать, какие средства необходимы для достижения поставленной им задачи, а также объединить других художников под знамена нового представления о живописи, в основе которого лежали работа на пленэре, непосредственность впечатлений и мелкие, раздельные

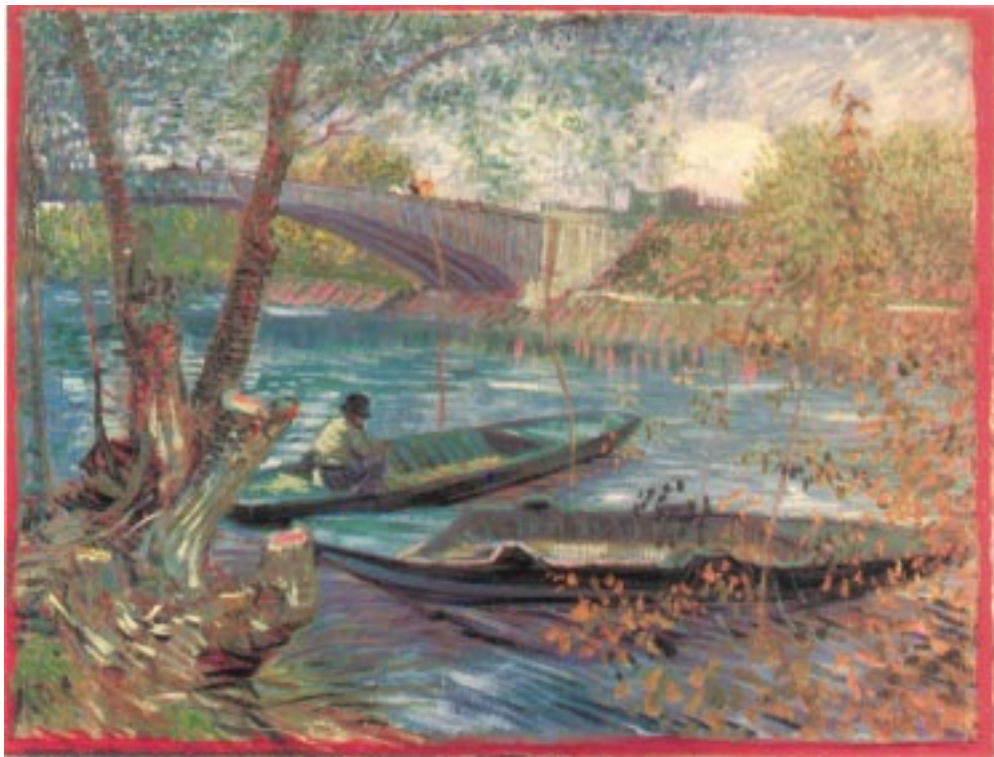


мазки. В письме, датированном 3 апреля 1866 г., Буден писал: «Надо искать самые свежие тона и стремиться к тому, чтобы они переливались». Однако сам художник предпочитал работать в серой гамме, добиваясь тончайших цветовых нюансов. Буден прославился своими маринами и картинами, на которых изображены пляжи; большинство его работ написано в устье Сены: «Мол в Довиле», «Скалы в Этрета», «Порт Онфлёр» (1869). Он принимал участие в первой совместной выставке импрессионистов, а в 1883 г. Дюран-Рюэль устроил в своей галерее выставку его картин.

**ВАН ГОГ Винсент** (1853, Гроот Зюндерт, Голландия – 1890, Овер-сюр-Уаз, Франция). Как и Гоген, Ван Гог поздно осознал свое призвание художника. Сын сельского пастора, он долго искал себя. Когда Ван Гогу исполнилось двадцать лет, он начал работать у Гупиля, владельца художественных галерей, – сначала в гаагском отделении, а затем в брюссельском, лондонском и, наконец, парижском. Вскоре он ощутил в себе призвание к религиозной деятельности и, оставив работу у Гупиля, прожил два года в нищете среди шахтеров и крестьян Боринажа (угольного района в Бельгии. – *Ред.*), рабо-



В. ВАН ГОГ  
Зал в ресторане. 1887

**В. ВАН ГОГ**

*Рыбная ловля весной. 1887*

тая священником. В конце 1878 г. Ван Гог начинает рисовать; он искренне восхищается картинами Милле и копирует многие из них. Следуя советам молодого голландского художника ван Раппарда и своего кузена Мауве, Винсент начинает интересоваться творчеством Мариса и Исраэlsa.

До 1881 г. Ван Гог живет в Бельгии, а с 1881 по 1885 г. в Голландии – в Эттене, Гааге, Дренте и главным образом в Ню-энене (декабрь 1883 г. – ноябрь 1885 г.); наконец, с ноября 1885 г. и до февраля 1886 г. – в Антверпене. Сюжеты для рисунков Ван Гог черпает из окружающей его действительности. Ему интересна жизнь крестьян, шахтеров и

землекопов, а также самые скромные предметы повседневного быта: безыскусные сабо, огромные поношенные башмаки, ткацкий станок, миска с картофелем, птичьи гнезда. В это время он пишет пронизанные печалью пейзажи с мрачными, трагическими небесами. В его стремлении к преобразению реальности, когда каждый предмет окружающего мира очеловечивается и поэтизируется, уже проявляется индивидуальность Ван Гога-художника. В этот мрачный и грустный период созданы «В мастерской ткача» (1884), «Крестьянин с трубкой» (1884), «Натюрморт с кувшинами» (1884), «Натюрморт с картофелем» (1885),



В. ВАН ГОГ

*Ночное кафе. Арль. Сентябрь 1888*

«Гнезда» (1885), «Пасторский сад в Ньюэне» (1885), «Хижина на закате дня» (1885) и его шедевр – «Едоки картофеля» (1885).

Из преклонения перед Рубенсом рождается интерес Ван Гога к цвету. «Цвет сам по себе что-то выражает», – говорил он. Переходной работой к импрессионизму и парижскому периоду творчества Ван Гога является знаменитый «Натюрморт с Библией» (1885).

В Париже Ван Гог прожил два года – с февраля 1886 г. по февраль 1888 г., в течение которых много общался с импрессионистами. Он говорил в ту пору, что «теперь так же необходимо пройти через импрессионизм, как раньше было

необходимо поучиться в парижской мастерской». Однако его интересует и неоимпрессионизм, и своеобразный точечный мазок пуантилистов, а также символизм и сочные краски Гогена и его друзей. Ван Гог увлекается всеми модными тенденциями, в том числе и модой на Японию. Он копирует гравюры японских мастеров: назовем копию с гравюры Хиросиге «Мост Охашаи во время дождя». Если его «Кабачок» (ок. 1886) или «Мулен де ла Галетт» (1886) еще являются переходными работами от мрачных тонов ньюэненского периода, то такие картины, как «Монмартр» (1887), «Около ресторана в Аньере» (1887), «Ресторан «Сирена» в Аньере» (1887), уже





В. ВАН ГОГ  
*Звездная ночь, Сен-Реми.*  
Июнь 1889



В. ВАН ГОГ  
*Кипарисы, Сен-Реми.*  
Июнь 1889



В. ВАН ГОГ  
*Автопортрет в серой фетровой шляпе.  
 Париж, лето 1887*

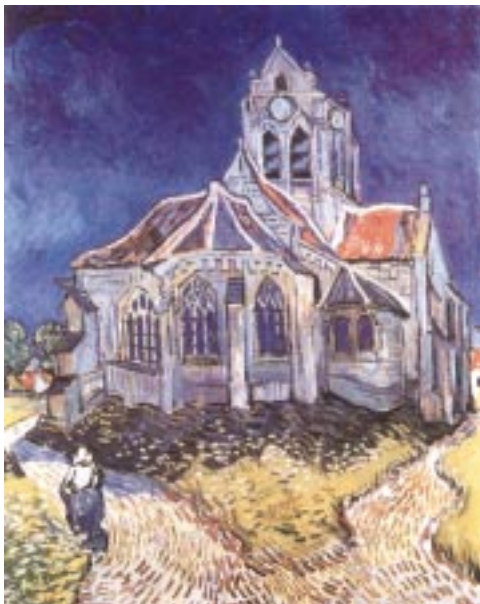


В. ВАН ГОГ  
*Автопортрет. Сен-Ремю. 1889*



В. ВАН ГОГ  
*Автопортрет с отрезанным ухом.  
 Арль. Январь 1889*





В. ВАН ГОГ  
*Церковь в Овере. Овер, 4–8 июня 1890*

отражают эволюцию, проделанную Ван Гогом в сторону передачи вибраций света и техники отдельных мазков. Но картины «Портрет папаша Танги» (1887–1888) и «Женщина в кафе «Гамбурин» (1887) свидетельствуют и о влиянии на него мастеров японской графики: с этого времени художник начинает применять прямые, резкие мазки, все больше совершенствуя их в дальнейшем. Полному увидев задачи своего искусства, Ван Гог задумывается о том, чтобы уехать к солнцу, в недостижимую Японию. Поскольку такой возможности у него нет, покинув Париж, Ван Гог отправляется в Прованс, в Арль. «У меня были тысячи причин, чтобы отправиться на юг и начать работать тут, – писал он. – Я хочу видеть другое освещение, видеть, как выглядит природа под безоблачным небом, – тогда нам будет легче понять, что чувствуют японцы и как они рисуют. Наконец, я хочу видеть яркое солнце».

Период, который называют арльским, начинается в феврале 1888 г. и заканчивается в мае 1889 г.; именно в это время со всей силой раскрывается и яростно утверждает себя талант Ван Гога. Дерзкая цветовая гамма, огромное количество написанных картин (сто пятьдесят) доказывают, до какой степени художник всем своим существом отзывался на соприкосновение с этим краем, который он так хорошо чувствовал. В отличие от Сезанна, для которого Прованс был местом, где все подчинено строгому ритму и уравновешенному порядку, Ван Гог почувствовал здесь крайности и трагическую жестокость. Он пишет раскаленную землю, иссушенную палящим солнцем и мистралем, который заставляет деревья причудливо изгибаться. Цветовая гамма его картин откровенно утрирована, предметы резко изогнуты, закручиваются спиралью, волнообразными линиями, вытягиваются языками пламени, пребывая в постоянном движении. Художником овладевает возбужденное стремление передать постоянно разрушающееся и меняющееся на глазах пространство, картину вселенной. Ван Гог не находит в Арле покоя и гармонии, которые надеялся тут обрести, – им овладевает постоянное, бьющее через край возбуждение, граничащее с экзальтацией. Истощенный и замученный нервным напряжением и творческой лихорадкой, разум художника не выдерживает, и накануне Рождества 1888 г. после ссоры с Гогеном у Ван Гога случается припадок, во время которого он отрезает у себя кончик уха. Вскоре художник сам попросил, чтобы его поместили в приют для душевнобольных в Сен-Реми. Трудно выбрать лучшие среди множества произведений, написанных Ван Гогом в этот период. На наш взгляд, основными работами арльского периода следует считать следующие картины: «Долина Ла Кро» (1888), «Ночное кафе»

(1888), «Кресло Гогена», «Подсолнечники», «Подъемный мост около Арля», «Дом художника в Арле» (все четыре – 1888), «Арлезианка (Портрет г-жи Жину)» (1888), «Портрет почтальона Рулена» (1888), «Портрет бельгийского художника Боша» (1888), «Стул Винсента» (1888–1889), «Деревья в цвету» (1889), «Автопортрет с отрезанным ухом» (1889).

Ван Гог прожил в приюте для душевнобольных в Сен-Реми год – с 3 мая 1889 г. по 16 мая 1890 г., и все это время он продолжал писать картины. Цвета его становятся особенно яркими, формы – резко очерченными; на этих полотнах бьется удивительно прекрасная, напряженная жизнь. «Пожалуй, никогда он не писал так хорошо и так смело», – сказал друг Ван Гога Эмиль Бернар. Удивительная техника художника: он кладет пастозные раздельные мазки самой разной формы и без всякой системы; картины, написанные Ван Гогом в этот период, особенно эмоциональны и напряженны – «Спальня художника в Арле» (1889), «Звездная ночь», «Кипарисы» (обе – 1889), «Оливки» (1889), «Золотящаяся пшеница и кипарисы» (1889), «Арльская больница» (1889), «Дорожные рабочие» (1889), «Дорога с кипарисами» (1890), «Старший смотритель в больнице в Сен-Реми» (1890), «Арлезианка (по рисунку Гогена)», «У врат вечности» (обе – 1890), «Прогулка заключенных» (1890). Две последние работы словно символизируют трагическую судьбу самого художника.

Наконец, наступает короткий период спокойствия, почти уверенности в будущем. Живя в это время под ласковой опекой доктора Гаше, окруженный любовью и добротой, Ван Гог находит если не счастье, то умиротворение. В этот недолгий период – с 20 мая по 29 июля 1890 г. – в Овере-сюр-Уаз Ван Гог пишет картины в светлых и веселых тонах, голубые гар-



В. ВАН ГОГ  
*Море в Сент-Мари. 1888*

монии, напоминающие дельфтский фарфор, или феерически переливающуюся зелень садовых цветов, когда он пишет дочь доктора Гаше в саду или у пианино. Ван Гог по-прежнему пользуется той же динамичной техникой, формы на его полотнах взвиваются ввысь языками пламени, спиральями или завитками, сохраняя некоторую асимметрию, что особенно заметно на портретах. Складывается впечатление, что живопись, особенно цвет, помогает Ван Гогу избавиться от снедающей его тревоги и обрести душевное равновесие, которое он так долго искал и которое обрел только на несколько коротких недель. Наиболее значительными работами, написанными в эти два с небольшим месяца, считаются «Мадемуазель Гаше в саду», «Хижини в Кордевилле», «Мадемуазель Гаше у пианино», «Поля в Овере под грозовым небом», «Ратуша в Овере 14 июля», «Пейзаж в Овере» и, конечно, картина «Церковь в Овере», о которой художник сообщает в письме к своей сестре Вил: «Я написал большую картину, на которой изображена деревенская церковь при таком освещении, когда вся постройка кажется фиолетовой на фоне неба – оно глубокого синего цвета, чистый кобальт, –

витражи похожи на пятна (они положены ультрамариновой краской), а крыша – фиолетово-оранжевая. На первом плане немного зелени и цветов, а освещенный солнцем песок кажется розовым. Это очень похоже на те этюды, что я писал в Ньюэне со старой кладбищенской башней, только теперь цвет более выразительный и величественный».

Необходимо еще сказать о «Портрете Поля Гаше» (1890), где у доктора, как писал Ван Гог брату, «печальное выражение лица, столь характерное для нашего времени», и выполненном в голубых и бирюзовых тонах «Автопортрете» (1890): на нем художник запечатлен со смятым взглядом, в котором проглядывает безумие. Таким в последний раз написал себя Ван Гог. 27 июля 1890 г. он выстрелил в себя и спустя два дня скончался. После его смерти было найдено неотправленное письмо к Тео, написанное в эти дни. В нем художник писал: «Я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка».

Искусство этого художника, который, по его собственному выражению, стремился «выразить бесконечность», оказало глубокое воздействие на его современников; у Ван Гога было много

#### В. ВИНЬОН

*Пейзаж в Овере-сюр-Уаз. Ок. 1880–1885*



последователей. Его художественные поиски выходят за пределы импрессионизма, прокладывая путь фовизму, экспрессионизму, а в широком смысле и всему современному искусству.

**ВИНЬОН Виктор** (1847, Вийе-Коттере – 1909, Мёлан). Ученик Коро, к советам которого он прислушивался, Виньон нередко подражал Клоду Моне. Художник любил писать на натуре; благодаря своему пристрастию к светлым тонам и сюжетам, придуманным прямо «на мотиве», главным образом за городом, он сблизился с группой импрессионистов, вместе с которыми часто выставлялся. Тесно связанный с этой группой, Виньон много работал в Овере, Шапонвале, Несль-ла-Валле («Пейзаж в Овере»). Много внимания художник уделял структуре и передаче объемов; это, а также его любовь к горным пейзажам и стремление передать переливы небесной лазури дают основание сблизать творчество Виньона с творчеством Писсарро.

**ГИЙОМЕН Арман** (1841, Париж – 1927, Шато-де-Гриньон, Орли). В конце 1844 г. родители Гийомена уезжают из Парижа и обосновываются в Мулене. Однако в 1856 г. Гийомен возвращается в Париж и начинает посещать занятия рисунком в муниципальной школе, где их вел скульптор Кэйлуэ. В 1860 г. Гийомен поступает на службу в парижское муниципальное Управление мостами и дорогами и поселяется на Монмартре. Вскоре он стал посещать академию Сюиса, где подружился с Франсиско Ольером, Писсарро, а впоследствии и с Сезанном, который несколько раз брал его с собой в кафе Гербуа. В 1863 г. Гийомен вместе с Эдуардом Мане, Писсарро и Сезанном выставляется в «Салоне отверженных», хотя имена Сезанна и Гийомена не были обозначены в каталоге. В 1868 г. Гийомен



А. ГИЙОМЕН

*Автопортрет. Ок. 1875*

оставляет службу и целиком посвящает себя живописи; он пишет в Иври, Шарантоне, Берси («Баржи в Берси», 1871). В 1872 г. художник часто ездит к Писсарро в Понтуаэ, а в 1874 г. принимает участие в первой выставке импрессионистов, на которую он представил три картины. Среди них особо следует отметить работу «Закат солнца в Иври» (ок. 1873), которую художник снова выставит в 1877, 1880, 1881, 1882 и 1886 гг. В 1877 г. Гийомен знакомится с Гогеном. В 1882 г. художник открывает для себя Дамьет в департаменте Эссон, куда в течение пятнадцати лет он ездит писать картины. Познакомившись в 1883 г. с Синьяком, а затем и с Сёра, он работает вместе с ними. С Ван Гогом Гийомен познакомился только в 1886 г.

Вплоть до 1892 г. он писал картины в небольших деревушках по берегам Сены, Уазы и Эссона, результатом чего стали картины «Парк в Исси-ле-Мулино» (1877), «Мост в Шарантоне» (1878), «Вид острова Сен-Луи» (ок. 1881), «Пейзаж с яблонями» (1884), «Пон-Мари» (ок. 1883), «Дорога в долину». Выиграв в 1891 г. в лотерею сто тысяч, Гийомен начал путешествовать. Прежде всего художник побывал в Сен-Пале (1892, 1893 и 1909), где написаны «Сен-Пале, устье Жиронда» (1892), «Горы в Сен-Пале» (1893). В период с 1893 по 1913 г. Гийомен побывал в Крёзе, Крозане и на юге, в Агэ, а также в Оверни (1895, 1898, 1900), в департаменте Орн (1893 и 1903), Луэне (1896), в департаменте Эр (1900), Руане (1904), в Голландии (1904). В 1907 г., а затем в 1913 г. он посещает Трайя в департаменте Вар, но зимой всегда возвращается в Агэ. После 1913 г. художник все больше и больше времени проводит в Крозане, зимой живя на юге и часто бывая в Париже. Среди наиболее значительных отметим следующие работы Гийомена: «Деревушка Пешадер» (1895), «Пейзаж в Агэ» (1895), «Мельница в Бушардонь» (1905), «Зима на берегах Крёза» (1906), «Горы Крёза» (1918), «Развалины замка

А. ГИЙОМЕН

*Закат солнца в Иври. Ок. 1873*







П. ГОГЕН  
*Автопортрет. 1890 (?), 1894 (?)*

П. ГОГЕН  
*Сбор урожая, Понт-Авен. 1889*



в Крозане», «Иней в Крозане». По своей фактуре живопись Гийомена находится вполне в русле исканий импрессионистов; он писал яркие, многоцветные картины, но лучше всего ему удавались тонкие переливы снега и инея.

**ГОГЕН Поль** (1848, Париж – 1903, Маркизские острова). Гоген, поздно осознавший свое призвание художника, писал 6 октября 1888 г. своему другу, художнику Шуффенекеру: «Какое имеет значение, что я держусь особняком, – в глазах большинства я ни на что не годен, кто-то считает меня поэтом, но рано или поздно все встанет на свои места». Гоген начал заниматься живописью достаточно поздно. Сначала он служил во флоте, куда поступил в 1865 г. и где оставался вплоть до 1871 г.; затем он работал на бирже. Именно в это время Гоген заинтересовался живописью импрессионистов и начал собирать работы молодых художников. Только в 1876 г. он вы-

П. ГОГЕН  
*«Здравствуйте, господин Гоген».  
Ле Пульдю. 1889*





ставляет свою картину в Салоне, а с 1880 по 1886 г. принимает участие в четырех последних выставках группы импрессионистов. В эти годы в творчестве Гогена заметно влияние Клода Моне, Сислея, Писсарро («Сена у Йенского моста», 1875; «Въезд в деревню», 1884). Однако Гоген мечтает о возвращении к примитивному искусству. В 1886 г., с июня по ноябрь, он живет в Понт-Авене, в Бретани, где открывает для себя архаичные устои быта и традиции, а также древние гранитные распятия; в Бретани он знакомится с Эмилем Бернаром. Второй раз Гоген приезжает в Бретань в 1888 г. после короткого путешествия на Мартинику и снова встречается здесь Бернара, с которым работает в Сен-Бриаке над картиной «Бретонки на лугу». Некоторое время спустя, в августе, Гоген пишет в Понт-Авене свое знаменитое полотно «Видение после проповеди (Иаков, борющийся с ангелом)», которое станет манифестом новых живописных тенденций.

Оба художника – и Гоген, и Бернар – претендовали на то, чтобы считаться зачинателями новой эстетики, «синтезизма», и новой техники, «клуазонизма», положивших начало символизму в живописи. «Синтезировать, – скажет позже Морис Дени, – это совсем не значит упрощать в смысле опускать некоторые детали изображаемого предмета; синтезировать – значит упрощать, в смысле делать понятным. В целом это значит создавать определенную подчиненность всей картины одному-единственному ритму, одной доминанте, жертвуя остальным, обобщая». Что касается клуазонизма, то его Эмиль Бернар объяснял так: «Дюжарден окрестил этот первый этап поисков «клуазонизмом» потому, что каждая красочная зона была обведена контурными линиями-перегородками, что придавало картине сходство с перегородчатой эмалью. Действительно, благодаря декоративным цветовым эле-



П. ГОГЕН

*«Vairaumati tei oa» («Ее звали Вайраумати»).* 1892

П. ГОГЕН

*Te Vaa (Пирога).* 1896





П. ГОГЕН

*Сiesta. Ок. 1894*

ментам и линиям это больше походило на витраж, чем на живопись».

Этот полный и окончательный разрыв Гогена с импрессионизмом привел его к созданию серии картин, в которых преобладало декоративное начало, а цветовые пятна клались крупными плоскостями, не передававшими деталей, но воссоздававшими общее представление о предмете и напоминавшими театральные декорации («Натюрморт в духе праздника в пансионе Глоанек», «Декоративный пейзаж»). В октябре 1888 г. Гоген приезжает к Ван Гогу в Арль, где пишет все более новаторские картины: «Пейзаж в Арле», «Аликаны», которые вызывают растерянность у Ван Гога. Горячие споры между двумя художниками приводят к первому приступу безумия у Ван Гога, во время которого он пытается отрезать себе ухо бритвой.

В начале 1889 г. Гоген показывает семнадцать своих полотен в кафе Вольпини на «Выставке картин группы импрессионистов и синтетистов». После этого художник снова отправляется в Бретань – сначала в Понт-Авен, а затем в деревушку Ле Пульдю, расположенную в устье реки Кемпер. Там, в небольшой гостинице, которую держала Мари Анри по прозвищу Куколка, художник прожил с апреля 1889 г. по ноябрь 1890 г. По мере



П. ГОГЕН

*Около моря. 1892*

того как непосредственность видения отступает под натиском теорий, в творчестве художника усиливаются тяга к примитивизму и декоративные тенденции, о чем свидетельствуют картины, написанные им в этот период: «Желтый Христос» (1889), «Прекрасная Анжела» (1889), «Здравствуйте, господин Гоген» (1889), «Автопортрет с «Желтым Христом» (ок. 1890). Вернувшись в Париж, Гоген пишет «Пробуждение весны» (1890–1891), а в 1890 г. – «Нирвана (Портрет Мейера де Хаана)», изображая своего друга, голландского художника.

В 1891 г. в мартовском номере «Меркюр де Франс» Жорж Альбер Орье публикует написанную месяцем раньше статью под названием «Символизм в живописи: Поль Гоген». Решительно игнорируя заслуги Эмиля Бернара, Орье отмечает: «Итак, подытоживая, скажем в заключение, что произведение искусства – как я его вижу – должно быть: 1) *идейным*, поскольку его единственная цель – выражение Идеи; 2) *символистским*, поскольку оно выражает эту Идею посредством форм; 3) *синтетическим*, потому что оно создает формы и символы, понятные всем; 4) *субъективным*, потому что оно воспринимает объект не сам по себе, а как отражение Идеи, запечатленной в предмете; 5) *декоративным*, по-

скольку декоративная живопись в собственном смысле этого слова, как ее понимали египтяне, а возможно, греки и первобытные народы, есть не что иное, как проявление одновременно искусства субъективного, синтетического, символистского и идейного».

Однако Гоген, по всей видимости, не встретил в кругу литераторов-символистов настроений, которые отвечали бы его собственным живописным устремлениям, и предпочел обратиться к настоящим, еще сохранившимся в их первоизданной чистоте источникам примитивного искусства. Подобно Малларме и многим другим, художник мечтает уехать – «уехать туда, вниз...». Спасаясь бегством от цивилизации, Гоген 4 апреля 1891 г. отплыл на Таити и прожил там до июля 1893 г. На Таити художник открыл для себя мир, где, как ему казалось, были ответы на некоторые из терзавших его вопросов: не новое видение природы, а порождаемые ею символы; не народ с экзотичными традициями, а простодушные люди с примитивными и величественными обычаями, поведение которых подчинено строгой системе верований. Поэтому Гоген писал: «Примитивное искусство рождается из духа и использует природу. Так называемое «изысканное искусство» рождается из чувственности и служит природе. Природа является служанкой первого и госпожой второго. Она унижает дух, позволяя ему обожать себя, – так мы впадаем в отвратительную ошибку натурализма». Многие картины этого периода свидетельствуют о новом подходе к живописи; благодаря своей смелости они породили определенные тенденции в современной живописи. Подчеркнутая декоративность, стилизованные формы, переливающиеся чистые краски, положенные крупными пятнами, – разве не это является наиболее характерными особенностями творчества Анри Матисса и

его единомышленников? Наиболее интересными из созданных в этот период картин Гогена представляются следующие: «Аве Мария», «Отдых: трое таитянских детей за столом», «Таитянские женщины на пляже», «Женщина с плодом манго», «Когда ты выйдешь замуж?», «Рынок» (1892). Особенно сильное впечатление производит последняя из названных картин: все в ней поражает своей непохожестью на импрессионизм – персонажи, в которых многие усматривают сходство с древнеегипетскими барельефами, что достигается благодаря использованию закона фронтальности; положенные крупными цветовыми пятнами сочные краски; яркие, голубые и фиолетовые тени; солнце, напоминающее огромный ковер, и задний план, похожий на театральную декорацию. Эта картина не отражает объективного взгляда на мир, в ней нет ни повествовательности, ни живописности, зато художник добивается исполненной таинственности пластической простоты и гармоничной, благородной композиции. Назовем еще картины Гогена «Луна и Земля», «Дом маори», «Дух мертвых» (1892). Заболев, Гоген в августе 1893 г. возвращается во Францию; он живет в Париже или в Бретани. В этот приезд художник организует у Дюран-Рюэля выставку своих работ, привезенных из Океании. Однако он не перестает тосковать о Таити и в июле 1895 г. возвращается туда. Заболев снова, одинокий и нищий, Гоген теряет всякую надежду и в 1898 г. пытается покончить с собой. Однако тяготы жизни не только не тормозят работу художника, но, напротив, словно подстегивают Гогена: он рисует, занимается гравюрой, скульптурой, керамикой, пишет книги, создает картины. Среди наиболее известных полотен, написанных в эти годы, – «Прекрасные дни», «День Бога», «Никогда», «Белая лошадь», а также огромная композиция под



П. ГОГЕН

*Кафе в Арле. Ноябрь 1888*

названием «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1897), в которой наиболее полно выражено послание художника, не давшего ответа, а лишь обозначившего мучительные вопросы, – об истоках жизни, о глубочайшем смысле любви и смерти. «Это сгусток размышлений о жизни человека», – писал Андре Бретон в связи с этой картиной, похожей на гигантский фриз, которая была особенно дорога и самому Гогену. Он писал: «Я не только думаю, что это полотно значительнее всего созданного мною ранее, но я полагаю, что мне и в будущем не удастся создать ничего лучше и ничего равноценного».

Огромное значение для понимания творчества и личности Гогена играет его известная книга «Ноа Ноа», написанная им

в соавторстве с Шарлем Морисом зимой 1893/94 г. Рукопись ее, иллюстрированная множеством рисунков, акварелей, фотографий и гравюр, хранится в Лувре. Она была издана в 1897 г. редакцией журнала «Ревю бланш» и представляет собой размышления Гогена об искусстве, религии, философии, символизме и поэзии. Важным документом для понимания творчества художника является и другая его книга «Древний культ маори», написанная до «Ноа Ноа».

В августе 1901 г. Гоген покидает Таити и обосновывается на Маркизских островах, а точнее, на острове Доминик. Этот обессиленный невзгодами человек еще полон энтузиазма. «Здесь, – пишет он в ноябре, – все пронизано чистой





П. ГОГЕН

«Aha oe feii?» («А, ты ревнуешь?»). 1892

поэзией, и, чтобы дать почувствовать это, достаточно просто предаться мечтам, не выпуская кисть из рук». «Мечтать, чувствовать» – в этих словах ключ к искусству Гогена, который в своих завораживающих, таинственных образах и фантазмагориях сумел сохранить непосредственный взгляд ребенка, будучи в то же время в душе философом и метафизиком. В этот период Гоген написал картины «Золото их тел» (1901), «Варварские сказания» (1902). Замученный долгами, болезнью, притеснениями со стороны местной администрации, 8 мая 1903 г. Гоген умер.

Разделив судьбу своих друзей-импрессионистов, он не добился признания у современников, за исключением не-

большой горстки людей. Его живописная манера, которая была не просто реакцией на современное искусство, а означала полный и категорический разрыв с ним, с точки зрения живописной техники и поставленных задач привела в замешательство. Даже Сезанн, сам выступавший за новое искусство, отзывался о Гогене сурово: «Различные плоскости – вот чего никогда не понимал Гоген! Я никогда не позволял себе относиться с таким пренебрежением к изображаемому и к переходам тонов. Это бессмысленно! Гоген не был художником – он просто создавал китайский театр теней».

Напротив, в наши дни Гогена считают предтечей не только великих мастеров



современной живописи – главным образом Матисса, – но и стиля Ар нуво. Живопись наби и декоративное искусство самым непосредственным образом связаны с Гогеном. Его заслуга в том, что он порвал с искусством, которое было всего лишь живописным отражением определенного видения мира, и, обратясь к уходящим корням в глубокую древность источника мышления, создал новый стиль, новый, оригинальный и декоративный, что открыло его последователям дорогу к славе.

**ГОНСАЛЕС Ева** (1849, Париж – 1883, Париж). Ева Гонсалес была дочерью романиста Эммануэля Гонсалеса, поэтому ее детство прошло в среде литераторов и художников. Сначала она занималась живописью у Шарля Шаплена, следуя также советам Гюстава Бриона, ученика Герена. Когда Альфред Стевенс познакомил Еву Гонсалес с Эдуардом Мане, она стала его ученицей, что вызвало ревность Берты Моризо. В Салоне (1870), где работы Евы Гонсалес («Портрет Жанны, сестры художницы») обратили на себя внимание, Мане выставил ее портрет, на котором художница изоб-

ражена у мольберта. Франко-прусскую войну (1870–1871) художница провела в Дьеппе, совершенствуясь в технике пастели, в которой написаны ее лучшие работы. В 1874 г. картина «Птенцы, или Розовое утро» принесла ей большой успех; после смерти художницы в 1885 г. эта работа будет приобретена государством. В 1879 г., в год свадьбы Евы Гонсалес с гравером Анри Гераром, картина художницы «В театральной ложе», отклоненная жюри Салона (1873), была допущена к участию в выставке. В этой работе Ева Гонсалес обращается к теме, которую так любили Ренуар и Мэри Кэсет. Однако она использует только темную цветовую гамму, что свидетельствует об известной сдержанности в ее отношении к импрессионизму. Действительно, на протяжении всего своего творчества Ева Гонсалес оставалась верной той манере, в которой когда-то работал Мане. И в пастелях художницы, и в ее картинах, написанных маслом, контуры четко очерчены, преобладающими являются серый цвет или нейтральные тона, однако сюжеты этих работ напоминают излюбленные сюжеты импрессионистов: это пейзажи и портреты, главным образом сестры. Это отличает Еву Гонсалес от Берты Моризо, творчество которой эволюционировало в том же направлении, что и творчество Ренуара или Сислея. Выставляясь в Салоне в последний раз, художница показала одну из лучших своих пастелей – «Модистка». 19 апреля 1883 г. у нее родился сын, однако роды слишком ослабили женщину, и через две недели после рождения ребенка Ева Гонсалес умерла от эмболии, не намного пережив Мане, известие о смерти которого было для нее большим потрясением. В 1885 г. отец и муж художницы в редакции еженедельника «Ви модерн» на площади Сен-Жорж устроили ретроспективную выставку ее работ, которая имела большой успех. Предис-

#### Е. ГОНСАЛЕС

*В театральной ложе. Ок. 1873*





Э. ДЕГА

*Семья Беллеи. 1858–1867*

ловие к каталогу, открывавшемуся стихотворением Теодора де Банвиля «Каменя», написал Филипп Бюрти.

**ДЕГА Эдгар** (1834, Париж – 1917, Париж). Дега, называвший себя «классическим художником, который изображает современную жизнь», был тесно связан с импрессионистами: он часто встречался с ними и принимал участие в их групповых выставках. Но, в отличие от импрессионистов, Дега всегда отказывался писать на пленэре, и в этом он кардинально расходится с ними. Кроме того, Дега высоко ценил форму и рисунок – два элемента, практически не существовавшие для импрессионистов, которые пренебрегали

ими, отдавая предпочтение цвету и нюансам освещения. «Картина рождается прежде всего в воображении художника. Она ни в коем случае не должна быть копией. (В этом Дега разделял точку зрения Делакруа и Бодлера.) А уже потом можно добавить два-три штриха, позаимствованные у природы. От этого, естественно, не будет никакого вреда... Но гораздо ценнее нарисовать то, что видел только своим внутренним взором, – в этом процессе участвуют и память, и воображение, – тогда вы изобразите лишь поразившее вас, другими словами, – только самое существенное».

Представляется странным, что Дега, так четко сформулировавший свои



Э. ДЕГА  
*Автопортрет. Ок. 1854*

представления об искусстве, тем не менее принимал участие в семи из восьми выставок группы импрессионистов и поддерживал со всеми художниками этого направления самые тесные отношения. И если Эдуард Мане после 1870 г. позволил молодому Клоду Моне уговорить себя работать на пленэре, то Дега отказывался от этого всю свою жизнь, даже когда он писал пейзаж, что бывало очень редко.

Совершенно очевидно, что как художник Дега сформировался под влиянием классицизма. Получив хорошее гуманитарное образование, он в 1854 г. становится учеником Ламотта, который учился в свое время у Энгра, а на следующий год поступает в Школу изящных искусств. Дега много времени проводил в Лувре, учась у великих мастеров прошлого, и дважды посетил



Э. ДЕГА  
*Портрет молодой женщины. 1867*

Италию – в 1856 и в 1858 гг. В этот период художник пишет исключительно портреты и картины на исторические темы, оставаясь верным традициям и полученному образованию. Однако и в этих работах Дега проявляет себя самобытным художником, о чем свидетельствуют смелость композиции его ранних работ, стремление к изломанным линиям и гармонии ритмов, передаваемой пластически. Дега выполняет множество рисунков; впоследствии художник в разговоре с Полем Валери уточнит, что именно он понимает под рисунком: «Рисунок – это не форма, это то, как ты видишь форму». Он хочет этим сказать, что подлинное классическое искусство не сковывает форму линией, а, скорее, наоборот, – благодаря ему форма освобождается, становится живой и естественной.



Э. ДЕГА  
*Абсент. 1876*

Цветовая гамма художника в этот период достаточно сдержанна: Дега пользуется очень жидкими, но интенсивными красками, из-за чего его картины иногда напоминают фрески. Среди лучших работ, выполненных Дега в этот период, следует назвать картину «Семья Беллели» (1858–1867), многочисленные «Автопортреты», портреты родных, в первую очередь «Портрет мадам Морбилли» (1863), а среди исторических полотен – картины «Спартанские девушки, вызывающие юношей на состязание» (1860), «Семирамида закладывает город» (Салон, 1861), «Эпизод средневековой войны» (Салон, 1865). Этюды художника к двум последним из названных картин, выполненные по большей части графитом, хранятся в кабинете рисунков Лувра. Работы эти отличает редкое изя-

щество композиции. Продуманная и отточенная техника, живость и правдоподобие натуры, изящество плавных линий и тонких штрихов, манера выделения отдельных частей композиции – все это делает обе серии рисунков настоящими шедеврами.

В 1865–1866 гг. Дега сближается с Эдуардом Мане и с импрессионистами; начав посещать кафе Гербуа, где собирались импрессионисты, Дега решает стать «классическим художником, который изображает современную жизнь»: он перестает писать исторические полотна, не отходя при этом от своего классицизма. Цветовая гамма его картин становится светлее, хотя художник не отказывается полностью от мрачных тонов; он теперь иначе кладет краску, и поверхность его картин, ранее довольно ровная, становится более пастозной. На «современность» живописи Дега повлияли главным образом моментальная фотография и японская гравюра, под впечатлением от которых художник начал в эти годы – и продолжал это делать на протяжении всего творческого пути – использовать смещенные относительно центра композиции, дерзко располагая их на листе бумаги или на холсте. В качестве

Э. ДЕГА  
*Женщина с хризантемами. 1865*







Э. ДЕГА  
*Жокеи перед забегом. 1869–1872*





Э. ДЕГА  
*Жокеи перед трибунами. 1866–1868*



Э. ДЕГА  
*Проездка скаковых лошадей. Ок. 1880*

примера назовем несколько произведений, в которых художник, стремясь расширить пространство картины, «вынести ее за раму», идет даже на то, чтобы «обрубить» часть тела или голову своих персонажей – пусть воображение зрителя работает вместе с воображением художника, дополняя изображение. Среди работ, созданных художником в этот переходный период, когда он ищет свою индивидуальную манеру (1865–1877), назовем картины «Женщина с хризантемами» (1865), «Мадемуазель Фиокр в балете «Источник» (1868), «Портрет госпожи Камю» (1870), «Контора по приему хлопка в Новом Орлеане» (1873), «Госпожа Февр, или Репетиция песни» (ок. 1873), «Абсент» (1876), «Кафе «Амбассадер» (1876–1877), «Женщины на террасе кафе» (пастель, 1877), «Певица с перчаткой» (1878). Следует отметить, что море и пляжи не оставляют Дега, как и всех импрессионистов, равнодушным – «Морские ванны» (1876–1877),

«У моря» (пастель, 1869), – но он никогда не работает «на природе», и композиция как таковая интересует художника гораздо больше, чем мотив.

Начиная примерно с 1874 г. Дега, стремясь как можно полнее выразить то, что он хочет сказать своим искусством, работает над «сериями» – всего их пять, – что в силу подобно тематического ограничения обеспечивает художнику почти безграничное поле для интерпретации. Дега полагает, что такой подход позволит ему полностью сконцентрироваться на изображении предмета и доказать, что одна-единственная тема таит в себе полный набор возможностей. Таким образом, он еще дальше отходит от импрессионистов, главным образом от Клода Моне, который в своих собственных сериях стремится показать, что каждый предмет – даже собор – ежечасно изменяется под влиянием освещения.

Для Дега произведение искусства – это плод работы разума, который коррек-



Э. ДЕГА

*Танцовщица у фотографа. 1873–1875*

Э. ДЕГА

*Танцовщицы у перекладчины. 1876–1877*





Э. ДЕГА

*Маленькие модистки. 1882*

тирует зрительные впечатления; другими словами, следует переосмысливать внешнее и непостоянное, чтобы, отстоявшись, оно выкристаллизовалось в узнаваемые формы, которые только тогда и станут правдивыми. И все же, хотя произведения Дега и порождены определенной эпохой, творчество его принадлежит одновременно дню вчерашнему, сегодняшнему и будущему. Серии художника превращаются в нескончаемую череду постоянно меняющихся форм, изображая которые Дега использует самые разнообразные возможности, чтобы передать ритм, изломы линий, впечатления не такими, какими он их видит в данный момент, а такими, какими он за-

помнит их и представит себе впоследствии. Пользуясь маслом, пастелью или карандашом, художник исследует реальную жизнь, но, подмечая ее характерные особенности в определенное мгновение, подменяет их изображением самого главного. Каждое существо уникально и одновременно многогранно; художник стремится передать неповторимость своих персонажей, показывая их с разных сторон. Кроме нескольких портретов, картин, где изображены проститутки, сцен в театре или кафе, Дега написал пять серий: «Скачки», «Гладильщицы» или «Прачки», «Модистки» и две самые известные серии – «Танцовщицы» и «Женщины за туалетом».



Э. ДЕГА  
*Фойе танца в Опере  
на улице Лепелетье. 1872*



Э. ДЕГА  
*Голубые танцовщицы.  
Ок. 1897*





Э. ДЕГА  
*На скачках в провинции. Ок. 1872*

Э. ДЕГА  
*Кабаре. Ок. 1877*







Э. ДЕГА

*Репетиция балета на сцене. 1874*

Сам по себе выбор темы для серии «Скачки» свидетельствует о верности художника классическим традициям: жокей верхом на лошади вызывает ассоциации с античными образами всадников, например со скульптурами фриза Пантеона. Человек, слившийся с лошадью, уже своим обликом напоминает скульптуру, а значит, акцент при его изображении делается на форму. Мягкие движения, определенный ритм, фигура всадника, словно существующая сама по себе и напоминающая манекен, тело лошади – все открывает перед художником богатые возможности «деформирования» моделей с целью

придания им максимально достоверной формы. Назовем среди этих работ: «Скачки джентльменов: перед стартом» (1862), «Скаковые лошади перед трибунами» (1869–1872), «Скаковые лошади в Лоншане» (1873–1875), «Тренировка» (пастель, 1894). Именно пастели художника с их тонким колоритом ярче всего выявляют связь между Дега и импрессионистами.

Серия «Гладильщицы», называемая также «Прачки», позволяет Дега окунуться в современную жизнь, при этом ни на минуту не забывая о своем пристрастии к классическим традициям. Самыми характерными работами этой

серии являются картины «Гладилицы, стоящие против света» (1874), «Прачки, несущие белье» (1876–1878), «Гладилицы» (1884).

В серию «Модистки» вошло меньше всего работ, однако и в них художник пользуется любой возможностью, чтобы создавать самые необычные композиции, поражая публику неумейной фантазией. Изображая множество вычурных и бесформенных шляп и ток, Дега воссоздает их подлинный вид, то, что Поль Валери применительно к творчеству этого художника называл «бесформенной формой». Большая часть работ, составивших серию «Модистки», исполнена маслом или пастелью в 1882–1885 гг. и находится либо в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, либо в Институте искусств в Чикаго, а также в частных собраниях американских коллекционеров.

Своей славой Дега в значительной мере обязан серии «Танцовщицы», серии значительной и разнообразной, в которой художник снова утверждает себя как приверженец классической

традиции. Приблизительно в то время, когда Тулуз-Лотрек вдохновлялся парижским канканом, а Ренуар писал свой «Бал в Мулен де ла Галетт», Дега выбирает в качестве темы мир танцовщиц парижского театра Оперы. Этот выбор художника, выбор классического балета, еще раз подтверждает страсти Дега к ритму и гармонии. Он стремится выразить сиюминутное и постоянное, по сути, растягивает мгновение, превращая его в нечто застывшее. Изображение на холсте танца как никакая другая тема дает художнику возможность разлагать на составляющие каждое движение, каждое па балерины или кордебалета, воссоздавая танец во всей его полноте и выразительности. Изображая немислимые, причудливые позы танцовщиц, Дега самым точным образом отражает реальность, равновесие, возникшее из неустойчивости, – другими словами, саму ожившую красоту. Постепенно цвет начинает играть в его творчестве ту же роль, что и рисунок. Дега пользуется почти исключительно техникой



Э. ДЕГА

*Женщина, моющая губкой ногу во время купания. Ок. 1883*

пастели, которая позволяет ему – зрение художника постепенно слабеет, и в конце жизни он почти ослеп – посредством удлинённых линий и широкой штриховки изображать как сами предметы, так и их отражения. Однако для Дега использование цвета при передаче тени не является уступкой импрессионизму. Выбор его страных, но всегда таких насыщенных красок обусловлен в первую очередь тем, что изображает художник. Что же касается цветных теней, то это не те тени, которые можно увидеть, работая на пленэре, а искусственные отблески, возникающие у рамы. Мощный свет театральных прожекторов обесцвечивает все краски и оттенки, придавая им то единообразие, которым будет очарован Боннар. Самыми значительными работами (картинами и пастелями) этой серии считаются: «Фойе танца в Опере на улице Лепелетье» (1872), «Репетиция балета на сцене» (1874), «Конец арабески» (пастель, 1877), «Раскланивающаяся танцовщица с букетом цветов» (пастель, 1878) и «Танцовщицы у перекладки» (1876–1877). Пастелью выполнены почти все балерины в цветных – голубых, зеленых, фиолетовых, желтых, красных, оранжевых, розовых – пачках на картинах, разбросанных по крупным музеям мира и частным коллекциям. И наконец, последняя серия Дега – «Женщины за туалетом». Глядя на разнообразные и удивительно точно схваченные позы, в которых художник изображает свои модели, можно заподозрить его в женоненавистничестве. Я не разделяю эту точку зрения; более того, я склонен думать, что художник, напротив, очень любил и прекрасно понимал женщин: за внешней неловкостью его героинь кроются исполненные достоинства тонкость и изящество – другими словами, Дега изобразил женщину во всем ее величии. В этой серии худож-

ник заставляет свои модели с естественной непринужденностью принимать как самые причудливые, так и самые простые позы. Он изображает женщину в интимные моменты, изображает стыдливой и бесстыдной, сдержанной и чувственной. Дега предлагает нам целую феерию поз, жестов, мимики, чувств, мыслей, ощущений – жизнь во всей ее полноте. Создаваемый им мир женщины удивительно достоверен и вместе с тем таинственен – перед нами вечная Ева. Среди работ этой серии особо отметим: «Причесывающиеся женщины» (1876), «Туалет» (1885), «Женщина, моющаяся в тазу» (1886), «После купания: женщина, вытирающая ноги» (1886), «Женщина, делающая прическу» (1887–1890), «После купания: женщина, вытирающая шею» (1898) и «Прическа» (1892–1895). Помимо пастели, живописи маслом и рисунка Дега занимался также гравюрой, преимущественно монотипией, а также скульптурой, лепя из воска небольшие фигурки обнаженных женщин, балерин и лошадей. В своей статье «Дега, танец, рисунок» Поль Валери дал емкую характеристику этому гению: «...страстное стремление определить единой линией всю фигуру человека, встреченного на улице, в Опере, у модистки или в другом месте; человек этот схвачен художником обязательно в движении, причем в самой необычной, выразительной позе. Дега смело сочетает мгновенное впечатление и кропотливую работу в мастерской, когда он дотошно анализирует это впечатление, делая сиюминутное предметом постоянного размышления».

**ЗАНДОМЕНЕГИ Федерико** (1841, Венеция – 1917, Париж). Сын и ученик скульптора Пьетро Зандомеги, он в 1862–1866 гг. работал во Флоренции, а затем в 1866–1874 гг. – в Вене-



Ф. ЗАНДОМЕНИ  
*Портрет Дьего Мартелли. 1879*

Я. Б. ЙОНКИНД  
*Этрета. 1865*



ции, после чего перебрался в Париж, где сблизился с группой импрессионистов и стал выставлять свои работы в «Салоне независимых».

В этот период своего творчества Зандомени много писал парижские кафе и улицы («На берегу Сены», «Сквер д'Анвер в Париже»), портреты (например, портрет Дьего Мартелли, которого писал и Дега, высоко ценимый Зандомени).

**ЙОНКИНД Ян Бартолд** (1819, Латроп, Голландия – 1891, Кот-Сент-Андре, Франция). Йонкинд учился в гаагской Академии рисунка в 1836 г., где художник-пейзажист Схелфут подсказал ему идею писать акварелью прямо на природе. Впервые Йонкинд приехал во Францию в 1846 г., рекомендо-



ванный своим учителем Эжену Изабе, вместе с которым он поехал в Бретань и Нормандию. С этих пор Йонкинд живет то во Франции, то в Голландии, ведя достаточно бурную жизнь. Так продолжается вплоть до 1860 г., когда художник познакомился с госпожой Фессе, встреча с которой на некоторое время упорядочила его жизнь; живопись Йонкинда в этот период претерпевает существенные изменения. В 1862 г. он живет в Сент-Адрессе под Гавром, а лето 1863, 1864 и 1865 гг. проводит в Онфлёре, где пишет на пленэре вместе с Буденом, работая маслом и акварелью. Буден в эти годы сыграл огромную роль в эволюции Йонкинда. Вместе с тем и сам голландский художник, который с этого времени пишет свои акварели раздельными, вибрирующими мазками, очень скоро начинает оказывать влияние на Будена и Клода Моне, который вспоминал: «Йонкинд показал нам эскизы и пригласил меня работать вместе с ним; он объяснил, почему пишет именно так, а не иначе, и, начиная с этого момента, стал рядом с Буденом моим учителем. Именно ему я обязан окончательным формированием моего художественного видения». Эдуард Мане со своей стороны считал Йонкинда «отцом современного пейзажа».

В 1873 г. Йонкинд впервые приезжает в Дофине, а в 1878 г. поселяется неподалеку от Гренобля, в Кот-Сент-Андре, рядом с семьей Фессе. До самой своей смерти художник работал в этих краях, атмосферу которых он так хорошо чувствовал. Акварель сменяется живописью маслом: Йонкинд пишет прекрасные виды берегов реки Изер или заснеженные пейзажи, подчеркивая их белизну белой гуашью. Именно Йонкинд – еще до Моне и Сислея – сумел с необычайной тонкостью передать перламутровые отблески играю-



Ф. КОРДЕЙ

*Улочка в Овере-сюр-Уаз*

щего на снегу света, обнаружив в белом множество оттенков других цветов. К сожалению, в последние годы жизни художник страдал приступами белой горячки на почве алкоголизма. 27 января 1891 г. его пришлось поместить в больницу для душевнобольных в Гренобле, а 9 февраля художник скончался в Кот-Сент-Андре.

В Лувре хранится огромная коллекция акварелей Йонкинда, среди которых есть виды голландских портов и маринны, выполненные в Нормандии, Онфлёре и в устье Сены. Кроме того, в эту коллекцию входят пейзажи, написанные на берегах Изера, в Марселе, и заснеженные виды Кот-Сент-Андре. Из написанных маслом картин художника упомянем «Порт в Онфлёре» (1864), «Баржи около мельницы в Голландии» (1868), «Река Изер в Гренобле» (1875).

**КОРДЕЙ Фредерик** (1854, Париж – 1911, Париж). Прежде чем увлечься идеями импрессионистов, Кордей вместе с Франк-Лями занимался в Школе изящных искусств, в основном в классе Лемана, ученика Энгра. В 1876 г. он начинает все чаще бывать в мастерс-



кой Ренуара на улице Сен-Жорж и в доме, который художник снял на улице Корто. На картине «Бал в Мулен де ла Галетт» Ренуар среди танцующих изобразил и своего друга Кордея. Через некоторое время (в 1877 г.) Ренуар приглашает Кордея и Франк-Лями принять участие в третьей выставке группы импрессионистов. Однако это была единственная групповая выставка импрессионистов, в которой Кордей принял участие: в 1881 г. он уехал в Алжир, где, по всей видимости, снова встретился с Ренуаром. Начиная с 1887 г. Кордей выставляется в «Салоне независимых». Среди наиболее известных работ художника – «Вид в окрестностях Овера-сюр-Уаз», «Улочка в Овересюр-Уаз», «Стога сена в Невиль-сюр-Уаз», а также пейзажи, находящиеся ныне в частных коллекциях. художе-

ственная манера Кордея сформировалась под влиянием Ренуара, Писсарро и Сислея.

**КОРИНТ Ловис** (1858, Тапиау, Восточная Пруссия – 1925, Зандворт, Голландия). Хотя Коринт учился живописи у Отто Гюнтера в Академии художеств Кёнигсберга, а затем у Людвиг фон Лёфца в Мюнхене, как художник он сформировался именно в Париже. В этом городе он жил с 1884 по 1887 г. и занимался в Академии Жюлиана, где его учителями были Бугро и Робер Флёрри, благодаря которым Коринт сумел многому научиться у мастеров фламандской школы – Франса Халса и Рембрандта. Вместе с тем его привлекал и реализм Милле, но недавно заявивший о себе импрессионизм оставил его равнодушным. По возвращении в Кёнигс-

Л. КОРИНТ

*Обнаженная. 1899*





Л. КОРИНТ

*После купания. 1906*

берг художник вырабатывает свою художественную манеру, для которой были характерны повышенная экспрессивность и близость к реализму; именно в этой манере написаны пейзажи, портреты и натюрморты, составляющие лучшую часть художественного наследия Коринта, а также картины на мифологические и религиозные сюжеты. В 1890 г. его работа «Христос», посланная в парижский Салон, была отмечена там почетной наградой. В следующем году художник приехал в Мюнхен, где написал много портретов, обнаженных натур, а также попробовал свои силы в масштабных полотнах на религиозные темы. В 1895 г. Коринт впервые продал одну из

своих работ – это была картина «Снятие с креста». С 1900 г. художник жил в Берлине и принимал активное участие в деятельности художественного общества «Сецессион», существовавшего уже около десяти лет и основанного Францем фон Штуком, Вильгельмом Трюбнером и Фрицем фон Уде в знак протеста против рутинного академизма, царившего тогда в Германии. В 1901 г. Коринт женится на своей ученице Шарлотте Баренд, которая была моложе его на двадцать три года и которая станет его любимой моделью.

С этого времени Коринт наряду с Максом Слефогтом становится одним из ведущих берлинских художников-импрессионистов. Его художественные поиски были подчинены задаче передать освещение; он начинает писать раздельными мазками, а палитра его работ становится гораздо богаче («После купания», 1906; «Вид из мастерской художника в Мюнхене», 1891; «День императора в Гамбурге», 1911). Благодаря своей энергии художник справляется с последствиями перенесенного им в 1911 г. апоплексического удара, который затронул мозговую деятельность, и в том же году создает более шестидесяти полотен. Они существенно отличаются от ранних работ художника и характеризуются повышенной чувствительностью к внешним впечатлениям. С этого времени в работах Коринта фактура начинает довлеть над сюжетом, он пытается передать ощущение пространства одним широким мазком, пастозно кладя смесь разных красок. Неутомимый путешественник, Коринт побывал в Италии, во Франции, в Швейцарии, Дании, Голландии. Начиная с 1918 г. Коринт проводит лето в Урфельде, в Баварии, на берегу озера Вальхен, где он написал много пейзажей: «Озеро Вальхен. Пейзаж с коровой» (1921), «Вид Ветерштайна около озера Вальхен» (1921).

В последние годы жизни Коринт отказывается от импрессионистской техники – его начинают привлекать более резкая фактура, тона становятся насыщеннее, а общий колорит работ холоднее, что предвещает уже появление экспрессионизма («Портрет Томаса, сына художника, в доспехах», 1925). Коринт умер в 1925 г. во время своей последней поездки в Голландию, куда он отправился посмотреть работы Халса и Рембрандта. После смерти художника слава его крепнет и растет, но пришедший к власти нацизм отверг большую часть художественного наследия Коринта как вредное и декадентское искусство; в эти годы значительная часть

хранившихся в немецких музеях работ художника была продана. Художник со сложным темпераментом, Коринт в первую очередь был нонконформистом и в полном смысле слова никогда не принадлежал к какой-нибудь одной школе. Целостность его творчеству придает любовь к природе, которую он называл «нашим главным наставником, поводырем и утешителем в мрачные минуты жизни», а также стремление передавать в первую очередь визуальные впечатления.

**КРОСС Анри Эдмон** (1856, Дуэ – 1910, Сен-Клэр, департамент Вар). Этот художник, настоящее имя которого

А. Э. КРОСС

*Пейзаж. Около моего дома. 1907*





го было Анри Эдмон Делакруа, по совету Бонвена взял себе псевдоним Кросс, от английского «cross» («крест»); это, без сомнения, было со стороны художника данью памяти его матери, англичанки. Кросс учился в Академии изящных искусств г. Лилля и приехал в Париж в 1876 г. В ту пору он писал темными красками, о чем свидетельствуют первые работы художника, посланные в Салон в 1881 г. Значительные изменения в творчестве Кросса происходят после того, как он начинает выставляться в «Салоне независимых». В первом же «Салоне независимых», состоявшемся в 1884 г., Кросс выставил свою картину «Уголок сада в Монако», где темные краски сменились сочными, живыми тонами. С этого времени Кросс вместе с Сёра, Синьяком и кругом их единомышленников увлекается теориями неоимпрессионизма; однако он не принимал участия в восьмой, и последней, выставке импрессионистов, на которой уже были представлены первые значительные полотна неоимпрессионистов – в первую очередь Сёра, Синьяка и Писсарро.

Уже тогда Синьяк восхищался тем, как Кросс, «холодный, методичный мыслитель и одновременно странный, тревожный мечтатель», добивался логики цвета и синтеза формы. Но сам Кросс объяснял своему другу Тео ван Риссельберге: «Ради гармонии приходится чем-то жертвовать. Нам нужно передать определенное впечатление, но нельзя все вместить на одном полотне, а точнее, можно вместить только незначительную часть этого впечатления. И вот это-то «незначительное» и становится потом всем; мы жертвуем формами, валёрами, оттенками ради замысла, который лежит в основе картины». Позднее, полемизируя с Сёра, Кросс скажет: «И вот это-то и есть,



М. КЭССЕТ  
*Дама в ложе. 1879*

спрашиваю я самого себя, цель искусства – эти фрагменты природы, расположенные с большим или меньшим вкусом на прямоугольной плоскости? И я возвращаюсь к идее цветовой гармонии, ощущение которой возникает от всего произведения в целом и не зависит от природы, взятой за исходную точку». Среди основных произведений Кросса следует назвать «Берег в Антибах» (ок. 1891–1892), «Кипарисы в Кань-сюр-Мер» (ок. 1890), «Антибы» (1890).

**КЭССЕТ Мэри** (1844, Элленай-сити, Пенсильвания – 1926, замок Бофрен-о-Мени-Терибу, Уаза). Дочь богатого банкира из Питсбурга, она решает заняться живописью и для этого в 1866 г. приезжает во Францию. В 1872 г. Кэс-

сет в течение восьми месяцев живет в Парме, где учится в Академии художеств; ее соучеником был Раймонди, художник и гравер. В этом же году она побывала в Севилье, Бельгии и Голландии и выставила под именем Мэри Стевенсон в Салоне свою работу «На балконе».

В 1877 г. Дега, отметивший на выставке Салона ее работу «Портрет Золя», пригласил Мэри Кэссет присоединиться к импрессионистам, и на их четвертую совместную выставку, состоявшуюся в 1879 г., она представила две картины – «В ложе» и «Чашка чая». Кэссет также принимала участие в пятой (1880), шестой (1881) и восьмой (1886) выставках импрессионистов. Наконец, в 1891 и 1893 гг. в галерее Дюран-Рюэля проходят персональные выставки работ художницы. Мэри Кэссет выполняла не только пастели и картины – она занималась также и гравюрой. Больше всего художница любила жанр портрета, часто изображая женщину с ребенком на руках. Дега, всегда высоко ценивший ее работы, однажды раздраженно воскликнул, глядя на картину, где ребенок показался ему слишком веселым, слишком чисто вымытым и ухоженным: «Посмотрите! Чем не Младенец Иисус со своей кормилицей!» Однако работы Мэри Кэссет, особенно пейзажи, такие, как «Две женщины на лоне природы», всегда отличались изяществом и тонкостью.

**ЛЕБУР Альбер Мари** (1849, Монфорсюр-Рисль, департамент Эр – 1928, Руан). Лебур, родившийся в обеспеченной буржуазной семье, сначала занимался в мастерской архитектора, но затем, следуя советам художника Виктора Деламаарра и директора Муниципальной школы живописи и рисунка в Руане Гюстава Морена, начал заниматься живописью. В октябре 1872 г. один



М. КЭССЕТ  
*Девушка у окна. 1883*

алжирский коллекционер, Лапелье, пригласил Лебура в Алжир, где тот стал преподавать в Школе рисунка при Обществе изящных искусств города Алжир. Здесь Лебур прожил до 1877 г., лишь однажды ненадолго уехав во Францию, где 27 сентября 1873 г. он женился. В Алжире Лебур познакомился с лионским художником Сеньемартемом и постепенно начал писать все более светлыми красками. Он раньше, чем Моне, начал делать этюды одного и того же мотива в различное время дня. Лебур написал серии «Адмиралтейство» (1875), «Арабская фантазия» (1876), «Мавританское кафе» (1877).





А. М. ЛЕБУР  
*Снег при закате солнца*

Вернувшись в 1877 г. в Париж, Лебур открывает для себя импрессионизм. Когда первые впечатления устоялись, он присоединился к этой группе художников и принял участие в их выставках (1879 и 1880), что, впрочем, не мешало ему принимать участие в Салонах созданного в 1890 г. Национального общества изящных искусств и в выставках Объединения французских художников. Лебур писал главным образом в Париже, Руане и в департаменте Эр. Его, как и большинство импрессионистов, вдохновляли окрестности Парижа – Севр, Сюрень, Буживаль. Вместе с тем в период с 1884 по 1888 г. он часто бывает в Оверни, где его особенно привлекает Пон-дю-Шато в департаменте Алье. В 1896–1897 гг. Лебур посетил

Голландию, а затем Лондон и Швейцарию. Однако больше всех других мест он любил Париж и Руан. Этот художник тонко чувствовал и умел передавать атмосферу вдоль берегов Сены: туман и прозрачный воздух он предпочитал яркому, насыщенному свету. В музеях Парижа хранятся прекрасные картины Лебура: «Дождливая пора: остров Сите в Париже» (1900), «Пон-Нёф» (1906), «Сена в окрестностях Руана», «Дорога в Нейи вдоль Сены зимой» (обе – 1888), «Алжирский порт» (1876), «На берегах реки Эн» (1897).

**ЛИБЕРМАН Макс** (1847, Берлин – 1935, Берлин). Сын богатых коммерсантов-евреев, Либерман согласно отцовской воле должен был посвятить себя занятиям философией. Однако он предпочел берлинскую Школу живописи Карла Штеффера, продолжив затем эти занятия под руководством Пауля Тумана и Фердинанда Пауэlsa в Школе изящных искусств Веймара, считавшейся в ту пору бастионом передовых течений в живописи. После поездки в Париж и Голландию Либерман посещает Дюссельдорф, где открывает для себя творчество венгерского художника Мункачи. Реалистическая манера письма этого художника и его мрачноватый колорит оказали заметное влияние на Либермана, что особенно очевидно в его картине «Ощипывание гусей» (1871), которой так восхищался Бонна, увидев ее в парижском Салоне (1874), и которая стала поводом для шумного скандала в Германии. Художника обвиняли в том, что он является «апостолом безобразного». Либерман побывал в Париже (1873, 1878), Барбизоне, где познакомился с Милле, Добиньи и Коро, в Голландии (1875), где изучал живопись Франса Халса, в Мюнхене (1878), после чего в 1884 г. художник обосновался в Берлине.



#### М. ЛИБЕРМАН

*Терраса ресторана «Якоб» в Нинштедтене на Эльбе. 1902–1903*

Постепенно Либерман начал все больше интересоваться живописью на пленэре (картина «Сучение пряжи», 1888); иногда он разделял тона, не прибегая к спектральным цветам. Либерман восхищался Мане и Дега; следуя их примеру, а также, по всей видимости, под влиянием голландского художника Йосефа Исраэлса, которого он встретил в Голландии, Либерман – особенно после 1890 г. – выбирает сюжеты, требующие передачи освещения или движения. Тем не менее художник не отказывается полностью от сельских мотивов, которые предпочитал в начале своего творческого пути («Женщина с двумя козами», 1890). Например, на картине «Закусочная на открытом воздухе в Бранненбурге» (1893) мас-

терски передан пробивающийся сквозь листву солнечный свет. К сходным эффектам стремился художник и в таких картинах, как «Терраса ресторана «Якоб» в Нинштедтене на Эльбе» (1902–1903) или «Сад в Ванзее» (1918). Среди других картин, написанных на площадках для игры в поло или, как и картины Дега, на скачках, Либерман при помощи быстрых, порывистых мазков пытался передать еле уловимые изменения формы при движении («Люди на лошадях у моря», 1902). Мастерски выполненные портреты кисти Либермана, которых он особенно много написал в последние тридцать лет своей жизни, свидетельствуют о беспристрастности художника. Такие работы, как «Портрет Вильгель-



Э. МАНЕ

*Мальчик с вишнями. 1859*

ма фон Боден» (1890), «Портрет Альфреда фон Бергера» (1905), «Портрет хирурга Фердинанда Зауэрбруха» (1932), выполненные в сдержанной и несколько холодной манере, позволяют считать художника подлинным представителем берлинской Школы живописи. Либерман, безусловно, являлся продолжателем традиции Менцеля, но в конце XIX в. сыграл значительную роль в развитии немецкой живописи, привнеся в нее влияние ведущих направлений зарубежного искусства – натурализма и импрессионизма, горячим сторонником которого он был, – и тем самым проторив ей дорогу к экспрессионизму и футуризму.



**МАНЕ Эдуард** (1832, Париж – 1883, Париж). Роль Мане в искусстве его времени была достаточно двусмысленной и противоречивой, но чрезвычайно важной. Двусмысленной – потому что, совершенно не собираясь выходить за рамки традиционной живописи, он против своей воли стал глашатаям и главой революционного движения в искусстве, импрессионизма. Противоречивой – потому что, заявляя о своей приверженности традициям великих мастеров прошлого: Рафаэля, Джорджоне, Тициана, испанских художников или Франса Халса, – Мане писал главным образом воспетую Бодлером «современность». Он следом за Курбе высоко ценил светлые краски, но, как и Курбе, всю жизнь пользовался темными тонами – черным, коричневым, серым, от которых решительно отказались импрессионисты. Мане не соглашался участвовать в совмест-

Э. МАНЕ

*Лола из Валенсии. 1862*





Э. МАНЕ

*Завтрак на траве. 1863*

ных выставках импрессионистов, но, поддавшись уговорам молодого Клода Моне, с 1871 г. начал работать на пленэре. Эдуард Мане принадлежал к буржуазной среде, где высоко ценилось традиционное искусство, поэтому он всегда стремился выставляться в Салоне, однако в 1863 г. его картина, выставленная в «Салоне отверженных», вызвала шумный скандал. Начиная с этого момента Мане превращается в козла отпущения для критики и для публики, которые в его дерзких цветовых пятнах видели лишь «сплошную пестроту»! И наконец, Мане сыграл чрезвычайно важную роль, пото-

му что, несмотря на споры, бушевавшие вокруг его картин, он отстаивал и распространял новые идеи, современные художественные тенденции. То уважение, которым Мане пользовался в кафе Гербуа, его манера письма, отличающаяся поразительной раскованностью в обращении с фактурой, и, наконец, его обращение к живописи на пленэре имели огромное значение для эстетической и художественной эволюции его друзей-импрессионистов. Поэтому вызывает крайнее удивление, что, когда Бодлер писал о современности в связи с Константином Гисом, он не заметил этой современности в





Э. МАНЕ

*Олимпия. 1863*

Мане, который на самом деле был ее воплощением, как станет таким воплощением, но несколько в ином плане и позже Дега.

Отказавшись ради живописи от карьеры морского офицера, которую предназначали для него родители, Эдуард Мане в 1850 г. поступил в мастерскую Тома Кутюра, которую он посещал до 1856 г. В 1855 г. Мане написал картину, вызвавшую резкое недовольство его наставника. Вся мастерская устроила овацию Мане, а Кутюр возмутился. «Мой друг, – сказал он, – если вы претендуете на то, чтобы возглавить художественную школу, то создавайте ее где-нибудь в другом месте». Свое художественное образование Мане дополнял, изучая в Лувре работы старых мастеров, а также во время поез-

док за границу – в Италию (1853), Голландию (1856), а затем в Германию, Австрию и снова в Италию.

Написанный в 1858 г. «Любитель абсента» был отклонен жюри Салона в 1859 г., но уже в этом году Мане пишет свою первую знаменитую картину – «Мальчик с вишнями», выполненную в стиле Мурильо; она была выставлена в галерее Луи Мартине в доме № 26 на Итальянском бульваре.

В 1862 г. Мане переезжает из мастерской на улице Дуэ в мастерскую на улице Гийо, в доме № 81. 1 марта в галерее Мартине открылась выставка его работ, где художник представил четырнадцать полотен; выставка была открыта два месяца. Среди представленных работ – «Любитель абсента», «Музыка в Тюильри»

(1860), которая вызвала некоторое недоумение, картина «Старый музыкант» (1862). Мане также выставил у Мартине работы, навеянные впечатлениями от выступлений испанского балета, который пользовался большим успехом в Париже в 1861 и 1862 гг., – «Испанский балет» (1862) и знаменитую работу «Лола из Валенсии» (1862), на которой изображена ведущая танцовщица труппы. Бодлер посвятил ей стихотворение, из которого можно сделать вывод о влиянии на Мане испанских художников, в первую очередь Гойи; влиянии, выразившемся в гармонии черного и розового, тогда как публика возмущалась «пестротой, где смешаны красный, синий, желтый и черный, отчего все это больше похоже на карикатуру, чем на подлинный цвет». Вскоре, 1 мая 1863 г., открылся Салон. В тот год жюри было особенно сурово, и множество картин оказалось отвергнуто. Поэтому император Наполеон III отдал распоряжение открыть 15 мая в помещении Дворца промышленности, где проходил официальный Салон, другую выставку, на которой будут показаны работы, отклоненные жюри. Это был знаменитый «Салон отверженных», который стал первым разрешенным Салоном современного искусства. Многие художники представили свои работы; Мане выставил три картины, одна из которых, «Купание», помещенная в каталоге под номером 363 и известная под названием «Завтрак на траве», вызвала настоящий скандал. Мане был этим чрезвычайно поражен, поскольку он хотел всего лишь «осовременить» классические сюжеты, отталкиваясь от утерянной карти-



Э. МАНЕ  
*Ваза с пионами. Ок. 1864–1865*



Э. МАНЕ  
*Испанский гитарист. 1860*



Э. МАНЕ

*Вокзал Сен-Лазар. 1872–1873*

ны Рафаэля «Суд Париса», дошедшей до нас благодаря гравюре Марка Антонио Раймонди, и известной картины Джорджоне «Сельский концерт», находящейся в Лувре. «Я хочу это написать заново, поместив всю композицию в прозрачную атмосферу», – говорил Мане о замысле своей картины. Для двух мужских фигур ему позировали его брат, Эжен Мане, и голландский скульптор Фердинанд Ленхоф, который должен был стать шурином художника; для обнаженной фигуры на первом плане позировала Викторина Меран, любимая натурщица Мане в период с 1862 по 1874 г. Картина вызвала

всеобщее возмущение как своим сюжетом, который был сочтен скабрешным, так и подчеркнутой реалистичностью женской фигуры: она существенно отличалась от почитавшегося в ту пору идеалом манеры изображения обнаженного женского тела в духе Энгра. Защищали картину только два человека – Антонен Пруст и Захария Астрюк.

В следующем, 1864 г. у Мане были приняты в Салон две картины – «Бой быков в Испании» и «Христос с ангелами», которые карикатурист Берталь в «Журналь амюзан» назвал «испанскими безделушками, приготовленными

в черном соусе Риберы господином Мане-и-Курбе-и-Сурбаран с улицы Батиньоль».

Новый скандал разразился в 1865 г. в Салоне, куда Мане представил свою «Олимпию». Название было подсказано ему стихотворением Захарии Астриюка; позировала для картины все та же Викторина Меран. И снова Мане черпал вдохновение у старых мастеров, осовременивая их композиции. На сей раз он отталкивался от «Венеры Урбинской» Тициана и картины Гойи «Маха обнаженная». Однако публика и критика не увидели в этой работе художника ничего, кроме скандальной апологии проституции, называя ее «Одалиска с желтым животом», «Венера с котом», «Самка гориллы». Защищать картину осмелились только



Э. МАНЕ

*Выход из Булонского порта. 1864*

Э. МАНЕ

*В лодке. 1874*







Э. МАНЕ  
*Аржантей. 1874*

Бодлер и Золя, который сказал: «Судьба предназначила ей место в Лувре». Позднее Поль Валери во вступлении к каталогу выставки, посвященной столетию со дня рождения художника, писал: «Олимпия шокирует, вызывает священный ужас, но она притягивает к себе и в конце концов торжествует. В ней все скандально, она – идол и вместе с тем – откровенное разоблачение жалкой тайны общества. В голове у нее – пустота; черная бархотка отделяет голову от того, что является сутью этой женщины. Безупречная чистота линий изображает то, что нечисто по самой своей сути и существует, только если отсутствует самое элементарное представление о стыдливости. Эта обнаженная весталка, поклоняющаяся животному началу, пробуждает примитивное варварство и звериное начало». В том же, 1865 г. Мане отправляется в Испанию, чтобы увидеть работы художников, оказавших на него такое влияние. Он восхищается Веласкесом, но Гойя оставляет его довольно равнодушным. На следующий год жюри Салона принимает две картины Мане: «Флейтист» и «Трагический актер (Портрет Рувьера в «Гамлете»)». В 1867 г. он пишет картину «Расстрел императора Максимилиана», навеянную картиной Гойи «Расстрел мадридских повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года». В этом году художник не выставляется в Салоне, но организует выставку пятидесяти своих работ, – в число которых «Расстрел императора Максимилиана» не вошел, – построив собственный павильон и приурочив ее



Э. МАНЕ  
*Балкон. 1868–1869*

к Всемирной выставке в Париже. По этому случаю Золя опубликовал серию статей о Мане, а благодарный художник написал «Портрет Эмиля Золя» (Салон, 1868), на котором писатель изображен на фоне гравюры Утамаро и репродукции «Олимпии», за которой виднеется гравюра Гойи по картине Веласкеса «Вакх (Пьяницы)».

Начиная с этого времени и вплоть до самой смерти художник много работает в жанре натюрморта («Ваза с пионами», ок. 1864–1865; «Лосось», 1866). В 1869 г. работы Мане снова приняты в Салон: он выставляет «Завтрак в мастерской» и «Балкон», где на первом плане изображена Берта Моризо; справа от нее – пианистка Женни Клосс, которая впоследствии выйдет замуж за художника Пьера Пренса; на заднем плане видны пейзажи Антуан Гийме и Леон Коэлла-Ленхоф.

В августе 1872 г. Мане, всегда восхищавшийся картинами Халса в Лувре, отправляется в Голландию. Впечатления от этой поездки вдохновляют художника на создание картины «Добрый бокал», которую он выставляет в Салоне (1873), где она имела большой успех. В том же году художник пишет «Портрет Нины де Каллэ» (обычно его называют «Портрет Нины де Вийар: дама с веерами»), в котором заметно влияние Халса и японской гравюры – он написан мелкими раздельными мазками, характерными для работ импрессионистов. Об эволюции Мане в сторону импрессионизма и работы на пленэре свидетельствуют также картины «Партия в крокет» и «Железная дорога» (обе – 1873). Совершенно очевидно, что, начиная с 1874 г., когда Мане вместе с Клодом Моне работал на одних и тех же мотивах в Аржантейе, он, передавая вибрацию света, начинает использовать новую для него технику наложения мазка и обращается к бо-



Э. МАНЕ

*Бар в Фоли-Бержер. 1882*

лее светлым, сочным краскам, не отказываясь при этом совсем от темных тонов. Со всей очевидностью новая манера проявилась в таких работах, как «В лодке», «Аржантей» (Салон, 1875), «Клод Моне за работой в своей плавучей мастерской», «Госпожа Моне с сыном в саду». Из короткой поездки в Венецию (1875) Мане привез картину «Большой Канал в Венеции».

Однако наиболее ярко это позднее обращение Эдуарда Мане к переливающемуся светом импрессионизму выразилось в картине «Белье» (1875) и в двух более поздних работах, написанных художником в 1878 г., на которых изображен вид из окна его мастерской, что находилась в доме № 4 по улице Санкт-Петербург. Речь идет о картинах «Флаги на улице Монье» (теперь это улица Берн) и «Мостильщики на улице Монье». Но все-таки, как мы видели, Мане оставался прежде всего независимым художником: его гораздо больше увлекала задача передать «современность», чем эксперименты с пленэром, которыми он охотно жертвовал, когда работал над картинами, полные отвечающими его представлениям об искусстве и его

художественному темпераменту: «На-на» (1877), «В оранжерее» (1878, Салон, 1879) и «У папаша Латюиля» (1879, Салон, 1880). После проявившейся в этом году атаксии Мане уезжает сначала в Бельвю под Парижем, потом снимает дом с садом в Версале, а затем переезжает в Рюэль. Все написанные художником в это время картины связаны с природой: «Уголок сада в Бельвю», «На прогулке», «Девушка в саду» (все – 1880), «Скамья» (1881). За год до смерти Эдуард Мане выставляет свой шедевр, картину «Бар в Фоли-Бержер» (1882).

Поль Колен в своей книге о Мане, изданной в Париже в 1937 г., тонко подметил, что в конце жизни Мане удалось «соединить в своем искусстве различные тенденции: ему казалось, что он придумал – позволите мне так выразиться – пленэр в помещении. Мане заставлял свои модели позировать ему в тесной беседке, в крохотном парижском садике, где достаточно одного каштанового дерева, чтобы затенить солнце. Он прибегал к этой уловке в поисках более привычного для себя освещения, – возможно, оно было несколько более интенсивным и в то же время более утонченным, но в целом вполне согласовалось с привычкой художника работать в мастерской, и особенно с его привычкой заставлять модели позировать бесконечное число сеансов».

**МЕЙФФРЕН-И-РОЧ Элисео** (1859, Барселона – 1940, Барселона). С именем этого художника связано становление импрессионизма в Каталонии и новые веяния пейзажной живописи Испании. Он много лет работал в Париже, где в 1900 г. получил бронзовую медаль на Всемирной выставке, а также работал в Пальма-де-Майорка и в Нью-Йорке.



Э. МЕЙФФРЕН-И-РОЧ  
*Озеро в Баньолес*

Картины Мейффрена-и-Роч написаны в светлой гамме, быстрыми, порывистыми мазками; художник прекрасно умел передавать воздушную атмосферу и любил писать небо, затянутое облаками, через которые просачивается свет.

**МОНЕ Клод** (1840, Париж – 1926, Живерни). 21 июня 1926 г., за несколько месяцев до смерти, Клод Моне очень точно определил свою роль в истории искусства и в импрессионизме. Он сказал: «Мне всегда внушали ужас теории... Заслуга моя только в том, что я писал прямо на природе, пытаясь передать на полотне самые быстротечные эффекты, и я в отчаянии оттого, что дал основание называть импрессионистами группу художников, большинство из которых не имели никакого отношения к импрессионизму».

Так художник, который считается «отцом импрессионизма» и который говорил: «Для нас писать картины – то же, что для птиц петь», определил на закате жизни свою точку зрения на это направление, основанное исключи-



тельно на визуальных впечатлениях и передаче малейших изменений цвета и формы под воздействием освещения. О нем говорили: «Моне – это только глаз, но какой глаз!» Действительно, этот удивительный глаз умел молниеносно схватывать неуловимые и переменчивые эффекты, самые непостоянные, тончайшие цветовые оттенки, вибрацию света и благодаря удивительной быстроте, с которой работал художник, запечатлевать на холсте ощущение одного краткого мгновения. Во всех своих картинах Клод Моне передавал чувства и впечатления, вызванные у него тем, что можно было бы назвать «нереальной реальностью». Искренне восхищавшийся им и посвятивший ему немало превосходных страниц Октав Мирбо однажды сказал: «Давайте, Моне, хотя бы один раз взгляните в лицо реальности, заставьте ваш разум подчиниться дисциплине. Скажите себе, что



К. МОНЕ  
*Дама в саду (Сент-Адресс). 1867*

К. МОНЕ  
*Регата в Аржантейе. Ок. 1872*







К. МОНЕ  
*Городок Ветёй. 1901*



существуют мечты, которым не должна поддаваться сильная натура, потому что они нереализуемы. Нельзя пойти дальше воспринимаемого мира, и даже то, что вы чувствуете и что вы видите, – и без того довольно широкая область, почти бесконечная». По всей видимости, эти слова следует воспринимать как наивысшую похвалу в адрес Моне.

Клод Моне родился в Париже, но почти все его детство и юность прошли в Гавре. В 1858 г. он познакомился с Буденом, который и научил его работать на пленэре. В 1859 г. Моне приехал в Париж и начал посещать Академию Сюиса, где он познакомился с Писсарро. Лето 1862 г. художник провел в Сент-Адрессе, работая вместе с Буденом и Йонкиндом. По возвращении в Париж Моне начал посещать мастерскую Глейра, где познакомился и подружился с Базилем, Сислеем и Ренуаром. В 1863 г. он уговаривает своих друзей на Пасху поехать вместе с ним поработать на пленэре в деревню Шайи-ан-Бьер, располагавшуюся на окраине леса Фонтенбло. Именно там летом 1865 г. Моне написал большую композицию «Завтрак на траве»; один ее фрагмент хранится в Музее Орсе в Париже, а повторение картины – в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Моне вслед за Курбе и своим другом Базилем стремился решить проблему изображения человеческой фигуры на пленэре. В Салоне 1866 г. он выставил картину «Камилла (Женщина в зеленом)»; в 1870 г. изображенная на ней девушка станет женой художника. И наконец, он работает еще над одной большой композицией, кото-

К. МОНЕ  
*Камилла (Японка). 1876*



К. МОНЕ

*Вокзал Сен-Лазар. Прибытие нормандского поезда. 1877*

рую предназначает для Салона 1867 г.; однако она будет отвергнута жюри. Речь идет о картине «Женщины в саду», сильно напоминающей полотно Базиля «В кругу семьи», написанное в том же, 1867 г. Одновременно художник увлеченно пишет парижские улицы или нормандское побережье; среди наиболее интересных работ Моне 1866 г. – «Дворец Лувр и церковь Сен-Жермен-л'Оксерруа», а также «Сад Инфанты». 1867 годом датируются картины «Терраса в Сент-Адрессе» и «Терраса на взморье у Гавра». Примерно в это же время – ок. 1867–1870 гг. – он пишет прекрасный заснеженный пейзаж. И наконец, в 1869 г. Моне вместе с Ренуаром ра-

ботает в Ла-Гренуйер в Буживале, где пишет картину «Лягушатник», удивительно точно передавая впечатление от переливающейся и искрящейся речной воды.

В 1870 г. Моне едет в Лондон, где встречается Писсарро; вместе они открывают для себя творчество Констебла и Тёрнера («Вестминстерский мост», 1871). В 1871 г. художник возвращается во Францию, заезжая по пути в Голландию, где пишет картину «Канал Заандам». С 1872 по 1878 г. художник живет в Аржантейе. В этот необычайно плодотворный период своего творчества, пользуясь особой техникой быстрых, отдельных мазков, похожих на мелкие запятыя, которыми он наносил



К. МОНЕ

*Сток сена возле Живерни. 1884–1889*

краску на холст в соответствии с законом оптического смешения тонов, художник создает картины, в которых импрессионизм проявился наиболее ярко. Пользуясь поэтичным языком живописи, он пытается соперничать с фотографией: передавать моментальное ощущение, сохраняя при этом всю изысканную утонченность цветовой гаммы. Будучи проездом в Гавре, Моне в 1872 г. пишет картину, которую он вместе с четырьмя другими полотнами и семью эскизами, выполненными пастелью, покажет на первой выставке импрессионистов (1874), назвав ее «Впечатление. Восход солнца». Имен-

но эта работа и дала название всему направлению. Среди работ этого периода отметим: «Регата в Аржантей» (ок. 1872), «Маки» (1873), «Железнодорожный мост в Аржантей» (ок. 1873), «Регата в Аржантей» (1874), «Мост в Аржантей» (1874), «Водоем в Аржантей» (1875), «Лето» (1874), «Снег в Аржантей» (1875). В этот же период художник пишет несколько видов Тюильри, картину «Улица Сен-Дени. Праздник 30 июня 1878 г. (Флаги)» (1878) и, наконец, в 1877 г. – несколько картин, на которых изображен парижский вокзал Сен-Лазар; так складывается замысел позднейших серий ху-



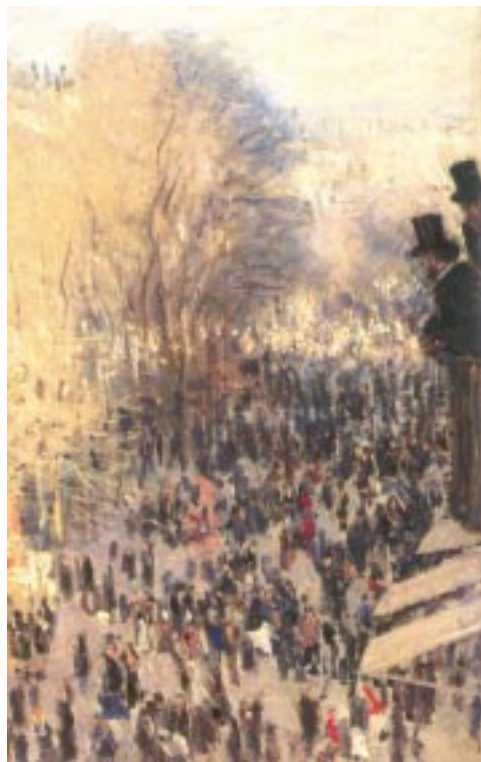
дожника, которым будет суждено стать шедеврами современной живописи.

С начала 1878 г. и до октября 1881 г. Моне живет в Ветёйе. Здесь он продолжает писать деревенские пейзажи и берега Сены, воду и зыбкие, колышущиеся отражения на ее поверхности. Он ставит перед собой новую задачу – передать перламутровый отблеск играющего на снегу света: «Ветёй зимой» (1878), «Церковь в Ветёйе, снег» (1878–1879), «Ветёй. Снег на въезде в деревню» (1879). Зима 1880 г., которая была особенно суровой, подсказала художнику новую тему, которая в той или иной степени будет занимать его вплоть до 1893 г. и которая станет первой серией Моне – «Ледоход на Сене в Ветёйе»; в нее войдут картины «Ледоход», «Вскрытие льда на реке» (1881), что даст повод одному из критиков насмешливо отозваться об этих работах как о «вскрытии живописи».

Осенью 1881 г. художник переезжает в Пуасси, а в 1882 и в 1883 гг. совершает несколько поездок по нормандскому побережью, результатом которых стали картины «Вдоль скалистого берега» (1882), «Скалы в Этрета» (1883), «Этрета» (1883), «Порт в Этрета» (1883).

В том же, 1883 г. в галерее Дюран-Рюэля проходит персональная выставка Моне, где были представлены пятьдесят шесть его работ. В конце года он вместе с Ренуаром отправляется на побережье Средиземного моря, а потом, в начале 1884 г., возвращается туда уже один, в поселки Бордигера и Ментон. Там написаны «Бордигера», «Кап-Мартин около Ментона».

В 1885 г., после выставки в галерее Жоржа Пти, Моне снова отправляется



К. МОНЕ  
*Бульвар Капуцинок в Париже.*  
1873 (фрагмент)



К. МОНЕ  
*Белые кувшинки. 1899*





К. МОНЕ

*Руанский собор в полдень. 1893*

в Этрета, а потом, в 1886 г., – в Бель-Иль-ан-Мер, где встречает Гюстава Жеффруа. Результатом этой поездки станут «Скалы в Бель-Иле» (оба варианта). Потом он отправляется в Нуармутье вместе с Октавом Мирбо, который восхищался тем, насколько глубоко чувствовал художник море, и тем, как тот умел выразить свои ощущения: «О Моне можно сказать, что он изобрел море, поскольку он – единственный, кто так его понял и передал его переменчивость, ритмичное движение, волнение и бесконечные, постоянно меняющиеся блики на его поверхности, его запах».

Весну 1889 г. Моне провел в Фреселлине в Крёзе, открыв это место намного раньше Гийомена, который в 1904 г. поселится неподалеку, в Крозане. В июне 1889 г. Моне вместе со своим другом Роденом выставляется в галерее Жоржа Пти (шестьдесят шесть работ), что стало его первым большим успехом. Предисловие к каталогу было написано другом художника, Октавом Мирбо; там, в частности, говорилось: «Искусство исчезло, можно сказать, испарилось... Перед нами теперь только живая природа, покоренная и прирученная этим удивительным художником. И внутри этой природы, воссозданной во всем ее космическом величии, внутри этой жизни, подчиняющейся законам движения планет, бьет крыльями, согревает нас жарким дыханием любви и радости, поет и заворачивает мечта».



К. МОНЕ

*На прогулке. Дама с зонтиком (Камилла Моне с сыном Жаном). 1875*

Разбогатев, Моне смог наконец в 1890 г. приобрести дом в Живерни на берегу Эпта, который он снимал с 1883 г. В 1890 и в 1891 гг. он начинает работать над двумя сериями картин – «Стога» и «Тополя». В мае 1891 г. Моне выставляет у Дюран-Рюэля двадцать две работы, в том числе и пятнадцать картин серии «Стога», которые были распроданы за три дня по цене от 3000 до 4000 франков за полотно. Затем, с 29 февраля по 10 марта 1892 г., в той же галерее художник выставляет шесть картин серии «Тополя». Работая над этими сериями, он ставил себе задачу показать, что под воздействием света и его отблесков стог сена или тополь меняют свою форму, даже если смотреть на них с одной и той же точки. Об этих поисках художник рассказывал Гюставу Жеффруа в письме от 7 октября 1890 г.: «Я ломаю голову над тем, как передать всю гамму различных впечатлений от стога сена, но в это время года солнце заходит так быстро, что я за ним не успеваю. Я стал работать так медленно, что это приводит меня в отчаяние, и чем дальше я продвигаюсь в моей работе, тем больше я понимаю, сколь нужно работать, чтобы передать то, что я пытаюсь поймать – ощущение определенной минуты, общую атмосферу, тот свет, что разлит повсюду; самые простые решения, те, что находишь сразу, более чем когда-либо не удовлетворяют меня».

Зайдя в этих поисках далеко, почти до грани возможного, Моне в 1892–1895 гг. пишет новую серию, «Руанский собор», состоящую почти из сорока полотен. Все они написаны из окна комнаты, расположенной напротив Руанского собора, главный портал которого и изображен на всех этих картинах. Над этой серией художник работал не только в Руане, глядя на собор, но дорабатывал картины впоследствии в Живерни, по памяти. С 10 по 31 мая 1895 г. он выставил у Дюран-Рюэля пятьдесят картин, двадцать из кото-



К. МОНЕ  
*Канал Заандам. 1872*

рых входили в серию «Руанский собор». Клемансо, большой поклонник творчества Моне, опубликовал в этой связи статью под названием «Революция соборов», в которой обращал особое внимание на поразительную смелость художника при обращении с цветом и передаче тончайших нюансов, благодаря чему Моне удалось блестяще передать игру света и его переливы на поверхности этого величественного памятника архитектуры – ни один художник не заходил так далеко в передаче поэтического впечатления. В 1900–1901 гг. Моне побывал в Лондоне, где написал несколько видов окутанной туманом Темзы; эти работы

К. МОНЕ  
*Пляж в Сент-Адрессе. 1867*



были закончены по памяти в Живерни в 1903 г. После новой поездки в Лондон в 1904 г. Моне написал «Мост Ватерлоо» и «Лондонский парламент». Эту серию (тридцать семь картин) он показал в галерее Дюран-Рюэля с 9 мая по 4 июня 1907 г. Осень 1908 г. и 1909 г. художник провел в Венеции, покоренный очарованием этого удивительного города, его постоянно меняющимся отражением на водной глади канала. Здесь Моне написал картины «Венеция: Дворец дождей» (1908) и «Венеция: Большой Канал» (1908). В 1912 г. художник выставил в галерее Бернхейма-младшего двадцать девять картин с видами Венеции.

На закате своего творческого пути Клод Моне создавал странные утонченные картины, на которые художника вдохновляли кувшинки в пруду его дома в Живерни. В этих работах визуальное воспринимаемая реальность преобразуется в субъективную поэтическую действительность, где формы окружающего мира постепенно размываются. Эту серию художник начал в 1899 г. и работал над ней до самой своей смерти в 1926 г. Мираж, феерия, фантазмагория, реальность и абстрак-

К. МОНЕ

*Скалы в Бель-Иле. 1886*



Б. МОРИЗО

*Колыбель. 1872*

ция, правда жизни и декоративность, очарование красок и тончайшие перемены цветовых нюансов – вот что поражает в «Кувшинках». И как композитор может сочинять различные композиции на одну и ту же тему, так и Моне бесконечно моделирует, никогда не повторяясь. Восемь больших полотен по распоряжению Клемансо были повешены в залах Музея Оранжери в память о художнике. Другие картины этой серии хранятся в других музеях Парижа, в Гренобле, Нью-Йорке и почти во всех крупных музеях мира. Так закончился творческий путь человека, который непрестанно наблюдал окружающий мир и в погоне за тайной, поэзией и мечтой пытался достичь невозможного, передавая бесконечные «цветовые гармонии» вселенной импрессионистов, которая стала вселенной самого художника, миром Клода Моне.





Б. МОРИЗО  
*Морской пейзаж. 1869*

**МОРИЗО Берта** (1841, Бурж – 1895, Париж). Поль Валери, женившийся на одной из племянниц Берты Моризо, в предисловии к каталогу выставки произведений Моризо в одном из музеев Парижа (1941) очень точно определил место художницы среди импрессионистов и суть ее искусства: «Особенность Берты Моризо состояла в том, что источником, питавшим ее искусство, была собственная жизнь, писать которую было естественной потребностью художницы, неотделимой от ее образа жизни, основанного не на активном действии, а на созерцательности, витальной потребности в творчестве. Она то бралась за кисть, то откладывала ее в сторону, то снова тянулась к ней, – так, задумавшись, мы отвлекаемся, чтобы потом снова вернуться к тем же мыслям. Все это придает произведениям Берты Моризо неповторимое оча-

рование тесной, почти неразрывной связи между идеалом художницы и ее реальной жизнью. Для этой молодой женщины, ставшей потом женой и матерью, наброски и картины стали судьбой, они неотделимы от всего ее существования. Мне хочется сказать, что произведения Берты Моризо в целом – нечто вроде дневника женщины, в котором средствами выражения стали не слова, а краски и рисунки».

Действительно, творчество Берты Моризо напоминает «написанный кистью» дневник, в котором художница рассказывает о своей жизни и о жизни своего окружения. Однако в стилистическом плане налицо очевидная эволюция ее творчества: если сначала Берта Моризо работала в традиционной живописной манере и находилась под значительным влиянием Коро, то после знакомства художницы с Эдуардом





Б. МОРИЗО  
*Лето. 1878*

Мане техника ее становится более раскованной, а по мере сближения с группой импрессионистов палитра Моризо светлеет, и кисть ее становится более свободной и легкой. Особенно большое влияние на художницу оказал Ренуар, под воздействием которого указанные тенденции в творчестве Моризо проявились еще отчетливее.

Дочь префекта, будущая художница еще в юности удивляла близких своей страстью к живописи, которой она заразила и свою сестру Эдму. В 1857 г. Берта Моризо обратилась за советом к лионскому художнику Гишару, который в 1860 г. познакомил ее с Коро, сильно повлиявшим на формирование Моризо как художницы. В эти годы она много времени проводила в Лувре, изучая ра-

боты старых мастеров, где познакомилась с гравером Бракмоном и художником Фантен-Латуром; одновременно художница уже работала на пленэре. Под влиянием Йонкинда, убедившего ее работать акварелью, Моризо начала писать пейзажи. Сестра художницы Эдма в 1868 г. вышла замуж за морского офицера, господина Понтийона, и оставила занятия живописью.

В 1863 г. Берта Моризо написала свои первые пейзажи в Овере-сюр-Уаз; обе эти работы были приняты в Салон (1864). В первых работах художницы отчетливо просматривается влияние Коро («Вид порта Лориан», 1869).

В 1868 г. Моризо познакомилась с Эдуардом Мане, за брата которого, Эжена, художница выйдет замуж в 1874 г. В том же, 1868 г. она позировала Мане для женской фигуры на переднем плане в картине «Балкон». Благодаря Мане Моризо начинает интересоваться изображением человеческой фигуры и портретной живописью («Портрет госпожи Понтийон», сестры художницы, выполненный пастелью, 1871; «Колыбель», 1872; «Ловля бабочек», 1873). Познакомившись с Мане, Моризо входит в круг художников-импрессионистов: она присоединяется к их группе и принимает участие почти во всех совместных выставках, начиная с самой первой и самой известной, устроенной в 1874 г. в ателье фотографа Надара, и до выставки 1886 г., после которой критика уделила много внимания работам художницы. В 1875 г. она побывала на острове Уайт в Рамсгейте (Англия), где написала несколько марин. Художница предпочитала брать сюжеты из современной жизни, первым писать которую начал Эдуард Мане; Берта Моризо любила также изображать своих знакомых и родных. Ее композиции, где изображен человек – один или группа людей, – полностью отражают

импрессионистское видение мира и выполнены в стилистической манере этого направления: «Ребенок на островах» (1875), «Дама за туалетом» (ок. 1875), «Глядя в зеркало» (1876), «Эжен Мане с дочерью в Буживале» (1881), «Молодая женщина с шитьем в саду» (1881), «Девочка с куклой (Портрет Жюли Мане)» (1884).

В это время Берта Моризо много путешествует: она побывала в Италии (1882), в Бельгии и Голландии (1885), на острове Джерси (1888). В перерывах между поездками она проводит зиму в Ницце, а лето в Мези, неподалеку от Мёлана, где работает вместе с Ренуаром, влияние которого на творчество художницы особенно отчетливо проявляется начиная с 1880 г. Назовем несколько картин Моризо, характерных для этого периода ее творчества: «Вишневое дерево» (1891), «Урок музыки» (1892), для которой позировала известная пианистка Люси Леон, «Девушка с веером» (1893), на которой изображена Жанна Фурменуар, «В Булонском лесу» (1893), «Урок игры на скрипке» (1893), где изображена Жюли Мане, а на заднем плане виден портрет Изабеллы Леммонье кисти Эдуарда Мане, «Жюли Мане в белом» (1894), «Дети Габриеля Томá» (1894).

С 25 мая по 18 июня 1892 г. в галерее Буссо и Валадона прошла большая персональная выставка Берты Моризо, на которой были представлены сорок три ее работы. На следующий год, в конце августа и в сентябре 1893 г., художница побывала в Вальвене у Малларме, восхищавшегося ее искусством. В 1894 г., будучи в Брюсселе, Берта Моризо приняла участие в ежегодном Салоне общества «Свободная эстетика»<sup>1</sup>. В 1896 г., спустя год после смер-

ти художницы, в предисловии к каталогу прошедшей в галерее Дюран-Рюэля выставки ее работ, где были представлены сто девяносто одна картина, шестьдесят одна пастель, семьдесят три акварели, шестьдесят четыре рисунка и две скульптуры, Малларме писал: «Творчество этой волшебницы – совершенное, по мнению некоторых странных людей, считающих ее соратницей по борьбе, – занимает почетное место в истории живописи нашего века и неотделимо от нее».

**НИТТИС Джузеппе де** (1846, Барлетта, Италия – 1884, Сен-Жермен-ан-Лэ, Франция). Приехав в 1868 г. в Париж, Ниттис поступил в Школу изящных искусств, в класс Жерома. Годом позже он впервые выставился в Салоне, где были показаны две его работы –

Дж. де НИТТИС  
*Парфюмерная лавка «Виолетт»  
на бульваре Капуцинок. Ок. 1880*



<sup>1</sup> Общество, созданное в 1893 г. художниками Ар нуво.



К. ПИССАРРО

*Автопортрет. 1873*

«Женщина с попугаем» и «Интимная встреча». И во Франции, и в Англии, где побывал Ниттис, он быстро приобрел известность как художник сугубо светский. В 1874 г. Дега, с которым Ниттис был хорошо знаком, как, впрочем, и с Эдуардом Мане, уговорил художника принять участие в первой выставке группы импрессионистов. Однако Ренуар счел представленную Ниттисом картину слишком академичной и разрешил ее повесить только после открытия выставки. Поэтому от участия во второй выставке импрессионистов (1876) Ниттис уклонился, предпочтя следовать проторенным путем. На этом пути он быстро добился успеха и через два года получил орден Почетного легиона, что вызвало презрение Дега. В 1882 г. Ниттис вместе с главным соперником Дюран-Рюэля, Жоржем Пти, организовал в галерее последнего «Международную выстав-

ку». Среди работ Джузеппе Ниттиса наибольшего внимания заслуживают виды парижских и лондонских улиц с элегантными женскими силуэтами.

**ПИССАРРО Камиль** (1830, о-в Сен-Тома, Антильские острова, владение Нидерландов – 1903, Париж). Если Клод Моне и Сислей больше всего любили изображать на своих картинах воду и непрерывно меняющиеся отражения на ее поверхности, то Камиль Писсарро всегда отдавал предпочтение земле. Его искусство свободно от мимолетных впечатлений – все в нем более основательно. Ему ближе всего Милле: как и он, Писсарро любил сюжеты из сельской жизни, которые художник воспроизводил на полотне, пользуясь импрессионистской техникой раздельного мазка. Моне, Сислей, Ренуар и другие друзья художника, отправляясь с мольбертом на прогулку, останавливались в том месте, где взгляд их привлекали освещение или цветовая гамма, которые они и воспроизводили на холсте. Напротив, Писсарро всегда осознанно выбирал обработанные или обрабатываемые

К. ПИССАРРО

*Красные крыши. 1877*







К. ПИССАРРО

*Вид из моего окна, Эранны. Облачный день. 1886–1888*

поля; он любил писать деревню, дорогу на пастбище, фруктовые сады и, как и Милле, не разделял землю-кормилицу и возделывающего ее человека. Вот почему на его пейзажах так часто можно увидеть домашний скот или крестьян. Золя писал, что на картинах Писсарро «слышны глубинные голоса земли». Эта любовь к земле заставляет художника очень высоко размещать линию горизонта, как это делал Милле на своих картинах, поэтому для неба обычно оставалось очень мало места. Без сомнения, именно это ощущение прочности, отсутствие воздушности так нравились Сезанну в работах этого художника; именно Писсар-

ро был первым, кто научил Сезанна импрессионистской манере письма и видению мира, и одно время они часто работали вместе. С другой стороны, твердые демократические убеждения заставляли Писсарро, если он изображал человека, воспроизводить крестьянина или торговца. Благодаря независимости своих убеждений он в известном смысле был более сильной личностью, чем его друзья-импрессионисты. Яростный сторонник «импрессионистской революции», Писсарро был единственным из всех художников этой группы, кто принимал участие во всех восьми ее выставках, проходивших с 1874 по





К. ПИССАРРО  
*Монастырский сад в Понтуазе.*  
1876

К. ПИССАРРО  
*Павильон Флоры  
и Пон-Руаяль в Париже.*  
1903



1886 г. Он говорил: «Моя жизнь неотделима от импрессионизма».

В жилах Камиля Писсарро, сына французского еврея, текла также и португальская кровь. В 1841 г. он с Антильских островов приехал в Париж, чтобы продолжить там свое обучение в пансионе Савари, где – что было редкостью в ту пору – давали уроки рисунка с натуры. В 1847 г. Писсарро вернулся на Сент-Томас, где ему пришлось, идя по стопам отца, заниматься коммерцией. Однако, мечтая стать художником, он в 1852 г. бежит вместе с датским художником Фрицем Мельби сначала в Венесуэлу, а затем, в конце 1855 г., – в Париж. Здесь он начинает посещать мастерскую Антона Мельби, внимательно прислушиваясь к советам Коро, к которому Писсарро отнесился с глубоким восхищением и который наряду с Курбе оказал значительное влияние на художника в нача-



К. ПИССАРРО

*В окрестностях Лувесьенна, осень.*  
1869–1870

ле его творческого пути. В 1857 г. в Академии Сюиса Писсарро познакомился с молодым Клодом Моне, с которыми они любили вместе писать в окрестностях Парижа. В период с 1859 по 1870 г. некоторые работы Писсарро выставлялись в Салоне, а его работы, показанные в «Салоне отверженных» в 1863 г. (три картины), были особо отмечены критиком Кастаньяри. В 1864 г. Писсарро жил у своего друга Людовика Пьетта в Монфуко (департамент Майенн). В 1866 г. художник поселился в Понтуазе, где он часто писал на побережье Эрмитаж; с 1868 по 1870 г. Писсарро жил в Лувесьенне. В произведениях, написанных в этот период, еще заметно влияние Коро и Добиньи: «Побережье Эрмитаж в Понтуазе» (1867), «Кот-де-Жаллэ в Понтуазе» (1867), «Дорога в Лувесьенне» (1870), «Дилижанс в Лувесьенне» (1870), «Дорога из Версаля в Лувесьенн» (1870).

После начала франко-прусской войны (1870–1871) Писсарро уезжает в Лондон, где живет до 1871 г. и где встречается Клода Моне. Знакомство с творчеством Тёрнера и влияние этого художника отразились в картинах Писсарро:



К. ПИССАРРО

*Склон Жале. Понтуаз. 1867*

«Снег в Нижнем Норвуде» (1870), «Станция Пендж в Верхнем Норвуде» (1871), «Повозка на дороге Верхнего Норвуда, пасмурный день» (1871).

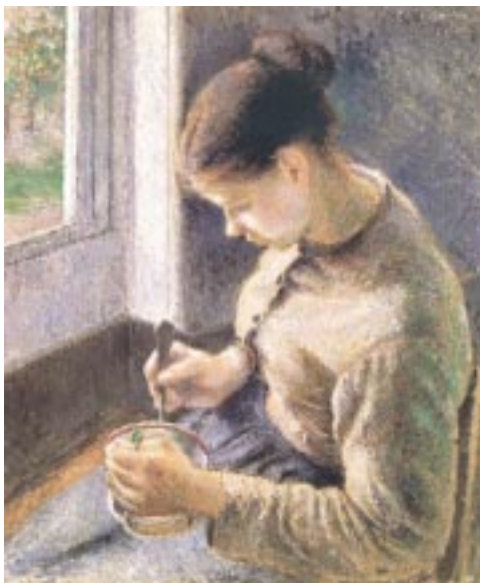
Вернувшись в июне 1871 г. во Францию, художник сначала жил в Лувесьенне, а затем перебрался в Понтуаз, где он прожил с 1872 по 1884 г., сохраняя при этом свою мастерскую на Монмартре. В это время он подружился с художником Виньоном; Сезанн приезжал поработать к Писсарро в Понтуаз и в Овер-сюр-Уаз в окрестностях Понтуазы. Это один из самых плодотворных периодов в творчестве художника: именно в это время созданы «Дорога в Лувесьенне» (1873), «Мостки для стирки белья в Понтуазе» (1872), «Сток сена в Понтуазе» (1873), «Богатый дом на улице Эрмитаж в Понтуазе» (1873), «Крестьянка с тележкой» (1874), «Мартовское солнце в Понтуазе» (1875), «Жатва в Монфуко» (1876), «Весна в Понтуазе: фруктовый сад в цвету» (1877), «Красные крыши» (1877), «Понтуаз: отдых в лесу» (1878), «Вид в Шапонвале» (1880).

Начиная с 1881 г. Писсарро, так же как Ренуар, творчество которого именно в этот период претерпевает изменения,



К. ПИССАРРО  
*Пастушка. 1881*

К. ПИССАРРО  
*Молодая крестьянка, пьющая кофе. 1881*



и как Сезанн, осознает, что импрессионизму не хватает основательности и структурности в области формы; наступает новый период в творчестве Писсарро: становится заметнее стремление художника к упрощению и синтетизму. В 1883 г. он отправляется в Руан, где пишет несколько видов порта, а затем обосновывается в Эраньи, под Жизором (департамент Эр).

Как только был создан «Салон независимых», Писсарро начал выставлять там свои работы; после того как Синьяк познакомил его в 1885 г. с Сёра, художник, увлекшись дивизионизмом и пуантилизмом, решительно переходит под знамена неоимпрессионизма. На этих позициях он оставался до 1890 г. и – вместе со своим сыном Люсьеном – принимал участие, как и другие неоимпрессионисты, в последней, выставке импрессионистов (1886). Однако Писсарро никогда не следовал технике неоимпрессионизма со всей строгостью.

Из работ, написанных художником в этой манере, отметим: «Эраньи: поезд в Дьеп» (1887) и «Туман на острове Лакруа» (1888). Однако уже в 1888–1890 гг. эта техника перестает удовлетворять Писсарро, и он отказывается от нее. В это время он писал ван де Вельде: «Я не прижился, мой дорогой ван де Вельде, среди неоимпрессионистов, которые отказываются от настоящей жизни ради эстетики, прямо ей противоположной; возможно, эти концепции вполне подходят для людей с другим темпераментом, но не для меня, который всегда старался избегать догматизма и так называемых «научных» теорий. Потратив немало усилий (я говорю только о себе), я убедился, что, следуя этим путем, я не могу передавать свои ощущения, жизнь в ее постоянном движении, мимолетные и полные очарования изменения природы; понял,





К. ПИССАРРО

*Площадь Комеди-Франсез. 1898*

что рисунок мой становится скованным и лишается своеобразия, и я отказался от этой манеры. К счастью, я успел вовремя понять, что не создан для этого искусства, которое вызывало у меня ледящее чувство обезличивания». Возвращаясь к импрессионистской манере, Писсарро пишет в Эранны яркими, переливающимися красками пейзажи и сцены из сельской жизни.

В 1892 г. Дюран-Рюэль устроил большую ретроспективную выставку работ Писсарро, которая имела значительный успех. После поездки в Лондон художник, начиная с 1893 г., пишет ряд

картин, которые вполне могут считаться отдельными сериями. В Париже написаны «Вокзал Сен-Лазар» (1893), «Большие бульвары» (1897), «Площадь Комеди-Франсез» (1898), «Сад Тюильри и карусель» (1899), «Вид на Лувр, Сену и Пон-Неф» (1900), «Павильон Флоры и Пон-Руаяль в Париже» (1903), «Набережная Малакэ» (1903). Одновременно художник пишет в Руане картины «Мосты» (1898) и «Собор» (1898), в Дьеппе – «Церковь Сен-Жак» (1901), а в Гавре – «Мост» (1903).

В Эранны, где художник всегда проводил лето, он написал много пейзажей, на которых запечатлены окрестности





Л. ПЬЕТТ-МОНФУКО

*Базарная площадь перед Ратушей в Понтуазе. 1876*

этих мест и фруктовые сады; отметим картину «Осеннее утро в Эранны: женщина в саду» (1897). Кроме того, Писсарро выполнил множество прекрасных рисунков, акварелей и гуашей. Лучшее о Писсарро как о человеке и как о художнике сказал Сезанн, назвав его «скромным и великим».

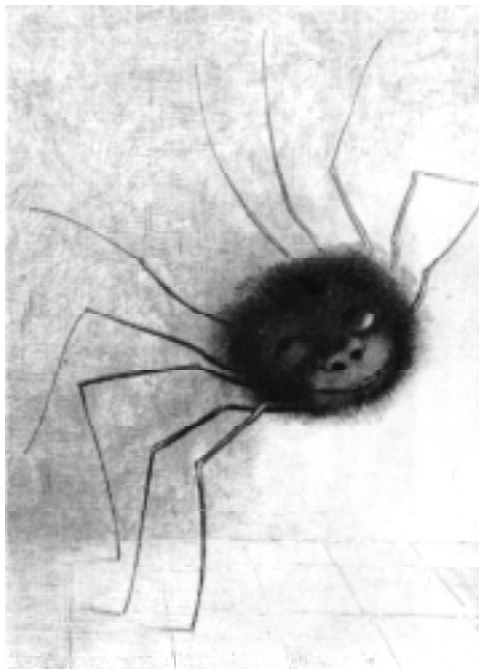
**ПЬЕТТ-МОНФУКО** Людовик, или **Пьетт** (1826, Ниор – 1877, Париж). Ученик Тома Кутюра, в мастерской которого он познакомился с Эдуардом Мане, Пьетт сначала писал достаточно темные по колориту картины. Он стал одним из самых близких друзей Писсарро: позировал ему в 1861 г., а Писсарро не раз приезжал пожить на его ферме в Монфуко (Бретань) и поработать в этих местах. Здесь же художник нашел убежище и на время франко-прусской войны (1870–1871). В 1875 г. Пьетт впервые выставляется в Салоне:

это была картина «Цветущий терновник». Начав под влиянием Писсарро писать светлыми красками и работать на пленэре, Пьетт принимает участие в третьей выставке импрессионистов (1877). Его работы были представлены (посмертно) и на четвертой выставке этой группы (1879). Среди наиболее интересных работ художника – картины «Роща», «Берег реки», многочисленные виды Монфуко, «Сад Эрмитаж в Понтуазе» (гуашь, принадлежавшая Писсарро и проданная в 1928 г.). В Отделе рисунков Лувра хранится выполненный маслом на бумаге эскиз «Отдых крестьян», а также датированная 10 февраля 1868 г. гуашь «Вид улицы Лепик и Мулен де ла Галетт».

**РЕГОЙС Дарио де** (1857, Ривадеселья, Овьедо, Испания – 1913, Барселона). Этот родившийся в Астурии художник является одним из наиболее

характерных испанских импрессионистов. В Мадриде он учился у Карлоса де Аеса, а затем – после недолгого пребывания в Париже – в 1881 г. приехал в Брюссель, где присоединился к группе художников (в нее входили скульптор Константин Менье и художник Тео ван Риссельберге) и писателей (Эмиль Верхарн и Роденбах). Когда Регойсу было двадцать три года, он впервые выставил свои работы вместе с группой «Эссор», а позднее присоединился к авангардистской «Группе двадцати». Художника, искавшего новые формы выразительности, необычайно привлекал неимпрессионизм Сёра и Синьяка; в 1890, 1892 и 1893 гг. Регойс выставляется в «Салоне независимых». В конце жизни художник вернулся в Испанию; он объездил всю страну, не переставая писать до самой смерти. Огромная заслуга Регойса состоит в том, что в своих пейзажах, написанных прозрачными, искрящимися красками, где черного цвета нет совсем, он предлагает нам новый образ Испании («Дым в поле»), хорошо усвоив уроки французских импрессионистов.

Д. де РЕГОЙС  
*Дорога в Тона*



О. РЕДОН  
*Улыбающийся паук. 1881*

**РЕДОН Одилон** (1840, Бордо – 1916, Париж). «Моя оригинальность, – писал Редон в книге «Себе самому. Дневник (1867–1915)», – состоит в том, что я заставляю существа неправдоподобные жить по человеческим законам правдоподобия, стараясь всегда, когда это возможно, подчинить невидимый мир логике видимого мира». Он также писал: «Суггестивное искусство – это излучение различных пластических элементов: их сближения и комбинации порождают грезы, которые озаряют, одухотворяют произведение, будят мысль. Суггестивным искусством является волнующая душу музыка; таким искусством является и мое искусство благодаря комбинации различных элементов, которые я сближаю, и формам, преображенным вне какой-либо связи



О. РЕДОН

*Женщина, спящая под деревом.*

*Ок. 1900–1901*

О. РЕДОН

*Букет полевых цветов*

*в высокой вазе. Ок. 1912–1913*

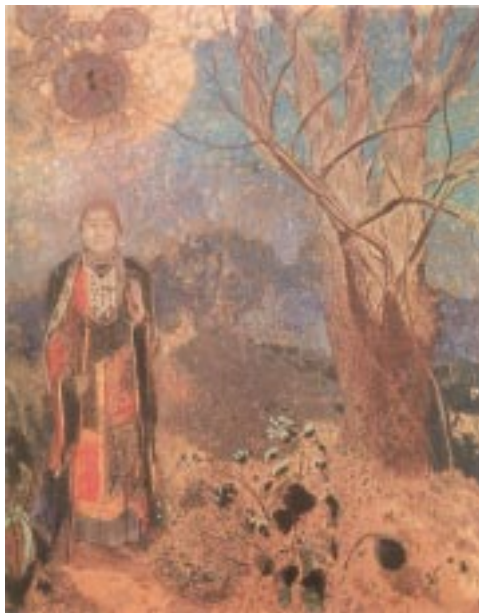


с внешним, но все же в соответствии с определенной логикой». Редон выступил против некоторых тенденций, заложенных в импрессионизме, открыто заявив в книге «Себе самому»: «Все, что превосходит предмет, что высвечивает или расширяет его и уводит наш дух в область таинственного, неопределенного, восхитительно тревожного, – все это было сокрыто от импрессионистов. Им внушало страх все, что напоминает символ, все неожиданное, неясное, неопределимое и неопределенное в искусстве. Их искусство существовало только за счет изображаемого предмета и было по природе своей исключительно визуальным; в известном смысле для импрессионистов не существовало ничего, что выходило бы за рамки визуального и было бы способно озарить светом духовности самые скромные опыты, даже черно-белые рисунки. Я имею в виду излучение нашего духа, ускользающее от какого-либо анализа». Редон заканчивает свою мысль следующими словами: «Существуют две стороны действительности, которые всегда противостоят друг другу и дополняют друг друга. С одной стороны, видимая, конкретная и осязаемая реальность, вне которой любой замысел остается абстракцией и в некотором роде просто творческим порывом; с другой – само изображение, огромный мир, распахнутый навстречу непредсказуемости наших грёз, без которых произведение искусства бессмысленно и невозможно».

Редон родился в Бордо, и детство его отчасти прошло около Листрака (Жиронда). Он брал уроки рисунка у мастера акварели Станислава Горена в Бордо, а затем у гравера Родольфа Бредена, оказавшего на Редона заметное влияние. Намереваясь посвятить себя живописи, Редон отправился в Париж, где начал посещать мастерскую Жерома в Школе изящных искусств. В 1878 г. он

впервые побывал в Голландии. Свой творческий путь художник начал с «черных» рисунков углем, которые он впоследствии использовал для литографий. Один из первых его рисунков углем датируется 1862 г., а последние – 1895–1898 гг.: «Безумие» (ок. 1877), «Голова Орфея на поверхности воды» (1881), «Улыбающийся паук» (1881), «Профиль света» (1881), «Доспехи» (1891). Под влиянием Бредена Редон начинает заниматься литографией; свои первые шаги в этой области он делает в 1878 г. В период между 1879 и 1899 гг. художник публикует тринадцать альбомов литографий, основными из которых являются: «В мечтах» (1879), «Истоки» (1883), «Посвящение Гойе» (1885), «Ночь» (1886), «Искушение св. Антония» (первый цикл, 1888), «Гюставу Флоберу» (1889), «Цветы зла» (1890), «Искушение св. Антония» (второй цикл, 1896), «Апокалипсис» (1899). В 1881 г. Редон впервые выставляет в помещении «Ви модерн» все свои «черные» рисунки; в 1882 г. выставка его работ проходит в редакции «Голуа». В 1886 г. Редон принимает участие в восьмой, и последней, выставке импрессионистов и в том же году участвует в первом Салоне «Группы двадцати» в Брюсселе.

Однако, начиная с 1890 г., когда была написана картина «Закрытые глаза», в творчестве Редона происходят существенные изменения: в его работах появляются яркие краски и свет, которые после 1895 г. будут играть определяющую роль в творчестве художника. Он практически перестает делать рисунки углем и заниматься литографией, целиком посвящая себя пастели и живописи. Пастелью выполнен ряд портретов, среди которых «Мадам Редон за вышиванием» (одна из первых работ художника в этом жанре, датируемая 1880 г.), «Портрет Поля Гобийера» (1900), «Портрет госпожи Фон-



О. РЕДОН  
*Будда. 1906*

тэн» (1901). В этот же период художник создает полные религиозного мистицизма картины «Сердце Иисусово» и «Христос в терновом венце».

В 1899 г. Дюран-Рюэль организует выставку молодых художников под названием «В честь Редона», на которой представлены работы, выполненные пастелью. После 1900 г. Редон все заметнее отдает предпочтение краскам. 2 апреля 1906 г. он писал своему другу Бонже: «В масляной фактуре есть что-то колдовское: она подчиняет тебя, удерживает у мольберта, с каждым днем все мучительнее, все сильнее». Теперь художник пишет такие картины, как «Колесница Аполлона», на тему, любимую Делакруа и Гюставом Моро, работа которого «Фазтон» произвела на Редона огромное впечатление, а также картину «Пегас и гидра» (1907–1910). Вместе с тем он продолжает работать в сво-





П. О. РЕНУАР  
*Автопортрет. Ок. 1875–1879*

ей любимой технике пастели, в которой написаны пейзажи, портреты, букеты цветов; к шедеврам Редона относятся картины «Букет полевых цветов в высокой вазе» (ок. 1912–1913) и «Будда» (ок. 1905). Увлекаясь декоративными сюжетами, художник расписал столовую в замке Домеси в Бургундии, спальню госпожи Шоссон в Париже, а в 1910–1911 гг. по заказу Гюстава Файе – библиотеку аббатства Фонфруад в департаменте Од. В 1906 г. в галерее Дюран-Рюэля прошла выставка работ Редона и в том же году – в Осеннем Салоне. В 1913 г. работы художника выставлялись на Международной выставке в Нью-Йорке. Скончался Одилон Редон в Париже 6 июля 1916 г.

П. О. РЕНУАР  
*Харчевня матушки Антони. 1866*

**РЕНУАР Пьер Огюст** (1841, Лимож – 1919, Кань-сюр-Мер). Огромная заслуга Ренуара состоит в том, что он использовал теории импрессионистов и их технику не только когда писал пейзажи, натюрморты или людей на пленэре, но и когда писал большие композиции, обнаженную модель и портреты, что открыло перед ним возможность новой интерпретации галантных сцен, которые так любили французские художники XVIII в. – Ватто, Буше, Фрагонар. Одновременно Ренуар был – и в гораздо большей степени, чем Тулуз-Лотрек, – художником «бель эпок»: картины его пронизаны радостью жизни, беззаботностью, здоровой чувственностью, независимо от того, писал ли он буржуазию своего времени или студентов. Ренуар говорил Альберу Андре: «Я хорошо знаю, как трудно заставить поверить, что художник



может быть великолепным мастером своего дела и в то же время оставаться радостным человеком». Созданный Ренуаром мир, всегда такой искренний, является апологией простого и доступного всем счастья, мечтаний юности. Он был страстно влюблен в молодость и в детей, и если оставить в стороне Веласкеса и Шардена, то Ренуар – один из немногих художников, сумевших уловить и передать все особенности юного возраста. Он любил женщин, маленьких девочек, девушек, непосед, округлых крестьянок – таких, как Габриель, – и дам из общества. С особым мастерством и страстью писал Ренуар обнаженное женское тело. Он передавал игру света и солнца на нежнейшей коже, казавшейся теплой на его картинах; он писал обнаженное женское тело, на котором застыли капли воды, перламутровую сверкающую блестя-



П. О. РЕНУАР  
*Госпожа Шарпантье с детьми. 1878*

П. О. РЕНУАР  
*Купание на Сене («Лягушатник»).*  
1868–1869





П. О. РЕНУАР  
*Бал в Мулен де ла Галетт.*  
1876

П. О. РЕНУАР  
*Пон-Нёф.* 1872



щую кожу, розовую, загорелую, а в конце жизни – оранжевую, переливающуюся в огне солнечных лучей. В начале творческого пути Ренуар предпочитал писать гибкое тело, а впоследствии пышное и писал это с чувственностью, никогда не переходящей в непристойность. Когда я был маленьким ребенком, я познакомился с Ренуаром в Кань-сюр-Мер; художник уже был в то время наполовину парализован, однако в его глазах еще искрились молодость и любовь, и я запомнил их на всю жизнь. Ренуар еще очаровывал всех и сам очаровывался всем.

Его искусство было таким же искренним, как его взгляд, и он категорически отвергал все теории, говоря: «Теории не помогают написать хорошую картину, чаще всего ими пытаются прикрыть недостаток выразительных средств». Он



уточнил свою точку зрения по этому вопросу в предисловии к осуществленному Адриеном Митуаром переизданию «Книги об искусстве» Ченнино Ченнини (1911): «Каковы бы ни были второстепенные причины упадка нашего «ремесла», главная причина, на мой взгляд, состоит в отсутствии идеала. Даже самая искусная рука не более чем служанка разума. Поэтому я боюсь, что все усилия представить современных мастеров равными мастерам прошлого окажутся тщетными. Точно так же из квалифицированных рабочих, подготовленных в профессиональных училищах, ничего не получится, как бы они ни владели техникой своего ремесла, если у них нет идеала, который оправдывал бы в их глазах собственную работу. Кажется, что мы ушли достаточно далеко от Ченнино Ченнини и от живописи, но это не так: живопись есть такое же ремесло, как столярное или слесарное дело, — она подчиняется тем же правилам».

До последних дней жизни Ренуар сохранил эту любовь к ремеслу, неразрывно связанную с идеалом, и всю жизнь он будет искать тончайшие оттенки цвета. И однажды, когда Дега в разговоре с Амбруазом Волларом резко выступил против увлечения художников, особенно Моне, работой на пленэре, а Воллар возразил: «Но, господин Дега, ведь и Ренуар, как Клод Моне, работает на пленэре», — тот ответил: «Ренуар может делать все, что он хочет: вы видели, как он написал кошку, которая играет с мотками цветной шерсти?»

Ренуар родился в Лиможе, но еще когда он был ребенком, его родители переехали в Париж. В 1854 г. Ренуар поступил в мастерскую по производству фарфора, где он расписывал фарфоровую посуду. Он проработал там недолго, после чего зарабатывал на жизнь, расписывая веера в стиле XVIII в., а затем занимался рисунком по тканям. В



П. О. РЕНУАР  
*Ложка. 1874*

П. О. РЕНУАР  
*Качели. 1876*







П. О. РЕНУАР  
*Девушка с кошкой*  
(*Уснувшая девушка*). 1880



П. О. РЕНУАР  
*Подавальщица из ресторана Дюваля.*  
Ок. 1875



П. О. РЕНУАР  
*Девушки в черном.* 1880–1882

1862 г. Ренуар поступил в Школу изящных искусств и начал посещать мастерскую Глейра, где познакомился с Базилем, Моне и Сислеем. Вскоре, когда Ренуар, как и многие художники того времени, писал в лесу Фонтенбло, он познакомился с Диасом, который первым – раньше, чем Клод Моне, – посоветовал молодому художнику отказаться от мрачных тонов и работать светлыми красками.

В период с 1864 по 1870 г. Ренуар регулярно выставляет свои картины в Салоне, хотя некоторые его работы жюри отклоняет; в это время большое



П. О. РЕНУАР

*Завтрак гребцов (Завтрак в Буживале). 1880–1881*

влияние на него оказывают Диас, Делакруа и особенно Курбе. Из работ, написанных в этот период – они выполнены еще в достаточно реалистической манере, – назовем: «Харчевня матушки Антони» (1866), «Диана-охотница» (отклоненная жюри Салона в 1867 г.), «Лиза» (выставленная в Салоне в 1868 г.), «Портрет Сислея с женой» (1868). Однако в творчестве художника уже отмечаются импрессионистские тенденции, например в картине «Купание на Сене («Лягушатник»)» (1868–1869) – эту картину Ренуар писал, работая вместе с Клодом Моне, – или в картине «Лодки на Сене» (1869). Тесная дружба, связывавшая Ренуара с Моне, привела к тому, что

вскоре после франко-прусской войны (1870–1871) он начал использовать технику импрессионистов – отдельный мазок, светлые тона – и работать на пленэре; этот период в творчестве Ренуара продолжался до 1883 г.

Однако если по примеру импрессионистов Ренуар и отказывается использовать «земли» и темные тона, то время от времени он все же делает небольшие вкрапления черного на своих картинах. Художник признавался Воллару: «Чем дальше, тем больше меня привлекает черный цвет. Бьешься-бьешься, а потом положишь несколько черных мазков, – и картина сразу заиграет!» Работы, написанные художником в этот период, который обычно назы-



П. О. РЕНУАР

*Обнаженная на пленэре. Ок. 1875–1876*

вают «импрессионистским», искрятся светом и радостью жизни. Впоследствии Ренуар скажет Альберу Андре: «Я люблю картины, которые вызывают у меня желание очутиться внутри их пространства, если это пейзаж, и положить руку на грудь или на спину, если изображена обнаженная женщина». Он также говорил Воллару: «Я всегда старался изображать людей так, словно передо мной красивые фрукты». Нам кажется, что этими двумя фразами художник исчерпывающе определил своеобразие своего таланта.

Среди работ этого периода в первую очередь следует назвать виды Парижа: «Пон-Нёф» (1872) и «Большие бульвары» (1875), а кроме того, пейзажи, которые Ренуар писал, работая вместе с Клодом Моне в Аржантейе: «Сена в Аржантейе» (1873–1874) или под Парижем. Особо отметим шедевр художника – картину «Дорожка среди высокой травы» (ок. 1875). Однако, несмотря на превосходные картины, публика не воспринимала Ренуара как пейзажиста. Критик Филипп Бюрти даже писал: «Пейзажи обычно плохо удаются Ренуару. Такое впечатление, что свежий воздух ослепляет его: он видит яркие пятна и брызги света там, где всегда изображалась гармония. Я имею в виду свет, просачивающийся сквозь тучи и пробивающийся через ветви и листву. Глаз зрителя никогда не привыкнет к светлым кругам, которыми на картинах Ренуара покрыта трава, аллеи, одежда и лица людей. В природе все настолько подвижно, что разум не может согласиться с тем, будто художник способен передать впечатление от одного



П. О. РЕНУАР

*Портрет Клода Моне. 1875*



мгновения». К сожалению, Бюрти не понял, что именно в этой способности и заключался талант Ренуара.

Ренуар разрабатывает любимую тему Ватто – тему галантных праздников, но подходит к ней по-современному, как художник-импрессионист. Он пишет картины «Семья Анрио» (ок. 1871), «Две дамы в парке» (1875), «Качели» (1876) и «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876), без сомнения, один из своих шедевров. Благодаря преобладанию голубых и розовых тонов эта картина особенно отчетливо свидетельствует о влиянии на Ренуара французской живописи XVIII в. Изящество и элегантность женщин, галантность кавалеров, произносимые шепотом комплименты – все это увидено глазами художника, живущего через два столетия, и увидено при освещении пленэра; в этой картине есть поэзия, грусть, мечтательность и опьянение радостью жизни. «Бал в Мулен де ла Галетт» произвел огромное впечатление на Рауля Дюфи, который сделал с картины копию. Среди других картин Ренуара, сюжетно связанных с современностью, назовем: «Первый выезд» (1876), «После завтрака» (1879), «В цирке Фернандо» (1879), «Площадь Клиши», которую иногда называют «Площадь Пигаль» (1880). Ренуар, как истинно французский художник, любил писать портреты и обнаженную натуру. Одним из его первых шедевров в этом жанре была картина «Ложа» (1874), которая, безусловно, написана под влиянием «Портрета инфанты Маргариты» Веласкеса. Влияние этого художника заметно и в портретах детей, написанных Ренуаром: «Мадемуазель Жанна Дюран-Рюэль» (1876), «Мадемуазель Шарпантье в голубом» (ок. 1876), «Мадемуазель Марта Берар» (1879), «Розовое и голубое (сестры Каэн д'Анвер)» (1881). Наиболее значительными работами



П. О. РЕНУАР  
*Материнство. 1885*

П. О. РЕНУАР  
*Женщина, собирающая цветы. Ок.1872*







П. О. РЕНУАР  
*Танец в Буживале. 1882–1883*

Ренуара в жанре портретной живописи являются: «Господин Шоке» (1876), «Девушка в соломенной шляпе» (1878), «Девушка в шляпе с вуалеткой» (ок. 1875–1877), «Портрет госпожи Шарпантье» (ок. 1877), «Госпожа Шарпантье с детьми» (1878), «Портрет актрисы Жанны Самари» (Салон, 1879).

Одна из первых работ, на которых Ренуар изобразил обнаженную женщину, была показана на второй выставке импрессионистов в галерее Дюран-Рюэля

(1876) и стала причиной шумного скандала. Это была работа «Обнаженная», искрящаяся ярким светом и радостью жизни. Однако влиятельный критик Альбер Вольф писал в «Фигаро»: «Попробуйте объяснить господину Ренуару, что женское тело – это не кусок мяса в процессе гниения с зелеными и фиолетовыми пятнами, которые обозначают окончательное разложение трупа!» Среди обнаженных женских фигур, написанных художником в эти годы, следует также назвать пронизанные изысканной чувственностью работы «Обнаженная» (1880) и «Белокурая купальщица» (1881). Летом 1879 и 1880 гг. Ренуар работал на берегу Сены – в Шату и Круасси («Гребцы в Шату», 1879). Близко познакомившись с дипломатом Полем Бераром, Ренуар неоднократно приезжал в его норманд-



П. О. РЕНУАР  
*Дочери Катюлла Мендеса у пианино. 1888*

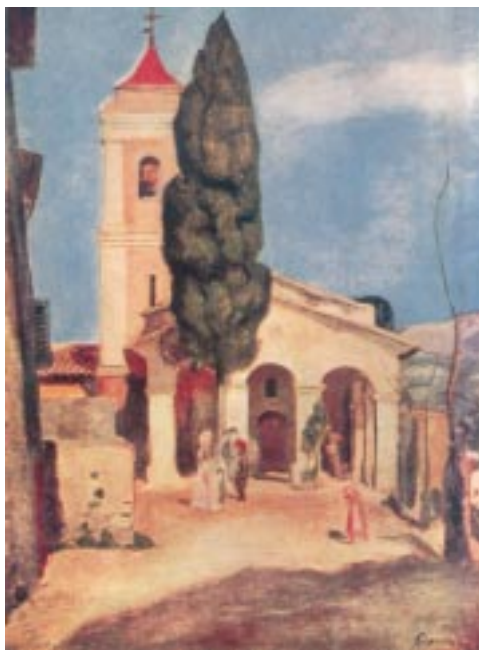


П. О. РЕНУАР  
*Танцовщица. 1874*

ское имение Варжмон; здесь написаны «Розы в Варжмоне» (1879). На лето он ездил в Бернваль. Начиная с 1880 г. Ренуар проводит лето у матушки Фурнез в Круасси, в Буживале, где в принадлежащем Фурнез ресторанчике написал свою знаменитую картину «Завтрак гребцов» (1880–1881), которую показал на седьмой выставке импрессионистов. В левой части картины изображена молодая девушка, играющая с собакой; это Алина Шариго, которая станет женой Ренуара, а напротив нее сидит Кайботт.

Среди картин, написанных в 1883 г. и выдержанных в том же стиле, назовем «Танец в Буживале», «Танец в деревне»

и «Танец в городе». Весной 1881 г. Ренуар на несколько недель отправляется в Алжир, куда он вернулся в марте 1882 г. («Банановые деревья», «Арабский праздник в Алжире», «Касба»). Осенью 1881 г. Ренуар также посещает Италию: пишет картины в Венеции и изучает сокровища итальянских музеев, особенно во Флоренции и Риме. В 1882 г. в Палермо художник написал «Портрет Рихарда Вагнера». По возвращении во Францию Ренуар работает вместе с Сезанном в Эстаке под Марселем, где пишет необычайно яркие пейзажи, по фактуре очень напоминающие импрессионизм; в 1883 г. художник живет в Гернеси. В период с 1883 по 1890 г. искусство Ренуара претерпевает значительные изменения. После выставки его работ, состоявшейся в апреле 1883 г. в галерее Дюран-Рюэля (предисловие к каталогу



П. О. РЕНУАР  
*Церковь в Кань-сюр-Мер. 1905*



П. О. РЕНУАР  
*Зонтики. 1881–1885*

было написано Теодором Дюре), Ренуар прочитал труд Ченнино Ченнини. Эта работа, а также пребывание в Италии, где художник познакомился с творчеством мастеров флорентийской школы живописи и Рафаэля, а по возвращении на родину внимательное изучение наследия Энгра заставили Ренуара понять, какие опасности таит в себе импрессионизм – опасность превращения их стиля в догму. Художника давно уже тревожило однообразие техники импрессионистов, их уход от формы. Ренуар хочет вернуться к четкой линии и более упорядоченной композиции. Ему достало мужества изменить свою манеру письма, в связи с чем он при-

знавался Воллару: «Я не был самим собой до тех пор, пока не освободился от влияния импрессионизма и не обратился снова к тому, чему учат нас хранящиеся в музеях работы». Он также утверждал: «Где-то около 1883 г. в моем творчестве произошел перелом. До того времени я был убежденным импрессионистом, но я понял, что исчерпал все, что мог предложить мне этот метод, я понял, что не умею ни писать красками, ни рисовать. Одним словом, я зашел в тупик». Этот период в творчестве Ренуара обычно называют «суровым» или «энгровским». Теперь все формы на картинах художника очерчены четкой, точной линией; переливы тончайших оттенков сменяются охрой и довольно бедными красками, которые зачастую мало согласуются друг с другом. Поверхность картин становится более сухой и ровной.

Переходной работой от импрессионизма к новой художественной манере стала картина «Зонтики» (1881–1885). В новой манере, характерной отныне для Ренуара, написана картина «Купальщицы» (1883–1884), выставленная в Салоне (1887). Сюжет ее был подсказан художнику одним из версальских барельефов Жирардона. В этой же новой манере написаны картины «Дети в Варжмоне: послеполуденное время» (1884), «Коса» (1886), на которой изображена Сюзанна Валадон, и, наконец, «Дочери Катулла Мендеса у пианино» (1888).

После экспериментов этих нескольких лет творчество Ренуара вновь претерпевает изменения: строгие линии рисунка и четко очерченные формы становятся мягче (хотя формы прописаны с большей определенностью, чем в

П. О. РЕНУАР  
*Купальщица, вытирающая ногу. 1905*









П. О. РЕНУАР  
*Девушки у рояля. 1892*

П. О. РЕНУАР  
*Маленькие жонглерши в цирке Фернандо. 1875–1879*



импрессионистский период), аскетичная цветовая гамма тоньше, границы между красками – более зыбкими, а все полотно начинает переливаться перламутром – откуда и возникло название этого периода в творчестве Ренуара – «перламутровый»; обычно он датируется 1890–1897 гг. В этот период Ренуар пишет обнаженных женщин, кожа которых волшебным образом искрится и переливается: «Купальщица на скале» (1892), «Заснувшая купальщица» (1897), а также портреты – «Семья художника» (1896). Начиная с 1897 г. и вплоть до 1900 г. Ренуар все больше времени проводит в Эссуа, где пишет окрестности, натюрморты, детские портреты, в том числе и портрет своего второго сына Жана. Художник часто изображает мальчика на коленях у их прислуги Габриель, которая часто позировала ему и до самой смерти художника была его любимой натурщицей: «Габриель и Жан» (1895), «Жан Ренуар с обручем» (1898), «Жан Ренуар в костюме Пьеро» (ок. 1902) или «Габриель в украшениях» (1910), «Габриель с розой» (1911).

Учащающиеся приступы острого ревматизма заставляют Ренуара перебраться на юг, в Кань-сюр-Мер, где художник и провел остаток дней в усадьбе «Колетт». Этот период, с 1903 по 1919 г., проходит под знаком пышного пантеизма: произведения этих лет пронизаны чувственностью, на полотнах Ренуара преобладают розовый, красный и оранжевые тона. Художник в эти годы испытывает самые разнообразные, порой противоречащие друг другу влияния мастеров прошлого – Рубенса, Буше, Фрагонара, Энгра, а также своего друга – скульптора Майоля. Картина «Суд Париса» (1908) – один из самых ярких примеров этой размашистой манеры письма, в которой ощущается влияние скульптуры.



П. О. РЕНУАР  
*Плоды юга. 1881*

Помимо ярких, окрашенных в интенсивные цвета пейзажей («Сад усадьбы Колетт», 1909) художник пишет пышные, обнаженные женские тела, полные чувственности картины. Наиболее известные из них: «Большая купальщица в шляпе» (ок. 1904–1906), «Купальщица, вытирающая ногу» (1905), «Купальщицы» (ок. 1915); лучшей работой этого периода принято считать картину «Купальщицы», иногда называемую «Нимфы» (ок. 1918). Благодаря завораживающему яркому сиянию и глубокой лиричности полотна это напоминает «Купальщицу» Фрагонара; оно также свидетельствует о том, что, несмотря на старость и болезни, неоднократно меняя манеру письма, Ренуар сумел сохранить в своем искусстве поэзию здоровой жизни и показать, насколько молода его живопись благодаря той радости, которую он испытывает, создавая картины.

**РИССЕЛЬБЕРГЕ Тео ван** (1862, Гент, Бельгия – 1926, Сен-Клер, департамент Вар). Риссельберге, родившийся в семье архитектора, начал свое художественное образование в родном городе, продолжив его затем в Брюсселе. Его

первые работы были вполне традиционными, и ему понадобилось значительное время, чтобы преодолеть настороженное отношение к неоимпрессионизму: в 1886 г., на последней выставке импрессионистов, он сломал свою трость, возмущенный картиной Сёра «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Однако за два года до этого инцидента ван Риссельберге участвовал в создании в Брюсселе авангардистской «Группы двадцати», парижским корреспондентом которой он станет. Это объединение не придерживалось какой-либо одной тенденции и своей единственной задачей считало организацию выставок, на которых были бы представлены новейшие тенденции европейского искусства. После того как в 1888 г. «Группа двадцати» пригласила Синьяка, Дюбуа-Пилле и Кросса принять участие в выставке, бельгийские художники, в том числе и Риссельберге, смогли ближе узнать и понять основные идеи неоимпрессионистов. Действительно, вскоре Риссельберге, подружившись с Сёра, Синьяком и Кроссом, начинает сам применять технику дивизионизма, кладя на полотно мелкие точки («Портрет Октава Мауса», 1890). До 1910 г. художник сохранит верность дивизионизму; в конце жизни Риссель-

Т. ван РИССЕЛЬБЕРГЕ  
*Мыс Перкиридек. 1889*



берге вернулся к традиционной, академической манере письма; свои работы он показывал не только на выставках «Группы двадцати», но и на выставках «Свободной эстетики», «Современного искусства», в «Салоне независимых», а иногда и в официальных Салонах. Ван Риссельберге был своим человеком в художественных кругах; особенно тесная дружба связывала его с Верхарном, портрет которого он написал в 1913 г., Метерлинком, Фенеоном, Морисом Дени, Андре Жидом, Копо. Он много раз бывал в других странах, главным образом в Марокко, прежде чем в 1898 г. обосновался в Париже. Представление о его стиле дает картина «Чаепитие в саду». Риссельберге любил писать пейзажи и портреты; он также занимался разработкой интерьеров частных домов. Ван Риссельберге внес большой вклад в распространение неоимпрессионизма в Бельгии – не столько собственными работами, сколько своей деятельностью как член «Группы двадцати». В 1927 г., через год после смерти художника, в Брюсселе была проведена ретроспективная выставка его работ; предисловие к каталогу написал Морис Дени.

**РОБИНСОН Теодор** (1852, Айрабург, США – 1896, Нью-Йорк). Во время длительного пребывания во Франции он начал писать, подражая манере художников барбизонской школы; в 1888 г. под влиянием Клода Моне, вместе с которым он работал в Живерни, Робинсон увлекся импрессионизмом, о чем свидетельствует его картина «Общий вид Живерни». По возвращении на родину художник устраивает показ своих работ в Обществе американских художников – впервые американский художник выставлял в Нью-Йорке свои картины, написанные в импрессионистской манере.



Д. С. САРДЖЕНТ  
*Автопортрет. 1872*

**САРДЖЕНТ Джон Сингер** (1856, Флоренция – 1925, Лондон). Сын врача из Бостона, Сарджент как художник сформировался в Париже под руководством Каролюса-Дюрана, после чего в 1886 г. переехал в Англию, где быс-



Д. С. САРДЖЕНТ  
*В садах Хенералифе. 1912*

тро стал портретистом, популярным в высшем свете.

В портретах кисти Сарджента отчетливо ощущается влияние не только Веласкеса и Халса, но и импрессионизма; Сарджент увлекался живописью на пленэре, что проявилось в его работах: «Клод Моне пишет картину на опушке леса» (1888), «Девушка у ручья» (1908). Некоторые из написанных им пейзажей поражают интенсивностью красок, которые положены четко разделенными мазками.

**СЕГАНТИНИ Джованни** (1858, Арко, Южный Тироль – 1899, Энгадин, Швейцария). Детство Сегантини было трудным и несчастливым: мать мальчика умерла, когда тому было пять лет. В 1864 г. отец ребенка передал его заботам своей сестры, жившей в Милане, однако мальчик неоднократно убегал из ее дома, находя приют у других родственников. Эта бродяжническая жизнь закончилась только в 1876 г., когда Сегантини, вернувшись в Милан, начал посещать вечерние курсы при Галерее Брера<sup>1</sup>. С 1882 г. художник живет в Бриансе вместе с Луиджией Бугатти, которая родила ему четверых детей. Здесь художник мог спокойно работать благодаря покровительству торговца картинами Витторе Грубичи и его брата Альберто. Под их влиянием художник отказывается от темного колорита, свойственного его первым работам (роспись хоров в церкви Сан-Антонио в Милане, 1878; «Мертвый герой», 1879), и увлекается дивизионизмом. Художник начинает использовать яркие, прозрачные краски, накладывая их пастозно. Вдохновение для своих картин, отмеченных известным пан-

теизмом, он черпает в наблюдениях за суровой, зачастую исполненной тягот жизнью крестьян среди высокогорных долин, которые Сегантини изображает под ослепительно голубым небом и ярким солнцем («Сбор сена», 1899; «Пахота в Энгадине», 1890). Картина Сегантини «Чтение молитвы на судне» получила в 1883 г. Большую золотую медаль (г. Амстердам). В 1886 г. Сегантини, всегда искавший более яркого освещения, перебрался в Савоньино в кантоне Гризон, а в 1894 г. – в местечко Малойя в Энгадине. Его увлечение символизмом («Мать-пленница», 1894; «Богиня любви», 1894–1897; «Любовь у источника Жизни», 1896) быстро сменяется пристрастием к панорамным пейзажам, которые и принесли художнику славу – как в Италии, так и в Германии. Сегантини скончался в молодом возрасте от острого перитонита, оставив незаконченным третье панно своей масштабной работы «Альпийский триптих: Жизнь, Природа, Смерть», которую художник собирался выставить в Париже в 1900 г. Кисти художника принадлежит множество альпийских пейзажей и большое количество религиозных и аллегорических картин.



Дж. СЕГАНТИНИ  
*Девушка у источника*

<sup>1</sup> Картинная галерея в Милане, основанная в 1809 г.



**СЕЗАНН Поль** (1839, Экс-ан-Прованс – 1906, Экс-ан-Прованс). Хотя Сезанн был тесно связан с кругом импрессионистов, он очень скоро заявил о своей особой позиции, критикуя их живопись за то, что он считал отсутствием структуры. В отличие от большинства импрессионистов, Сезанн проявлял интерес к композиции, размещению предметов на плоскости; объемность и постоянство формы предметов привлекали внимание художника ничуть не меньше, чем цвет и его нюансы. Он не мог отделить одно от другого и говорил Эмилю Бернару: «Рисунок и цвет не противопоставлены друг другу. Когда пишешь картину, постепенно, по мере продвижения вперед, ее рисуешь. И чем полнее цветовая гармония, тем точнее

рисунок, – когда цвет становится насыщенный, полностью проявляется и форма. Контрасты и соотношение тонов – вот в чем состоит секрет рисунка и моделирования». Эта последняя фраза сближает его с эстетикой Сёра, Синьяка и всех неоимпрессионистов. Стремясь «писать, как Пуссен, но природу», Сезанн прекрасно сознавал, сколь недолговечны внешние впечатления, фиксируемые только глазом, – впечатления, так ценимые Моне и художниками его круга. Разум художника отказывался подчиниться только глазу: в отличие от импрессионистов, Сезанн стремился передавать неизменное в предметах. Он говорил: «Природа постоянна, в ней нет того, что нам кажется. Наше искусство должно передавать ее поразительную неизмен-

#### П. СЕЗАНН

*Автопортрет. 1882–1885*



#### П. СЕЗАНН

*Автопортрет в каскетке. Ок. 1873*





П. СЕЗАНН

*Этюд: пейзаж в Овере. Ок. 1873*



П. СЕЗАНН

*Натюрморт с черными часами. 1869–1870*

ность и вместе с тем – ее внешние изменения». При этом он уточнял: «В живописи важны и глаз, и ум: они должны помогать друг другу. Надо стараться, чтобы они развивались относительно друг друга, служа живописи, – глаз должен тоньше воспринимать природу, а ум логичнее организовывать впечатления, которые хочет выразить художник».

Отметим в этой связи, что Клод Моне – особенно это касается серий его картин – был вынужден работать очень быстро, почти не останавливаясь, чтобы выразить еле уловимые, ежесекундные изменения окружающей природы, и в первую очередь света. Сезанн же, напротив, работал очень медленно, беспрестанно возвращаясь к одной и той же картине – иногда спустя несколько лет. Художник добивался передачи одновременно как видимых, внешних изменений окружающего мира, так и его постоянного, сущностного начала. Поэтому произведения Сезанна отражают не только определенный момент настоящего, но – в отличие от произведений импрессионистов – и прошлое,

и будущее. Вот почему искусство Сезанна – вне времени и окажет несомненное воздействие на современную живопись, главным образом на фовизм и кубизм.

Однако в творчестве этого художника – как и у большинства его современников – сначала был период, когда он работал в темной цветовой гамме, и только потом Сезанн открыл для себя радостные, светлые краски. Этот период, который можно назвать «романтическим» или «барочным», датируется 1861–1871 гг. По окончании курса в коллеже Бурбон, где соучеником будущего художника оказался Эмиль Золя, – их дружба прекратится только в 1886 г. после публикации романа Золя «Творчество», в главном герое которого, художнике Клоде Лантье, Сезанн узнает себя, – он берет уроки рисунка в Эксе, а затем, в апреле 1861 г., едет в Париж, где начинает посещать Академию Сюиса. Сезанн выполняет копии с работ старых итальянских мастеров, пишет портреты, натюрморты и пейзажи. Среди написанных им в эти годы работ – «Портрет Луи Огюста Сезанна, отца художника» (1866);



П. СЕЗАНН

*Дорога в Понтюазе. 1874–1877*

так называемый «Доминиканский монах» (1865–1867), «Портрет художника Ахилла Амперера» (ок. 1866), «Золя, слушающий чтение Поля Алексиса» (1869), «Мужчина в соломенной шляпе» (1869–1870) и «Мадлен, или Скорбь» (ок. 1866–1868). А среди натюрмортов этого периода следует отметить «Натюрморт с черными часами» и «Натюрморт с оловянным кофейником» (обе работы – 1869–1870); среди пейзажей – «Тающий снег в Эстаке» (ок. 1870) и «Винный рынок» (вид набережной Сены из окна его парижской мастерской, 1872).

Для всех этих работ характерны плотная живописная поверхность, резкие контрасты, достигаемые благодаря темным теням и глубокому черному цвету, мрачные тона с преобладанием черного, серого, коричневого, синего с незначительными вкраплениями белого; иногда художник кладет кое-где зеленые или красные тона, оживляя эту почти монохромную суровость.

После знакомства с импрессионистами, и особенно с Писсарро, которого он встретил в Академии Сюиса, Сезанн отказывается от мрачных тонов:

теперь он – вслед за импрессионистами – предпочитает светлую гамму; художник также отказывается от техники густого, пастозного наложения красок и начинает, как и его новые друзья, писать мелкими, контрастными и неровными мазками. Это так называемый «импрессионистский» период в творчестве Сезанна, который датируется приблизительно 1872–1882 гг.

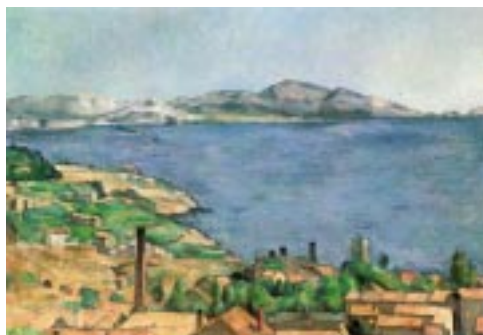
Переходной к новому этапу считается картина «Современная Олимпия» (ок. 1873–1874). Новые устремления Сезанна свидетельствуют о том, что из всех импрессионистов именно Писсарро оказал на него наибольшее влияние. Так, Сезанн отказывается, в отличие от Клода Моне или Сислея, фиксировать на полотне только кратковременные эффекты освещения и мимолетную вибрацию света, особенно на водной глади. Он обычно четко определяет плоскости, размещает предметы в пространстве, стремится изображать то неизменное, что есть в каждом предмете, а не только видимые изменения. Однажды он скажет Эмилю Бернару и Русселю: «Свет нельзя передать на полотне, но его

нужно передать посредством цвета. Это мое открытие, и я горжусь им». Первой значительной работой, отразившей новое художественное видение, стало полотно «Дом повешенного» (1873), которое Сезанн показал на первой совместной выставке импрессионистов (1874), а позднее – на Всемирной выставке в Париже (1889). В этот период художник написал серию пейзажей в Овере – один из них находится в Институте искусства в Чикаго, а также в Понтуазе, где он нередко работал в обществе Писсарро: «Вид в Понтуазе» (1879–1882), «Тополя» (ок. 1879–1882) и «Мост в Мэнси» (ок. 1882). В двух последних работах Сезанну удалось превосходно передать «поразительную неизменность» природы; искусство для него – «это гармония, такая же реальная, как природа».

Такое понимание искусства отражают натюрморты, портреты и композиции, созданные художником в эти годы. В качестве примеров назовем работы «Далии» (1875), «Натюрморт с суповой миской» (ок. 1877), многочисленные автопортреты и портреты жены, самым известным из которых являет-

## П. СЕЗАНН

*Марсель, вид из Эстака. 1883–1885*



## П. СЕЗАНН

*Гора Сент-Виктуар. Ок. 1896–1898*







П. СЕЗАНН

*Мадам Сезанн в оранжерее. Ок. 1891*

ся картина «Жена художника, сидящая в кресле» (1877), часто называемая «В красном кресле», «Портрет Виктора Шоке» (1876–1877) и ряд этюдов к «Купальщицам» (1906).

Однако Сезанн не признает искусства, которое не находилось бы в постоянном развитии; в полной мере это относится и к его собственному творчеству. Взгляды импрессионистов очень скоро начинают казаться ему устаревшими, их следует пересмотреть: нельзя полагаться только на зрительные впечатления – они должны быть скорректированы и изменены в соответствии с доводами рассудка. Сезанн стремится уравновесить цвет и рисунок, цветовые нюансы и форму предметов, добиться их синтеза – отсюда и название этого периода: «период синтеза». К нему

относят произведения, созданные художником между 1883 и 1895 гг. Действительно, около 1883–1885 гг. Сезанн написал ряд работ с одинаковым названием – «Вид Эстака», в которых новые тенденции заявляют о себе. В одном из писем своему другу Гаске художник отмечал: «Выделять плоскости цветом, плоскости! Класть краски там, где находится центр плоскостей; там, куда притягивает их призматическое тепло, там, где плоскости пересекаются в лучах солнца... Поймите, я создаю мои плоскости при помощи красок у себя на палитре!.. Нужно видеть плоскости. Отчетливо... но располагать их, смешивать. Нужно, чтобы вот эта плоскость поворачивалась, в то время как другая этому противодействует. Важны только объемы». С этого времени Сезанн в своих изображающих гору Сент-Виктуар рисунках, акварелях и картинах, многие из которых в целом были выполнены между 1885 и 1887 гг., но дорабатывались художником вплоть до самой его смерти, неустанно ищет возможность «передать перспективу только посредством цвета». Так начинают складываться и закрепляться тенденции, которые приведут к появлению кубизма. Сам же художник писал: «Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса – и все в перспективном сокращении... Людям свойственно воспринимать в природе глубину более отчетливо, чем поверхность». Сезанн не употребляет слова «куб», но некоторые дома на равнине, расстилающейся у подножия горы Сент-Виктуар, состоят из кубов, форма деревьев напоминает цилиндр, а сама гора на всех этих работах, будь то рисунки, акварели или написанные маслом картины, состоит из накладывающихся друг на друга плоскостей, посред-



## П. СЕЗАНН

*Ваза с фруктами, бокал и яблоки. Ок. 1880*

ством которых и выявляются ее масса, форма, объем. Точно так же в некоторых «Видах Эстака» передано ощущение водной глади и одновременно – тающей под ней глубины: художнику удалось передать горизонтальную протяженность водной поверхности и – что было совершенно новым – ее вертикальность, ощущение объема и напряженности толщи воды.

От этого принципа Сезанн не отступает и в своих натюрмортах; посредством густоты краски, интенсивнос-

ти тонов и оттенков, последовательности наложения мазков он передает то неизменное, что таится в каждом предмете, только ему присущие особенности. Среди таких работ назовем «Натюрморт с комодом» (1883–1887), «Кухонный стол» (ок. 1888–1890), «Натюрморт с геранью и фруктами» (1890–1894), «Ваза с тюльпанами» (1890–1894). С этих же позиций изображает Сезанн и человека: будь то портрет или обнаженная модель, художник добивается того, чтобы эти персонажи выглядели как неотъем-



П. СЕЗАНН

*Пейзаж: море в Эстаке. Ок. 1876*

лемая часть их мира. Сезанн ставит перед собой задачу раскрыть образ своего персонажа, увидеть, что стоит за внешним, и – через свое представление о человеке и чувство, которое тот вызывает у художника, – показать, кем тот является на самом деле. Такой замысел лежит в основе создаваемых в эти годы портретов жены и других картин: «Женщина с кофейником» (ок. 1890–1894), «Мальчик в красном жилете» (1890–1895), «Портрет Гюстава Жеффруа» (1895), «Арлекин» (1888–1890). Эту же цель преследовал художник и в нескольких картинах с одинаковым названием – «Игроки в карты» (ок. 1890–1895), число персонажей на

которых колеблется от двух до пяти, а также «Купальщиков» и «Купальщиц».

В произведениях, созданных Сезанном в последние десять лет жизни – обычно их объединяют названием «лирический период», то есть между 1896 и 1906 гг., – закрепляются тенденции, которые приводят художника к более полному синтезу между разработкой композиции и завершенностью форм, с одной стороны, и определенным лиризмом замысла в целом – с другой. Его искусство, в котором все меньше и меньше импровизации, отныне несет в себе зачатки кубизма вследствие своей строгой логичности и зачатки фовиз-





## П. СЕЗАНН

*Купание. 1890–1894*

ма благодаря лиризму форм, моделируемых при помощи цвета. В эти годы написаны новые работы с видом горы Сент-Виктуар, «Озеро Аннеси» (1896), «Карьер Бибемю» (ок. 1904), «Шато-Нуар» (1904–1906). В «Натюрморте с бутылкой и луковичами» (1895–1900), поражающем продуманностью композиции различных планов, уже наличествуют основные элементы кубизма, поскольку бутылка изображена в двух ракурсах, точно так же как знаменитый «Портрет Амбруаза Воллара» (1899) кисти Сезанна предвосхищает знаменитые портреты, выполненные Пикассо в его кубистский период, в частности портрет того же Вол-

лара или Канвейлера, «Портрет Вильгельма Уде». Однако отчетливее всего элементы кубизма проявились в картине «Большие купальщицы» (1906). Ритмизованная композиция, четко определенные планы, их сочетание, общая композиция, безусловно, предвосхищают «Авиньонских девиц» Пикассо, написанных почти в те же годы: работа Пикассо датируется 1906–1907 гг. Так Сезанну удастся воплотить в жизнь свои самые честолюбивые планы, поскольку он утверждал: «Я хочу превратить импрессионизм в нечто более основательное и долговечное – в искусство, которое будут собирать и хранить музеи».



**СЁРА Жорж** (1859, Париж – 1891, Париж). Искусство Сёра и его друга Синьяка, как и искусство Сезанна, было в некотором смысле полемичным по отношению к импрессионизму; но смысл этой полемичности у Сёра и Синьяка был совсем иным – они выступили против пренебрежения импрессионистов формой, что и без того являлось предметом критики. Эти два художника стремились внести свежую струю в импрессионизм, который уже начал превращаться в догму. Для того чтобы «вернуть форму» расплывчатой живописи импрессионистов, придать ей ритм и упорядоченность, они создали четкую систему, в основе которой лежали данные науки. Так на основе дивизионизма и пуантилизма родился неоимпрессионизм. Сёра не мог согласиться с известными словами Клода Моне: «Для нас писать картины – то же, что для птиц петь», – его складу ума была необходима живопись, созданная в соответствии со строгими и детально разработанными законами. Изучая труды физиков Шверрёля и О. Н. Руда, дневниковые записи и живопись Делакруа, эссе Бодлера об искусстве, а также исследования, связан-

Ж. СЁРА

*На рейде, Гранкан. 1885*



ные с золотым сечением, Сёра старался выработать основу для искусства, отвечающего законам равновесия и гармонии. Эти правила он объяснял своим друзьям Жюлю Кристофу и Морису Бобуру; последнему в письме от 28 августа 1890 г. он изложил свои теории самым подробным образом:

#### «Эстетика

Искусство – это гармония. Гармония есть сглаживание контрастов и уподобление смежных элементов: *тона, оттенка и линии*, которые рассматриваются как в связи с воздействием на них освещения, так и с точки зрения ведущего начала – радостных, спокойных или печальных комбинаций.

Контрасты эти таковы:

для нужного *тона* – более яркий, более светлый – для более темного;

для нужного *оттенка* – оттенки дополнительного цвета, другими словами, у каждого оттенка красного есть свой дополнительный оттенок (красный – зеленый, оранжевый – голубой, желтый – фиолетовый) и т. д.;

для *линии* – те линии, что образуют прямой угол.

В радостном *тоне* доминирует яркость, в радостном *оттенке* – теплота; радостная *линия* – та, что поднимается над горизонталью.

В спокойном *тоне* уравновешены темное и светлое; в спокойном *оттенке* – теплое и холодное; спокойная *линия* – это ровная, горизонтальная линия.

Печальный *тон* передается преобладанием темного, печальный *оттенок* – холодными красками, а печальные *линии* идут вниз от горизонтали.

#### Техника

Можно считать доказанным тот факт, что яркое впечатление долгое время сохраняется на сетчатке глаза, в результате чего возникает синтез. Средством выражения является оптическая смесь тонов, оттенков (локального цвета и



Ж. СЁРА

*Купание в Аньере. 1883–1884*

цвета под воздействием освещения – солнца, керосиновой или газовой лампы и т. д.), другими словами, оптическая смесь различных источников света и отбрасываемых под их воздействием теней в соответствии с законами контраста по мере уменьшения излучения. Цвет рамы должен контрастировать с гармонией тонов, оттенков и линий картины».

Все творчество Сёра – как его рисунки, так и живописные работы – обусловлено этой теорией контрастов. Сын судебного пристава из парижского района Ла-Виллет, Сёра происходил из небогатой и набожной буржуазной семьи. До шестнадцати лет он учился в коллеже, посещая одновременно муниципальную школу рисунка, которой руководил скульптор Жюстин Лекен,

получивший в свое время Римскую премию. Именно здесь Сёра познакомился и подружился с Аман-Жаном. Они поступили в Школу изящных искусств, где занимались под руководством Анри Лемана, ученика Энгра. Кроме того, Сёра проводил много времени в музеях и страстно увлекался, как мы знаем, работами известных физиков – Шеврёля и Руда. В 1882–1883 гг. он занимался почти исключительно рисунком, ища возможность выразить себя только посредством черного и белого, – художник не только искусно уравнивал эти цвета, но и добивался, чтобы они были тонкими, выразительными, поэтичными и оригинальными. О выполненном Сёра «Портрете художника Аман-Жана» (1882, выставлен в Салоне, 1883), од-

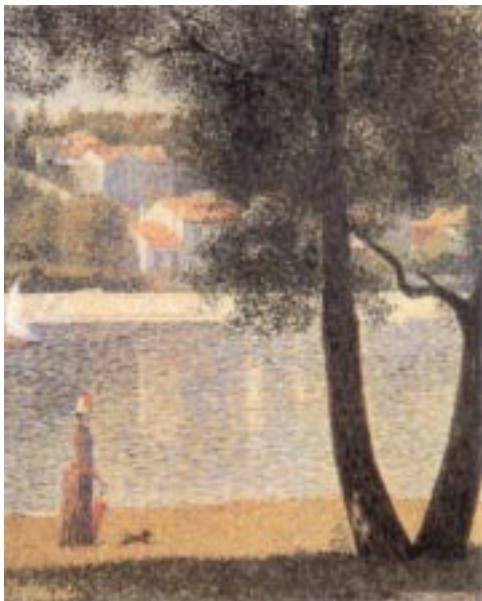


Ж. СЁРА  
*Воскресная прогулка  
на острове Гранд-Жатт. 1884–1886*

Ж. СЁРА  
*«Мария» в Онфлёре. 1886*



ном из его шедевров, благожелательно отозвался Роже Маркс, назвавший эту работу «превосходным этюдом в черно-белых тонах, заслуживающим высокой оценки, – автор его, безусловно, не случайный человек в искусстве». За свою недолгую жизнь художник выполнил более четырехсот рисунков карандашом. «Более совершенных рисунков невозможно себе вообразить», – считал Синьяк. Отметим любопытное сходство рисунков Сёра с некоторыми рисунками Милле. В качестве примера приведем следующие: «Кормилица» (ок. 1882), «Спящий мужчина. Этюд к картине «Купание в Аньере» (1883–1884), «Женщина с удочкой. Этюд к картине «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» (1884–1886), «В кафе «Зингер» (1887), «Этюд к картине «Парад» (ок. 1887), «Портрет Поля Синьяка» (1889–1890). Со временем у Сёра возникает жела-



Ж. СЁРА  
*Сена у Курбевуа. 1885*

ние применить принципы, которые он считал основополагающими в искусстве, к цвету. Однако в 1884 г. посланные им в Салон работы, в том числе и его первая значительная картина «Купание в Аньере», были отклонены жюри. Тогда Сёра с 15 мая по 1 июля выставляет эту работу в «Салоне независимых», одним из инициаторов создания которого он был наряду с Синьяком, Редоном и Дюбуа-Пилле. Четыреста два художника представили свои работы на этой выставке, расположившейся в павильонах сада Тюильри. «Купание в Аньере» было переходной работой от импрессионизма к новым тенденциям неимпрессионизма: картина написана с учетом теории контрастов, и ее статичная композиция организована согласно определенному ритму, однако мазки не разделены в полной мере – время пуантилизма еще не настало. Синьяк, пришедший от это-

го полотна в восторг, с интересом отмечал, что оно написано «крупными плоскими мазками, наложенными друг на друга, в красочной гамме, напоминающей палитру Делакруа, где сочетаются чистые краски и «земли». Благодаря использованию охр и темных тонов общая тональность картины приглушена, и она не сверкает, как полотно импрессионистов, написанные только призматическими красками. Однако благодаря закону контрастов, методическому разделению элементов – света, тени, локального цвета, взаимодействий, – их тщательно соразмеренным и уравновешенным пропорциям картина гармонична до безупречности». В 1885 г. в Гранкане Сёра написал «Причал в Гранкане», «Заход солнца в Гранкане», «Мыс Ок». Следуя советам Синьяка, с которым он познакомился в «Салоне независимых» и благодаря которому был представлен Писсарро, Сёра начал, как и импрессионисты, писать только чистыми красками. Именно в этот период, в 1886 г., он создает свой шедевр, картину «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт», для которой выполнил множество

Ж. СЁРА  
*Гранкан, вечер. 1885*







Ж. СЁРА

*Парад. 1887–1888*

подготовительных рисунков и эскизов. Эту картину Сёра выставил на восьмой, и последней, выставке импрессионистов, а вскоре – во втором «Салоне независимых» и, наконец, в 1887 г. на выставке «Группы двадцати» в Брюсселе. Блестяще скомпонованная, эта картина, ставшая выражением новых тенденций в искусстве, выражением эстетики неоимпрессионизма, пронизана светом – именно к этому и стремился художник. Безупречно сбалансированное сочетание теплых и холодных тонов, света и тени, горизонтальных и вертикальных линий создает ощущение полного покоя; каждый из персонажей картины наслаждается отдыхом на лоне природы, живущей по законам самой совершенной гармонии. Именно на этом полотне мы впервые обнаруживаем реминисценцию огромных ватиканских фресок Рафаэля – «Афинская школа» и «Диспут о таинстве причастия». И снова Синьяк необыкновенно точно определил суть таланта Сёра и своеобразие этой картины: «Создается впечатление, что, стоя в задумчивости перед чистым холстом, художник решает, какие линии и узоры раз-



Ж. СЁРА

*Утес дю Ок в Гранкане. 1885*

местит он на его поверхности, какими красками и оттенками покроет этот холст... Делакруа советовал не приступать к непосредственной работе над картиной, не постояв прежде продолжительное время перед чистым холстом. И тогда, руководствуясь традицией и научными данными, художник создаст композицию, соответствующую его замыслу, другими словами, в соответствии с общей концепцией картины остановит свой выбор на тех или иных линиях (их направлении и угле наклона к горизонтали), определенном соотношении света и тени (тоне) и оттенках (красках)». Лето 1886 г. Сёра провел в Онфлёре, где написал несколько марин, тональность которых тщательно продумана: «Вход в порт Онфлёр», «Больница и маяк в Онфлёре», «Мария» в Онфлёре». В тот же период в окрестностях Парижа художник пишет ряд пейзажей: «Мост у Курбевуа» (1885), «Сена около острова Гранд-Жатт» (1887). С этого времени Сёра, в отличие от импрессионистов, предпочитает большие композиции с человеческими фигурами, что позволяло ему с большей наглядностью выражать свои

живописные концепции. Художник начал работу над двумя полотнами – «Натурищицы» (1887–1888), от которых в парижских музеях сохранились три эскиза, и «Парад» (1887–1888), который Сёра выставил в «Салоне независимых» в 1888 г. Лето этого года Сёра провел в Порт-ан-Бессен, где написал пейзажи «Порт-ан-Бессен во время отлива» и «Порт-ан-Бессен во время прилива». В 1889 г. Сёра работал в Кротуа (пейзаж «В Кротуа»), а также выставил в «Салоне независимых» пейзажи, написанные им на берегу Ла-Манша, после чего присту-

пил к большому полотну «Канкан» (1889–1890), стремясь выразить динамику танца посредством неукоснительного следования теории неимпрессионизма, – это одна из картин, где Сёра хотел передать ощущение радости при помощи направленных вверх линий, теплых оттенков и ярких красок. Такие же задачи ставил перед собой художник, приступая к картине «Цирк», сюжет которой требовал передачи динамизма. Над этой картиной Сёра работал зимой 1890/91 г., и незавершенное полотно было выставлено в «Салоне независимых» в 1891 г.

Ж. СЁРА

*Натурищицы. 1887–1888*





Ж. СЁРА  
*Канкан. 1889–1890*

Ж. СЁРА  
*Цирк. 1890–1891*



К несчастью, 29 марта 1891 г. Сёра скоропостижно скончался, не успев закончить эту картину. Вспомним о непримиримом отношении импрессионистов к искусству, в основе которого лежит научный подход, о позиции Писсарро, одно время следовавшего концепциям Сёра, и о Ренуаре, сказавшем: «В живописи есть нечто очень важное и не поддающееся объяснению. Вы подходите к природе с точки зрения теорий, а природа опровергает все ваши теории... Правда состоит в том, что в живописи, как и в любом искусстве, нет единого подхода – если он вообще возможен, – каковой можно было бы выразить формулой».

**СЕРЮЗЬЕ Поль** (1863, Париж – 1927, Морлэ). Этот человек был своего рода связующим звеном между понт-авенской группой художников и группой наби. Ученик Академии Жюлиана, он в сентябре 1888 г. благодаря посредничеству Эмиля Бернара познакомился в Понт-Авене с Полем Гогеном. Результатом этой короткой встречи стал знаменитый «Лес любви» («Талисман»), пейзаж, написанный на крышке коробки для сигар. Работа была выполнена под руководством Гогена «фиолетовыми красками, киноварью, зеленой красками, почти без примеси белого». Вернувшись в Париж, Серюзье показывает эту работу Морису Дени, Боннару, Вьюару и Русселю, своим товарищам по Академии Жюлиана, и рассказывает им о новой эстетике художников понт-авенской группы. Они решают создать группу под названием «наби» (от древнееврейского «пророк»), душой которой стал Серюзье. Творчество группы развивалось от импрессионизма к символизму и было отмечено влиянием неоплатонизма. В 1889 г. Серюзье снова встретился с Гогеном в Ле Пульдю.



П. СЕРЮЗЬЕ  
 «Лес любви» («Талисман»). Понт-Авен. 1888

После отъезда Гогена на Таити Серюзье некоторое время жил в Бретани, полагая, что лучше всего проникнуться таинственностью этого края и лучше всего передать ее можно, лишь оставаясь здесь. Картины, созданные художником в этот период, написаны яркими красками («Ночь в Ле Пульдю», 1889; «Натюрморт в мастерской», ок. 1891). В них ощущается сильное влияние Гогена, хотя они более сюжетны («Борцы», 1896) и не столь выразительны («Портрет Мари Лагаду»). Затем Серюзье перебрался в Германию к своему ученику Веркаде, а начиная с 1895 г. совершил длительное путешествие по Италии и странам Центральной Европы. Страстный последователь оккультизма, увлекавшийся средневековыми мыслителями, а также Джотто и Фра Анджелико, Серюзье пережил затяжной духовный кризис, разрешившийся только в 1902 г. в бенедиктинском монастыре в Бейроне, где жил перешедший в католичество Веркаде и где Серюзье принял постриг, став монахом-бенедиктинцем. После того как Серюзье обрел душевное равновесие, в живописи главным для него становится гармония красок, а не выражение каких-либо идей. Освободившись от рабского подражания Гогену, этот влюбленный в природу мистик находит наконец свой собственный стиль. В 1914 г. он переезжает в Шатонёф-дю-Фау, где расписывает церковь. В 1921 г. выходит его работа «Азбука живописи», в которой Серюзье утверждает, что основные законы искусства следует искать в искусстве первобытных народов. Художник умер



П. СЕРЮЗЬЕ  
 Молящаяся бретонка. 1892





У. Р. СИККЕРТ  
*Скука. Ок. 1914*

в 1927 г. в Морлэ; его наследие состоит из большого числа далеко не равноценных, но глубоко поэтичных работ и является, по словам историка символизма Шарля Шассе, «изысканным связующим звеном между синтезирующим символизмом Гогена и несколько более резким и агрессивным символизмом конструктивистов».

**СИККЕРТ Уолтер Ричард** (1860, Мюнхен – 1942, Лондон). Благодаря моральной поддержке Уистлера Сиккерт, родители которого, дагчане по происхождению, с 1868 г. жили в Лондоне, проявил настойчивость в своем желании посвятить себя живописи и, приехав в Париж, познакомился с Дега. Возвращаясь в 1885 г. из поездки по Европе вместе со своей женой Эллен Коббден, Сиккерт



П. СИНЬЯК  
*Модистки. Шляпная мастерская на Каурской улице в Париже. 1885–1886*

задержался в Дьеппе, окрестности которого ему очень понравились; именно тогда, под влиянием Будена и французских импрессионистов, он постепенно увлекся живописью на пленэре. Зиму Сиккерт обычно проводил в Лондоне, а лето – во Франции, где знакомился с новейшими тенденциями в живописи, мечтая об их распространении в Англии. В 1893 г. Сиккерт создал первую из своих Свободных академий живописи. В 1895 г. художник побывал в Венеции, а после развода в 1899 г. уехал из Англии и обосновался в Дьеппе вместе с Жаком Эмилем Бланшем. Вернувшись в 1905 г. в Англию, Сиккерт в 1910 г. основал «Камбден-гаун групп», члены которой разделяли взгляды импрессионистов на искусство. Лучшие произведения Сиккерт на-

писал в Бате в 1916–1917 гг., доводя свою технику до совершенства и стремясь передать впечатление от освещения и прозрачность воздуха.

Портреты кисти художника, а также жанровые сцены и изображения кафешантанов напоминают работы Дега («Женщина, моющая волосы», ок. 1905–1906). Став в 1924 г. членом Королевской Академии, а в 1926 г. – профессором живописи, Сиккерт стремился, как в своей преподавательской деятельности, так и в творчестве, освободить английскую живопись от пут академизма.

**СИНЬЯК Поль** (1863, Париж – 1935, Париж). В Синьяке довольно трудно отделить художника от теоретика живописи. Начав свой творческий путь как импрессионист, он довольно быстро понял – как поняли это, каждый по-своему, Ренуар и Сезанн, – что импрессионизм зашел в тупик. Тогда он решил обратиться к истокам новой живописи, одновременно приведя импрессионизм, который он считал искусством излишне импульсивным, в систему. Синьяк родился в год смерти Делакруа, которым он глубоко восхищался. В 1899 г. Синьяк опубликовал работу «От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма», ставшую своего рода сводом законов новой живописи. В главе IV, которая называется «Вклад неоимпрессионистов», Синьяк писал: «В целом можно допустить, что произведение художника-неоимпрессиониста более гармонично, нежели произведение художника-импрессиониста, благодаря тому, что вследствие постоянного наблюдения за контрастами сочетание деталей более точное; а также благодаря продуманности композиции и сочетания цветов. Все это придает произведению эстетическую и нравственную целостность. Я далек от того, чтобы сравнивать заслуги этих двух



П. СИНЬЯК  
*Сосна Берто. Сен-Троpez. 1909*



П. СИНЬЯК  
*Железнодорожная ветка в Буа-Коломб. 1886*



П. СИНЬЯК  
*Гавань в Марселе. Ок. 1906–1907*



### П. СИНЬЯК

*«На эмалевом фоне, ритмизированном тактами и углами, тонами и красками, портрет Феликса Фенеона в 1890». 1890*

поколений художников: импрессионисты являются бесспорными мэтрами, внесшими огромный вклад в искусство; неоимпрессионисты еще только ищут свой путь, прекрасно осознавая, как много им предстоит сделать. Речь здесь идет не о сопоставлении талантов, а о сравнении техники, при этом мы испытываем глубочайшее уважение к импрессионистам. Однако техника неоимпрессионистов в большей степени, чем техника импрессионистов, обеспечивает целостность при передаче освещения, цвета и единства — точно так же мы можем сказать, что картины Делакруа не сверкают так, как картины импрессионистов».

В 1882 г. Синьяк в Париже и в Бретани начал писать картины под влиянием импрессионистов, главным образом Моне. В 1883 г. он начал посещать мастерскую Бина, лауреата Римской премии, где подружился с папашей Танги и Анри Ривьером. В 1884 г. Синьяк участвовал в создании «Общества независимых художников», на выставках которого он показывал свои работы и где он познакомился с Сёра. Синьяк

возглавлял это Общество с 1908 г. до своей смерти в 1935 г. В 1885 г. он познакомился с Писсарро и вошел в круг писателей-символистов, тесно связанных с «Ревю эндепантант» (Феликс Фенеон, Кан, Дюжарден, Поль Адан). В 1886 г. Синьяк принял участие в восьмой, и последней, выставке импрессионистов; представленные им картины отражали эстетику дивизионизма и были выполнены в технике пуантилизма. С 1890 г. художник работал только в своей мастерской, но при этом основой ему служили многочисленные рисунки, наброски, акварели (искусство, в котором Синьяк достиг совершенства), выполненные во время многочисленных путешествий. Больше всего поездок художник совершил в период с 1882 по 1884 г.; впоследствии он посетил Порт-ан-Бессен (1887), Кольюр (1888), Портрью, Анвер (1889), Касси, Анвер. В 1892 г. художник открыл для себя Сен-Тропез и вплоть до 1911 г. проводил здесь часть года. В Сен-Тропезе Синьяк встретил Красса и ван Риссельберге, которые поселились в этих краях. В 1896 г. Синьяк побывал в Голландии; в 1898 и в 1899 гг. — в Генуе, Марселе, Париже; в 1904, 1905 и в 1908 гг. — в Венеции; в 1906 г. — снова в Марселе и Роттердаме. В 1907 г. он некоторое время жил в Стамбуле, где написал много акварелей; затем еще раз отправился в Италию — в Верону и в Геную. В 1911 г. жил в Ларошели и в Сабль-д'Олонь, а в 1913 г. поселился в Антибах, где провел несколько лет. В 1919 г. Синьяк переехал в Салланш, а с 1921 г. и почти до самой своей смерти постоянно ездил по Франции, перебираясь с места на место. В 1927 г. Синьяк опубликовал книгу о Йонкинде, в которой есть «трактат об акварели». Наконец, в год своей смерти художник побывал на Корсике и в Бафлёре. Среди его основных ра-



бот назовем «Вид Кольюра» (1887), «На эмалевом фоне, ритмизированном тактами и углами, тонами и красками, портрет Феликса Фенеона в 1890» (1890), «Лодки на солнце» (1891), «Бриз в Конкарно» (1891), «Марсельский порт» (1897), «Папский дворец в Авиньоне» (1900), «Венеция» (1905), «Константинополь» («Стамбул») (1909), «Антибы. Вечер» (1914). И наконец, среди многочисленных акварелей Синьяка особо выделим «Босфор», «Скала», «Париж. Остров Сите», «Париж. Пон-Неф», «Ла-Рошель», которые поражают своими красками и тонкой передачей цветовой гаммы.

**СИСЛЕЙ Альфред** (1839, Париж – 1899, Морэ-сюр-Луэн). Можно сказать, что в искусстве Сислей сыграл роль важного связующего звена между Коро и Буденом, с одной стороны, и Морисом Утрилло – с другой. Будучи импрессионистом, он особенно много внимания уделял передаче тончайших нюансов и ощущений. Так, он очень любил писать водную поверхность, небеса, туман, снег – их Сислей умел передавать с удивительной поэтичностью. Благодаря умению схватывать состояние природы в данную минуту, ее самые мимолетные изменения Сислей работал главным образом на натуре, сразу же перенося свои впечатления на холст. «Нужно, – говорил художник, – чтобы картина вызывала у зрителя те же чувства, которые переполняли художника, когда он смотрел на этот пейзаж».

Сислей родился в Париже, но родители его были англичанами. Не имея никакой склонности к коммерции, к которой предназначал его отец, он выразил отчетливое пристрастие к занятиям рисунком и живописью и в 1862 г. начал посещать мастерскую Глейра, где познакомился с Клодом Моне, Ба-



А. СИСЛЕЙ  
*Наводнение в Пор-Марли. 1876*



А. СИСЛЕЙ  
*Мост в Вильнёв-ла-Гаренн. 1872*



А. СИСЛЕЙ  
*Осень: берег Сены вблизи Буживаля. 1873*





А. СИСЛЕЙ  
*Городок Вильнёв-ла-Гаренн. 1872*

А. СИСЛЕЙ  
*Зима; водопой в Марли. 1875*



зилем и Ренуаром. Вместе с ними он работал на пленэре, а на Пасху 1863 г. уехал в Шайи-ан-Бьер, деревушку на окраине леса Фонтенбло. В 1866 г. две картины Сислея, одна из которых называлась «Каштановая аллея в Сель-Сен-Клу», были приняты в Салон. В 1867 г. он отправился в Онфлёр, а в 1868 и в 1870 гг. снова выставил свои работы в Салоне. Франко-прусскую войну (1870–1871) художник провел в Лондоне. До 1870 г., когда разорился его отец, Сислей был, скорее, художником-любителем. Однако, женившись, он впал в крайнюю бедность и продал несколько своих полотен по смехотворно низкой цене (25–30 франков за полотно) кондитеру Мюреру, Дюран-Рюэлю, Теодору Дюре, доктору Вьё. В этот период Сислей все еще находился под значительным влиянием Курбе и Коро. Он

был живописцем Иль-де-Франс, работал то в одной, то в другой деревушке этой области: до 1870 г. – в Лувесьенне и Буживале, между 1870 и 1875 гг. – в Вуазене и в Марли. С 1875 по 1879 г. Сислей жил в Севре и писал в его окрестностях – в Мёдоне и в Сен-Клу. Наконец, в 1879 г. художник поселился неподалеку от Морэ, а в сентябре 1882 г. – в Морэ-сюр-Луэн. Кроме того, он совершил ряд коротких поездок: в 1874 г. – в Лондон, в 1894 г. – в Нормандию и в Руан, в 1897 г. – в Уэльс. В произведениях, созданных Сислеем между 1870 и 1874 гг., отчетливо ощущается влияние Коро и Будена (картины «Вид канала Сен-Мартен», 1870; «Улица в Марли», 1871; «Площадь в Аржантейе», 1872; «Дорога в Севре», 1873, этот же мотив есть и у Коро; «Заснеженная дорога в Лувесьенне», 1873). В 1874 г. Сислей принял участие в первой выставке импрессионистов, а затем – в их выставках 1876, 1877 и 1882 гг. К этому времени мазок художника становится более вибрирующим, а краски – переливающимися; уже в 1873 г. это заметно на картине «Пшеничное поле». Кроме того, Сислей часто пишет водную поверхность: «Наводнение в Пор-Марли» (1876), «Лодка на Сене во время наводнения в Сюрени» (1877); туман – картина «Туман» (1874) и перламутровую изысканность снега – «Снег в Лувесьенне» (1874 и 1878). Из картин, написанных художником в конце его жизненного пути, назовем «Сен-Маммэ» (1885), где на первом плане изображен канал Луэн, – картина написана быстрыми, размашистыми мазками и вся пронизана светом, «Гроза в Пон-де-Морэ» (1887), «Морэ на берегу Луэна» (1892) и, наконец, «Канал Луэн» (1892). Если Писсарро больше всего любил изображать землю, то Сислей вошел в историю импрессионизма как художник, предпочитавший запечатлеть



А. СИСЛЕЙ

*Сен-Маммэ, хмурый день. Ок. 1880*

невесомое и нестойкое; все его картины написаны тонкими, воздушными мазками, что помогало художнику передавать его поэтический настрой.

**СЛЕФОГТ Макс** (1868, Ландшут – 1932, Ньюкасл). Начало художественного образования Слефогта было положено у Вильгельма фон Дица в Академии художеств Мюнхена (1884–1890), после чего он отправился в Париж, где стал посещать Академию Жюлиана и копировать в музеях работы старых масте-

М. СЛЕФОГТ

*Уголок сада, залитый солнцем. 1921*



ров. Потом художник постоянно жил в Берлине, где, начиная с 1917 г., преподавал в Академии художеств. Слефогт, как и Ловис Коринг, который был старше его на десять лет, являлся представителем так называемой «берлинской школы импрессионизма». Под влиянием французских художников, работы которых он неоднократно видел на выставках в Берлине, в творчестве Слефогта стали преобладать веселые, светлые тона, хотя художник и не следовал неукоснительно всем теориям импрессионистов; так, в частности, он не разделял тона («Уголок сада, залитый солнцем», 1921). Художник живо интересовался всеми сторонами современной жизни, страстно увлекался

музыкой (Моцартом, Вагнером), театром и по примеру своего духовного учителя Эдуарда Мане писал портреты артистов и музыкантов («Португальский певец Франсишку де Андраде в роли Дон Жуана»). Слефогт был также талантливым иллюстратором, обладая богатой фантазией и чисто немецким пристрастием к некоторой небрежности линии.

**СТИР Филип Уилсон** (1860, Биркинхед – 1942). Сын преподавателя рисунка, Стир получил начальное художественное образование в Школе изящных искусств в Глостершире, а затем, в 1882–1884 гг., продолжил его в Париже, в Академии Жюлиана и в Школе изящных искусств. Вместе со своим другом художником Сиккертом Стир, находившийся под сильным влиянием творческой манеры Моне и Уистлера, выставлялся в Новом английском клубе искусств, который был создан при его участии в 1886 г. Известность Стиру принесли не столько написанные им портреты или натюрморты, сколько залитые солнцем пейзажи, отделанные с помощью шпателя («Бегущие девушки: мол в Уолсберсуике», 1895). Именно благодаря этим работам Стир стал одним из основных представителей английского импрессионизма. Если в течение определенного времени работы художника свидетельствовали о его несомненной близости к французским импрессионистам, то в конце жизни он пишет пейзажи вполне в духе Констебла; мастерски отделанные, эти работы свидетельствуют об интересе художника к игре солнечных лучей, пробивающихся сквозь тучи («Замок Ричмонд», 1903). Акварели Стира напоминают акварели Тёрнера благодаря своему лиризму и использованию все более рассеянных цветовых пятен.

Ф. У. СТИР

*Портрет г-жи Хаммерли. 1907*





**ТОМА Ханс** (1839, Бернау, Шварцвальд – 1924, Карлсруэ). Благодаря покровительству герцога Баденского Тома, родившийся в семье со скромным достатком, смог получить художественное образование: сначала он учился в Карлсруэ у Ширмера, затем в Дюссельдорфе и, наконец, в Париже (1868) у Курбе, который оказал огромное влияние на его творчество (картины «Портрет сестры художника» и «Горы около Каррары», 1886). Хотя работы, созданные художником в начале творческого пути, не сулили большого успеха, его талант в полной мере проявился после 1889 г., когда в Мюнхене состоялась имевшая огромное значение для его судьбы выставка работ художника. После этой выставки большинство критиков оценило талант Тома, одного из лучших немецких художников второй половины XIX в. По примеру Бёклина Тома начал писать аллегорические картины на мифологические сюжеты, которые сегодня ка-

жутся лишенными фантазии и суховатыми. Безусловно, ярче всего талант художника выразился в пейзажах, где отчетливо чувствуется глубокая любовь к природе – особенно к деревьям – и поэтичность, которой лишены другие работы художника. Некоторые работы Тома свидетельствуют о том, что он уделял большое внимание передаче атмосферы и эффектов освещения: «Вальдвизе» (букв. «Лесная лужайка») (1879), «Долина в предгорье Таунус».

**ТОЧМАН Джон Генри** (1853, Цинциннати – 1902, Глостер, США). Из всех американских художников, на которых французский импрессионизм оказал значительное воздействие, Точман безусловно наиболее интересная фигура. Из желания быть американским импрессионистом в 1898 г. родилась его идея создать группу под названием «Десять американских художников». Вокруг Точмана объединились Фрэнк Бенсон, Джозеф де Камп, Томас



Х. ТОМА  
*Поляна. 1876*

Дж. Г. ТОЧМАН  
*Арк-ла-Батай. 1885*







А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Автопортрет в шестнадцатилетнем  
возрасте. 1880*

А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Графиня де Тулуз-Лотрек в гостиной  
своего замка Мальроме. 1887*



Дьюинг, Чайльд Хассэм, Уильярд Меткалф, Роберт Рид, Эдвард Ф. Симпсонс, Эдмунд Тарбелл и Дж. Олден Уир. Среди произведений Точмана следует в первую очередь отметить зимние пейзажи («Заснеженный пруд»), которые свидетельствуют о стремлении художника вслед за Сислеем и Моне передать переливающуюся перламутровую белизну снега.

**ТУЛУЗ-ЛОТРЕК Анри де** (1864, Альби – 1901, Мальроме, Жиронда). «Я хотел, чтобы это походило на правду, а не на идеал», – говорил Тулуз-Лотрек, когда ему было всего семнадцать лет. Трезвое представление о себе самом и особенностях своего дарования было свойственно Тулуз-Лотреку до самой смерти; и это извиняет то, что он никому не делал поблажек, – другими словами, всегда смотрел на мир трезво. В Тулуз-Лотреке поражает его удивительная любовь к людям: например, когда он пишет проститутку, он изображает свои модели такими, какие они есть, прекрасно отдавая себе в этом отчет. Этот художник умел подметить и тут же перенести на холст жесты, выражения, мимику, свойственные определенному человеку, – то глубоко индивидуальное, что каждый унаследовал от своих родителей и предков. Поэтому портреты работы Тулуз-Лотрека, на которых запечатлены его время и определенная среда, поразительно правдивы и воссоздают свое время с необыкновенной достоверностью. Тулуз-Лотрек был одним из тех, кто понял: чтобы быть достоверным и убедительным, портрет не должен походить на фотографию человека, застывшего в привычной позе перед объективом, когда характер совершенно не виден, – портрет должен быть проникновением в нравственную сущность человека. Нужно застать человека

врасплох – только тогда будет видно, каков он на самом деле, что скрывается под его внешностью. Для этого были необходимы острый глаз и отточенное мастерство; надо было «пропитаться», если можно так выразиться, этим человеком и его средой. Поэтому Тулуз-Лотрек делал множество набросков и предварительных рисунков. Певица Иветт Гильбер, сначала отнесшаяся к художнику настороженно, быстро поняла, что художник стремится показать, сколь огромен ее талант.

На ум приходит одно сравнение. Современник Тулуз-Лотрека, известный карикатурист Сем, сделал несколько десятков набросков с принца Уэльского, будущего короля Эдуарда VII, в то время часто бывавшего в Париже, и опубликовал в конце концов рисунок – круг и сигару. На рисунке не было больше ничего – ни волос, ни глаз, ни ушей, ни носа, ни рта – ничего! Но каждый парижанин безошибочно узнал принца Уэльского! Стремление к обобщению, умение концентрироваться на сущностном, опускать второстепенные детали, которые казались художнику малоинтересными, скрупулезное выделение характерных мелочей позволяли Тулуз-Лотреку с наибольшей полнотой выражать себя, оставаясь в то же время удивительно достоверным. В качестве примера давайте посмотрим на две фигуры, изображенные на втором плане в левой части одного из панно, выполненных художником для ярмарочного балаганчика Ла Гулю, – на панно под названием «Танцуют Ла Гулю и Валентин Дезоссе». На женщине, о которой идет речь, огромная нелепая шляпа, а шея обернута боа из перьев; в ее спутнике нет ничего особенно выдающегося, кроме того, что он хочет выглядеть более элегантным, чем принц Уэльский, который ввел в моду носить в петлице василек, и потому у



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*За туалетом (Мадам Пупуль). 1898*

А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Флирт (Англичанин г-н Уорнер в «Мулен-Руж»). 1892*





А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Афиша выступления Джейн Авриль  
в «Жарден де Пари». 1893*



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Альфред ла Гинь. 1894*

него в петлице «красуется» целый букет васильков. Так, одной деталью художник обозначает персонаж и утрирует смешное в его облике. И это главная особенность искусства Тулуз-Лотрека – сказать как можно больше, будучи предельно лаконичным в выразительных средствах. Этот независимый человек не принадлежал ни к одной художественной школе своего времени, взяв, однако, у каждой из них то, что могло быть использовано его самобытным талантом. Так, от импрессионизма у него пристрастие к светлым тонам и техника мелких, контрастных мазков; от символизма – техника клаузонизма, манера класть на полотно крупные цветовые пятна. И конечно,

как все художники того времени, Тулуз-Лотрек испытал значительное влияние японского искусства с его стремлением к упрощению рисунка и непривычной композиции.

Анри де Тулуз-Лотрек, сын графа Альфонса де Тулуз-Лотрек-Мофра и Адели Тапье де Селейран, родился в Альби и был прямым потомком графов Тулузских. Будучи от рождения довольно слабым ребенком, он в детстве в результате несчастных случаев в 1878 и в 1879 гг. дважды ломал шейку бедра, что нанесло непоправимый ущерб его физическому развитию: Тулуз-Лотрек навсегда остался очень маленького роста. Уже в это время он начал рисовать, а потом и писать красками под





А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Ла Гулю, входящая в «Мулен-Руж»  
с двумя женщинами. 1892*

влиянием художника-анималиста Пренсто лошадиные упряжки («Граф де Тулуз-Лотрек правит своей каретой в Ницце», 1881), пейзажи и портреты («Священнослужитель», 1881; «Графиня де Тулуз-Лотрек за завтраком», 1883). В 1882 г. Тулуз-Лотрек решает посвятить себя живописи и переезжает в Париж. Сначала он посещал мастерскую Бонна, затем – мастерскую Кормона, где познакомился с Ван Гогом, искусство которого покорило его. В равной степени восхищался Тулуз-Лотрек работами Дега и Ренуара. В 1885 г. художник начал бывать в «Мирлитоне», кабаре, принадлежавшем Аристиду Брюану; он выполнил афиши для самых известных песен Брюа-



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Рыжеволосая женщина в белой блузе  
(Кармен Годэн в мастерской художника).  
1887*

А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Клоунесса Ша-Ю-Као в «Мулен-Руж». 1895*







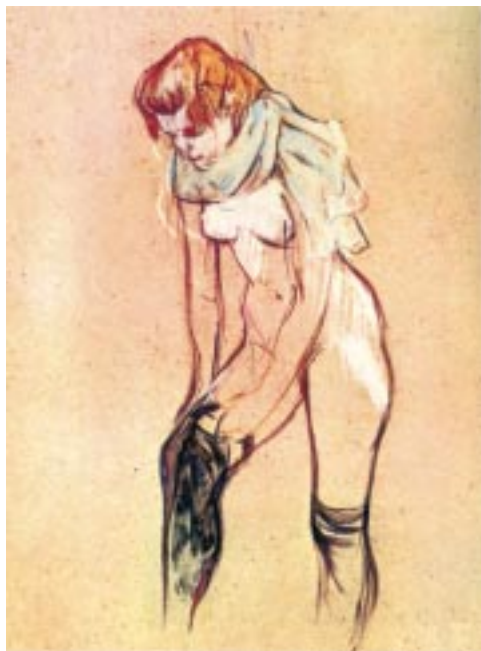
А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Танец в «Муллен-Руж». 1890*



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*В Салоне на улице де Мулен.  
1894*

на: «В Батиньоле», «Бельвиль», «На Сен-Лазаре». Одна из самых известных афиш Тулуз-Лотрека называется «Аристид Брюан в «Амбассадере» (1892). В это время – и не без влияния Брюана – Тулуз-Лотрек выполняет ряд работ, в которых ощущается резкая социальная критика современного общества: «Луженая глотка, или Пьяница» (1888–1889), «Альфред ла Гинь» (1894). В эти же годы Тулуз-Лотрек пишет довольно много портретов: «Мадемуазель Дио за пианино» (1890), «Августа» (1890). При этом нередко он изображает своих героев под открытым небом, в садах Монмартра, что было несвойственно художнику: «Женщина в перчатках. Портрет Онорины П.» (ок. 1890–1891), «Женщина в саду папаши Форре» (1891). Однако это не была настоящая работа на пленэре – речь шла, скорее, о фоне, своего рода театральной декорации, поскольку все внимание художника сосредоточено на образе человека. Тулуз-Лотрек говорил: «Существует только фигура человека; пейзаж является лишь фоном и ничем иным быть не должен. Художник, который пишет только пейзажи, – не тонкий человек; пейзаж всегда должен служить единственной цели –

А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Женщина, надевающая чулок.  
1894*



помогать наиболее полному раскрытию образа».

Постепенно Тулуз-Лотрек все больше и больше становится художником «бель эпок». Главные темы его творчества этого периода – неестественно оживленная ночная жизнь, мир цирка, баров, кабаре, мюзик-холлов – в первую очередь «Мулен-Ружа», мир французского канкана, театра, публичных домов и звезды этого мира: Джейн Авриль, Ла Гулю, Валентин Дезоссе, Марсель Лендер, клоунесса Ша-Ю-Као, мисс Мэй Белфорт, Иветт Гиль-

бер. Назовем несколько работ художника: «В цирке Фернандо: наездница» (1888), «В Мулен де ла Галетт» (1889) – именно эта работа стала первой, которую Тулуз-Лотрек выставил в «Салоне независимых», «Начало кадрили» (1889), «Танец в «Мулен-Руж» (1890), «В «Мулен-Руж» (1892), «Господин Буало в кафе» (1893), «Афиша «Диван-Жапонэ» (1892), «Танцующая Джейн Авриль» (ок. 1892), «Джейн Авриль, выходящая из «Мулен-Руж» (1892), «Афиша выступления Джейн Авриль в «Жарден де Пари» (1893), «Иветт

А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК

*На скачках. 1899*





А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК.  
*Англичанка из бара «Стар» в Гавре. 1899*

Гильбер» (1894) – эту певицу художник много раз изображал на своих рисунках, литографиях, картинах. В 1895 г. Тулуз-Лотрек пишет два больших панно для балаганчика Ла Гулю: «Танцуют Ла Гулю и Валентин Дезосе» и «Танцует Ла Гулю»; на последнем справа изображены пианист и фотограф Поль Сеско, а на первом плане – Морис Гибер, кузен художника доктор Тапье де Селейран, Оскар Уайльд, Джейн Авриль, Феликс Фенон в профиль и сам художник (спиной к зрителям). Назовем также работы «Доктор Тапье де Селейран» (1894), «Оскар Уайльд» (1895), «Марсель Лендер, танцующая болеро» (1895–1896), «Сидящая клоунесса Ша-Ю-Као» (цветная литография, 1896), «В баре Ахилла: танцующий Шоколад» (рисунок, 1896 г.), «За туалетом (Мадам Пупуль)» (1898).

Начиная с 1892 г. в творчестве Тулуз-Лотрека появляется тема парижских проституток, которых он пишет все чаще и чаще. «Модель всегда захватывает, – говорил художник, – они должны быть живыми». В 1894 г. Тулуз-Лотрек даже поселяется в одном из публичных домов на улице Мулен. В это время он выполняет этюды для серии литографий «Они», которые опубликовал в 1896 г.: «Женщина, надевающая чулок» или «Женщина из публичного дома» (ок. 1894), а также итоговую для художественных исканий тех лет композицию «Публичный дом на улице Мулен» (1894). Однако здоровье художника быстро ухудшается, сказывается и разрушающее воздействие на его слабый организм алкоголя. В начале 1899 г., когда душевное здоровье Тулуз-Лотрека оказывается под угрозой, он проводит некоторое время в лечебнице, где задумывает серию литографий под общим названием «Цирк». Из лечебницы художник выходит в мае, после чего он живет попеременно то в Париже, то в Бордо. В это время Тулуз-Лотрек еще пишет портреты; одним из самых удачных является «Англичанка из бара «Стар» в Гавре» (1899). Последнее произведение художника (картина «Экзамен на медицинском факультете в Париже», 1901) осталось незавершенным; однако работа эта чрезвычайно выразительна и предвосхищает творчество Жоржа Руо.

Тулуз-Лотрек умер 9 сентября 1901 г. в возрасте тридцати семи лет в замке Мальроме в Жиронде. Все картины и этюды, оставшиеся в его мастерской, мать художника передала городу Альби с условием, что в помещении епископского дворца Берби будет создан музей произведений Тулуз-Лотрека. Критик Роже Маркс очень тонко определил, в чем состояла оригинальность

этого необыкновенного таланта, написав в связи с выставкой работ Тулуз-Лотрека в галерее Буссо и Валадона, состоявшейся еще при жизни художника, в 1893 г.: «Давно не было художника, одаренного столь богато, как господин Тулуз-Лотрек. Художника, выразительные средства которого настолько бы соответствовали его аналитическому уму. Он не принадлежит ни к одной школе, ни к одной группе и совершенно свободен от каких-либо влияний, что и позволяет ему оставаться самим собой». Тулуз-Лотрек не был ни карикатуристом – работы его несравненно выше этого уровня, – ни сатириком. Его нелицеприятное, искреннее до жестокости искусство не просто правдиво, оно отражает скрытую от взгляда истину и может порой задеть, но мы сразу чувствуем, что перед нами творения человека раннего и затравленного, который не восставал против своей несправедливой судьбы, а стремился раскрыть тайны человеческой души.

**УДЕ Фриц Карл Герман фон** (1848, Волькенбург, Саксония – 1911, Мюнхен). Свое жизненное поприще фон Уде начал в саксонской кавалерии, где прослужил десять лет. Живописью он стал заниматься сначала в Мюнхене, а потом в Париже под руководством Мункаши. Безусловно, именно благодаря влиянию этого художника фон Уде сначала писал картины на религиозные сюжеты, что обеспечило ему большой успех не только в Германии, но и в Париже. Своеобразие этих работ фон Уде состоит в том, что персонажи художника лишены обычной в таких случаях условности – художник изобразил их как своих современников (картина «Христос у крестьян»). По примеру Либермана – с ним фон Уде познакомился в Мюнхене в 1880 г. – художник



Ф. К. Г. фон УДЕ  
*Девушки в саду. 1906*

постепенно отказывается от темных битумных красок, которым отдавал предпочтение в своих ранних работах, и начинает писать светлыми, «пленэрными» красками («Баварские барабаны», 1883). И хотя фон Уде слишком любил сюжетные картины («Детская», 1889), он тем не менее умел очень тонко передавать всю поэтичность пробивающегося сквозь листву света («Старая харчевня в Дахау», 1888; «Девушки в саду», 1906).

**ФАНТЕН-ЛАТУР Анри** (1836, Гренобль – 1904, Бюре, департамент Орн). Фантен-Латур говорил: «В моих жилах намешано слишком много разной крови, чтобы меня могли волновать вопросы художественных школ и национальности». Действительно, он всегда оставался вне крупных художественных течений своей эпохи и считался в художественной среде совершенно независимым. Фантен-Латур учился сначала у своего отца, Жана Теодора, а затем у Лекока де Буабодрана, но в действительности он сформировался в Лувре, где делал копии с работ старых мастеров. Фантен-Латур был другом и





### А. ФАНТЕН-ЛАТУР

*Мастерская в квартале Батиньоль. 1870*

яростным сторонником Мане и часто посещал кафе Гербуа, благодаря чему и оказался втянут в художественную и интеллектуальную борьбу своего времени. Он писал портреты, небольшие жанровые сценки, натюрморты, но особенно удавались ему цветы, главным образом розы. Первыми работами, которые Фантен-Латур направил в Салон, были портреты; в 1859 г. жюри отклонило картины художника – они были приняты лишь в 1861 г. Фантен-Латур подружился с американским художником Уистлером, искусством которого его покорило; вместе они в 1859 г. отправляются в Англию. В 1861 и в 1864 гг. он совершит еще две поездки в эту

страну. В Англии, как и во Франции, большой успех имели картины Фантен-Латура, на которых он изображал цветы; именно эти мотивы доминируют в его творчестве в 1862–1894 гг. («Нарциссы и тюльпаны», 1862; «Цветы», 1865; «Розовая прелесть июня», 1886; «Розы», 1890; «Этюд с розами», 1892).

Он также прославился большими портретными композициями в духе голландских художников XVII в., главным образом Франса Халса. Напомним его картину «Апофеоз Делакруа», написанную через год после смерти этого великого художника; на этом полотне, выставленном в Салоне (1864) рядом

с портретом Делакруа, изображены критики и художники: Дюранти, Фантен-Латур в белой рубашке, Уистлер, Шанфлёр, Мане, Бодлер, Кордье, Легро, Бракмон и Бальеруа. Фантен-Латур написал также картину «Мастерская в квартале Батиньоль», посвященную Мане, которая была выставлена в Салоне (1870). На ней изображен сидящий перед мольбертом Мане, а рядом с ним – Захария Астрюк, Отто Шёлдерер, Ренуар, Золя, Эдмон Метр, Базиль, Моне. В картине «За столом» (Салон, 1872) изображены собравшиеся в годовщину смерти Бодлера Верлен, Рембо, Леон Валад, Эрнест д'Эрвийи, Камиль Пельтан, Элзеар Бонье, Эмиль Блемон, Жан Экар.

И наконец, помимо картины «Семья Дюбор», последнее большое полотно художника, посвященное музыкантам, называется «Около рояля» (Салон, 1885). На нем изображены сидящий за роялем Шабрие и Эдуард Метр, Адольф Жюлиан, Буассо, Камиль Бенуа, Ласко, Венсан д'Энди, Амеде Пижэ. Фантен-Латур был большим меломаном и восхищался музыкой Вагнера, о чем свидетельствуют его работы «Три дочери Рейна» (пастель, навеянная оперой «Золото Рейна», 1876) и «Сцена из «Тангейзера», выставленная в Салоне (1886).

Фантен-Латур также занимался литографией. Его творчество отражает глубоко поэтичную натуру художника, вследствие чего оно стоит несколько особняком в художественной жизни своего времени.

**ЦОРН Андерс** (1860, Утмеланд под Морой – 1920, Мора). Цорн был одним из самых значительных шведских художников конца XIX в. Этот рожденный вне брака сын баварского пивовара, приехавшего в Швецию подработать, и местной крестьянки в 1875 г.



А. ЦОРН  
*Рыбак. 1888*

начал посещать Академию изящных искусств в Стокгольме, где он много внимания уделял рисунку и акварели. В 1881 г. Цорн приехал в Париж, а затем побывал в Испании и Португалии (1881–1882, 1884), в Лондоне (1882–1885), Венгрии (1885–1886), Турции и в Греции со своей молодой женой, а затем снова в Испании и, наконец, в Алжире (1887).

Зимой 1887 г. он работал в небольшой международной колонии художников, созданной в Сент-Ив в Курнуайе. В этот период Цорн увлекался передачей отблесков света на поверхности воды (акварель «Сент-Ив в Курнуайе», 1887–1888; акварель «Марина», ок. 1887).

Его первое большое полотно «Сент-Ив в Курнуайе. Рыбаки», выставленное в парижском Салоне (1888), было приобретено государством. С 1896 г. постоянным местом жительства Цорна становится Мора, где он основывает художественный музей, которому передает много своих произведений. Он продолжает путешествовать по Европе, побывав и в США. В 1906 г. в галерее Дюран-Рюэля прошла ретроспективная выставка работ художника.

Цорн, прекрасно владевший рисунком и страстно увлекавшийся акварелью, написал также много портретов, которые выполнены в стиле, напоминаю-

щем манеру Клода Моне или Дега («Портрет Антонена Пруста», 1888). Однако если и сопоставлять творчество Цорна, много писавшего обнаженную женскую фигуру, и по преимуществу у воды, с кем-нибудь из французских импрессионистов, то это, конечно, с Ренуаром. Как и Ренуар, Цорн старался передать игру света на отливающей перламутром женской коже («На скалах: морская нимфа», 1894; «Летняя ночь», 1891). Но в последние десять лет художественная манера Цорна меняется, и полотна его начинают все больше и больше походить на работы Коринта.

# Сторонники импрессионизма

**АРОЗА Гюстав** (2-я пол. XIX в.). Гюстав Ароза вошел в историю искусства в первую очередь как покровитель Поля Гогена. Банкир и страстный поклонник искусства, он также интересовался творчеством Писсарро. В 1870 г. Ароза пригласил в Париж Поля Гогена, только что закончившего отбывать воинскую повинность на флоте. По рекомендации Ароза молодой Гоген поступил в банк Бертена, где проработал двенадцать лет, по истечении которых, в 1883 г., решил целиком посвятить себя живописи. Работая в банке, Гоген познакомился с Шуффенекером, тоже банковским служащим, который на досуге занимался живописью. Позднее этих двух художников связала тесная дружба.

Ароза, часто бывая в мастерских многих художников, собрал прекрасную коллекцию картин и помог Гогену войти в мир живописи, пробудив дремавшее в нем призвание художника.

**АСТРЮК Захария** (1835–1907). Название знаменитой картины Эдуарда Мане «Олимпия» было подсказано стихотворением Астрюка «Когда, за-

быв мечты, пробудится Олимпия...». Критик, художник и скульптор, Астрюк принимал участие в первой выставке группы импрессионистов; яростнее всего он защищал Эдуарда Мане. В статье «Мои впечатления от Салона» Астрюк в 1860 г. писал: «Постепенно формируется новая школа в живописи. Ей приходится создавать себя на руинах. Однако будущее целиком и полностью принадлежит новому поколению художников». В 1864 г. Эдуардом Мане был написан замечательный



3. АСТРЮК  
*Лондон. Подарки из Китая. 1874*





Э. МАНЕ  
*Портрет Захарии Астриюка. 1864*

портрет Астриюка. А в своей картине «Музыка в Тюильри», созданной мастером приблизительно в это же время, Мане изобразил среди толпы прогуливающихся Захарию Астриюка, своего брата Эжена Мане, композитора Жака Оффенбаха, Шарля Бодлера и Теофиля Готье.

Через три года Захария Астриюк встал на сторону участников «Салона отверженных» и, пока продолжалась выставка, ежедневно выпускал газету «Салон 1863 года». Он же написал предисловие к каталогу персональной выставки Эдуарда Мане, организованной художником во время Всемирной выставки (1867). В этом предисловии, в частности, говорилось: «Выставляться – жизненная потребность любого художника. Спустя какое-то время люди привыкают к тому, что раньше их поражало, – понемногу они начинают понимать и принимать новое искусство». Хотя живопись Ренуара нравилась Захарии Астриюку меньше, именно ему мы обязаны следующим отзывом о картине «Лиза» (1867): «Композиционно женская фигура расположена превос-

ходно... Она написана с большим изяществом, все эффекты переданы с поразительной точностью, тона изысканны, – все в картине подчинено определенному впечатлению, а освещение распределено безупречно».

В картине «Мастерская в квартале Батиньоль» (1870) Фантен-Латур изобразил немецкого художника Шельдерера, Ренуара, Золя, Клода Моне, Эдмона Метра и Базиля, которые стоят вокруг Эдуарда Мане, работающего над портретом Захарии Астриюка.

**БАРНЗ Комб** (1872–1951). Доктор Барнз, один из самых выдающихся американских коллекционеров, был самоучкой. Наделенный от природы необычайно острым умом, он начал изучать медицину и химию, а затем работал в фармацевтической лаборатории. В 1902 г. Барнз и немец Гер-



П. О. РЕНУАР  
*В саду. 1875*

ман Хилле запатентовали сильнодействующее антисептическое средство, что принесло Барнзу огромное состояние. Как человек, интересующийся искусством, Барнз начал посещать музеи и художественные галереи Европы, бывая в Лондоне, Берлине и Париже, где он познакомился с Лео и Гертрудой Стайн. Благодаря им он открыл для себя творчество Сезанна, Ренуара, Матисса, Пикассо, Брака, Хуана Гриси и Леже. Одним из первых приобретений Барнза, связанных с импрессионизмом, стала картина Ренуара.

Если в 1912 г. Барнз купил только одно полотно Сезанна, то впоследствии он приобрел четырнадцать работ этого художника, пополнивших его коллекцию, где уже были полотна Ренуара, Сислея, Моне, Гогена и Ван Гога (в том числе «Портрет почтальона Рулена»), пастели Дега («Обнаженная на голубом диване»), работы Тулуз-Лотрека, Матисса и Пикассо.

К концу Первой мировой войны Барнз собрал огромную коллекцию большой ценности, которой он очень дорожил. Барнз начал заниматься и художественной критикой, пробуя себя в этом жанре. В статье «Как оценивать произведение живописи» Барнз утверждал, что главное – сосредоточенное созерцание картины, которого ничто не может заменить. Он написал также две работы, «Искусство Ренуара» (1935) и «Искусство Сезанна» (1939), высоко оценив творчество этих художников, которые к тому времени были представлены в его коллекции почти сотней работ.

В 1920 г. Барнз решил создать фонд, который носил бы его имя. В 1924 г. выставочные залы этого фонда распахнули свои двери, а коллекция Барнза была признана одной из самых значительных в мире.



Н. Я. ГРИГОРЕВСКУ

*Портрет доктора де Беллио. 1877*

**БЕЛЛИО Жорж де** (1828–1894). Получив образование в Париже, доктор де Беллио, богатый румынский аристократ, остался в этом городе навсегда. Будучи другом многих импрессионистов, советником и помощником в трудные дни, он одним из первых поддерживал их искания и начал приобретать произведения Ренуара, Сислея, Писсарро и Моне (в частности, его знаменитую картину «Впечатление. Восход солнца»), которые в то время, как казалось большинству, не имели никакой ценности.

Доктор де Беллио горячо отстаивал живопись импрессионистов перед своими друзьями, среди которых было немало художественных критиков и литераторов. В период с 1890 г. и до самой своей смерти в 1894 г. доктор де Беллио был завсегдатаем обедов импрессионистов в кафе «Риш».

По свидетельству Теодора Дюре, доктор де Беллио снял на улице Альфреда Стевенса, напротив дома, где он жил, пустовавшее помещение магазина и там хранил свою коллекцию произведений искусства и картин. Он приглашал туда всех, кого ему удавалось уговорить, и убеждал людей в ценности этих картин. Особенно горячо он расхваливал своим гостям талант и достоинства Моне, который не раз в тяжелейшие минуты своей жизни обращался к доктору де Беллио за помощью. Благодаря своему открытому характеру, гостеприимству и великодушию доктор де Беллио играл значительную роль в мире искусства.

**БЕРНХЕЙМ Александр**, или **Бернхейм-младший** (1839–1915). Галерея Бернхейма-младшего, одна из первых художественных галерей во Франции, была основана в Безансоне Жозефом



А. РОНДЕЛЬ  
*Портрет Александра Бернхейма*

Бернхеймом. В 1863 г. его сын Александр перебрался в Париж и поселился в доме № 8 на улице Лаффитт. Он подружился с Курбе и начал выставлять его работы вместе с работами Коро. Художественная галерея быстро расширялась; в 1900 г. она располагалась в доме № 25 по улице Мадлен. В течение двадцати пяти лет в этой галерее устраивались выставки самых различных художников: Боннара, Вюйара, Сезанна, Ван Гога, Ренуара и Матисса. Затем, в 1924 г. галерея окончательно переехала в дом № 83 на улице Фобур-Сент-Оноре и в дом № 27 на авеню Матиньон.

Начиная с 1892 г. все крупные аукционы проводятся при участии галереи Бернхейма, в том числе и распродажа коллекций Шарпантье, Натансона, Роже Маркса, Октава Мирбо. Стремясь внести свой вклад в документальную, биографическую и критическую историю крупнейших художников современности, Бернхейм создал при своей галерее Отдел изданий по искусству, который опубликовал монографии о Мане, Курбе, Ван Гоге, Тулуз-Лотреке, Ренуаре, издал большие альбомы Дега, Матисса, Вламинка, собрание рисунков Сёра, полный альбом репродукций Ренуара с восьмьюстами иллюстрациями. И наконец, галерея Бернхейма под руководством Фенеона выпускала «Бюллетен де ля ви артистик», быстро снискавший уважение в мире искусства.

**БЛАНШ Жак Эмиль** (1861–1942). Художник, писатель и художественный критик, Жак Эмиль Бланш, будучи своим человеком в художественных кругах Парижа, познакомился с импрессионистами, которые научили его любить пейзажи, выполненные на пленэре. Бланш вел светский образ жизни, благодаря чему был знаком с крупней-



Ж. Э. БЛАНШ

*Портрет Франсиса Пуленка. 1930*

шими писателями своего времени. Он писал их портреты, проявляя при этом большую художественную тонкость. Его кисти принадлежат портреты Стефана Малларме, Андре Жида, Поля Валери, Марселя Пруста, Поля Клоделя, Жана Жироду, Джеймса Джойса, Жана Кокто, Макса Жакоба.

Он написал работу «Задачи художника от Давида до Дега» и книгу «В погоне за воспоминаниями», где расска-

зано немало любопытных историй о Ренуаре. Бланш часто бывал в Оффранвиле близ Дьеппа, где встречал художника, которого так любил: «Никто не знает всех достоинств этой великой души, которая сначала кажется такой неприступной, – писал Бланш. – Ренуар судит обо всем здраво, он очень скромнен и постоянно работает, создавая свои изысканные картины, которыми станут восхищаться ценители будущего». Бланш рассказывает, что Ренуар писал пейзажи, чтобы отдохнуть: «Это необыкновенное зрелище – он работает словно пастельными красками, нанося на холст многоцветную штриховку, где красные цвета поглощают зеленые и синие тона».

**БОДЛЕР Шарль** (1821–1867). Автор «Цветов зла» оставил обширное критическое наследие, свидетельствующее об аналитическом складе его ума и восприимчивости к визуальным впечатлениям. Бодлер писал, что нередко он «ценил картину только за те мысли, которые она в нем пробуждала». Первыми сборниками статей Бодлера стали



Г. КУРБЕ

*Портрет Бодлера. Ок. 1848*



«Салон 1845 года» и «Салон 1846 года», а последними – «Салон 1855 года» и «Салон 1859 года». Бодлер утверждал: «Существование критики может быть оправдано, только если она пристрастная, увлеченная и политическая, другими словами, отражает глубоко личную точку зрения, максимально расширяя при этом горизонт». Так, выше всех других художников Бодлер ставил Делакруа, «обладавшего своеобразным, не поддающимся определению качеством, которое позволяло художнику выражать свойственную его времени меланхоличность», благодаря чему Делакруа и был художником-новатором с ярко выраженной творческой индивидуальностью. В своем стихотворении «Маяки» Бодлер ставит Делакруа в один ряд с Рубенсом, Леонардо да Винчи, Рембрандтом, Микеланджело. На полотне «Апофеоз Делакруа» Фантен-Латур изобразил Бодлера среди художников и писателей, отстаивавших новые веяния в искусстве.

Поэт также восхищался Домье, «абсолютным совершенством» его рисунка, добавляя при этом, что «сатиры художника удивительно точны»; Бодлер находил в работах своего друга Константина Гиса отражение «фантастического, которое есть в реальной жизни». Он же произнес пророческие слова в адрес Будена, а в Курбе, который в 1848 г. написал портрет поэта и сделал его одним из персонажей своей картины «В мастерской художника», Бодлер увидел «могучего труженика, необузданную и упорную волю». Он расточал похвалы Йонкинду и Мане, которого всегда поддерживал как истинный друг. Признавая темперамент этого художника, Бодлер в 1862 г. выразил свое полное восхищение им. «Мане обладает, – писал он, – выраженным чувством современности, богатым, живым, тонким и одновременно дерз-

ким воображением». Как подчеркивал Валери, своим триумфом Мане, возможно, обязан этой встрече с поэзией. Больше всего Бодлер ценил первые произведения Мане; однако, не понимая до конца творчество художника, он обвинял его в некоторых слабостях, поэтому оценки поэта не всегда были справедливыми.

Постоянный интерес, который Бодлер питал ко всем художественным явлениям, неотделимый от его поэтического восприятия действительности, обеспечил поэту особое место в истории критики.

**БОННА Леон** (1833–1922). Леон Бонна родился в Байонне. Изучать живопись начал в Испании, в мадридской Академии художеств, продолжив свое образование в Италии; затем, приехав в Париж, поступил в мастерскую Леона Конье. Бонна начинал как истори-



Л. БОННА  
*Портрет Жюля Ферри. 1888*



Э. ДЕГА  
*Портрет Леона Бонна. 1862*

ческий живописец, но затем стал официальным портретистом. Ему позировали самые знаменитые люди того времени, в том числе Виктор Гюго, Жюль Ферри, Тьер, Александр Дюма-сын. Будучи преподавателем Школы изящных искусств, Бонна в 1855 г. познакомился с Дега; среди его наиболее прославившихся учеников были Гюстав Кайботт и – в 1882 г. – Тулуз-Лотрек. По совету своего друга Анри Рашу Тулуз-Лотрек, рекомендованный художником-анималистом Рене Пренсто, начал посещать мастерскую Бонна и очень старался быть хорошим учеником. Однако этот опыт продолжался всего несколько месяцев, после чего Бонна, назвавший рисунок Лотрека «ужасным», потребовал, чтобы его ученик придерживался академической манеры письма, категорически осудив все попытки индивидуальной интер-

претации. Тулуз-Лотрек прекратил посещать мастерскую Бонна и стал работать в мастерской Кормона.

Однако огромная заслуга Бонна состояла в том, что он был коллекционером и меценатом. На свои средства он создал в родном городе, Байонне, художественный музей, который носит имя Бонна; там же хранится коллекция, заведенная Бонна этому городу.

**БЮРТИ Филипп** (1830–1890). Писатель и художественный критик, Филипп Бюрти был одним из немногих, кто после первой же выставки импрессионистов отнесся к ним с симпатией. Он тонко почувствовал общее направление их поисков – «свежая манера исполнения, передача всей полноты освещения на пленэре и фиксация первого непосредственного впечатления».

Годом позже Ренуар, Моне и Сислей, очутившись в крайне тяжелом финансовом положении, решили организовать распродажу своих работ в Отеле Друо 24 марта 1875 г. Предисловие к каталогу выставившихся на продажу картин было написано Бюрти. Комментируя представленные произведения, он отмечал: «Эти работы передают игру света, контраст тонов, общее впечатление от силуэта и объема предметов, что превращает их в объект высокомерных нападок, но художников мало заботит мнение близоруких людей».

В 1880 г. Бюрти опубликовал роман «Большая неосторожность», герой которого – художник-импрессионист; в его чертах легко угадывается сходство с Моне, Ренуаром и Мане. В книге автор вспоминает о том, как импрессионизм впервые заявил о себе, описывает встречи в кафе, вводя в роман образ критика, который является его альтер эго и выражает собственные идеи Бюрти. Герои романа считали, что «частности могли бесконечно варьировать-

ся в зависимости от страны, времени года, состояния атмосферы – от тысячи причин локального или физического характера. Но главное всегда оставалось неизменным – импрессионист должен быстро и достоверно передавать ощущение мгновения, в совершенстве владея навыками рисунка».

**ВОЛЛАР Амбруаз** (1865–1939). Амбруаз Воллар родился на острове Реюньон. В метрополию он приехал в ранней молодости, намереваясь получить образование и стать юристом. Поступив сначала служащим к одному торговцу картинами, он в 1893 г. открыл собственную галерею на улице Лаффитт и начал приобретать картины Сезанна, «волшебное» имя которого



П. СЕЗАНН

*Портрет Амбруаза Воллара. 1899*



П. О. РЕНУАР

*Портрет Амбруаза Воллара. 1908*

было ему подсказано Писсарро. Воллар приобрел около двухсот работ художника, потратив на это сумму в 80 000 – 90 000 франков.

Осенью 1895 г. Воллар провел первую выставку, посвященную исключительно творчеству Сезанна, на которой он выставил пятьдесят картин художника. Разразился скандал, и Воллар был вынужден убрать картины Сезанна с витрины, чтобы избежать враждебных выходок публики. Однако подлинные любители живописи, такие, как Огюст Пеллерен и граф Исаак де Камондо, оценили художника. Эта выставка прославила Воллара как торговца картинами, обеспечив ему известность в художественных кругах Парижа. У Гертруды Стайн, впервые посетившей Воллара в 1904 г., осталось от этого визита неизгладимое впечатление:

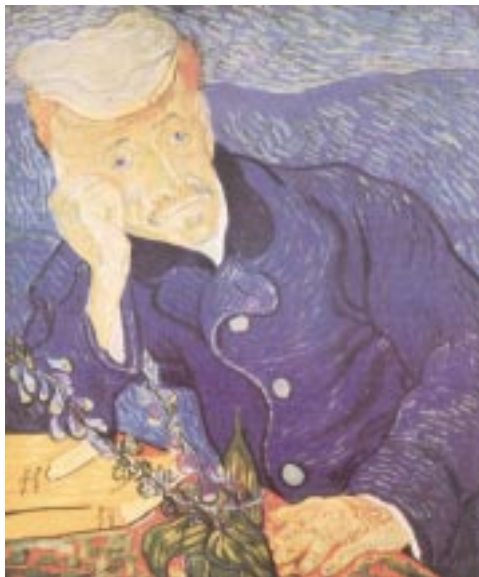
«Там была удивительная атмосфера, – вспоминала она. – Все это никак не походило на художественную галерею. Войдя, вы сразу же видели несколько картин, повернутых лицом к стене; в углу валялись груды сваленных в кучу полотен, а в середине комнаты вы замечали высокого, грустного человека в черном – это и был Воллар».

Воллара писали все его друзья: Сезанн дважды, в 1908 г., в 1917 г. – Ренуар, а также Боннар и Пикассо.

В 1896 г. Воллар написал жившему на Таити Гогену письмо, предлагая ему заключить контракт и покупать все его работы. Гоген принял это предложение, и Воллар стал приобретать преимущественно картины Сезанна и Гогена. Его интересовали также фовисты и наби. В 1901 г. он организовал первую выставку Пикассо, через три года – выставку Матисса и в том же году выставил сто пять полотен Ван Донгена. В 1905 и в 1906 гг. Воллар получает право на все картины, создаваемые Дереном и Вламинком.

Деятельность Воллара не ограничивалась только приобретением и продажей картин – он написал также несколько книг, в том числе «Воспоминания торговца картинами» и книгу о Сезанне. Страстный библиофил, Воллар способствовал изданию тридцати книг с иллюстрациями лучших художников того времени; назовем лишь некоторые из них: «Параллельно» Поля Верлена (1900) с литографиями Боннара и «Заведение Телье» (1933) Ги де Мопассана с неизвестными ранее монотипиями Дега.

**ГАШЕ Поль** (1828–1909). Врач, страстно увлекавшийся искусством, сам писавший картины и занимавшийся гравюрой – преимущественно офортами, – доктор Гаше был большим другом импрессионистов и поклонником их живописи. Он часто бывал в кафе



В. ВАН ГОГ  
*Портрет Поля Гаше (первый вариант).  
Овер. Май – июнь 1890*

Гербуа, где познакомился с Писсарро и Гийоменом.

После франко-прусской войны (1870–1871) доктор Гаше вместе с женой и двумя детьми поселился в Овер-сюр-Уаз. В своем доме, расположенном на высоком холме, под которым лежала долина Уазы, доктор Гаше устроил мастерскую, куда к нему приезжали поработать Писсарро, Ренуар, Моне и Гийомен. В течение двух лет (1873–1874) его гостеприимством пользовался Сезанн, который написал здесь свою знаменитую картину «Дом повешенного», сыгравшую ключевую роль в его художественной эволюции, а также второй вариант «Современной Олимпии», представлявшей собой нечто вроде пародии на «Олимпию» Мане. 21 мая 1890 г. Ван Гог по совету своего брата Тео приезжает в Овер к док-



тору Гаше. С необыкновенной тактичностью доктор убеждает художника, что болезнь его не столь серьезна, как тому кажется. Глубокая симпатия, которую доктор Гаше испытывает к Ван Гогу, и его восхищение картинами художника создали благоприятные условия для необыкновенного творческого подъема Ван Гога. В это время он пишет «Мадемуазель Гаше у пианино», «Рагуша в Овере», а также знаменитое полотно «Церковь в Овере» и «Портрет Поля Гаше». Однако раздражительность Ван Гога нарастала и приступы ярости становились все чаще. 29 июля Ван Гог скончался, за два дня до этого выстрелив себе в грудь. После него остались произведения, смысл которых лучше всех выразил доктор Гаше: «Слова «любовь к искусству» не подходят к этому художнику. О нем следовало бы сказать – «истовая, вплоть до прития мученичества, вера в искусство». В тот же день доктор Гаше сделал набросок углем, запечатлев Ван Гога на смертном одре. Среди наиболее значительных произведений коллекции доктора Гаше, которую он передал Лувру, назовем следующие картины: «Натурщик» Ренуара, «Хризантемы» Моне, «Современная Олимпия» и «Дом доктора Гаше» Сезанна, «Дорога в Лувесьенне» Писсарро, «Канал Сен-Мартен» Сислея, а также полотна Ван Гога «Портрет Поля Гаше», «Церковь в Овере» и выполненный художником «Автопортрет» (1890).

**ГЛЕЙР Шарль** (1808–1874). Швейцарец по национальности, Глейр родился в Шевильи в кантоне Вод. После поездок на Восток и в Италию в 1838 г. Глейр обосновался в Париже, где стал преподавателем Школы изящных искусств. Он открыл свою мастерскую, которую в 1862 г. посещали Моне, Базиль, Сислей и Ренуар. Посещение мастерской Глейра в известном смысле

дополняло занятия в Школе изящных искусств, обучение в которой было бесплатным, но велось без всякой системы. Поэтому многие преподаватели Школы открывали частные мастерские, которые ученики посещали регулярно и где они занимались под руководством только одного педагога.

Моне начал посещать мастерскую Глейра по совету художника Тульмуша. Во время одного занятия, когда ученики писали этюд обнаженной фигуры с натурщика, Глейр заметил: «Совсем неплохо, но модель у вас получается слишком характерной... Запомните, молодой человек, что, когда вы пишете человеческую фигуру, следует всегда помнить об уроках античных мастеров. Природа как таковая, мой друг, бывает очень хороша как элемент этюда, но большого интереса она не представляет. Имейте в виду, что стиль достигается только таким образом!» Но Моне не сумел оценить это замечание, да и Ренуар отказался работать в академическом стиле. «Наверное, вы занимаетесь живописью для собственного удовольствия», – сказал как-то Глейр Ренуару. «Конечно, – ответил тот, – если бы это занятие не доставляло мне удовольствия, я бы его бросил!» Хотя взгляды Глейра и его учеников на искусство сильно расходились, есть немало свидетельств того, что ученики испытывали к Глейру глубочайшее уважение. В начале 1864 г. Глейр, опасаясь за свое зрение, закрыл мастерскую.

**ГОДИБЕР** (2-я пол. XIX в.). Когда в 1868 г. Клод Моне вел нищенское существование в Гавре, он вместе с Курбе и Эдуардом Мане был приглашен принять участие в проходившей в этом городе Международной морской выставке. В это время Годибер, который в дальнейшем станет оказывать покровительство Моне, заказал ему портрет

своей жены, над которым художник работал в Этрета.

Хотя на выставке в Гавре Моне получил золотую медаль, ему не удалось продать там ни одной своей работы, и в день закрытия выставки кредиторы попытались захватить его картины в уплату долгов. По свидетельству Будена, картины были тотчас же приобретены Годибером, уплатившим за каждую из них по восемьдесят франков. Глубоко сочувствуя Клоду Моне, который жил в нужде, Годибер стал выплачивать ему небольшое содержание, что внесло в жизнь художника некоторую размеренность и дало ему возможность с большей отдачей заниматься своим искусством.

Из Фекана, где Моне жил в сентябре 1868 г., он писал Базиллю: «Здесь меня окружает все, что я люблю. Я провожу весь день на пленэре – на пляже и среди скал... Конечно, я все время пишу и полагаю, что в этом году мне удастся написать хорошие картины. Благодаря господину из Гавра, который пришел мне на помощь в трудную минуту, я наслаждаюсь полнейшим спокойствием».

**ГОНКУР де**, братья **Эдмон** (1822–1896) и **Жюль** (1830–1870). Люди искусства, братья Гонкур жили напряженной интеллектуальной жизнью. Как писатели они объявили себя сторонниками эстетики реализма, стремясь описывать «подлинную жизнь» и



К. МОНЕ

*Портрет госпожи Годибер. 1868*

П. ГАВАРНИ

*Братья Гонкур. 1853*



делая заметки прямо «с натуры». Очень быстро они выработали своеобразный стиль, который назвали «художественным письмом».

В живописи они предпочитали Домье, Гаварни (написавшего их портрет в 1853 г.) и Гюстава Моро ценили выше Мане. Они интересовались французским искусством XVIII в. и, стремясь к тому, чтобы современники по достоинству отнеслись к творчеству Ватто, Шардена и Фрагонара, публиковали монографии, посвященные этим художникам. Однако больше всего их увлекала японская гравюра, оказавшая большое влияние на импрессионистов. Братья Гонкур восхищались искусством Дальнего Востока, которое они открыли для себя благодаря Всемирной выставке (1867).

Кроме того, мы обязаны братьям Гонкур точным воссозданием мира художников в романе «Манетт Саломон», опубликованном в 1867 г. В книге рассказано о жизни художника середины XIX в. Главный герой, Кориолис, пытается «уловить пейзаж современной жизни» и хочет «передать новую красоту своего времени, своей эпохи, людей этого времени». Приведенные строки позволяют понять, почему Дега так восхищался братьями Гонкур: они выразили то, что, начиная с 1868 г., было главным в исканиях художника. Его герои – танцовщица на сцене, певичка кафешантана, прачка или модистка – тоже выражали современную жизнь, к чему стремились и братья Гонкур. В своем «Дневнике» Эдмон Гонкур писал о Дега: «До сего времени я не видел никого, кто сумел бы так точно передать современную жизнь и душу этой жизни». После преждевременной смерти своего брата Эдмон де Гонкур продолжал писать «Дневник», который они начинали вместе; в этом «Дневнике» он пишет о Моне: «Что меня в нем по-

ражает, так это очевидное влияние Йонкинда. Художника привлекает любовью пейзаж только в точно определенный час: он передает именно эти облака, это состояние атмосферы, эту землю». В 1869 г. Моне обосновался на берегах Сены, и, вспоминая его в тех местах, Эдмон де Гонкур восклицает: «Буживаль – вот мастерская пейзажа современной французской живописи! Там каждый изгиб реки, каждое деревце напоминают о выставке».

**ГЮИСМАНС Жорис Карл** (1848–1907). Писатель Жорис Карл Гюисманс, в какой-то момент бывший учеником Золя, сначала стоял на позициях натурализма, но впоследствии перешел под знамена символизма, о чем свидетельствует его сборник «Наоборот» (1884).



Ж. РУО  
*Жорис Карл Гюисманс*

Неуравновешенный, стремившийся уйти в «литературу безысходности», Гюисманс находит прибежище в вере. Его последние романы «Собор» (1898) и «Послушник» (1907) завершили эволюцию Гюисманса в сторону мистицизма. Он интересуется также самым изысканным современным искусством и утонченной поэзией, превознося Бодлера и Верлена, а также Малларме, которого он в 1884 г. часто встречал на обедах импрессионистов.

В 1883 г. Гюисманс публикует сборник «Современное искусство», в котором собраны его статьи о Салонах, проходивших с 1879 по 1881 г., и о выставках импрессионистов с 1880 по 1882 г. Эти статьи свидетельствуют о том, что Гюисманс не улавливал истинной сути импрессионизма. Художниками поистине удивительными и неповторимыми он считал Гюстава Моро и Одилона Редона.

Несмотря на это, в 1879 г. Гюисманс оценил талант Дега и его друзей Форена, Мэри Кэссет, Рафаэлли и Зандоменги, усмотрев в их творчестве искреннее стремление отобразить современную жизнь. «Господин Дега достиг совершенства в передаче того, что я с удовольствием назвал бы сутью современности», – писал он. В 1881 г. Гюисманс становится убежденным сторонником импрессионизма.

С этих пор он более не скупится на похвалы. «Господин Писсарро, – писал он, – обладает подлинным темпераментом настоящего художника, превосходного колориста, и может быть причислен к самым выдающимся и смелым художникам нашего времени».

Мане он считал оригинальным и смелым художником; высоко ценил передачу освещения и воздуха на картинах Моне и полагал, что Ренуар со временем стал писать более основательные работы, увереннее передавая ощущение современности: «Ренуар – живописец

молодых женщин; на его пронизанных солнцем картинах они искрятся солнечной радостью, их кожа подобна цветку, плоть бархатиста, глаза отливают перламутром, а наряды элегантны».

И наконец, Гюисманс не боялся утверждать, что «из современных художников, писавших обнаженную натуру, еще никому не удавалось передать ее с такой страстностью и пылом, как Гогену».

**ДЕБУТЕН Марселен** (1823–1902). Писатель, художник – в этом качестве он участвовал во второй выставке импрессионистов – и главным образом замечательный гравер, Марселен Дебутен



Э. МАНЕ  
Художник (Портрет Марселена  
Дебутена). 1875





П. О. РЕНУАР  
*Девочка с лейкой. 1876*

с поразительным мастерством выполнил множество портретов в технике «сухой иглы». Сначала он посещал мастерскую Тома Кутюра в 1847 г., но потом покинул Францию и, купив виллу, обосновался во Флоренции, где прожил двадцать лет. В 1873 г. Дебутен вернулся в Париж, где вел богемный образ жизни и был завсегдатаем кафе Гербуа. В 1875 г. Мане написал его портрет, назвав работу «Художник». Дебутен подружился с Дега, который в 1876 г. запечатлел его на картине «Абсент» рядом с актрисой Эллен Андре на террасе кафе «Новые Афины», куда Дебутен часто приводил своих друзей. С 1880 г. художник жил в Ницце, где продолжал писать картины; на многих из них изображены его дети.

**ДЕЙЛ Честер** (1883–1962). Большой любитель искусства, Честер Дейл посвятил много времени изучению шедевров французской живописи XIX и XX вв.; долгое время он работал вместе со своей первой женой, Мод Дейл, художницей и художественным критиком. Кроме того, он сотрудничал с галереей Жоржа Пти, которая специализировалась на полотнах импрессионистов и постимпрессионистов, что позволяло Дейлу внимательно следить за крупными аукционами в Европе и Америке. Поэтому в его коллекции есть работы почти всех мэтров импрессионизма, в частности картины Моне, Мэри Кэссет, Берты Моризо, Сислея и Писсарро. Среди приобретений Дейла следует особо отметить такие замечательные работы, как «Четыре танцовщицы» Дега (1899) и «Девочка с лейкой» Ренуара (1876).

Постимпрессионизм представлен в этой коллекции картинами Сезанна, в частности его «Натюрмортом», портретом «Мусме» кисти Ван Гога, работами Гогена, Тулуз-Лотрека и Таможенника Руссо.

Свою коллекцию Дейл завещал Национальной галерее искусств в Вашингтоне.

**ДЮРАН-РЮЭЛЬ Поль** (1831–1922). После смерти отца в 1855 г. Поль Дюран-Рюэль унаследовал магазин художественных принадлежностей. Будучи другом Коро, Милле, Теодора Руссо, Диаса, Добиньи и Будена, Дюран-Рюэль поддерживал их как морально, так и финансово. В своей галерее, расположенной в доме № 1 по улице Ла-Пэ (в 1867 г. она была перенесена на улицу Лаффитт, № 16), Дюран-Рюэль выставлял картины художников барбизонской школы, прилагая немалые усилия, чтобы продать их произведения. «Настоящий торговец картина-

ми, – писал он, – должен в то же время быть страстным любителем искусства и быть готовым при необходимости пожертвовать коммерческими интересами ради своих художественных убеждений, должен бороться со спекулянтами, а не участвовать в их махинациях».

Дюран-Рюэль начал покровительствовать импрессионистам с 1870 г. После объявления франко-прусской войны (1870–1871) он перевез свои картины в Лондон, где встретился с Моне и Писсарро. Дюран-Рюэль открыл галерею на Нью-Бонд-стрит и организовал там выставки произведений Писсарро, Сислея, Моне, Ренуара, Дега и Мане. Аналогичные шаги он предпринял и в Брюсселе.

По возвращении в Париж в 1872 г. Дюран-Рюэль становится первым торговцем картинами, на помощь которого могут рассчитывать «отверженные» художники. Он начинает приобретать все больше и больше картин, среди которых были и двадцать три



П. О. РЕНУАР

*Портрет Поля Дюран-Рюэля. 1910*

*Неизвестный мастер. Галерея*

*Дюран-Рюэля на улице Пти-Шан. 1845*



полотна Мане на сумму в 35 000 франков. В 1876 г. Дюран-Рюэль устроил в своей галерее на улице Лепелетье вторую выставку импрессионистов, бросив, таким образом, открытый вызов официальному Салону.

Спустя несколько лет у Дюран-Рюэля начинается период финансовых затруднений. Поскольку любители живописи настороженно относились к картинам, выставленным в его галерее, он был вынужден временно прекратить приобретение полотен импрессионистов.

13 марта 1886 г. Дюран-Рюэль отправился в Нью-Йорк, где при содействии Национальной Академии рисунка открыл выставку, благодаря которой Мане, Моне, Дега, Ренуар, Писсарро и Сислей получили в Америке официальное признание. После этого успеха Дюран-Рюэль в 1887 г. решил открыть в Нью-Йорке отделение своей галереи. Он также развивает бурную деятельность в Берлине, Венеции, Стокгольме и Лондоне. С ноября 1890 г. по май 1891 г. Дюран-Рюэль издавал в Париже журнал «Ар дан ле дёмонд», в котором публиковались статьи о творчестве импрессионистов, написанные самыми блестящими критиками того времени.

В 1893 г. Дюран-Рюэль организовал в Париже выставку работ Гогена, в 1894 г. – Одилона Редона, а в 1902 г. – Тулуз-Лотрека. Когда Дюран-Рюэлю было около восьмидесяти лет, он написал мемуары, где рассказал о трудностях, с которыми ему как торговцу картинами приходилось сталкиваться. Когда 5 февраля 1922 г. Дюран-Рюэля не стало, Моне, единственный из ведущих импрессионистов, который был еще жив в то время, писал его сыну Жозефу Дюран-Рюэлю: «Я никогда не забуду, чем я лично и все мои друзья обязаны Вашему отцу».

**ДЮРАНТИ Луи Эдмон** (1833–1880). Внебрачный сын Проспера Мериме, Эдмон Дюранти прославился как один из самых яростных сторонников импрессионизма. Он дружил с художниками и писателями своего времени, и Фантен-Латур в своей картине «Апофеоз Делакруа» изобразил Дюранти вместе с Мане и Бодлером. В 1856 г. Дюранти основал журнал «Реализм», на страницах которого он намеревался выступать против писателей-романтиков. В этом журнале Дюранти опубликовал свои «Заметки об искусстве», в которых призывал художников: «Мастера античности изображали то, что видели. Изображайте и вы то, что видите!»

С первых же публикаций критик подчеркивал общие тенденции в литературе и живописи своего времени; он опубликовал серию восторженных статей в «Газет де боз ар», в которых проводил параллель между импрессионизмом и творчеством художников венецианской школы или Констебла.



Э. ДЕГА  
Портрет Эдмона Дюранти. 1879

В 1876 г. Дюранти опубликовал брошюру под названием «Новая живопись. По поводу группы художников, которые выставляются в галерее Дюран-Рюэля», которая стала «первым анализом импрессионизма как целостного направления». Он высоко ценил произведения художников этой новой школы, считая их родоначальниками широкого художественного обновления.

Отдав должное вкладу Курбе, Коро, Будена и главным образом Мане, которого Дюранти считал предшественником нового движения, критик очень высоко оценил работы Моне, Дега, Ренуара, Сислея, Писсарро и Берты Моризо. «Открытие, сделанное импрессионистами, – пишет он, – заключается в признании того, что яркое освещение обесцвечивает цвета, а отражаемый предметами солнечный свет благодаря своей яркости имеет тенденцию сводить эти цвета к тому единству, при котором семь цветов спектра превращаются в один бесцветный блеск, называемый светом».

Дюранти познакомился с Эдуардом Мане, и этих двух людей связала тесная дружба. Позднее критик писал: «На всей выставке, во всей этой анфиладе залов есть только одно полотно, резко выделяющееся среди остальных, – это картина Мане».

Начав посещать кафе Гербуа, Дюранти подружился и с Дега. Его подход к живописи, в основе которого лежали идеи социального и литературного порядка, совпадал со взглядами этого художника. Дюранти отмечал, что Дега – художник «редкого ума, поглощенный идеями, что казалось странным большинству его друзей. В силу того, что мысль художника работала без всякого метода и последовательности, а разум всегда бурлил, его на-

зывали изобретателем социальной светотени».

По случаю четвертой выставки импрессионистов Дюранти написал статью, восторженно отзываясь о представленных на ней художниках, в первую очередь о Моне, Писсарро, Дега и близких к нему художниках. Приблизительно в это же время Дега создает портрет Эдмона Дюранти; об этом портрете, написанном темперой, Гюисманс писал в 1880 г.: «Господин Дюранти сидит за своим столом; позади него – книги и гравюры. Когда я смотрю на этот портрет, где так хорошо передан характер этого тонкого критика, передо мной оживают его острый, насмешливый взгляд, пронизательное лицо, смешная английская чопорность, сухая усмешка и трубка, постоянно зажата во рту».

Дюранти скоропостижно скончался через девять дней после открытия пятой выставки импрессионистов.

**ДЮРЕ Теодор** (1838–1927). Политический деятель, писатель и художественный критик, Теодор Дюре был одним из первых, кто поддержал импрессионистов. В 1867 г. он высказал жесткие суждения относительно работ Мане, Моне и Сислея, однако вскоре изменил свои первоначальные взгляды. В 1868 г., в период, когда оба они были завсегдатаями кафе Гербуа, Мане написал портрет Дюре. В своем обозрении «Салон 1870 года» Дюре высоко оценил картины Мане. «Мы остановились перед картинами Мане, притянутые, как магнитом, – писал критик, – их оригинальностью и покорившим нас воображением художника». Далее он замечает: «Наше внимание привлекает только та картина, которая вызывает у нас определенные чувства или сильные впечатления».





Э. МАНЕ  
*Портрет Теодора Дюре. 1868*

После падения Коммуны Дюре уезжает в Англию, где встречает Писсарро, последние картины которого приводят Дюре в восхищение: «С известной точки зрения, Писсарро, безусловно, является реалистом: для него запечатленный на полотне пейзаж есть портрет реально существующего уголка земли». Из Англии Дюре уезжает сначала в Соединенные Штаты, а затем, продолжая свое путешествие по свету, посещает Японию, Китай и Индию. Вернувшись в 1873 г. во Францию, он заявил, что «японцы являются первыми и самыми совершенными импрессионистами». В декабре того же года Дюре в письме к Писсарро замечает: «У Вас есть... интимное и глубокое чувство природы и сила кисти, в результате чего

картина, написанная Вами, – это всегда нечто завершенное».

В 1878 г. Дюре опубликовал брошюру «Художники-импрессионисты», в предисловии к которой сказано «несколько правдивых слов в адрес нашей публики»; в этом предисловии Дюре берет под защиту своих друзей-импрессионистов, подвергающихся насмешкам. В первой главе, где устанавливаются «отправная точка импрессионизма как направления и причины, побудившие художников встать на этот путь», критик напоминает, что они сформировались под влиянием Коро, Курбе и Мане, а также японского искусства. Затем следуют небольшие главы, посвященные творчеству Моне, Сислея, Писсарро, Ренуара и Берты Моризо. Послесловие заканчивается «предсказанием»: «Мы больше не будем настаивать на справедливости нашей первой оценки. Что ж! Вы ошибаетесь, и вы в этом убедитесь!»

Добавим, что брошюра 1878 г. впоследствии была значительно расширена (в нее были добавлены главы о Сезанне и Гийоме) и в 1906 г. вышла под названием «История импрессионизма».

**ЖЕФФРУА Гюстав** (1855–1926). «История импрессионизма» Гюстава Жеффруа, опубликованная в 1894 г., и аналогичная работа Леконта, опубликованная в 1892 г., представляют собой две первые истории этого художественного направления, преследовавшие цель «оправдать» импрессионистов в глазах публики, еще не принимавшей новых живописцев, и показать людям, в чем достоинства и истинные цели этого художественного направления.

Известный художественный критик, Жеффруа заинтересовался творче-



О. РОДЕН

*Гюстав Жеффруа. 1905*

ством Коро, особенно тем, как тот передавал освещение, увидев в нем предшественника импрессионизма. В статье о Коро, которого Жеффруа называет «живописцем, воспевавшим женщин», критик отмечал, что Коро рассматривал человеческую фигуру как пейзаж и писал «человеческое тело и одежду так, как пишут землю, листву и облака». «Очень редко можно встретить пейзаж Коро, – добавлял Жеффруа, – на котором бы не были изображены человеческие фигуры». В 1890 г. в «Ви артистик» он замечает в связи с творчеством Писсарро: «Не может быть усилий, в большей степени внушающих уважение и заслужи-

вающих похвал». Жеффруа сумел оценить достоинства картин Мане, особенно «Олимпии», «все тело которой окутано светом – он струится, обволакивает всю ее фигуру, от корней волос до кончиков пальцев на ногах». Будучи закадычным другом Клода Моне, Жеффруа писал в своей работе «Клод Моне: его жизнь, его время, его творчество» о грядущем признании художника: «Никто в такой степени, как он, не стремился с предельной точностью передать на полотне природу, и никто не справился с этой задачей так полно и гармонично». Больше всего Жеффруа восхищался способностью Моне «передавать всю поэзию вселенной на ограниченном пространстве холста».

Портреты Гюстава Жеффруа писали Эжен Карьер и Поль Сезанн, а Роден изваял его бюст.

**ЗОЛЯ Эмиль** (1840–1902). Юность Эмиля Золя прошла в Экс-ан-Провансе, где его отец работал инженером. Он учился в одном из коллегей Экса, и его одноклассником был Сезанн; Сезанн и Золя быстро подружились. В 1861 г. Золя переехал в Париж, где впоследствии встретился со своим другом. В это время Золя часто посещал кафе Гербуа и вскоре познакомился с будущими импрессионистами.

В своих критических статьях, публиковавшихся в журнале «Эвенман», Золя отстаивал искусство Эдуарда Мане; он также опубликовал несколько статей о Салоне 1866 г., резко критикуя его жюри. «Я спокойно признаю, что восхищаюсь господином Мане, – писал он, – и с симпатией протягиваю дружескую руку художнику, которого группа его коллег оставила за порогом Салона». Золя добавлял: «Господину Мане уготовано место в Лувре, как любому художни-



Э. МАНЕ

*Портрет Эмиля Золя. 1868*

ку, обладающему сильным и оригинальным темпераментом». В связи с Салоном 1866 г. Золя сформулировал свою позицию относительно реализма – слово это ничего не значило для него, поскольку он считал, что «художественный темперамент должен подчинять себе реальность». Золя требовал от художника, чтобы тот «оставался всегда верен себе... и утверждал свою личность, крепко держа природу в руке и являя ее нашему взору такой, какой ее видит он». Эти статьи вызвали настоящий скандал, и Золя был вынужден прекратить их публикацию.

В связи с выставкой работ Мане во время Всемирной выставки (1867) Золя опубликовал эссе «Новый стиль в живописи: господин Эдуард Мане», в котором объяснял, что основными

составляющими в таланте этого художника являются его простодушие и достоверность. Без сомнения, видя лишнюю природу на картинах своих современников, Мане решил начать с основного – с точной передачи предметов. Желая быть понятым и вместе с тем осознавая, что «заставить принять гения можно, лишь обладая необходимым образованием», Золя продолжал кампанию в защиту импрессионистов. Он снова начал публиковать статьи, защищая Моне, Ренуара, Писсарро. Его выступления были направлены против писателей и художников, отвергавших современность, против критиков, отвергавших новаторство ради соблюдения условных норм или просто в силу умственной лености. Однако, ведя эту кампанию писателя в печати, Золя отстаивал и свои собственные теории – теории натурализма; после 1868 г. он начинает сомневаться в живописи, которую ранее так горячо отстаивал. В 1880 г. писатель снова подвергает сомнению теории импрессионистов, а публикация романа «Творчество» (1886) привела к разрыву с Сезанном. Несмотря на то что энтузиазм Золя по отношению к импрессионизму в эти годы уже угасал, следует признать, что в период между 1866 и 1868 гг. он был одним из тех, кто лучше других понял творчество Эдуарда Мане, когда тот подвергался гонениям и насмешкам.

**КАЙБОТТ Гюстав** (1848–1894). Богатый холостяк, этот молодой инженер, специализировавшийся в области кораблестроения, был в то же время талантливым художником. Он не только дружил с импрессионистами, но и вел себя как щедрый меценат по отношению к ним. Кайботт познакомился сначала с Моне, а потом с Ре-



Г. КАЙБОТТ

*Автопортрет. Ок. 1889*

нуаром. Он быстро стал их другом и благодетелем и, чтобы помочь им, покупал картины этих художников (к примеру, «Качели» и «Бал в Мулен де ла Галетт» Ренуара).

В 1876 г. после второй совместной выставки импрессионистов Кайботт присоединяется к их группе. В это же время он составляет завещание, согласно которому вся его коллекция, представляющая собой обширное собрание работ импрессионистов, передавалась государству, но при условии, что она будет выставлена в одном из крупнейших музеев Парижа, а со временем пополнит собрание Лувра. Своим душеприказчиком Кайботт назначил Ренуара. В завещании также говорилось: «Я хочу, чтобы из

моего наследства была взята сумма, необходимая на проведение в 1878 г. в самых достойных условиях выставки художников, которых называют «непримиримыми» или импрессионистами».

Он сумел заразить друзей своим энтузиазмом, и третья выставка прошла весной 1877 г. Вскоре после ее закрытия Кайботт активно участвует во втором аукционе картин импрессионистов. Он предлагает свою помощь и для проведения четвертой выставки импрессионистов, которая открылась 10 апреля 1879 г. В день ее открытия он написал Моне записку: «Мы спасены: сегодня к пяти часам вечера было продано билетов на четыреста франков. Два года назад в день открытия мы не набрали и трехсот пятидесяти франков».

Шестая выставка импрессионистов прошла в апреле 1881 г., но Кайботт в ней не участвовал. В письме к Писсарро он говорил о своих разногласиях с Дега, упрекая его в том, что тот способствует распаду группы. Однако, будучи человеком чрезвычайно упорным, в конце 1881 г. Кайботт берется за организацию новой выставки. Он добился своей цели, и 1 марта 1882 г. в доме № 251 на улице Сент-Оноре распахнула двери седьмая выставка импрессионистов. За несколько месяцев до этого Ренуар изобразил своего друга на картине «Завтрак гребцов»: молодой человек на первом плане сидит верхом на стуле.

После восьми лет совместной борьбы импрессионистам удалось, наконец, создать однородную группу, творчество членов которой отвечало целям этого направления.

После смерти Кайботта в 1894 г. государство не решилось принять его дар целиком, то есть все шестьдесят пять картин. В течение трех лет пред-





Г. КАЙБОТТ  
*Байдарки. 1877*

П. СЕЗАНН  
*Дом повешенного. 1873*



принимались различные шаги и шло обсуждение этой проблемы в прессе с целью достичь компромисса. Наконец, тридцать восемь картин были приняты в Люксембургский музей: восемь работ Моне, семь – Писсарро, шесть – Ренуара, шесть – Сислея, две – Мане, две – Сезанна и семь – Дега. В 1928 г. эти картины заняли свое место в залах Лувра (многие из них сейчас находятся в музее Орсе).

**КАМОНДО Исаак де** (1851–1911). Исаак де Камондо, богатый коллекционер, 6 марта 1900 г. при распродаже коллекции Тавернье заплатил фантастическую сумму в сорок три тысячи франков за картину Сислея «Наводнение в Марли». Следует признать, что всего через год после смерти художни-

ка в 1899 г. цены на его картины необычайно поднялись. Сходная судьба и у картин Сезанна. Так, при распродаже коллекции Шоке, когда тридцать два полотна были проданы за пятьдесят одну тысячу франков, Камондо приобрел картину «Дом повешенного» за шесть тысяч двести франков, что было самой высокой ценой, предложенной на этом аукционе.

Граф де Камондо умер 7 апреля 1911 г., а три года спустя его коллекция была передана Лувру. Кроме указанных работ в нее входили произведения Делакруа, Коро, Будена, Мане, Ван Гога, Дега, Ренуара, Сезанна, Писсарро, Сислея, Тулуз-Лотрека, четырнадцать полотен Моне, представляющих разные периоды его творчества, и десять картин Мане, в том числе «Лола из Валенсии» и «Флейтист».

**КАРОЛЮС-ДЮРАН**, или **ДЮРАН Шарль Эмиль** (1837–1917). Художник, композитор, скульптор и писатель, Каролюс-Дюран родился в Лилле. Он испытал влияние Курбе, особенно его работы «После ужина в Орнане», которой восхищался в музее Лилля. Он побывал в Испании и Италии, где посетил Рим, Венецию, Флоренцию, Неаполь, Помпеи.

По возвращении Каролюс-Дюран становится модным светским художником, что обеспечивает ему громкий успех в Париже. Наиболее известны его работы: «Портрет госпожи Фейдо» (1869), «Портрет госпожи де Ланси» (1876) и «Дама с перчаткой» (1869).

В 1902 г. Каролюс-Дюран был избран членом Академии и сразу же возглавил Французскую Академию в Риме. Летом 1876 г. Мане встречает Каролюса-Дюрана в Монжероне, в имении коллекционера Ошеде, и пишет его портрет, восхищенный блестящей карьерой своего коллеги.



Ш. Э. КАРОЛЮС-ДЮРАН  
*Дама с перчаткой. 1869*

**КАССИРЕР**, двоюродные братья **Пауль** (1871–1926) и **Бруно** (1872–1941). Немецкое «Издательство Кассирер» прославилось на рубеже веков. Именно благодаря этому издательству Германия познакомилась с живописью импрессионистов. Кроме того, братья Кассирер поддерживали неоимпрессионистов и художников группы Ар нуво, движения, которое заявило о себе главным образом в прикладном искусстве – в отделке интерьеров и в книжной графике.

В 1898 г. Пауль и Бруно Кассирер вновь открыли в Берлине Салон, закрывшийся после 1892 г., где были представлены немецкие художники-импрессио-



Р. ГРОССМАН  
*Портрет Пауля Кассирера*



Э. ОРЛИК  
*Портрет Бруно Кассирера*

нисты – Макс Слефогт, Ловис Коринт и Макс Либерман, – встав, таким образом, в оппозицию к академическому искусству и продемонстрировав тесную связь с группой «Сецессион».

Пауль и Бруно Кассирер пригласили Анри ван де Вельде, художника и архитектора, тесно связанного с брюссельской авангардистской «Группой двадцати», разработать интерьер их галереи. Этот выбор имел большое значение, поскольку «Группа двадцати» поддерживала отношения с французскими импрессионистами – Моне, Ренуаром, Писсарро и особенно с Сёра. Одна из первых выставок, организованных братьями Кассирер, была посвящена Дега; затем прошла выставка работ Рафаэлли. Незадолго до 1900 г. фирма братьев Кассирер была реоргани-

низована: Бруно стал заниматься только изданием книг общего характера, а Пауль – художественной галереей и изданием книг по искусству.

В связи с проведением ряда выставок берлинской группы «Сецессион» в галерее Пауля Кассирера несколько залов были отведены исключительно под работы французских художников. В 1900 г. там выставлялись полотна Писсарро, Ренуара, Вюяра; в 1901 г. – Ван Гога, Гийомена и Моне; в 1903 г. – Сезанна, Гогена и Тулуз-Лотрека. Кроме того, в период с 1901 по 1907 г. Пауль Кассирер провел персональные выставки Курбе, Делакруа, Ренуара и Ван Гога, которые имели большой отклик в художественных кругах. В 1906 г. в той же галерее прошла выставка работ Эдуарда Мане и Клода Моне из кол-

лекции певца Фора, который собирал полотна импрессионистов с 1874 г. В декабре 1929 г. Кассирер провел исключительную по широте охвата выставку «Столетие французского рисунка», где были представлены работы художников барбизонской школы, импрессионистов и постимпрессионистов. В 1902 г. Бруно Кассирер создал знаменитый журнал «Кунст унд Кюнстлер», в котором сотрудничали ведущие немецкие критики того времени, в частности Мейер-Грефе; главным редактором журнала был Карл Шеффлер, публиковавший глубокие и интересные статьи о постимпрессионистах.

Издательский дом Кассирер обладал безупречной репутацией в области издания книг по искусству, специализируясь на выпуске иллюстрированных книг. В частности, в этом издательстве в 1917 г. вышла книга Антонена Пруста о Мане и работа Теодора Дюре «Импрессионисты», а в 1930 г. – «Дега и Ренуар» Воллара и «Тулуз-Лотрек» Едлички.

**КАСТАНЬЯРИ Жюль Антуан** (1831–1888). Обзоры Кастаньяри, посвященные ежегодным Салонам, писались в период с 1857 по 1879 г. В первых из них он отдавал должное «бесконечному очарованию Коро», «размаху, строгости стиля и искренности» Милле, достоинствам Курбе как «единственного художника нашего времени».

В 1863 г. критик восхищался работами Йонкинда, «этого художника до кончиков ногтей», о котором он говорил: «Йонкинд, на мой взгляд, обладает редко встречающейся восприимчивостью – все в его работах пронизано одним впечатлением». Благосклонное отношение к художнику, предвосхитившему импрессионизм, предопределило и поддержку критиком новаторского движения в живописи. Он упрекал Мане за «отсутствие убежденнос-

ти и искренности», считая, что этот художник, «обладая талантом, скорее странным, чем могучим, не столько наблюдает, сколько фантазирует». Однако в 1875 г. Кастаньяри признал все значение Мане как главы нового направления и его безусловное влияние на многих художников, а также предсказал, что со временем Мане займет важное место в истории современной живописи: «В тот день, когда будет создаваться история развития французской живописи XIX в., господин Мане займет в ней свое место». Будучи сторонником натурализма, Кастаньяри, начиная с 1863 г., пользовался этим термином. «Натуралистическая школа, – писал критик, – считает, что искусство есть отражение жизни во всех ее проявлениях и во всех ее состояниях, а единственная цель искусства – воспроизведение природы во всем ее могуществе и с наибольшей выразительностью, воспроизведение истины, уравновешенное наукой». В своем обзоре Салона 1866 г. Кастаньяри высоко оценил Клода Моне как нового художника натуралистической школы; двумя годами позже он поддержал Ренуара, Базиля и Писсарро.

В 1868 г. Кастаньяри взял под свою защиту Ренуара, хотя похвалы его и были достаточно сдержанны; спустя десять лет он уже без всяких колебаний высоко оценивал творчество этого художника, отмечая «духовность и мастерство его кисти, пленительное изящество, необычайно разнообразную палитру. Что же до воображения, – добавляет Кастаньяри, – то оно у Ренуара столь же раскованно, сколь свободна его кисть».

**КУРТОЛД Сэмюэл** (1876–1947). Сэмюэл Куртолд, родившийся в семье обеспеченных промышленников, благодаря своему уму и проницательнос-





П. О. РЕНУАР  
*Первый выезд. 1876*

ти одним из первых в Англии сумел оценить импрессионизм и познакомил с ним соотечественников, заставив их принять новое искусство.

Куртолд предложил лондонской Галерее Тейт значительную сумму для расширения коллекции французской живописи XIX в. Восхищенный коллекцией Лейна, которая была завещана государству, он при поддержке жены в 1922 г. начал приобретать картины импрессионистов и постимпрессионистов. Среди его первых приобретений – полотно Тулуз-Лотрека и картина Ренуара «Женщина за туалетом». После года неустанных поисков Куртолд приобрел два полотна Сезанна, одно – Гогена, одно – Мане, одно – Домье и несколько бронзовых скульптур работы Дега. В 1924 г. Куртолд купил две картины Ренуара: «Первый выезд» и «Площадь Клиши», а также «Пляж в

Трувиле» Моне. На следующий год его коллекция пополнилась «Ложей» Ренуара и картиной Сёра «Мост в Курбевау». Расширяя свою коллекцию, Куртолд в 1926 г. приобрел еще ряд работ Сёра, довольно много работ Дега, «За городом» Анри Руссо, «Бар в Фоли-Бержер» Мане и один из вариантов «Игроков в карты» Сезанна. За двадцать лет Куртолду удалось собрать коллекцию, равных которой в Англии не было, – в ней была представлена французская живопись от Энгра до Пикассо. Коллекция собиралась с любовью, что особенно заметно в подборе картин Коро, Будена, Ван Гога, Боннара, Утрилло, Вюйара, Дерена, Дюфи. Любимые художники Куртолда представлены следующим образом: девять ра-



Ф. СКАРБИНА  
*Портрет Жюля Лафорга. 1885*



Э. МАНЕ

*Музыка в Тюильри. 1860*

бот Дега, семь – Моне, семь – Ренуара, десять – Сезанна и двенадцать – Сёра. В настоящее время эта коллекция раздроблена и распределена между Галереей Тейт, Национальной галереей и Институтом Курто в Лондоне.

**ЛАФОРГ Жюль** (1860–1887). Хотя родители поэта-символиста Жюля Лафорга были родом из Бретани, родился он в Монтевидео (Уругвай). Получив образование в Париже, Лафорг в 1881 г. уехал в Германию, чтобы занять место чтеца при императрице. В 1883 г. по случаю выставки импрессионистов в Берлине автор «Жалоб» опубликовал замечательное «Физиологическое и эстетическое объяснение импрессионизма», которое будет опубликовано в 1903 г. в «Посмертных записках». Его теория «чистой визуальности» сформировалась под значительным

влиянием Конрада Фидлера. Лафорг, в частности, писал: «Импрессионизм – это модернистская живопись, которая сумела превратиться во всевидящий глаз, который ощущает реальность как подвижную атмосферу, где предметы непрестанно распадаются на части, преломляются, отражаются в других, бесконечно меняющихся, существах и предметах». В отличие от призрачного академизма, импрессионист «передает перспективу, которая образуется множеством мельчайших оттенков и мазков, различными состояниями атмосферы, которые не есть нечто застывшее, а постоянно меняющееся».

**ЛЕЙН Хью Перси сэр** (1875–1915). Сэр Лейн был предшественником Сэмюэла Куртолда в деле собирания картин современных живописцев.

Начав работать у торговца картинами, он вскоре, в 1898 г., создает собственную галерею. Интуиция, благодаря которой Лейн сразу распознавал в художнике талант, а также врожденное чувство прекрасного позволили ему быстро разбогатеть. К 1905 г. Лейн стал первым в Англии поклонником импрессионистов и горячим сторонником этого направления в живописи.

Он начал с приобретения двух работ Мане: «Музыка в Тюильри» и «Портрет Евы Гонсалес», за которые заплатил соответственно сто и сто пятьдесят тысяч франков, а также картину Писсарро «Весна в Лувесьенне» и картину Ренуара «Зонтики».

В течение последующих семи лет Лейн существенно расширил свою коллекцию, приобретя полотна Будена, Коро, Курбе, Добиньи, Йонкинда, Теодора Руссо, Дега, Вьюара.

Однако в 1915 г. сэр Лейн, столько делавший для поддержки новаторского направления в живописи, трагически погиб во время кораблекрушения «Лузитании».

В 1917 г. завещанные сэром Лейном картины пополнили собрание Национальной галереи; среди них были первые работы импрессионистов и постимпрессионистов – всего тридцать девять первоклассных произведений.

**МАЛЛАРМЕ Стефан** (1842–1898). Писатель-символист Малларме постоянно искал новые способы выразительности, новый язык, посредством которого он мог бы раскрыть смысл окружающего мира, – по выражению Рене Гиля, «он говорил как проповедник, посвященный в суть символов».

После поездки в Лондон Малларме в 1863 г. начал преподавать в коллеже Турнона; в Париж писатель переехал только в мае 1871 г. В 1875 г. было опубликовано стихотворение Эдгара



Э. МАНЕ

*Портрет Стефана Малларме. 1876*

По «Ворон» в переводе Малларме, иллюстрированное гравюрами по дереву, выполненными Мане. На одном из своих офортов Гоген изобразил Малларме в профиль; за спиной писателя виднеется ворон.

Замечателен выполненный Эдуардом Мане «Портрет Стефана Малларме» (1876), свидетельствующий о глубокой духовной общности этих двух людей, полностью отдававших себя искусству. В течение многих лет этот портрет, которым Малларме очень дорожил, висел в столовой его квартиры на улице Ром, № 89.

В сентябре 1876 г. в одном из лондонских журналов появилась статья Малларме, озаглавленная «Импрессионисты и Эдуард Мане», в которой он называет Мане апостолом новой живописи, отдает должное проницательности Эмиля Золя в отношении искусства, а также высоко отзывается о творчестве Моне, Сислея, Писсарро, Дега, Берты Моризо, Ренуара и Сезанна. Это наиболее значительная статья Малларме о современной живописи, не считая написанного им впоследствии предисловия к каталогу выставки Берты Моризо.

Влияние Малларме стало особенно заметным, начиная с 1884 г., когда он

начал по вторникам устраивать в своей квартире встречи, на которые приходило много писателей и художников. В период с 1890 по 1894 г. Малларме посещал обеды импрессионистов, устраивавшиеся ежемесячно в кафе «Риш».

Огромный отклик имела статья Малларме «Жюри живописи и господин Мане», опубликованная 12 апреля 1874 г. в «Ренессанс артистик е литтерэр». Свою статью в защиту художника Малларме начинает так: «Все, кто с некоторым нетерпением ожидают открытия нового Салона, неожиданно узнали, что жюри живописи отклонило две из трех представленных господином Мане картин». Далее он говорит о «разочаровании, испытываемом всеми, кто в этом году не сможет насладиться выдающимся талантом художника». После этой статьи поэт и художник встречались почти ежедневно.

В своем сборнике, озаглавленном «Несколько овальных портретов, а также портреты в полный рост», Малларме опубликовал эссе, посвященные Берте Моризо и Эдуарду Мане. Текст, посвященный Берте Моризо, был помещен в качестве предисловия к каталогу выставки ее работ, проведенной в галерее Дюран-Рюэля с 5 по 23 марта 1896 г. — год спустя после смерти художницы. Что же касается эссе, посвященного Мане, то в нем живо ощущается поэтическое дарование Малларме: «Простодушный сатир в перепачканной краской блузе, с поредевшей бородкой и светлыми, уже начинающими седеть волосами... в своей мастерской подходит к чистому холсту так неуверенно, словно он никогда до этого не писал картин».

**МАНЦ Поль** (1821–1895). Художественный критик Поль Манц начал писать свои обзоры, посвященные

ежегодным Салонам, в 1845 г. и делал это вплоть до 1891 г. В своих суждениях он был достаточно резок и открыто заявлял о своей нелюбви к Энгру, Кутюру и Верне, предпочитая им Коро, Теодора Руссо и Делакруа. В то же время он интересуется Микеланджело и Ватто. В обзоре «Салон 1865 года», опубликованном «Газет де боз ар», он пишет, что Моне сумел привлечь к себе внимание публики своей дерзкой манерой, неожиданным и смелым взглядом на мир, а также «гармоничным колоритом, который передан взаимодействием близких тонов». Манц добавляет, что Моне, «художник, который отказался от академической техники и от столь модной утонченности, доверился с наивностью простодушного сердца очарованию природы и просто передал всю силу своего впечатления от этой природы».

**МАРКС Роже** (1859–1913). Художественный критик и коллекционер, Роже Маркс является автором книги «Мастера живописи прошлого и настоящего», опубликованной в 1914 г., после его смерти; отдельная глава этой книги посвящена «Кувшинкам» Моне. Представляя себе комнату, по стенам которой развешана серия «Кувшинок», критик взволнованно восклицает: «Если повесить эти картины вдоль стен так, что вся поверхность окажется целиком закрыта ими, то картины эти вызовут у вас ощущение бесконечности, ощущение бескрайней, убегающей за горизонт волны». Не менее поэтично использованное критиком сравнение подобной комнаты с «цветущим аквариумом, в тиши которого можно спокойно предаваться размышлениям».

Большой поклонник искусства Гогена, Роже Маркс упоминал о нем в своей



книге «Вольтер» (1891), восхищаясь «проникновенностью его видения и мощной выразительностью» этого художника, «который являет собой редкий пример удивительных декоративных способностей, подчиненных блестящему интеллекту».

На выставке, посвященной рубежу столетия (1900), Роже Маркс собрал множество полотен художников, которые в то время еще далеко не всегда встречали понимание публики. На этой выставке было представлено шестнадцать полотен Мане, семь – Дега, четырнадцать – Моне, одиннадцать – Ренуара, восемь – Сислея, семь – Писсарро, а также работы Сезанна, Гогена, Редона, Сёра, Берты Моризо. Эта выставка дала публике возможность вынести беспристрастное суждение о пути, пройденном французской живописью за истекшее столетие.

Э. КАРЬЕР

*Портрет Роже Маркса. 1886*



**МЕЙЕР-ГРЕФЕ Юлиус** (1867–1935). Немецкий художественный критик Мейер-Грефе много писал об импрессионизме, немало способствовал тем самым знакомству Германии с этим направлением. В 1902 г. он опубликовал в Берлине книгу «Мане и художники его круга», в которой было подробно рассмотрено творчество Моне, Писсарро, Сезанна и Ренуара. В 1904 г. вышла его работа, посвященная Тулуз-Лотреку, Гогену, неоимпрессионизму и японской гравюре. В том же, 1904 г. Мейер-Грефе опубликовал в Штутгарте свою первую «Всеобщую историю искусства», где каждому из импрессионистов отведено определенное место. И наконец, нельзя не упомянуть его работу «Импрессионисты» (1906), отдельные главы которой посвящены анализу творчества Мане, Ван Гога, Писсарро и Сезанна.

**МИРБО Октав** (1848 или 1850–1917).

Писатель, автор таких реалистических романов, как «Дневник горничной», Октав Мирбо был, кроме того, страстным сторонником импрессионизма.

В 1891 г. он подружился с Писсарро, который, по выражению Мирбо, «знал, зачем он пишет картины, что именно он пишет, и был способен обосновать как свою манеру письма, так и философский подход к изображаемому. С другой стороны, у него широкое и последовательное представление о социальной роли художника». В том же году Мирбо написал восторженную статью в связи с продажей на аукционе тридцати полотен Гогена; вырученные средства – десять тысяч франков – позволили художнику отправиться на Таити.

В одной из статей, опубликованных журналом «Ар дан ле дё монд», который издавал Дюран-Рюэль, Мирбо писал о Моне, что этот художник в своем творчестве обращается непосредствен-



О. РОДЕН  
*Октав Мирбо. 1895*

но к тем, кто обладает даром поэтического восприятия действительности. «Это восхитительная прогулка, где повсюду вас подстерегают интеллектуальные неожиданности: следуя за художником, мы видим природу, воссозданную его талантом».

Относительно Писсарро он писал, что «глаз этого художника, как и его мысль, открывает в окружающем мире самое главное, – открывает цвет и гармонию». Мирбо считал, что Писсарро одним из первых понял и начал по-новому изображать свет, что стало одной из составляющих современной живописи.

**МОНФРЕЙД Жорж Даниель де** (1856–1929). Художник Жорж Даниель де Монфрейд в начале 1889 г. познакомился с Гогеном и вскоре стал одним

из членов группы, центром которой тот был. Сочувствуя финансовым трудностям Гогена, Монфрейд неоднократно покупал ему холсты для картин и разрешал работать в своей мастерской, чтобы Гоген мог продолжать заниматься живописью.

На выставке в кафе Вольпини Монфрейд выставил три своих картины вместе с работами Гогена, Шуффенекера и Эмиля Бернара. Монфрейд был тесно связан с группой наби и выставлялся в «Салоне независимых» (1891).

Живя на Таити, Гоген часто писал Монфрейду, а тот преданно отстаивал его интересы в Париже. Это было трудной задачей, однако Монфрейд с ней успешно справлялся, деля со своим другом как враждебные нападки, так и все неприятности.

Ж. Д. де МОНФРЕЙД  
*Автопортрет. 1902*





Э. МАНЕ  
*Добрый бокал. 1873*

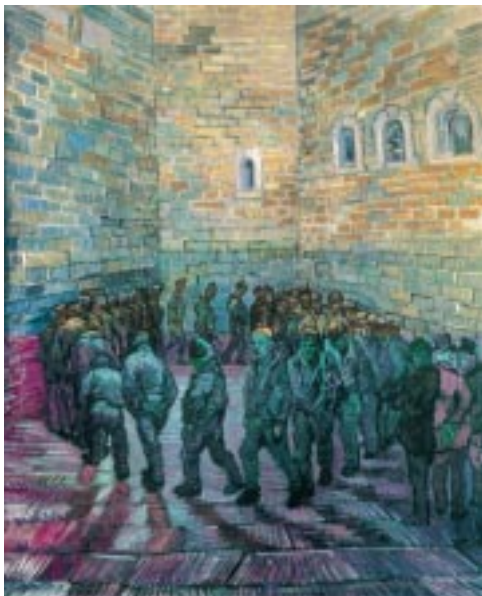
**МОРО-НЕЛАТОН Этьен** (1859–1927). Биограф Коро, Йонкинда и Добиньи, Моро-Нелатон написал также книгу «Мане о себе», где рассказано о первых шагах художника, периоде его профессионального ученичества, первых работах, выставленных в Салоне, увлечении Испанией, дружбе с Бодлером и Золя, о первых покупках Дюран-Рюэлем его полотен, об успехе картины «Добрый бокал», получении художником ордена Почетного легиона – словом, об основных событиях жизни Мане, которая далеко не всегда была легкой, а также о его посмертном триумфе. «Было воздано должное этому создателю образов, несущих умиротворение», – заканчивает автор свою книгу. В 1907 г. Моро-Нелатон завещал государству свою коллекцию картин, в которой собраны рисунки и живописные работы художников XIX в.: Делак-

руа, Энгра, Коро, Курбе, Будена, Йонкинда, Мане, Писсарро, Сислея, Мори-зо и Моне.

**МОРОЗОВ Иван Абрамович** (1870 или 1871–1921). Обладавший безупречным вкусом русский коллекционер Иван Абрамович Морозов особенно любил живопись импрессионистов и постимпрессионистов, которую он собирал в течение двенадцати лет; в коллекции Морозова есть прекрасные работы этих художников. Благодаря Морозову и его соотечественнику Сергею Ивановичу Щукину Эрмитаж в Санкт-Петербурге и Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве обладают сегодня одними из самых богатых коллекций живописи импрессионистов.



П. О. РЕНУАР  
*Ребенок с кнутиком. 1885*



В. ВАН ГОГ

*Прогулка заключенных. 1890*

Особенно восхищался Морозов творчеством Сезанна; в его коллекции было восемнадцать картин художника, среди которых «Натюрморт с драпировкой», «Купальщицы» и «Гора Сент-Виктуар». В коллекции Морозова много работ Клода Моне, картины Ренуара «Девушка с веером» и «Ребенок с кнутиком», много полотен Гогена, в том числе наиболее известные и характерные произведения художника, а также картины Ван Гога, среди которых и знаменитая «Прогулка заключенных».

**МУР Джордж** (1852–1933). В 1873 г. молодой ирландец Джордж Мур приехал в Париж, чтобы заниматься живописью под руководством Кабанеля; какое-то время Мур посещал Академию Жюлиана, однако вскоре отказался от занятий живописью, предпочтя им литературу.

Будучи одним из самых постоянных завсегдатаев кафе «Новые Афины», Джордж Мур довольно быстро перезнакомился со всеми импрессионистами; кафе и его посетителей он описал в книге «Воспоминания о художниках-импрессионистах». В этом кафе Мур познакомился с Дега и Мане, быстро подпав под очарование Мане, набросавшего в 1879 г. эскиз портрета Джорджа Мура, сидящего за столиком знаменитого кафе. В своей книге он отмечает необычайно тонкие черты лица Мане, упоминая об его искренности, хотя и не лишенной некоторой высокопарности, с которой художник вы-



Э. МАНЕ

*Портрет Джорджа Мура. 1879*



сказывал свои суждения. На Мура произвел также впечатление живой ум Дега, казавшийся еще более острым из-за высокомерия и сарказма, свойственных художнику. О Писсарро Мур пишет, что тот «напоминал библейского Авраама и был само добросердечие: гораздо более сдержанный, чем остальные, он обычно просто молчал и внимательно слушал, а если и вступал в разговор, то только чтобы спокойно поддержать чью-нибудь мысль». Ренуар поражал Мура своей антипатией к XIX в., вызывая вместе с тем глубокое уважение своей приверженностью «ремеслу».

В 1888 г. Мур опубликовал «Признания молодого человека», еще одну книгу воспоминаний о кафе «Новые Афины», в которой есть много забавных историй, связанных с художниками-импрессионистами, в первую очередь с Мане и Дега.

Не лишен интереса анализ творчества Моне, Сислея, Писсарро и искусства декаданса, предложенный Муром в его книге «Современная живопись», а также его воспоминания о Дега в книге «Впечатления и мнения». Воспоминания Джорджа Мура о годах молодости, которые он провел в Париже среди художников-импрессионистов, являются искренним и ярким свидетельством об их жизни.

**МЮРЕР Эжен**, наст. фамилия и имя **Мёнье Эжен** (1845–1906), держал кондитерскую в доме № 95 по бульвару Вольтера, которую он расширил, добавив к ней ресторан. Туда часто заходили Гийомен, Ренуар, Сислей, Писсарро, Моне и папаша Танги. В благодарность за угощение, которое предлагал им Мюрер, художники дарили ему свои картины. Помимо этого Мюрер иногда покупал их работы. Ренуару он заказал собственный портрет, портрет своего



П. О. РЕНУАР

*Портрет Альфреда Сислея. Ок. 1874*

сына Поля и своей сводной сестры Марии. По свидетельству Поля Алексиса, в 1887 г. в коллекции Мюрера уже было восемь картин Сезанна, двадцать пять – Писсарро, десять – Клода Моне, двадцать восемь – Сислея, двадцать две – Гийомена и шестнадцать – Ренуара, в том числе «Портрет Альфреда Сислея», «По секрету» и «Наивность».

В 1883 г. Мюрер уехал из Парижа в Руан, где открыл гостиницу, при входе в которую висело объявление, извещающее постояльцев о том, что здесь выставлены картины импрессионистов, в том числе тридцать полотен Ренуара.

В конце жизни Мюрер сам начал писать картины и романы. На первой выставке его работ, состоявшейся в 1895 г., было представлено сто семьдесят две работы; вторую выставку работ Мюрера устроил Воллар в 1898 г. После смерти Мюрера его коллекция была распродана среди знакомых.

**НАДАР**, наст. фамилия и имя **Турнашон Феликс** (1820–1910). Карикатурист, писатель и известный фотограф, Надар находился в самой гуще художественной и литературной жизни своего времени.

Когда было открыто искусство фотографии и благодаря ему возможность разлагать движение на составляющие, а также использовать свет как главный принцип, именно тогда стало формироваться совершенно новое видение окружающего мира, что и было использовано художниками. Благодаря Надару фотография стала искусством столь совершенным, что могла соперничать с живописью. Выполненные Надаром портреты Бодлера, Делакруа, Курбе, Коро, Константина Гиса, Домье, Мане, Моне и других известных людей того

времени представляют собой бесценное документальное свидетельство.

Начиная с 1869 г. Надар часто бывает в кафе Гербуа, где встречается со своими друзьями, будущими импрессионистами. Позднее он великодушно уступит им на время свое ателье, занимавшее большую квартиру на третьем этаже одного из жилых домов по бульвару Капуцинок, для проведения там первой выставки импрессионистов. Эта выставка проходила с 15 апреля по 15 мая 1874 г. На ней представили свои работы художники, которые были отклонены жюри официального Салона; всего в этой исторической выставке приняли участие тридцать художников, показавших сто шестьдесят пять картин.

**НАТАНСОН**, братья **Александр** (1867–1936) и **Таде** (1868–1951). Близкие друзья художников группы наби и Тулуз-Лотрека, братья Натансон были основателями журнала «Ревю бланш», первый номер которого вышел в 1891 г. Тристан Бернар, Жюль Ренар, Феликс Фенеон, Ромен Каролюс и Поль Леклерк сотрудничали с этим журналом, не скрывавшим своих симпатий к анархизму и вызывавшим резкое неприятие и осуждение буржуазного общества.

Начиная с 1895 г., когда редакция «Ревю бланш» переезжает на улицу Лаффитт, самой яркой и незаменимой личностью в этой группе становится Тулуз-Лотрек, появившийся обычно вместе с Вюйаром и Боннарором.

Александр Натансон женился на актрисе Марте Мелло, для которой Лотрек написал одну из своих первых афиш, «Цыганка». Жена его брата Таде, Мисиа Гобебски, была женщиной образованной и музыкальной. Тулуз-Лотрек относился к ней с большой теплотой, и, работая в 1895 г. над афишей «Ревю бланш», он использовал ее в



О. ДОМЬЕ

*Надар, поднимающий фотографию на уровень искусства*



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
*Афиша «Ревю бланш». 1895*

качестве модели. «Воспоминания» Таде Натансона являются бесценным источником для всякого, кого интересуют последние десять лет жизни Тулуз-Лотрека.

**ОРЬЕ Жорж Альбер** (1865–1892). Молодой писатель-символист, близкий к «Группе импрессионистов и синтетистов», был главным редактором авангардистского журнала «Модернист», в котором Гоген опубликовал свои «Заметки об искусстве, представленном на Всемирной выставке», используя эту возможность для того, чтобы еще раз выступить против официального искусства.

Орье, которому Эмиль Бернар много и восторженно говорил о Ван Гоге, решил написать первую статью об этом

художнике; статья появилась в январе 1890 г. в первом номере символистского журнала «Меркюр де Франс».

В этом блестящем эссе, озаглавленном «Одинокие. Винсент Ван Гог», Орье писал о пронзительной искренности искусства Ван Гога, отдавая должное его любви к природе. «Он похож на опьяневшего гиганта, – говорилось в статье, – внутри которого все кипит от возбуждения; перед нами несокрушимый, обезумевший гений». Ван Гог в восприятии критика был не только великим художником, но и «мечтателем, фанатично верующим человеком, который жадно впитывает прекрасные утопии, живя идеями и сновидениями». Орье анализирует живописную технику Ван Гога, отмечая напряженную выразительность его работ, неистовый и мощный рисунок, ослепительные краски. Эссе имело большой успех, и Орье было предложено вести художественную рубрику в «Ревю эн-депандант».

По просьбе того же Эмиля Бернара в 1891 г. Орье опубликовал в «Меркюр де Франс» статью «Символизм в живописи: Поль Гоген», которая получила широкий отклик. Считая Гогена главой символизма в живописи, Орье в своей статье писал: «Это великое и тревожащее искусство, созданное талантливым художником с душой первобытного человека». Став признанным теоретиком нового движения, Орье превратил свое эссе о Гогене в манифест символистского искусства: «Произведение искусства должно быть идейным... символистским... синтетическим... субъективным... и декоративным». Он также считал, что художник должен обладать «даром трансцендентальной эмоциональности такой силы и самобытности, чтобы заставлять душу трепетать перед зыбкой драмой абстракций».

В 1892 г. Орье снова выступает как теоретик символизма, публикуя статью «Символисты», где рассматривает главным образом творчество Редона, Боннара и Гогена. В этой работе критик еще раз подчеркивает ведущую роль Гогена, «безусловного инициатора этого художественного движения, художника, творчество которого глубоко философично и идеалистично». Орье упоминает в этой связи Ван Гога и его «неистовые поиски», а также Одилона Редона как еще одного «провозвестника новых истин» и, наконец, говорит об импрессионистах и постимпрессионистах – Дега, Сезанне, «обожествлявшем солнце» Моне, Сислее, Писсарро, Ренуаре и Сёра.

**ОШЕДЕ Эрнест** (1837–1891). Среди первых поклонников живописи импрессионистов следует назвать Ошеде, владельца крупного парижского магазина. Он быстро увлекся творчеством художников новой школы и собрал прекрасную коллекцию их произведений; часто они гостили в его имении Монжерон неподалеку от Парижа. Там провел лето 1876 г. Мане, бывал Сислея, а также Моне, написавший много пейзажей в этих местах; большинство из них были приобретены Ошеде.

В январе 1874 г. Ошеде продал на аукционе шесть картин Писсарро, три картины Моне, три – Сислея, две – Дега; вырученные на этой распродаже средства вдохнули в художников некоторую уверенность. Дюре писал в этой связи Писсарро: «Распродажа коллекции Ошеде открыла вам дорогу в большей степени, чем любые частные выставки».

К несчастью, в июне 1878 г. Ошеде разорился и был вынужден, согласно судебному приговору, продать коллекцию, в которой находились пять картин Мане, девять – Писсарро, двенад-



Э. МАНЕ

*Женщина с попугаем. 1866*

цать – Моне, тринадцать – Сислея и девять – Ренуара. Эта распродажа обернулась полным крахом: никогда еще цены на аукционах не опускались так низко. Только одна картина Мане, «Женщина с попугаем», была продана по сносной цене: за нее заплатили семьсот франков.

**ПРУСТ Антонен** (1832–1905). В 1846 г. в находившемся неподалеку от Пантеона коллеже Роллена, где Антонен Пруст брал уроки рисунка, он познакомился с Эдуардом Мане, который станет одним из его ближайших друзей. В 1850 г. художник привел его в мастерскую Тома Кутюра. Позднее Антонен Пруст в своих «Воспоминаниях» расскажет о непростых отноше-





Э. МАНЕ

*Портрет Антонена Пруста. 1880*

ниях художника и его учителя. Связанные очень теплыми отношениями, Эдуард Мане и Антонен Пруст часто встречаются в кафе Гербуа; в 1857 г. они вместе нанесли визит Делакруа. Мане написал портрет своего друга, который он показал на пятой выставке импрессионистов. 14 ноября 1881 г. Гамбетта назначил Антонена Пруста министром изящных искусств; вскоре после этого назначения Пруст приобрел для государства ряд картин Курбе.

**РИВЬЕР Жорж** (2-я пол. XIX в.). Тесть сына Сезанна, Ривьер был искренним другом импрессионистов, и в первую очередь Ренуара.

В 1877 г. по его инициативе во время третьей выставки импрессионистов были выпущены четыре номера журнала

«Импрессионист», призванного защитить художников-новаторов от жестких нападков критики; большую часть статей для журнала написал сам Ривьер.

В этих статьях он объясняет, что его друзья избрали термин «импрессионизм», стремясь уверить публику, что на их выставке не будет ни исторических, ни библейских, ни жанровых картин, ни сюжетов из восточной жизни. Он пытается также определить, в чем состоит своеобразие каждого из представленных художников. Ривьер говорит о том, сколько радости и духовности в персонажах, созданных Ренуаром, как умеет Клод Моне передать душу предметов, насколько эпичен Писсарро и изящны форма и фактура у Сислея, о мастерстве Дега, «который никогда не



П. О. РЕНУАР

*Жорж Ривьер и Марго в мастерской. 1876*

преувеличивает» и передает окружающий его мир таким, как он существует в действительности. Говоря о Сезанне, Ривьер отмечает, что «величие его пейзажей поражает, а натюрморты столь прекрасны, что в их правдивости есть что-то торжественное».

В картине «Бал в Мулен де ла Галетт» Ренуар изобразил своего друга Ривьера среди завсегдатаев этого народного монмартрского праздника; в том же, 1876 г. Ренуар изобразил Ривьера вместе с Марго.

**РИД Александр** (2-я пол. XIX в.). Огромная заслуга Александра Рида перед Англией состоит в том, что именно он выиграл решающее сражение за то, чтобы утвердить у себя на родине французскую живопись XIX в. Сын известного в Глазго ювелира, который в 1880-х гг. начал торговать и предметами искусства, Александр Рид был в 1886 г. отправлен отцом в Париж, чтобы там освоить ремесло торговца картинами. Он поступил на службу в фирму Буссо и Валадона (ранее называвшуюся фирмой Гупиль), которая считалась одной из наиболее влиятельных парижских галерей; там работал Тео, брат Винсента Ван Гога. Благодаря этому Рид быстро познакомился с художниками, искавшими новые пути в искусстве, и с их работами. Немного занимаясь живописью, Александр Рид через Тео познакомился и подружился с Винсентом, который, как и он, восхищался творчеством Монтичелли.

Ван Гог написал два портрета Рида, один в 1886 г., другой в 1887 г.; однако вскоре их отношения стали натянутыми, поводом к чему послужило предложение Винсента заключить договор о самоубийстве, что и привело в конечном итоге к полному разрыву. Рид вернулся в Глазго, где в 1891 г. открыл галерею, назвав ее «Сосьете де боз ар»;



В. ВАН ГОГ

*Александр Рид. Париж, начало 1887*

в ней он выставил привезенные из Парижа работы Монтичелли, художников барбизонской школы, Коро, Курбе, Домье, Будена, Дега, Ван Гога. Вскоре Рид перебрался в Лондон, где в 1892 г. организовал выставку работ ведущих художников-импрессионистов.

**РУАР Анри** (1833–1912). Инженер, художник и коллекционер, Анри Руар всегда держался в тени своего друга Дега. Они подружались в 1845 г., оказавшись одноклассниками в лицее Людовика Великого. Во время франко-прусской войны (1870–1871) они служили в одной артиллерийской части. В 1874 г., когда импрессионисты решили создать «Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», Дега предложил при-



А. РУАР

*Терраса на берегу Сены в Мелуне. Ок. 1880*

нять в него некоторых художников второго ряда, творчество которых более благожелательно встречала публика. Так, Руар принимает участие во многих выставках импрессионистов в период с 1874 по 1881 г.

Он собрал значительную коллекцию, которая была продана после его смерти; распродажа ее прошла с 9 по 18 декабря 1912 г. Среди работ, входивших в эту коллекцию, было пять картин Сезанна, пять – Мане, пять – Моне, пять – Писсарро и три – Ренуара.

Сын Анри Руара, Эрнест, женился на дочери Берты Моризо и Эжена Мане.

**СИЛЬВЕСТР Арман** (1837–1901). В книге «В стране воспоминаний» критик Арман Сильвестр воссоздает ат-

мосферу, царившую в кафе Гербуа, где он часто бывал. В этой книге много места уделено Мане, Золя, Дебутену, Дюранти, Дега и Фантен-Латуру.

В 1873 г. Дюран-Рюэль составил полный каталог произведений, имевшихся в его галерее. Предисловие к этому каталогу было поручено написать Сильвестру, который дал восторженную оценку новой живописи, следующим образом отозвавшись о трех крупнейших пейзажистах этого направления: «Господин Моне – самый смелый и самый искусный из всех, господин Сислей – самый робкий и самый гармоничный, а господин Писсарро – самый простодушный и самый достоверный. Эти художники, – добавляет далее критик, – черпают вдохновение в

японском искусстве; они любят писать весенние праздники, окрашенные золотом закаты, цветущие яблони, лодки на речной глади, небо, подернутое легкой дымкой».

В 1876 г., когда проходила вторая выставка импрессионистов, Сильвестр высоко оценил работу этих художников-новаторов, «которые, безусловно, обеспечили уже себе место в истории современной живописи». Критик считал, что это направление в живописи интересно главным образом своим стремлением к «точности в передаче природы... и стремлением к гармонии». Сильвестр особо отметил «удивительную тонкость голубых тонов» Писсарро, «искренность, с которой Дега изображает закулисную жизнь театра», и «чарующую розовую гамму Ренуара, когда художник пишет женское тело».

**ТАБАРАН Адольф** (1863–1950). Работы Табарана являются важным вкладом в историографию движения импрессионизма. Многие его книги посвящены Эдуарду Мане, которого Табаран особенно любил. Среди них: «Мане и его произведения» (1947), в которой с удивительной достоверностью воспроизведена как жизнь художника день за днем, так и его творчество, картина за картиной, а также «История в каталогах» (1931), где с поразительной скрупулезностью рассматривается все творчество Мане. В книгу «Неизданная переписка Эдуарда Мане», подготовленную Табараном, вошли письма, написанные художником во время осады Парижа, и те, где он делится своими впечатлениями о поездке в Испанию.

Перу Табарана также принадлежит «Биография Писсарро» (1924) и исследование «Художественная жизнь в эпоху Бодлера» (1942), в которых он упоминает о первых картинах импрессионистов.

Будучи незаурядным поэтом, Табаран посвятил ряд четверостиший Ван Гогу, Гогену и Ренуару.

**ТАНГИ Жюльен**, по прозвищу «папаша Танги» (1825–1894). До 1870 г. Жюльен Танги был сначала штукатуром, затем служил на железной дороге, а потом стал изготавливать краски для художников и разъезжать с ними по окрестностям Парижа, благодаря чему познакомился с Писсарро, Ренуаром и Моне.

Убежденный коммунар, Танги был арестован версальцами и отправлен в лагерь Сатори. Он предстал перед военным судом, но избежал расстрела благодаря вмешательству Руара, друга Дега.

Вернувшись в Париж, Танги открыл лавочку на улице Клозель, в доме № 14, где торговал художественными при-



В. ВАН ГОГ  
*Портрет папаша Танги. 1887–1888*



надлежностями. В 1873 г. Танги страстно увлекся импрессионизмом, который он называл «школой»; импрессионисты брали у папаши Танги холсты и краски, расплачиваясь с ним картинами. Таким образом ему удалось собрать большую коллекцию работ Ван Гога, Моне, Сислея, Сезанна, Писсарро, Гогена. Однако ему никогда не удалось их продать, несмотря на то что он просил за эти картины смехотворно низкие цены.

С Сезанном Танги познакомил Писсарро, и в течение многих лет, с 1877 по 1893 г., лавочка папаши Танги была единственным местом в Париже, где можно было увидеть картины художника из Экс-ан-Прованса. Точно так же, когда друзья привели к папаше Танги Ван Гога, между ними завязалась крепкая дружба. Танги, восхищавшийся Ван Гогом не меньше, чем Сезанном, покупал его картины, стремясь материально поддержать художника.

На картине кисти Ван Гога «Портрет папаши Танги» (1887–1888) он изображен простым человеком из народа, широкоплечим, с добрым лицом; на нем бретонская шляпа, а на заднем плане видны японские гравюры.

После смерти Танги в 1894 г. его коллекция, насчитывавшая шесть картин Гогена, одну – Моне, три – Писсарро, одну – Сёра, две – Сислея, две – Ван Гога и шесть – Сезанна, была продана на аукционе.

**ТОРЕ Теофиль** (псевдоним **Бюрге Вильям**) (1807–1868). Художественный критик, автор многочисленных эссе, Теофиль Торе в 1849 г., отправляясь в эмиграцию, где ему было суждено прожить одиннадцать лет, взял себе псевдоним Вильям Бюрге. Перу критика принадлежит серия обзоров художественных Салонов, прошедших в период с 1844 по 1848 г. Вернувшись в



К. МОНЕ  
*Камилла (Женщина в зеленом). 1866*

1860 г. в Париж, он написал вторую серию таких обзоров, охватывающую период с 1861 по 1868 г.

Бюрге, считавшийся ведущим критиком-реалистом, рассматривал искусство, скорее, как проявление любви к природе, чем как самовыражение личности, живущей в гармонии с природой. «Искусство, – писал критик, – рождается из впечатления, которое производит природа на человека, из отражения внешнего мира в микрокосмосе человека, в той маленькой вселенной, которая существует внутри каждого из нас». Считая, что «идеал сле-

дует искать в художественной манере, а не в сюжете», Бюрже глубоко ощущал кризис искусства в период Второй империи, результатом которого стало проведение «Салона отверженных» (1863). Бюрже считал, что на смену «эпигонам античности и мифологическим сюжетам» должен прийти исполненный гуманизма натурализм, и выступил, таким образом, против условностей официального Салона. Вильяма Бюрже связывала глубокая и прочная дружба с Теодором Руссо, которого он считал самым крупным пейзажистом современности. Бюрже восхищался Коро и изысканностью его рисунка, поддерживал Курбе и Мане, делавшего тогда первые шаги в искусстве. В своих обзорах Салона 1866 г. и Салона 1868 г. Бюрже обращал внимание публики на работы Мане, Дега, Ренуара, Моне, Базиля и Писсарро. Признавая талант Клода Моне и называя его живопись «великолепной», критик особенно высоко оценил картину художника «Камилла (Женщина в зеленом)». «Открылся Салон, – писал Бюрже в 1866 г., – и вот перед нами Камилла, только что собиравшая фиалки, в длинном платье со шлейфом цвета луговой травы и в бархатной накидке. Отныне Камилла бессмертна, и имя ее теперь – «Женщина в зеленом». Критик также отметил пейзаж Моне «Дорога в лесу Фонтенбло», где его внимание особо привлекло то, как переданы «вечернее освещение и позолоченные заходящим солнцем верхушки высоких деревьев». «Истинный художник, – писал критик, – может сделать все, что захочет». Бюрже обратил внимание на Ренуара, который заявил о себе как самообытный художник картиной «Лиза» (1867), отмечая в связи с этой работой тени, окрашенные в различные цвета: «на белом газовом платье играют зеленоватые отблески ли-

сты, голова и шея женщины изящно прикрыты тенью от зонтика». Естественность этой картины поражает, отмечал Бюрже, поскольку «мы привыкли к тому, что природу изображают условными цветами», но «разве, – добавлял критик, – цвет не зависит от окружающей среды?». Так Бюрже пророчески выразил то главное направление поисков, которому посвящают себя художники-импрессионисты.

**ФЕНЕОН Феликс** (1861–1944). Имя Феликса Фенеона неотделимо от истории неоимпрессионизма: именно Фенеон впервые воспользовался этим термином в 1886 г. В журнале «Ревю эндепандант», главным редактором



А. де ТУЛУЗ-ЛОТРЕК  
 Портрет Фенеона. Деталь панно  
 для балаганчика Ла Гулю. 1895

которого в 1884 г. стал Фенеон, сотрудничали сторонники «завершающего свой путь натурализма и зарождающегося символизма». Это, с одной стороны, Золя, Гюисманс, Эдмон де Гонкур, а с другой – Малларме и Мореас, возглавлявшие целую плеяду поэтов-символистов. В помещении редакции «Ревю эндепандант» прошли небольшие выставки работ Мане, Писсарро, Моризо, Ван Гога, Сёра и Синьяка. Фенеон имел мужество поддержать группу художников, которые вместе с Сёра готовились создать «Общество независимых художников».

В 1886 г. он опубликовал брошюру «Импрессионисты», где рассказал о теориях неоимпрессионистов, отметив, что на смену собственно импрессионизму пришли новые концепции Сёра, основателя дивизионизма.

Фенеон сотрудничал с журналом символистов «Вог», а с 1886 по 1890 г. писал программные статьи для издававшегося в Брюсселе журнала «Ар модерн». В этих статьях Фенеон очень четко определил эстетические воззрения и особенности техники неоимпрессионистов. Став секретарем журнала «Ревю бланш», Фенеон в 1900 г. в помещении редакции организовал ретроспективную выставку работ Сёра. После Первой мировой войны Фенеон становится художественным руководителем галереи Бернхейма-младшего. Фенеон дружил с Сёра, Синьяком и Писсарро, поддерживая также теплые отношения с Боннарром, Вюйаром и группой наби в целом, а также с Тулуз-Лотреком, который в 1895 г. изобразил Фенеона вместе с Оскаром Уайльдом на панно «Декорации балаганчика Ла Гулю на ярмарочном гулянье». «Портрет Феликса Фенеона» (1890) является художественной программой Синьяка, которая удивительным образом соответствует работам и образу мыслей Фенеона.



*Портрет Хуго фон Чуди*

**ЧУДИ Хуго фон** (1851–1911). Директор Национальной галереи в Берлине Хуго фон Чуди, наряду с Либерманом и Мейер-Грефе, много сделал для того, чтобы в Германии узнали и полюбили современную французскую живопись, в первую очередь картины Мане и импрессионистов. В 1899 г. Чуди разместил в Национальной галерее ряд работ импрессионистов, в том числе картину Мане «В оранжерее», «Беседу» Дега, работы Ренуара, Писсарро, Моне, Сислея, а также один пейзаж Сезанна, что тотчас же вызвало оживленную дискуссию.

Тогда император Вильгельм II выразил желание лично осмотреть эти работы и составить о них собственное мнение, обьявив о намерении посетить Национальную галерею. Фон Чуди подготовился к этому визиту, хорошо осозна-

вая последствия, которые таковой мог за собой повлечь, и в последний момент он убрал полотно Сезанна, этого «художника-анархиста» – эпитет, которым наградили художника в 1874 г. и который звучал, как слово «коммунар». Император не проявил особой благосклонности к работам импрессионистов и распорядился перенести их с первого этажа Национальной галереи на второй.

Фон Чуди, обладавший врожденной отвагой, продолжал отстаивать французских художников, чем навлекал на себя постоянные упреки.

**ШАРПАНТЬЕ Жорж** (1846–1905). В 1871 г. Жорж Шарпантье унаследовал принадлежавшее его отцу издательство, которое пользовалось большим авторитетом: там выходили книги Виктора Гюго, Александра Дюма-отца,



П. О. РЕНУАР

*Госпожа Шарпантье. Ок. 1876–1877*

Мюссе и Бальзака. Продолжив дело отца, Жорж Шарпантье стал издавать лучших писателей современности – Эмиля Золя и Альфонса Доде. В 1876 г. он познакомился с Ренуаром и стал его страстным защитником.

Ренуар посещал салон госпожи Шарпантье, где бывали самые известные писатели, художники, политические деятели и композиторы того времени. У госпожи Шарпантье Ренуар познакомился с Жюльетт Адан и Жанной Самари, несколько портретов которой художник написал. Госпожа Шарпантье заказала Ренуару пять портретов членов своей семьи, в том числе и свой собственный портрет, а также знаменитую картину «Госпожа Шарпантье с детьми» (1878).

Весной 1879 г. Жорж Шарпантье начал выпускать еженедельник «Ви модерн», призванный освещать художественную, литературную и светскую жизнь своего времени; с еженедельником сотрудничал Эдмон Ренуар, написавший для него статью о творчестве своего брата.

К моменту смерти Шарпантье, последовавшей в 1905 г., в его коллекции было много пастелей, а также две картины Ренуара, две – Моне и одна – Сезанна.

**ШОКЕ Виктор** (1821–1898). Виктор Шоке, скромный таможенный служащий, был страстным коллекционером и значительную часть своих средств тратил на покупку произведений импрессионистов. «Очаровательный чудак, который отказывал себе во всем, чтобы купить понравившуюся ему картину», – говорил о нем Ренуар.

Первыми работами, которые приобрел Виктор Шоке, были акварели Делакура, художника, которым Шоке глубоко восхищался, и картина Мане «Белые пионы».





П. СЕЗАНН  
*Портрет Виктора Шоке. 1876–1877*

24 марта 1875 г. он встретил Ренуара на знаменитой распродаже картин, которая была организована Ренуаром, Моне, Сислеем и Бертой Моризо в Отеле Друо. Тем же вечером Шоке написал Ренуару письмо, в котором поздравлял художника с прекрасными живописными работами и заказывал ему портрет госпожи Шоке. Ренуар тотчас же принял это предложение и написал не только портрет госпожи Шоке, но и портрет Виктора Шоке, на котором изображен задумчивый, добрый человек. На распродаже в Отеле Друо Шоке купил один из видов Аржантейя, написанный Моне.

Ренуар повел Виктора Шоке в лавочку папаша Танги, чтобы показать коллекционеру работы Сезанна. Шоке тут же купил одну картину, воскликнув: «Как



Э. МАНЕ  
*Розовые гвоздики и анютины глазки в хрустальной вазе. 1882*

хорошо она будет смотреться между Делакруа и Курбе!» Вскоре Шоке познакомился и с самим художником, после чего он, по выражению Теодора Дюре, «всюду проповедовал» искусство Сезанна, написавшего два портрета Шоке (1877 и 1885).

В 1876 г., когда импрессионисты устраивали в галерее Дюран-Рюэля вторую выставку, Виктор Шоке разрешил взять из своей коллекции пейзаж Моне, одну картину Писсарро и шесть картин Ренуара. Теодор Дюре рассказывает, что «на выставке Шоке брал то одного, то другого своего знакомого под руку, а иногда подходил и к незнакомым людям, стараясь убедить их в достоинствах выставленных картин и заставить разделить собственное восхищение ими».

В 1899 г., после смерти госпожи Шоке, которая, овдовев, унаследовала коллекцию мужа, на аукционе были проданы одиннадцать полотен Моне и Ренуара, пять – Мане, одно – Писсарро, одно – Сислея и тридцать одна картина Сезанна, цены на работы которого, до того времени достаточно низкие, начали к моменту распродажи коллекции подниматься и к нашему времени достигли небывало высокого уровня.

**ЩУКИН Сергей Иванович** (1852–1936, по др. данным 1854–1937). Сергей Иванович Щукин, которому принадлежало торговое дело по продаже восточных тканей, был истинным меценатом.

Обладавший тонкой интуицией и большими средствами, он приобретал полотна многих импрессионистов: Моне, Ренуара, Сислея, Писсарро. Но больше всего ему нравились работы постимпрессионистов: Сезанна, среди картин которого, приобретенных Щукиным, следует отметить «Пьеро и Арлекина» и «Даму в голубом», а также Гогена и Ван Гога, гениальность которых он признал одним из первых. Щукин приобрел несколько картин Анри Руссо, но больше других художников он ценил творчество Матисса, который выполнил несколько работ по его заказу, среди которых «Танец» и «Музыка», предназначенных для дворца князя Трубецкого в Москве, приобретенного Щукиным. Это был роскошный особняк, на стенах которого висели картины Матисса, Пюви де Шаванна, Уистлера и Карьера.



А. МАТИСС  
*Портрет Щукина*

После революции Щукин покинул Россию и жил в Париже, где его часто можно было видеть на выставках. Его финансовые возможности в это время уже были не те, что раньше, однако он по-прежнему гордился тем, что собрал одну из самых богатых коллекций французской живописи, которая в 1948 г. была разделена между Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и Эрмитажем в Санкт-Петербурге (тогда Ленинград).



**«Выставка  
так называемой  
«живописи»...»**

*(Из отзывов критики)*

Этими словами начиналась статья (1876) известного в то время критика газеты «Фигаро» Альбера Вольфа. Слова эти наряду с сотней подобных оценок красноречиво свидетельствуют о необычайном и почти единодушном неприятии, с которым критика встретила работы импрессионистов. При таком подборе оставляем в стороне статьи, написанные до первой выставки импрессионистов (1874), статьи желчные и злобные, направленные против отдельных художников.

Мы решили ограничиться статьями, написанными в годы, непосредственно следовавшие за созданием группы импрессионистов, и на их примере показать, каким злобным нападкам подвергались эти художники. Спустя несколько лет тон критиков стал мягче (что обеспечило Мане успех в Салоне 1881 г.; однако почему не отнестись с тем же вниманием к восторженным и пророческим отзывам Малларме, Золя, Лафорга, Ривьера и некоторых других? (См. главу «Сторонники импрессионизма».) Но их голоса были малочисленны и не отражали общего настроения: ясно, что они были в меньшинстве.

Чьи же голоса звучали громче всех в оглушительном хоре уничижительных оценок, сопровождавшем импрессионистов? Пальму первенства делили между собой Леруа и Вольф, но не отставал от них и Мансино, и все это было бы едва ли не забавно, если бы не озлобленная желчность критиков.

«(...) Господин Мане – бунтовщик: он объявил открытую войну всему тому, что мы ценим в искусстве; восшествие на престол этого бунтаря было бы для французской живописи таким же несчастьем, как торжество посредственностей, сформировавшихся под влиянием Академии и погрязших в пучине академизма. По счастью, эта опасность нам не грозит: откровенный материализм господина Мане настолько не соответствует нашему национальному характеру, что влияние его никогда не выйдет за пределы узкого круга художников и приятелей, желающих ему угодить. Но поскольку господин Мане все-таки что-то из себя представляет, то даже в своих

заблуждениях – увы, слишком многочисленных! – он интереснее, чем бездумные подражатели, которые, склонив головы, следуют за своим кумиром, не проявляя ни малейших признаков инициативы, воли или оригинальности, которая им бы не помешала»<sup>1</sup>.

«(...) Кочаны капусты, написанные господином Писсарро, сразу заставляют его остановиться, и лицо его из красного делается пунцовым.

– Это капуста, – мягко успокаиваю его я.

– Боже! Бедная, да это же карикатура... Клянусь, в жизни больше не возьму капусту в рот!

– Но ведь капуста не виновата, если художник...

– Замолчите! Или я за себя не ручаюсь!

Внезапно он издал громкий крик, заметив картину господина Поля Сезанна «Дом повешенного». Чрезмерная пастозность этой небольшой «жемчужины» довершила дело: папаша Винсент впал в бредовое состояние. (...)

Я посмотрел на ученика Бертена: лицо у него все больше багровело, и катастрофа казалась неизбежной. Господину Моне было суждено нанести последний удар.

– А, вот он! Вот! – вскричал он, останавливаясь перед номером девяносто восемь.

Я тут же узнал полотно, привлекшее внимание папаша Винсента.

– Что тут изображено? Посмотрите в каталоге.

– Это называется «Впечатление. Восход солнца».

– Впечатление? Так я и думал. Я только что говорил себе – раз я нахожусь под таким впечатлением, то в этой картине должно быть какое-то впечатление... а как свободно, как непринужденно это написано! Даже обои на первоначальной стадии обработки выглядят более законченными, чем этот морской пейзаж! (...)»<sup>2</sup>

«(...) Эти художники, в большинстве своем прекрасно владеющие рисунком и живописью, отвели рисунку второстепенную роль, а искусство живописи свели к небрежным, грубым мазкам.

Отметим, однако, что у них есть несомненное достоинство – непосредственность, но это лишь усугубляет их вину.

И позвольте мне один вопрос: что, эти господа насмеются над господином Сезанном или это господин Сезанн насмеется над ними? После картин этого непримиримого господина Писсарро и Клод Моне кажутся ретроградными»<sup>3</sup>.

«(...) Люди толпятся около одной из картин, и я слышу, как кто-то говорит: «Что за чушь! Так может писать только Мане!» – а чуть погодя – торжествующий возглас: «Так это и есть Мане!»

Да, действительно, я узнал мать с дочерью, одетых в белое и голубое, – они именно такие, как Вы описывали в Вашей статье. Да, это полная чушь, но чушь возмутительная. Картины, которые с трудом и за наброски-то сойдут, самодовольно призывают нас восхищаться всем, что напишут эти господа. И приходится признать, к моему сожалению, что породил эту школу незавершенных и самодовольных работ господин Коро»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Вольф Альбер. В мастерских художников. Господин Мане // Голау. 1874. 15 апреля.

<sup>2</sup> Леруа Луи. Выставка импрессионистов // Шаривари. 1874. 25 апреля.

<sup>3</sup> Польдэ Анри. Непримириемые // Ренессанс литерэрэ е артистик. 1874. 26 апреля.

<sup>4</sup> Руссо Жан. Салон: отчет перед публикой // Фигаро. 1874. 6 мая.





– Как? И вы тут?! Неужели и вы поклонник импрессионизма?

– Я? Отнюдь. Но когда, насмотревшись на эти портреты, я возвращаюсь домой, жена уже не кажется мне такой некрасивой.

*Пиф.* – Шаривари. 11 апреля 1880 г.

«Доказательство того, что в этом году жюри строго отнеслось к отбору и не допустило к участию в Салоне большую часть аляповатых эскизов – представители импрессионизма называют их пейзажами, – вы найдете в залах Дворца промышленности, на стенах которых то и дело попадаются эти небрежные работы.

– Наверное, эти люди, – сказал Жерому кто-то из посетителей, – никогда не видели ни поля, ни деревьев. Они никогда не были за городом!

– Были, – ответил Жером, – они ездят туда, но не работать, а выкурить сигаретку на природе!»<sup>1</sup>

«(...) Наброски господина Мане имеют свое оправдание: оно в безупречной отделке работ господина Бугро, и следует благословлять всю неотесанность неприемлемых, если она помогает нам понять пресную безупречность, которая, прикрываясь стремлением к идеалу, ни в коей мере не отражает своеобразия природы, ограничиваясь передачей только внешнего»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Железная Маска // Эко де Пари. Фигаро. 1874. 8 мая.

<sup>2</sup> Руссо Жан. Салон // Фигаро. 1874. 11 мая.

«(...) Господа художники, по крайней мере довольно многочисленная их группа, осуществили грандиозный замысел, самостоятельно организовав выставку, где сами развесили свои картины.

Было придумано и банальное объяснение, оправдывающее затею, от которой может выиграть только тщеславие. Поступок свой они объясняют стремлением освободить искусство от опеки государства.

Другими словами, эти художники хотят упразднить то, что существует, дабы указывать ничтожествам их место»<sup>1</sup>.

«Расскажите мне хоть что-нибудь о людях, которые *делают Салон!*

Это важные господа: их боятся, с ними раскланиваются и им льстят.

Делать Салон – это профессия. Насмешливые журналисты, которых мы не замечаем в течение десяти месяцев, вдруг сразу оказываются в центре внимания, когда какая-то газета – будь то «Уильямс Тюр» или «Армэ территориаль» – поручает им написать о художественной выставке.

Существуют *серьезные художественные обозреватели*, такие, как господа Поль Манц и Жорж Лафенетр; но бывают и *обозреватели-фантазеры*, такие, как Вольф, Блаве, Кайа, Жан Руссо. (...)»<sup>2</sup>.

«(...) У группы художников, которых называют непримиримыми, импрессионистами, сектой, поклоняющейся цветовым пятнам, школой живописи на пленэре и другими насмешливыми прозвищами, достаточно глупыми, но вызывающими гордость, у этих господ, нет, к сожалению, никаких достоинств, которые могли бы привлечь внимание общества и критики, кроме их собственной независимой организации.

(...) Бессмысленность их творчества, очевидная с самого начала, могла бы, как пистолетный выстрел, привлечь внимание и любопытство публики, если бы впоследствии в их искусстве наметился бы хоть какой-нибудь прогресс, хоть малый намек на мастерство. Но нет, ничего подобного не произошло: это растение никак не хочет приживаться, хиреет, становясь все более отталкивающим и ничтожным. Перед нами всего лишь компания потерявших разум честолюбцев, которые нагло используют человеческую глупость, пытаясь заставить людей поверить в талант тех, кто на самом деле совершенно бездарен и в силу своего невежества обречен создавать лишь жалкие наброски. Эти художники лишены творческого начала, они не владеют ни композицией, ни рисунком, у них нет ни малейшего представления ни о перспективе, ни об анатомии, ни о том, что такое владение кистью. Их багаж состоит только из мазков – более-менее сверкающих и более-менее неудачно положенных»<sup>3</sup>.

«Господин Мане оказал нам честь, прислав изящное приглашение «посетить выставку его картин, которые были отклонены жюри Салона в 1876 году и теперь будут выставлены в его мастерской в доме № 4 по улице Санкт-Петербург с 15 апреля по 1 мая». Мы с удовольствием откликнулись на этот призыв, поскольку не могли не заметить, что господин Мане с должным вниманием относится к критике, о

<sup>1</sup> Вольф Альбер // Газетт де Пари. Фигаро. 1875. 23 марта.

<sup>2</sup> В залах Салона // Газетт а ля мэн. Эклипс. 1875. 30 мая.

<sup>3</sup> Вторая выставка живописи, рисунков и гравюр, выполненных группой художников // Ар. 1876. Апрель.

чем со всей очевидностью свидетельствует его девиз, напечатанный золотыми буквами на приглашении: «Быть правдивым, и пусть судят другие».

О, сколько же воображения понадобилось художнику, чтобы написать картину «Белье»! Это ни плохо ни хорошо – это просто никак. Напрасно станете вы искать какой-либо намек на рисунок или моделирование. Что касается цвета, то разве можно считать работой колориста разбросанные по полотну блеклые и размытые цветочные пятна? Действительно, совершенно невозможно быть правдивее. (...)»<sup>1</sup>.

«Непримиримые от искусства решили показать свои достоинства и свой талант, организовав на улице Лепелетье выставку, о которой мы вам расскажем. В качестве эпитафии они выбрали слова: «Законченное не заканчивается», но они слишком переусердствовали»<sup>2</sup>.

«Улице Лепелетье не повезло. После недавнего пожара в здании театра Оперы в этом районе случилось еще одно несчастье – у Дюран-Рюэля открылась выставка так называемой «живописи». Мирный прохожий, привлеченный флагами над входом, открывает дверь, и перед его испуганным взором открывается ужасающее зрелище: здесь выставили свои произведения пять-шесть страдающих болезненным тщеславием душевнобольных, среди которых одна женщина. Некоторые посетители корчатся от смеха, глядя на развешанные по стенам картины; у меня же защемило сердце – эти, с позволения сказать, художники называют себя «непримиримыми», «импрессионистами». Они берут холст, краски, кисти и небрежно, наугад, кладут несколько мазков, после чего ставят свою подпись. (...)»

Я знаю некоторых из этих несчастных импрессионистов – это весьма приятные, глубоко убежденные молодые люди, и они всерьез полагают, что нашли свой путь. Зрелище это прискорбно. (...)»<sup>3</sup>.

«Хочу предупредить тех, кто отважится отправиться на улицу Лепелетье в художественную галерею: они не увидят там ни изящных, правильных и чистых линий, очерчивающих контуры человеческого тела, ни гармонии цвета, которая так радует глаз дилетанта на полотнах мастеров, в совершенстве владеющих искусством колориста. Напротив, эти картины заставляют думать, что все линии на них проведены рукой слепца, а цвет – просто беспорядочное смешение всех цветов радуги.

Но среди девятнадцати человек, образовавших группу, столь дерзко заявившую о себе, есть люди, которым было бы несправедливо отказать в некотором таланте. Поэтому доброжелательный критик оказывается перед достаточно жестким выбором, когда ему приходится решать, находились ли непримиримые, устраивая эту выставку, во власти кратковременного помрачения рассудка, или же они намеревались бросить вызов общественному мнению. Обе гипотезы вполне имеют право на существование. (...)»

Если бы нам сказали, что господин Писсарро плохо видит, мы бы испытали к нему глубокое сострадание, но известие это нас несколько не удивило бы! (...)»

<sup>1</sup> Мансино Леон. Салон господина Мане // Ар. 1876. Апрель.

<sup>2</sup> Дакс Пьер // Кроник. Артист. 1876. Апрель.

<sup>3</sup> Вольф Альбер // Фигаро. 1876. 3 апреля.



*Шам. – Шаривари. 20 апреля 1879 г.*

Работы мадемуазель Берты Моризо ставят меня в затруднительное положение: она женщина, а я где-то читал, что женщину нельзя ударить – даже цветком. (...)

Этюды и портреты, выполненные господином Ренуаром, дают основание полагать, что он бросил вызов природе, и это пари он, скорее всего, проиграет. (...)

Было бы несправедливо отрицать, что господин Клод Моне владеет некоторым даром колориста, который он, однако, употребил самым плачевным образом: ведь он пользуется им с единственной целью – отталкивать от себя людей. (...)

Из всей этой непримиримой компании господин Эдгар Дега, пожалуй, самый непримиримый. И только мучимый раскаянием после совершения серьезнейшего преступления согласился бы я постоянно терпеть перед глазами этих двух прачек, одна из которых тяжело и неловко опирается о железный таз, другая, отвратительно потягиваясь, зевает во весь рот. (...)

В этом списке непримиримых, которые, как я полагаю, даже не представляли свои работы на суд жюри, работающего сейчас на Елисейских полях, я вижу имя художника, которого они не имеют права числить среди своих. Господин граф Лепик, возможно, художник ищущий и дерзкий, но он не может быть причислен к непримиримым: он не отвергает традиций и не раз участвовал в наших регулярных выставках, причем с несомненным успехом. Его огромный этюд кабана необычай-



но выразителен: застигнутый врасплох в своем логове и готовый напасть зверь полон силы, отваги и решимости. (...)»<sup>1</sup>.

«...Значит, в галерее Дюран-Рюэля открылась выставка импрессионистов! Да простит мне Господь, но я полагаю, что они выглядят в этом году еще более безумными, чем обычно. На этой выставке вы найдете черновые наброски, переливающуюся мазью – так изображают мгновение, – резкие перепады тонов, *упроценные*, небрежно смоделированные формы, и все это выполнено с необычайной дерзостью.

И что любопытно – а также служит доказательством заразности безумия, – повсюду видны люди без смиренных рубашек, которые серьезно покачивают головами, глядя на эти живописные отбросы, и шепчут: «Тут что-то есть!» Произнося эти слова, несчастные могли хотя бы хвататься за голову?! (...)»<sup>2</sup>.

«(...) Стороннему наблюдателю может показаться, что перед ним – мистификация, которую ему предлагают принять всерьез. Он зашел туда по доброй воле, посмотрел развешанные по стенам картины – вблизи и издали, спереди и сбоку – и не нашел в них ничего, что заставляло бы откликаться его разум. Если там и есть какое-либо впечатление, то оно исключительно зрительное, и впечатление это жестоко. Оно притягивает и резко бьет по глазам, – так запах, идущий из сырной лавочки, притягивает и одновременно раздражает обоняние. С таким же впечатлением сталкиваемся мы и здесь.

Ни в одной из этих картин не найти ни возвышенной идеи, ни творческого духа, ни следа вдохновения, ни отзвука возвышенного искусства. Скорее, они напоминают театральные декорации, на которых изображено то, чего не увидишь ни в природе, ни в человеческом обществе. Я не отрицаю, что некоторые из этих импрессионистов весьма талантливы, однако талант их сбился с пути и упорствует в этом. (...)»

Однако следует отдать должное некоторым полотнам, выставленным на улице Лепелетье. Нам показались весьма удачными две-три рыночные сценки кисти господина Людовика Пьетта и его же сенокосы. Если бы господин Пьетт так не упорствовал в стремлении передать впечатление и не подчеркивал бы так тона, то, потрудившись немного, господин Пьетт мог бы писать картины, которые заняли бы почетное место в залах Дворца промышленности. Я мог бы сказать то же самое и о господине Дега, представившем портреты двух танцовщиц и двух певичек кабре. (...)»

Исключая этих двух художников, чьи работы удостоились нашей заслуженной похвалы, представленные на выставке картины не стоят того, чтобы о них говорить. Достаточно того, что мы отвели им целую колонку на страницах этой газеты. Подытожить общее впечатление от произведений, у которых только одно достоинство – их современность, можно одной фразой: «Выставка претенциозных карикатур!»<sup>3</sup>

«Что все это значит? Какой вызов бросили эти художники здравому смыслу? Люди спрашивают себя, не приснилось ли им все это, и с некоторым беспокойством трут глаза.

<sup>1</sup> Эно Луи. Выставка непримиримых в галерее Дюран-Рюэля // Мувман артистик. Конституьсонель. 1876. 10 апреля.

<sup>2</sup> Леруа Луи. О, подобное зрелище способно лишить разума // Шоз е отр. Журналь амюзан. 1876. 15 апреля.

<sup>3</sup> Гримм (барон). Импрессионисты // Леттр анекдотик дю барон Гримм. Фигаро. 1877. 5 апреля.

Действительно, после знаменитого «Салона отверженных», который свеж у нас в памяти, мы не видели ничего подобного. Перед нами те, кто выбрал безумие и встал на сторону отталкивающего и ужасного. Я бы сказал, что это написано с закрытыми глазами людьми, лишенными разума, которые наугад смешивали на жестяной палитре самые кричащие краски. Мы имеем дело с отрицанием всех принятых в искусстве правил – света, ясности, прозрачности, тени и рисунка. Сначала люди улыбаются, но выходят они поникшими – именно эти чувства испытываешь, побывав в больницах для душевнобольных в Сент-Анн или Виль-Эвра. (...)

Похоже, больше всего воображение импрессионистов поразил вокзал де-л'Уэст: их особо притягивают паровозы и клубы пара, которые те выпускают. На этой жалкой выставке вы найдете восемь – десять полотен, свидетельствующих о том предпочтении, которое эти художники отдают технике, а кроме того, рельсам, вокзальным фонарям, стрелочникам, вагонам и, конечно, клубам дыма, туману, облакам белого пара, порой такого густого, что он скрывает все остальное. (...)»<sup>1</sup>.

«Выставка так называемой «живописи» только что открылась на улице Лепелетье; не говоря уже о парижанах, которые не упустят случая повеселиться, выставка эта осчастливит и ее участников.

Какая радость не склоняться перед мнением несправедливого и невежественного жюри, а созерцать произведения, выставленные на обозрение публики, и видеть свое имя в каталоге!

Поверх украшающих входную дверь гербов устроители начертали слово «импрессионисты»! Скажу сразу: в определении этом нет ничего оскорбительного, но, оставив в стороне некоторых художников, я глубоко сожалею о том, что им пользуются для прикрытия уязвленного самолюбия и невежества. (...)

Господа Клод Моне и Сезанн, счастливые этой возможностью, выставили: первый – тридцать полотен, а второй – четырнадцать. Их надобно увидеть, иначе не представишь, что они собой являют. И хотя картины эти вызывают смех, они достойны сожаления, поскольку свидетельствуют о глубочайшем невежестве в области рисунка, композиции и колорита. Даже дети, которые просто балуются с бумагой и карандашом, преуспели бы больше. И еще я задаюсь вопросом: какое именно впечатление хотят передать подобной мазней – может быть, впечатление полной неправдоподобности?

Несмотря на все странности его живописной манеры, господина Ренуара не следует смешивать с вышеназванными господами: картина «Площадь Сен-Жорж» дышит искренностью. (...)

В картинах «Качели» и «Бал в Мулен де ла Галетт» тот же Ренуар, напротив, слишком озабочен тем, чтобы рабски следовать за природой. При первом взгляде кажется, будто полотна пострадали при перевозке из мастерской художника в выставочный зал: там и тут на них виднеются круглые пятна или полосы. Приглядевшись, вы понимаете, что художник пытался передать впечатление от яркого солнца, которое сквозь листву падает на сидящих людей. Круглые пятна означают тень, которую отбрасывает каждый листик. Должен признать, что это вполне в духе импрессионизма, однако вести такую борьбу с природой не значит ли обречь себя на неизбежное и бесславное поражение, поскольку борьба эта всегда смешна? (...)

<sup>1</sup> Мейар Жорж. Импрессионисты // Кроник. Пэи. 1877. 9 апреля.



Адоль. – Шаривари. 14 апреля 1872 г.  
(на табличке надпись: Дворец промышленности)

Господин Пьетт не сразу присоединился к этим художникам, но здесь он вполне на месте. Его картины «Улица Ключни» и «Бродячий цирк» представляют собой забавные и красочные этюды, а работа, помещенная в каталоге под номером 156 и называющаяся «Сад», поражает неестественными переливами красок. (...)»<sup>1</sup>.

«Плодовитость этих художников свидетельствует о том, до какой степени они довольствуются малым. Один только господин Кайботт выставил около двадцати полотен, и все они оставляют впечатление выполненных за один день при помощи половой щетки. Господин Моне прислал тридцать пейзажей, которые вполне могли быть написаны за полдня. Господин Писсарро еще до завтрака успел набросать с дюжину картин, а всего он выставил около сорока. (...)»

О господине Мане, которого без всяких на то оснований считают главой импрессионистов и который талантливее, чем все они, вместе взятые, не следует здесь говорить. Он никогда не хотел выставляться вместе с так называемыми «независимыми», что должно было бы показать им со всей очевидностью, сколь мало ценит он их талант»<sup>2</sup>.

«Посетите выставку импрессионистов или, как их еще называют, «независимых».

Там вы найдете смесь превосходного и гротескного.

Вы ощутите это, стоя перед полотном, на котором изображена зеленая – в буквальном смысле слова, зеленая! – женщина с кожей цвета разложившегося мяса.

<sup>1</sup> *Баллю Роже*. Выставка художников-импрессионистов // Кроник дез ар. Боз-ар иллюстрэ. 1877. 30 апреля.

<sup>2</sup> *Вольф Альбер*. Независимые // Фигаро. 1879. 11 апреля.



Господин Мане изучает прелести природы.

Шаривари

- Гм, и сильно разложившегося, особенно вот здесь!
- Без сомнения, это портрет участницы женского конгресса»<sup>1</sup>.

«Вас приглашают принять участие в отпевании, похоронной процессии и погребении господ импрессионистов. Это мрачное приглашение мы получили от господ независимых. Не надо ни ложной радости, ни показных слез. (...) Просто, собравшись и подумав, эти художники решили, что слово, которым они называли себя раньше, совершенно бессмысленно, и придумали другое. (...)»<sup>2</sup>.

«(...) Здесь можно увидеть совершенно бездарные картины, произведения безумцев, которые принимают камушки за изящные жемчужины. Я делаю исключение для господина Дега и мадемуазель Моризо. Все остальное не стоит даже трудиться смотреть и еще менее – обсуждать, это претензии ничтожеств. Вместо искусства и этюдов – небрежно намалеванные непропорциональные фигуры. Их авторы не меняются, они не могут ничего забыть, потому что ничего не выучили. (...)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Назим Жорж // Семэн а ля мэн. Тинтамарр. 1879. 20 апреля.

<sup>2</sup> Сильвестр Арман // Мон дез ар. Ви модерн. 1879. 24 апреля.

<sup>3</sup> Вольф Альбер // Фигаро. 1880. 9 апреля.





# Приговор, вынесенный аукционами<sup>1</sup>

«Поймите же, наконец, что никто ничего не знает, – есть только один барометр, который определяет ценность картины, и этот барометр называется «аукцион». Кто так богохульствует? Распорядитель-оценщик? Торговец картинами? Банкир? Вовсе нет. Это – Ренуар. И под «ценностью» он понимает, конечно, ценности эстетического порядка, а не их денежный эквивалент. Наверное, кто-то возмутится, скажет, что слова эти – шутка, вспомнив о пристрастии Ренуара к парадоксам. Они окажутся не правы: признавая компетентность Отеля Друо, где проводились аукционы, Ренуар доказал свою несомненную мудрость. Если бы он доверился судьям, на которых в те времена была возложена миссия просвещения публики – служителям Академии, неприкасаемым жрецам от критики, – то он и его друзья-импрессионисты никогда не добились бы признания, тогда как завсегдатаи открытых аукционов, в конце концов, признали их победу. Хотя следует сказать: прежде чем добиться этого вердикта, импрессионистам пришлось долго взывать к справедливости.

## ***1. 1870–1880 гг.: период пренебрежения***

В качестве отправной точки нашего исследования мы выбрали 1870 г. Конечно, можно было остановиться на 1865 или 1874 г. Однако 1870 г. представляется более значительной датой. Будущие импрессионисты стоят на пороге своего тридцатилетия: Сезанну и Сислею по тридцать одному году, Моне – тридцать, Ренуару – двадцать девять. Их более старшим собратьям – Писсарро, Мане и Дега – соответственно по тридцать девять, тридцать восемь и тридцать шесть

---

<sup>1</sup> Глава из первого издания «Энциклопедии импрессионизма» 1974 г., снятая авторами в издании 1981 г. Она дополняет русский перевод книги, и читатели оценят содержащийся в ней материал. – *Примеч. ред.*

лет. Это тот возраст, когда можно ожидать, что живопись начнет, наконец, приносить доход. Однако нельзя сказать, что коллекционеры вырывают друг у друга из рук произведения этих художников.

После скандала, разразившегося в Салоне (1865) из-за картины «Олимпия», Мане приобрел у солидных людей прочную репутацию... «шута». Если он и продает свои работы за относительно высокую цену – в 1870 г. критик Теодор Дюре заплатил художнику за отнюдь не первоклассную картину «Тореро, приветствующий публику» 1200 (5380) франков<sup>1</sup>, – но продает их крайне редко. Репутация Дега, по-видимому, несколько лучше. В 1869 г. он позволил себе отказаться от контракта, который гарантировал ему 12 000 (54 000) франков в год. Удастся продать несколько картин и Писсарро, который в ту пору считался учеником Коро. Зато Моне, Сислею и Ренуару бедствуют. Особенно тяжело приходится Моне: он голодает и часто у него не находится су, чтобы купить краски. В сентябре 1869 г. он писал: «Я нахожусь в отчаянном положении. Мне удалось продать один натюрморт, что на некоторое время дало мне возможность работать, но, как всегда, пришлось прервать работу из-за отсутствия красок».

К счастью, появляется Поль Дюран-Рюэль. В 1871 г. он впервые покупает картину Клода Моне. Затем внимание торговца картинами привлекают работы Писсарро, Дега, Мане, Ренуара. Он платит за них небольшие деньги: от 400 до 3000 (от 1660 до 12 500) франков за работы Мане, по 800 (3320) франков за работы Дега, по 300 (1250) франков за работы Моне и по 200 (830) франков за работы Писсарро, Ренуара и Сислея. Однако, как пишет Дюран-Рюэль в своих воспоминаниях: «Никто больше не был столь великодушен, и, когда я оказался не в состоянии покупать их картины, художники были вынуждены уступать их за 50–100 франков, а то и за меньшую сумму». Действительно, Дюран-Рюэль не преувеличивает: когда из-за серьезных финансовых затруднений он прекратил приобретать картины импрессионистов, те были вынуждены уступать их за смешотворно низкие цены. Распродажа картин, организованная самими импрессионистами (1875), закончилась полным крахом. Распродажа коллекции Ошедэ (1878) тоже была неудачной: на этом аукционе можно было купить картину Мане за 315 (1320) франков, Моне – за 60 (250) франков, Ренуара – за 31 (130) франк, Сислея – за 21 (90) франк и Писсарро – за 7 (30) франков.

## **2. 1880–1892 гг.: появляется надежда**

Хотя в конце 1879 г. положение импрессионистов казалось отчаянным, через год-два у них стали появляться некоторые проблески надежды. Этот сдержанный оптимизм был основан на нескольких событиях.

В первую очередь следует сказать об успехе, который выпал на долю картины Ренуара «Госпожа Шарпантье с детьми» (Салон, 1879). Конечно, следует признать, что успех этот был вызван, скорее, известностью изображенной на

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках указана сумма во франках после денежной реформы 1974 г. – *Примеч. авт.*

картине женщины (муж госпожи Шарпантье был преуспевающим издателем), чем талантом художника. Но за этот портрет Ренуару заплатили 1500 (6450) франков – так художник вошел в круг состоятельных людей.

Свою роль сыграла и финансовая поддержка, оказанная Дюран-Рюэлю директором банка «Юньон женераль», что позволило в 1881 г. возобновить покупку картин у импрессионистов. Цены, которые Дюран-Рюэль был в состоянии предложить, не сильно отличались от цен 1874 г., но теперь у художников имелся регулярный источник доходов.

К сожалению, это продолжалось недолго. После краха банка «Юньон женераль» (1882) Дюран-Рюэль снова оказался перед лицом прежних проблем.

Тем не менее в 1883 г. он организовал несколько персональных выставок художников-импрессионистов. Выставка работ Ренуара имела весьма скромный успех, выставка Моне провалилась, что же до выставок Писсарро и Сислея, то они прошли и того хуже.

В 1883 г. не стало Эдуарда Мане. Этот человек, родившийся в обеспеченной семье, умер бедным. Для покрытия долгов надо было продать картины, оставшиеся в его мастерской. «Эта затея обречена на провал», – предсказывал влиятельный критик «Фигаро» Альбер Вольф. Однако результаты превзошли все ожидания. Хотя «Олимпия» из-за отсутствия предложений была снята с продажи при начальной стартовой цене 10 000 (45 000) франков, общая сумма, вырученная от состоявшейся в феврале 1884 г. распродажи, достигла 116 637 (528 000) франков, но не следует забывать, что сумма эта была выручена за продажу 89 картин, 41 этюда, 40 пастелей и множества рисунков.

Постепенно импрессионисты начинают добиваться своего. Показательно, что Жорж Пти, торговавший картинами прославленных академиков, распахнул для них двери своей галереи. Начиная с 1885 г. Моне получил возможность выставлять у Пти свои работы, и они имели там некоторый успех. На следующий год Пти продает несколько работ Моне по цене 1200 (5390) франков, а в 1886–1890 гг. художник добивается полного признания. В 1890 г. он оказался в состоянии приобрести дом в Живерни. На следующий год в галерее Жоржа Пти прошла выставка серии картин Моне под общим названием «Стога». Через три дня после открытия все картины были распроданы по ценам, которые колебались от 3000 (14 200) до 4000 (18 900) франков.

Признание пришло и к Ренуару, выставившему у Жоржа Пти свою картину «Госпожа Шарпантье с детьми». Когда в 1892 г. у Дюран-Рюэля откроется персональная выставка работ Ренуара, это, по выражению критика Франца Журдена, будет похоже на «апофеоз». Кроме того, Ренуар получит от государства заказ на картину!

В 1892 г. в галерее Дюран-Рюэля с огромным успехом прошла выставка и Писсарро: было продано много полотен, цены на которые колебались от 1500 (7200) до 6000 (28 100) франков. Популярностью не пользовался пока только Сислей. И конечно, двое «проклятых» художников – Сезанн и Ван Гог. Винсент, умерший в 1890 г., при жизни продал по достойной цене только одну картину – «Красный виноградник в Арле», за которую сестра бельгийского художника и друга Ван Гога заплатила 400 (1820) франков; картина была продана за несколько месяцев до самоубийства Ван Гога.

### **3. 1892–1899 гг.:** ***на авансцену выходят художники,*** ***ранее находившиеся в тени***

Начиная с 1892 г. Моне, Ренуар, Дега и Писсарро могли считать себя художниками, имевшими некоторый успех. В течение последующих лет стоимость их работ будет медленно, но неуклонно расти. Однако интересно другое: в 1892–1899 гг. наконец получают признание работы импрессионистов и художников нового направления, ранее остававшихся на втором плане, – Сислея, Сезанна, Ван Гога. Таким образом, когда речь идет о периоде 1892–1899 гг., наше внимание должны привлечь два момента: признание, которое обрели художники, уже добившиеся некоторой известности, и открытие широкой публикой художников, до той поры ей неизвестных.

Трудно проследить, насколько в целом поднялись цены на картины Моне, Дега, Ренуара, Писсарро, однако можно привести некоторые рекордные суммы, уплаченные за отдельные картины. Но эти цены, хотя и отражают тенденцию к повышению, чаще всего являются следствием особой ценности вполне определенной картины. Поэтому интереснее сравнить рост цен на картины, которые до 1892 г. уже продавались на аукционе и снова были проданы в 1899 г.; ввиду того что отыскать конкретные сведения очень сложно, мы вынуждены обратиться к данным более ранним, чем 1892 г.

Два примера:

*Картина Моне «Порт Онфлёр»*  
28 января 1881 г.      72 (326) франка  
1 июля 1899 г.      2550 (12 000) франков

*Картина Ренуара «Туалет»*  
24 марта 1874 г.      140 (600) франков  
19 марта 1894 г.      4900 (23 000) франков

Можно сказать, что после «периода пренебрежения» цена на некоторые картины Моне и Ренуара возросла более чем в тридцать пять раз.

Коллекционеры открыли для себя художников, которых до той поры они не принимали всерьез, что отразилось на ценах за картины этих художников на аукционах. В 1897 г. две картины Сислея – «Снег на дороге в Лувесьенне» и «Наводнение в Пор-Марли» – были проданы соответственно за 4600 (21 700) и 3100 (14 500) франков. В 1899 г. «Таяние снега в лесу Фонтенбло» Сезанна было продано за 6750 (31 700) франков, а «Розы» Ван Гога в 1900 г. – за 1100 (5170) франков.

### **4. 1899–1930 гг.:** ***отблеск славы***

Тот, кто станет анализировать эволюцию цен на полотна импрессионистов, должен помнить только об одном факте, касающемся Сислея, – о дате его смерти. Кончина художника в 1899 г. повлекла за собой огромный скачок цен на



полотна импрессионистов, поэтому 1899 г. можно считать началом периода, когда к отверженным ранее художникам пришла слава.

Сначала подскочили цены – и это вполне справедливо – на картины Сислея. Через год после его смерти «Наводнение в Пор-Марли» было приобретено графом де Камондо за 43 000 (202 000) франков, цену, которую невозможно было представить еще три-четыре года назад. Проследив эволюцию цен на картины Сислея в последние годы жизни художника и после его смерти, можно составить верное представление о том, как резко они пошли вверх. Так, в период с марта 1894 г. по декабрь 1905 г. цена картины «Вид Темзы у Хэмптон-Корт» возросла на 449%; между апрелем 1894 г. и маем 1900 г. картина «Дорога в Саблоне» поднялась в цене на 525%, а цена картины «Первый снег в Венё-Надон» выросла на 344% с февраля 1897 г. по март 1900 г. Таким образом, за десять лет цена картин Сислея возросла в 4–6 раз.

1899 год оказался удачным для большинства импрессионистов. При распродаже коллекции графа Армана Дориа (май 1899) картина Ренуара «Сидящая девушка (В раздумье)» была продана за 22 000 (103 000) франков; говорили, что двадцать лет назад художник продал эту картину коллекционеру за 150 (639) франков. На том же аукционе картина Дега «У фотографа» была куплена за 22 860 (107 000) франков.

Современникам эти цены казались признаком коллективного помешательства, которое в скором времени должно было привести к сокрушительному падению цен. Так, в частности, считал Ренуар, писавший в 1903 г. одному из своих знакомых: «Я утратил вкус к живописи: эти до смешного огромные цены свели всех с ума, и все продают». Сегодня эти «огромные» цены нам кажутся действительно «смешными», но совсем не в том смысле, который вкладывал в эти слова Ренуар, – они кажутся нам смешными по сравнению с ценами 1930 г. Начиная с 1899 г. цены на импрессионистов стремительно идут вверх – рекорд следует за рекордом. Накануне Первой мировой войны не только «устойчивые ценности» – Дега, Моне, Ренуар – стали недостижимы, но и «проклятые» художники – Сезанн, Ван Гог – превратились в «дорогих художников». Обратимся к фактам. Если в 1912 г. картина Дега «Танцовщицы у перекладки» была продана за 435 000 (2 380 000) франков, то на следующий год за «Натюрморт» Ван Гога было уплачено 35 200 (140 000) франков, а за «Мальчика в красном жилете» Сезанна – 56 000 (223 000) франков.

После Первой мировой войны цены растут еще стремительнее и достигают своего апогея в 1925–1930 гг. В 1925 г. состоялась распродажа коллекции Ганья<sup>1</sup>. Коллекция, состоявшая из ста шестидесяти полотен Ренуара – по большей части поздних и в то время еще не считавшихся шедеврами, – была продана почти за десять миллионов франков (9 850 000). В 1925 г. полотно Сезанна было продано за 528 000 (523 000) франков, а картина Ван Гога в 1932 г. – за 361 000 (281 000) франков. Однако напомним, что рекордные цены имеют весьма относительное значение, а для того, чтобы представить реальную динамику роста цен в период между 1899 и 1930 гг., нужно принимать в расчет только

<sup>1</sup> Ганья Морис – крупный французский промышленник, коллекционер, страстный поклонник творчества Ренуара. Познакомившись с художником в 1904 г., он постоянно заказывал ему картины, собрав таким образом уникальную и обширную коллекцию.

те картины, которые за это время выставлялись на продажу более одного раза. В качестве примера возьмем одну пастель Дега, одну картину Моне и одну – Писсарро.

*Пастель Дега «Портрет мальчика. Жак де Ниттис»*  
С марта 1900 г. по декабрь 1932 г. цена возросла на 1085%.

*Картина Моне «Средиземноморские сосны на Антибах»*  
В период с мая 1897 г. по декабрь 1932 г. цена увеличилась на 180%.

*Картина Писсарро «Пшеничное поле в Шампани»*  
В период с 1902 г. по 1934 г. цена увеличилась на 41%.

Оговоримся, что последняя цифра (41%) не столь показательна, как две предыдущие, поскольку 1934 г. не очень удачен для сравнения: после 1930–1932 гг. цены на работы импрессионистов падают. Это не означает, что вкусы изменились, а является одним из последствий экономического и финансового кризиса 1929 г.

### **5. 1932–1940 гг.: период стабилизации**

Кризис, разразившийся в Соединенных Штатах в «черный четверг» 1929 г., обрушился и на Францию. Курс акций на бирже резко пошел вниз. Вполне естественно, что это не могло не отразиться на ценах на картины импрессионистов, которые в течение двадцати лет давали поразительную прибыль. В качестве примера вспомним, какие неудачи ожидали картины Ренуара, когда после триумфальной распродажи коллекции Ганья в 1925 г. те через несколько лет были снова выставлены на аукцион.

Годы	Названия картин	Расхождение в цене в сравнении с ценами при распродаже коллекции Ганья
1933	«Голова девочки» (1913)	–69%
1936	«Бронзовый амур» (1913)	–78%
1939	«Дорога в Кань-сюр-Мер» (1907)	–77%
	«Розы и маленький клоун» (1911)	–61%
	«Вытирающаяся обнаженная» (1912)	–45%
	«Облокотившаяся девушка» (1911)	–31%
	«Дама в красной шляпе» (1908)	–7%
	«Лилии» (1909)	+2,5%

Таким образом, может показаться, что разразившийся кризис самым серьезным образом затронул импрессионизм. Однако не будем спешить с выводами: подобное снижение не может рассматриваться как отражение эволюции цен на картины импрессионистов в целом. Тому имеются две причины: с одной стороны, взятые для сравнения цены при распродаже коллекции Ганья были несколько взвинчены; с другой стороны, картины Ренуара из коллекции Ганья – среднего уровня и потому оказались весьма чувствительны к колебаниям конъюнктуры. А теперь посмотрим, как в действительности повлиял экономический кризис на стоимость картин импрессионистов.

Посмотрим сначала, как сказался он на работах Тулуз-Лотрека. Цена одной из них, «Клоун цирка Фернандо», в период между июнем 1926 г. и февралем 1932 г. снизилась на 38%, а цена другой его картины, «Женщина, снимающая рубашку», – на 65% с июня 1928 г. до июня 1931 г. Одна из картин Ван Гога между 1933 г. и 1937 г. снизилась в цене на 35%. И последний пример: картина Сислея «Пон-де-Морэ осенью», купленная в декабре 1929 г. за 130 000 (89 600) франков, в феврале 1939 г. была продана за 150 000 (184 000) франков, – другими словами, цена ее упала всего на 5%.

Добавим, что к началу Второй мировой войны картины импрессионистов еще не оправались полностью от удара, нанесенного им всемирным экономическим кризисом 1929 г.

### ***6. С 1952 г. до наших дней: стремительный взлет***

Принято считать, что взлет цен на полотна импрессионистов начался после того, как госпожа Вальтер предложила 33 000 000 (812 000) франков за «Натюрморт» кисти Сезанна во время распродажи коллекции семейства Коньяк в мае 1952 г. Действительно, эта распродажа стала событием. Но, начиная с 1948 г., уже встречались цены, казавшиеся современникам фантастическими. Так, например, в 1948 г. картина Ренуара «Читающая девушка» была продана за 9 050 000 (372 000) франков, и тем не менее нельзя не признать, что стремительный рост цен на работы импрессионистов начался именно с 1952 г.

Вот несколько данных: в 1964 г. «Большие купальщицы» Сезанна были проданы за 10 800 000 франков, в 1967 г. «Терраса в Сент-Адрессе» Моне – за 10 200 000 франков, в 1968 г. «Пон-дез-Ар» Ренуара – за 10 800 000 франков, а в 1970 г. картина Сезанна «Портрет Луи Огюста Сезанна, отца художника» был приобретен нью-йоркским музеем Метрополитен за сумму, приближавшуюся к 12 500 000 франков.

Но не будем больше приводить цены, заплаченные за лучшие творения импрессионистов; обратимся к другим работам, рост цен на которые мы имеем возможность проследить, хотя в истории живописи им отведено более скромное место. Представляется интересным выбрать в качестве отправного период 1925–1932 гг., когда наблюдался первый подъем цен на картины импрессионистов. Вот как изменились цены на две картины Моне, которые, будучи проданными в 1932 г., в 1973 г. были снова выставлены на аукцион.

## «Скалы в Пор-Котон (Бель-Иль)»

6 мая 1932 г. 15 900 франков

27 марта 1973 г. 832 000 франков

цена возросла на 5134%

## «Антибы. Улица вдоль садов Сали»

15 декабря 1932 г. 158 200 франков

27 марта 1973 г. 1 162 800 франков

цена возросла на 635%

Другой пример – картина Ренуара «Пон-дез-Ар», до сегодняшнего дня самая дорогая картина художника из выставявшихся на аукцион, была продана за 10 800 000 франков, тогда как в 1932 г. она стоила 103 000 франков. Другими словами, цена ее возросла на 10 400%.

Совершенно очевидно, что цена картины «Пон-дез-Ар» выросла несравненно больше, чем цена картин Моне. Однако было бы ошибочным утверждать на этом основании, что цены на картины Ренуара поднялись больше, чем цены на картины Моне. Дело в том, что цены на картины первого ряда, так называемые «музейные работы» – а именно к ним относится «Пон-дез-Ар», – выросли несравненно больше, чем цены на картины среднего уровня. Мы убедимся в этом, если сравним уровень роста цены «Пон-дез-Ар» с уровнем роста цен на другие картины того же Ренуара, но не представляющие такого интереса. Для этого давайте сравним цены на некоторые его работы в момент распродажи коллекции Ганья – мы уже посмотрели динамику этих цен накануне Второй мировой войны – и после 1966 г., когда они перепродавались.

Конечно, при сравнении с ценами на «Пон-дез-Ар» эти результаты могут показаться весьма скромными. Тем не менее цена этих картин Ренуара за пери-

Годы	Названия картин	Рост цен по сравнению с ценами при распродаже коллекции Ганья
1966	«Лачуга» (1917)	+917%
	«Кань-сюр-Мер» (1909)	+830%
	«Аллея в саду усадьбы «Колетт» (1907)	+1393%
	«Белые розы» (1907)	+697%
	«Склонившиеся женщины» (1913)	+930%
	«Оливковые деревья в Кань-сюр-Мер» (1909)	+877%
1969	«Белокурая женщина» (1908)	+1210%
1972	«Сидящая женщина» (1913)	+784%
	«Набросок головы и натюрморт»	+554%



од менее полувека увеличилась по сравнению с 1925 г. в 7–14 раз, а ведь тогда цены на них казались безумными, невероятными.

Чтобы полнее представить себе эволюцию цен на работы импрессионистов, надо сравнить их с ценами тех лет, которые мы взяли за отправную точку нашего исследования, т. е. с ценами 1870–1880 гг. Снова возьмем в качестве примера картину «Пон-дез-Ар», поскольку Дюран-Рюэль приобрел ее в 1872 г. (это была первая работа Ренуара, купленная торговцем картинами). В 1872 г. она была куплена за 200 (850) франков, а в 1968 г. – за 10 800 000 франков, другими словами, цена ее возросла на 1 270 000%.

Таким образом, за сто лет цена картины увеличилась в 12 700 раз!

В качестве другого примера возьмем картину Сислея «Наводнение на дороге в Сен-Жермен». В 1880 г. Дюран-Рюэль заплатил за нее 300 (1250) франков, а в 1969 г. она была продана за 941 000 франков, т. е. цена ее возросла на 75 000%.

Если учесть тот факт, что цена на работы Сислея за прошедшее столетие поднялась меньше, чем на работы Ренуара, Моне, Сезанна и Ван Гога, то можно считать, что динамика роста цены за его картину «Наводнение на дороге в Сен-Жермен» (превосходная работа, хотя и не шедевр) достаточно точно отражает динамику роста цен на работы импрессионистов в целом.

Таким образом, следует считать «нормальным» увеличение цены на 75 000% за период менее века!

Можно спросить, какова была бы реакция художников-импрессионистов, если бы кто-нибудь им сказал, что через пятьдесят – шестьдесят лет после их смерти их картины будут столько стоить? Разделили бы они точку зрения Ван Гога, который за несколько месяцев до своей смерти писал сестре: «Хотя вчера заплатили больше полумиллиона за картину Милле «Анжелюс», не надо думать, что из-за этого большее количество душ сумело оценить то, что было в душе Милле»? Или они разделили бы точку зрения Ренуара, который на исходе жизни сказал своему сыну Жану: «Теперь на стену вешают не картину, а ценность. Почему бы не повесить там акцию Суэцкого канала?»



**Первая выставка** (15 апреля – 15 мая 1874 г.) прошла в ателье фотографа Надара по адресу: бульвар Капуцинок, 35. В ней приняли участие тридцать человек: Астрюк, Атендю, Белиар, Бракмон, Брандон, Буден, Бюро, Гийомен, Дебра, Дега, Кальс, Колен, Латуш, Левер, Лепик, Лепин, Мейер, де Молен, Моне, Моризо, Мюло-Дюриваж, де Ниттис, А. Оттен, Л. Оттен, Писсарро, Ренуар, Робер, Руар, Сезанн, Сислей.

**Вторая выставка** (апрель 1876 г.) прошла в галерее Дюран-Рюэля по адресу: ул. Лепелетье, 11. В ней приняли участие двадцать человек: Базиль (посмертно, художник погиб в 1870 г.), Белиар, Бюро, Дебютен, Дега, Кайботт, Кальс, Левер, Легро, Лепик, Ж. Милле, Моне, Моризо, Л. Оттен, Писсарро, Ренуар, Руар, Сислей, Тилло, Франсуа.

**Третья выставка** (апрель 1877 г.) прошла по адресу: ул. Лепелетье, 6. В ней приняли участие восемнадцать человек: Гийомен, Дега, Кайботт, Кальс, Кордей, Левер, Лями, Моне, Моризо, Моро, Пьетт, Писсарро, Ренуар, Руар, Сезанн, Сислей, Тилло, Франсуа.

**Четвертая выставка** (10 апреля – 11 мая 1879 г.) прошла по адресу: авеню Опера, 28. В ней приняли участие шестнадцать человек: Бракмон, г-жа Бракмон, Гоген, Дега, Зандомеги, Кайботт, Кальс, Кэссет, Лебур, Моне, Пьетт, Писсарро, Руар, Сомм, Тилло, Форен.

**Пятая выставка** (1 апреля – 30 апреля 1880 г.) прошла по адресу: ул. Пирамид, 10. В ней приняли участие восемнадцать человек: Бракмон, г-жа Бракмон, Видаль, Виньон, Гийомен, Гоген, Дега, Зандомеги, Кайботт, Кэссет, Лебур, Левер, Моризо, Писсарро, Рафаэлли, Руар, Тилло, Форен.

**Шестая выставка** (2 апреля – 1 мая 1881 г.) прошла в ателье фотографа Надара, по адресу: бульвар Капуцинок, 35. В ней приняли участие тринадцать человек: Видаль, Виньон, Гийомен, Гоген, Дега, Зандомеги, Кэссет, Моризо, Писсарро, Рафаэлли, Руар, Тилло, Форен.

**Седьмая выставка** (март 1882 г.) прошла по адресу: Фобург-Сент-Оноре, 251, у Дюран-Рюэля. В ней приняли участие девять человек: Виньон, Гийомен, Гоген, Кайботт, Моне, Моризо, Писсарро, Ренуар, Сислей.

**Восьмая выставка** (15 мая – 15 июня 1886 г.) прошла по адресу: ул. Лаффитт, 1. В ней приняли участие семнадцать человек: г-жа Бракмон, Виньон, Гийомен, Гоген, Дега, Зандомеги, Кэссет, Моризо, Камиль Писсарро, Люсьен Писсарро, Редон, Руар, Сёра, Синьяк, Тилло, Форен, Шуффенекер.



## **Ретроспективные выставки**

### **Базиль**

Выставка, посвященная столетию со дня рождения Фредерика Базиля. Музей Фабр, Монпелье, май – июнь 1941 г.

Выставка, организованная галереей Вилденштейна в пользу Музея Фабр, Париж, лето 1950 г.

Выставка произведений Фредерика Базиля. Музей Фабр, Монпелье, октябрь 1959 г.

### **Буден**

Выставка произведений Эжена Будена. Национальная школа изящных искусств, Париж, 1899 г.

Выставка произведений Эжена Будена. Галерея Шмита, Париж, 1965 г.

Ретроспективная выставка произведений Эжена Будена. Галерея Хёрск а Адлер, Нью-Йорк, 1966 г.

### **Ван Гог**

Жизнь и творчество Ван Гога (в рамках Всемирной выставки). Париж, 1937 г.

Выставка произведений Винсента Ван Гога, Лондон, 1947 г.

Ван Гог и художники, работавшие в Овере-сюр-Уаз. Музей Оранжери, Париж, 1954 г.

Выставка произведений Винсента Ван Гога. Музей Жакмар-Андре, Париж, 1960 г.

Выставка произведений Винсента Ван Гога из собрания Национального музея Ван Гога в Амстердаме. Музей Оранжери, Париж, 1971–1972 гг.

### **Гигу**

Выставка произведений Гигу. Музей Кантини, Марсель, 1959 г.

Выставка произведений Гигу. Галерея Дабера, Париж, 1970 г.

### **Гийомен**

Ретроспективная выставка произведений Армана Гийомена. Галерея Жоржа Пти, Париж, 1928 г.

Выставка произведений Гийомена. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1953 г.



### **Гоген**

Ретроспективная выставка произведений Поля Гогена. Осенний салон, Париж, 1906 г.

Выставка произведений Поля Гогена, посвященная столетию со дня рождения художника. Музей Оранжери, Париж, 1949 г.

Выставка произведений Поля Гогена. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1956 г.

Выставка произведений Поля Гогена. Национальный музей современного искусства, Токио, 1969 г.; Национальный музей современного искусства, Киото, 1969 г.

### **Гонсалес**

Ретроспективная выставка произведений Евы Гонсалес. В помещении «Ви модерн», Париж, 1885 г.

### **Дега**

Выставка произведений Дега. Галерея Жоржа Пти, Париж, апрель – май 1924 г.  
Скульптуры Эдгара Дега. Берлин, май 1926 г.; Мюнхен, июль – август 1926 г.; Дрезден, сентябрь 1926 г.

Дега: портретист и скульптор. Музей Оранжери, Париж, 1931 г.

Выставка произведений Дега. Художественный музей, Филадельфия, 1936 г.

Выставка произведений Дега. Музей Оранжери, Париж, март – апрель 1937 г.

Дега: художник, запечатлевший движение. Галерея Андре Вейля, Париж, 1939 г.

Выставка Дега. Глиптотека Карлсберга, Копенгаген, 1948 г.

Выставка произведений Дега. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1949 г.

Полное собрание скульптур Эдгара Дега. Галерея Мальборо, Лондон, 1951 г.

Эдгар Дега: подлинник восковых скульптур. Галерея Кнёдлера, Нью-Йорк, 1955 г.

Гравюры Эдгара Дега. Университет, Чикаго, май – июнь 1964 г.

Работы Эдгара Дега из собрания Лувра: картины, пастели, рисунки, скульптуры. Музей Оранжери, Париж, 1969 г.

### **Йонкинд**

Выставка произведений Йонкинда, приуроченная к пятидесятилетию со дня смерти художника. Художественный музей, Гренобль, 1941 г.

Выставка произведений Йонкинда. Музей Оранжери, Париж, 1949 г.

### **Кэссет**

Выставка произведений Мэри Кэссет. Художественный музей, Балтимор, 1941 г.

Выставка произведений Мэри Кэссет. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1947 г.

Мэри Кэссет, художница и гравер. Американский культурный центр, Париж, ноябрь 1959 г. – январь 1960 г.

### **Лепин**

Выставка произведений Лепина. Галерея Дабера, Париж, 1884 г.

### Мане

Выставка произведений Эдуарда Мане. Школа изящных искусств, Париж, 1884 г.  
Тридцать пять картин Эдуарда Мане из собрания Пеллерена. Галерея Бернхейма-младшего, Париж, 1910 г.

Выставка произведений Эдуарда Мане. Галерея Матьесена, Берлин, 1928 г.

Выставка произведений Эдуарда Мане. Музей Оранжери, Париж, 1932 г.

Выставка произведений Эдуарда Мане. Галерея Вилденштейна, Нью-Йорк, 1937 г.

Шедевры Мане. Галерея Розенберга, Нью-Йорк, 1947 г.

Выставка произведений Мане. Галерея Вилденштейна, Нью-Йорк, 1948 г.

Выставка произведений Эдуарда Мане. Художественный музей, Филадельфия, и Институт искусств, Чикаго, 1966–1967 гг.

### Моне

Выставка произведений Клода Моне. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1928 г.

Клод Моне. Галерея Танхаузер, Берлин, 1928 г.

Ретроспективная выставка произведений Клода Моне. Музей Оранжери, Париж, 1931 г.

Клод Моне. Галерея Розенберга, Париж, 1936 г.

Клод Моне. Галерея Вилденштейна, Нью-Йорк, 1945 г.

Клод Моне. Кунстаус, Цюрих, 1952 г.

Клод Моне. Галерея Мальборо, Лондон, 1954 г.

Клод Моне. Эдинбургский фестиваль совместно с Галереей Тейт, Лондон, 1957 г.

Клод Моне. Времена года и мгновения. Музей современного искусства, Нью-Йорк, и Окружной музей, Лос-Анджелес, 1960.

Клод Моне. Галерея Бейлера, Бале, 1962 г.

Моне и его друзья. Картины, завещанные Мишелем Моне. Музей Мармоттан, Париж, 1972 г.

### Моризо

Берта Моризо. Галерея Буссо и Валадона, Париж, 1892 г.

Берта Моризо (супруга г-на Эжена Мане). Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1896 г.

Берта Моризо. Музей Оранжери, Париж, лето 1941 г.

Берта Моризо. Глиптотека Карлсберга, Копенгаген, 1949 г.

Берта Моризо: картины и рисунки. Художественный совет Великобритании, Лондон, 1950 г.

Берта Моризо и ее окружение. Передвижная выставка, показанная в Канаде и США, 1952–1953 гг.

Берта Моризо. Художественный музей, Дьепш, 1957 г.

Берта Моризо. Музей Тулуз-Лотрека, Альби, 1958 г.

Берта Моризо. Галерея Вилденштейна, Нью-Йорк, 1960 г.

Берта Моризо. Музей Жакмар-Андре, Париж, 1961 г.

### Писсарро

Выставка, посвященная столетию со дня рождения Камиля Писсарро. Музей Оранжери, Париж, 1930 г.

Выставка произведений Камиля Писсарро. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1945 г.

Выставка произведений Писсарро. Галерея Андре Вейля, Париж, 1950 г.

Камиль Писсарро. Галерея Матъесена, Лондон, 1950 г.

Камиль Писсарро: пастели и наброски. Галерея Лейстера, Лондон, 1955 г.

Камиль Писсарро. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1956 г.

Камиль Писсарро. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1962 г.

Камиль Писсарро. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1965 г.

### **Редон**

Выставка произведений Одилона Редона. Музей Оранжери, Париж, 1956–1957 гг.

### **Ренуар**

Выставка произведений Ренуара. Галерея Бернхейма-младшего, Париж, 1913 г.  
Классический период в творчестве Ренаура (1875–1886). Галерея Кнёдлера, Нью-Йорк, 1929 г.

Выставка произведений Ренуара. Музей Оранжери, Париж, 1933 г.

Шедевры Ренуара. Галерея Дюран-Рюэля, Нью-Йорк, 1935 г.

Ренуар и его живопись. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, 1937 г.

Ренуар-портретист. Галерея Бернхейма-младшего, Париж, 1938 г.

Выставка, посвященная столетию со дня рождения Ренуара. Галерея Дью, Нью-Йорк, 1941 г.

Пьер Огюст Ренуар. Калифорнийский дворец Почетного легиона, Сан-Франциско, 1944 г.

Ренуар. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1950 г.

Ренуар. Эдинбургский фестиваль, 1953 г.

Ренуар: последние двадцать лет жизни. Галерея Розенберга, Нью-Йорк, 1954 г.

Шедевры Ренуара из частных коллекций Франции. Галерея изящных искусств, Париж, 1954 г.

Произведения Ренуара из собрания Мориса Ганья. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1955 г.

Пьер Огюст Ренуар: живопись, рисунки, гравюры и скульптуры. Окружной музей, Лос-Анджелес, и Художественный музей, Сан-Франциско, 1955 г.

Ренуар. Галерея Мальборо, Лондон, 1956 г.

Огюст Ренуар. Галерея Штёттихе, Мюнхен, 1958 г.

Выставка произведений Ренуара. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, 1958 г.

Памяти Ренуара. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1958 г.

### **Сезанн**

Выставка произведений Сезанна. Музей Оранжери, Париж, весна 1936 г.

Выставка произведений Поля Сезанна. Кунстхалле, Базель, август – октябрь 1937 г.

Выставка произведений Поля Сезанна. Художественный музей, Сан-Франциско, сентябрь – октябрь 1937 г.

Выставка произведений Поля Сезанна. Общество независимых художников. Гран-Пале, Париж, март – апрель 1939 г.

- Памяти Поля Сезанна. Вилденстайн и К°, Лондон, июль 1939 г.  
 Выставка произведений Сезанна. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, март – апрель 1947 г.  
 Выставка произведений Сезанна. Институт искусств, Чикаго, и Музей Метрополитен, Нью-Йорк, 1952 г.  
 Памяти Сезанна. Музей Оранжери, Париж, июнь – октябрь 1954 г.  
 Выставка произведений Сезанна. Галерея Тейт, Лондон, 1954 г.  
 Выставка произведений Поля Сезанна. Гементемузеум, Гаага, июнь – июль 1956 г.  
 Выставка произведений Поля Сезанна. Кунстхаус, Цюрих, август – октябрь 1956 г.  
 Выставка произведений Сезанна. Вальраф-Рихартц-музеум, Кёльн, декабрь 1956 г. – январь 1957 г.  
 Выставка произведений Сезанна. Галерея Вилденстайна, Нью-Йорк, ноябрь – декабрь 1959 г.  
 Акварели Сезанна. Галерея Кнёдлера, Нью-Йорк, апрель 1963 г.

### **Сёра**

- IX Салон «Группы XX», ретроспективная выставка произведений Сёра. Музей современного искусства, Брюссель, 1892 г.  
 VIII Салон независимых художников: ретроспективная выставка произведений Сёра. Париж, 1905 г.  
 Выставка произведений Сёра. Музей Жакмар-Андре, Париж, 1957 г.

### **Синьяк**

- Поль Синьяк. Национальный музей современного искусства, Париж, 1951 г.  
 Поль Синьяк. Лувр, Париж, 1963–1964 гг.

### **Сислей**

- Альфред Сислей: картины, этюды, пастели. Галерея Жоржа Пти, Париж, 1 мая 1899 г.  
 Мастерская Сислея. Галерея Бернхейма-младшего, Париж, 1907 г.  
 Сислей. Галерея Дюран-Рюэля, Париж, 1957 г.  
 Альфред Сислей. Художественный музей, Берн, 1958 г.  
 Сислей. Галерея Розенберга, Нью-Йорк, 1961 г.

### **Тулуз-Лотрек**

- Выставка, приуроченная к пятидесятилетию со дня смерти художника. Музей Оранжери, Париж, 1951 г.  
 Выставка, посвященная столетию со дня рождения Тулуз-Лотрека. Пале-де-ля-Берби, Альби, совместно с Пти-Пале, Париж, 1964 г.

Печатается по первому изданию  
 «Энциклопедии импрессионизма» (1974).





## **Импрессионизм: единство человека и окружающего его мира**

Предлагаемая вниманию российских читателей «Энциклопедия импрессионизма» выдержала много изданий едва ли не на всех европейских языках. Ее авторы – Арлетт и Морис Серюлля – известные специалисты по истории искусства XIX в. Арлетт Серюлля – главный хранитель отдела графики Лувра. Морис Серюлля умер в 1997 г. в возрасте 83 лет. Он тоже работал в отделе графики Лувра и к тому же сам был художником.

«Энциклопедия импрессионизма», подготовленная супругами Серюлля, значительно расширяет круг художников, относимых к этому направлению. В этом их книга примыкает к определенной тенденции, наметившейся в последней трети XX в. К ставшему весьма популярным импрессионизму подверстываются новые и новые имена, что дает возможность выдвигать и в музейном мире, и в области художественного рынка те произведения, которые прежде оставались в тени. Широкому читателю в России эти пружины действующей в художественном мире машины «раскрутки» малоизвестны, да и не очень важны.

Ценность данного издания заключается в том, что информация о знаменитых и малоизвестных художниках, собранная в книге, значительно расширяет представления о европейской художественной жизни XIX столетия. Статьи написаны живо; можно заметить, что в них нет подлинно энциклопедической системности, но зато приводятся интересные факты и характеристики.

В связи с появлением этой книги на русском языке уместно очертить общий контекст, в который входит новая публикация. Те, кто любят ходить в музеи, конечно, знают, что в России благодаря собирательской деятельности двух московских коллекционеров – С. И. Щукина и И. А. Морозова – хранится одно из лучших собраний живописи импрессионистов и постимпрессионистов в мире. Сейчас оно разделено между Государственным музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и Государственным Эрмитажем в Санкт-Петербур-

ге. А ранее (до Второй мировой войны) собрание полностью хранилось в Москве – в Музее новой западной живописи, созданном на основе коллекций, национализированных после Октябрьской революции. В этих коллекциях помимо картин, которые посетители музеев привыкли видеть в экспозиции, было немало произведений и художников второго ряда – из числа тех, чьи имена включены в «Энциклопедию».

Любителям искусства знакомы книги Джона Ревалда «История импрессионизма» и «Постимпрессионизм», изданные в США в 1950–1960-е гг. и вышедшие в нашей стране в переводе на русский язык. Книгу Ревалда читающая публика окрестила «романом об импрессионистах», настолько живо и увлекательно рассказана в ней драматическая история борьбы группы импрессионистов за признание своего искусства. Вместе с тем исследование Ревалда было и до сих пор остается самым авторитетным и фундаментальным трудом по истории творчества этих художников.

Принципиальность и самоотверженность, которую проявили импрессионисты в своем противостоянии обществу, не понимавшему и не принимавшему новаторский характер их живописи, стали, в частности, примером для наших отечественных художников, живших столетие спустя; сложившаяся в 1960-е гг. группа московских живописцев так называемого «сурового стиля» также устраивала отдельные выставки, входила в конфликты с властью, чтобы утвердить свое право на собственное видение мира. На них заметно влияла «История импрессионизма» Ревалда.

Художественная жизнь в России сегодняшнего дня также изобилует противостояниями и борьбой различных точек зрения. Наиболее актуальным является столкновение двух линий: той, что продолжает традицию живописи, и той, что эту традицию объявляет отжившей, заменяя ее другими, более «радикальными» способами самовыражения, вроде арт-объектов, инсталляций и пр. В этом контексте «Энциклопедия импрессионизма» может прозвучать актуально для тех, кто всматривается в историю живописи – и в историю импрессионизма в частности, – для того, чтобы сформировать свою позицию и по отношению к современному художественному процессу.

Импрессионизм, об истории появления и о творчестве представителей которого читатель узнает из текста книги, претерпел в своем общественном восприятии столь стремительные перемены, каких не знает ни одно другое направление в искусстве. История отношения к импрессионизму в нашей стране тоже достаточно сложна. Ныне имена Клода Моне и Огюста Ренуара стали символами общеизвестных ценностей, а полвека назад произведения импрессионистов были предметом острых споров.

В «Энциклопедии» супругов Серюля есть специальный раздел, посвященный тем современникам, кто поддерживал и защищал импрессионистов. В нем всего несколько десятков имен. А основная масса художественных критиков, галеристов, собирателей того времени относилась к импрессионистам пренебрежительно, общество в целом ценило тогда в изобразительном искусстве са-

лонную красоту, символику сюжетов, сглаженность красочной поверхности, условную, идущую от академизма колористическую гамму.

Русские богачи, прислушивавшиеся к советам художников из числа своих соотечественников, на огромные суммы приобрели великолепные коллекции импрессионистов, потому что предложение было тоже огромным. Мало кто в Европе в тот период хотел тратить деньги на эти полотна, которые уже не считались «мазней», но и не были еще признаны как достойные того, чтобы вкладывать в них средства.

Тем временем в России свершилась революция, прогремели две мировые войны, потрясшие Евразию, изменилась геополитическая расстановка сил. Искусство XX столетия разорвало пуповину, связывавшую его с европейской живописной традицией, которая начала формироваться в лоне христианской религиозной живописи несколько веков тому назад. Великие мастера обратились за источником вдохновения к идолам африканских культов (Пикассо), открыли для себя ценность внутреннего опыта (Сальвадор Дали, сюрреалисты), сделали своим методом беспредметное творчество (Василий Кандинский).

Благодаря развитию книгопечатной, альбомной продукции, росту художественного рынка, различным средствам массовой информации широкая публика оказалась лицом к лицу с небывало широким спектром художественных впечатлений от всего накопленного историей живописного наследия. И в этой пестроте она отдала предпочтение французскому импрессионизму. Именно то, что смешило, раздражало, возмущало образованную парижскую публику XIX в. в картинах импрессионистов, стало залогом их необыкновенной популярности во всех слоях общества всех стран мира во второй половине XX столетия. Этими вначале отталкивающими, а затем привлекательными качествами стали простые жизненные сюжеты их картин, воплощенное в них умение радоваться солнцу, женской красоте, движению – просто так, беспечно, не заботясь о глубоких идеях.

Картины импрессионистов, стремящихся воспроизвести цветовой богатство природы, уподобить впечатление от живописи впечатлению от реального природного вида, в миллионах и миллионах репродукций, настенных календарей и почтовых открыток вошли в мир жителей мегаполисов и промышленных городов, клерков, менеджеров, дистрибьюторов, домохозяйек и пенсионеров, которые искали в искусстве отдыха, ощущения свежего воздуха и красоты природы – того, чем они были обделены в своей повседневной жизни.

Понимание импрессионизма стало обязательной частью культурного багажа человека нашего времени. На Западе издаются популярные книжечки об импрессионистах, рассчитанные на детей в возрасте 6–7 лет. Знаменитые картины импрессионистов и их фрагменты бесконечно растиражированы в рекламе, украшают чашки, сувенирную продукцию и пр. Однако стоит ли за этой популярностью, захватившей даже самых маленьких детей, действительное понимание импрессионизма, его ценностей? Едва ли. Поэтому, когда есть повод, всегда уместно еще раз привлечь внимание и раскрыть значение этого важнейшего периода в истории живописи.

Несколько лет назад в Москве была устроена выставка, где демонстрировались картины Поля Сезанна и его последователей, так называемых «сезаннистов», в России. Для нашей страны характерно, что усвоение открытий новой французской школы шло не в хронологическом порядке, а выборочно. Искусство предшественников Сезанна – импрессионистов – было знакомо их русским современникам, но они видели тогда для себя иные задачи в живописи, им была важна идейная, содержательная сторона живописи. К импрессионистам приблизился лишь их младший современник – художник Константин Коровин, писавший в том числе и пейзажи Парижа. Но никому из русских не удавалось достичь той чистоты цвета, легкости живописного воплощения, которая свойственна классическим представителям этого направления.

А вот Сезанном действительно увлекались многие. Но что показала выставка, когда произведения великих мэтров русского сезаннизма – Лентулова, Машкова, Кончаловского – оказались в непосредственной близости от их кумира? Стало заметно, что русские художники были увлечены отдельными произведениями Сезанна, его отдельными сюжетами, а вся целостная система его творчества, его концепция живописного дела осталась им чужда. Явственно проступал другой источник русского искусства начала XX в. – примитив, уличная вывеска. Все авангардное русское искусство при сравнении с Сезанном дружно демонстрировало примитивизм. А вот при сравнении с реалистами-соотечественниками авангард выглядит очень даже сезаннистским. Поэтому не стоит печалиться о том, что в «Энциклопедию импрессионизма» не включены русские художники. Триумфальное вхождение отечественного искусства на сцену мировой художественной жизни начинается с В. Кандинского и К. Малевича.

Другое дело – включение в «Энциклопедию» художников из Германии, Италии и других стран. Этот процесс «объединения» Европы начался в общественном сознании давно и сейчас особенно актуален. В 1993 г. в Париже, в Музее Орсе, была устроена выставка, посвященная живописи, созданной в течение одного года за столетие до того – в 1893 г. Экспозиция была построена не по странам, а по разделам: освещение – импрессионизм, наука и поэзия – неоимпрессионизм, интимность – наби и т. п. Оказалось, что за выбранный короткий промежуток времени в разных странах, даже не зная друг о друге, художники разных национальностей и возрастов создавали произведения, оказавшиеся созвучными друг другу. Единство Европы, обусловленное общностью истоков европейской культуры, судеб ее народов и общим духовным наследием, раскрывается в том числе и в живописи.

Доминирующим в XIX столетии был французский стиль. Не стиль живописи, а стиль жизни. Страна революций одновременно была законодательницей вкусов и мод, французскими романами зачитывались во всей Европе и в России. Париж был художественной столицей мира, вытеснившей прежде притягательные центры – Рим и Венецию. На смену увлечению античностью и Возрождением, звавшему посетить Италию, пришло увлечение современностью, кото-



рая приглашала на вечный праздник в Париже. Здесь, в мастерских и кафе, сформировалось ядро группы импрессионистов, которые все вместе заявили о себе на независимых выставках 1870–1880-х гг.

Однако во второй половине 1880-х гг. Париж постепенно теряет роль единственного притягательного центра художественной жизни. Начинает складываться единый декоративный стиль, который во Франции стали называть ар нуво, в Германии – югендштиль, в России – модерн. В каждой из европейских стран возникают новые объединения, кружки художников, стремящихся создавать и продвигать новое искусство. В Брюсселе – это «Группа двадцати», где показывают свои работы Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Гоген. Маршан<sup>1</sup> импрессионистов Дюран-Рюэль везет их картины в США. В Париже появляются центробежные силы, что выражается и в географии импрессионистской живописи. Все больше удаляются от столицы в сторону Нормандии Камиль Писсарро и Клод Моне, живущие почти круглый год в сельской местности. Художники, объединившиеся вокруг Гогена, работают в Бретани. Ван Гог мечтает основать колонию художников в Арле. Сезанн пишет в окрестностях своего дома в Эксе. Обретая свои гнезда, усадьбы, круг своих излюбленных мотивов, импрессионисты в большей степени апеллировали к вечному, нежели к современному.

Ранее они были упоены сиюминутностью. Они совсем исключили из поля своего зрения сложные аллегорические смыслы, которыми наделялись сюжеты на протяжении всей истории европейского искусства, вплоть до романтизма и реализма XIX в. Наряду с пейзажем их излюбленной темой были современные люди их эпохи – парижане. Они изображали их за чаем, на прогулке, под деревом, у окна, читающими, отдыхающими, болтающими друг с другом, ласкающими своих детей и любующимися своими возлюбленными. Природа, которую выбирали импрессионисты для своих картин, была природой, доступной и близкой горожанину: это среда для прогулок и наблюдений, а вовсе не тот бурный мир стихий, который видели романтики, и не мир тяжелого крестьянского труда, интересовавший критических реалистов.

К 1890-м гг. их интересы меняются. Клод Моне создает серию, посвященную средневековому собору в Руане. Писсарро начинает интересоваться социальной проблематикой. Он пишет серии парижских улиц, задумываясь о том, что большой город — это еще и средоточие многих человеческих конфликтов.

Главным для художников становилась не игра света, преобразующая лицо человека, или дерево, или цветок, а плоскость самой картины как единое красочное целое. Они живописали пространство окружающего мира как цельную световоздушную среду, растворявшую фигуру и предметы. Среди всех способов познания мира художники акцентировали один – зрение. В этом было их огромное отличие от их предшественников и последователей. Для всех, кроме представителей этого течения, помимо зрения было важно знание. И не какое-то конкретное знание, а система представлений о мире, о царящих в нем законах.

<sup>1</sup> Торговец (фр.). – Ред.

До начала XIX столетия прочтение произведений изобразительного искусства, так же как прослушивание музыки и чтение книг, подразумевало подготовленное, адекватное восприятие. Если воспользоваться терминами сегодняшнего научного языка, тот, кто посылал «сообщение» в виде картины, был уверен, что «адресат» поймет его правильно.

На рубеже эпохи Просвещения и романтизма реальным фактором становится свободный, а вместе с тем и неопытный, и неподготовленный взгляд на произведения искусства. Вместо ученого-коллекционера, строившего свое собрание как некую систему, воспроизводящую систему ценностей и символов, важных для самого коллекционера, появляется пестрая толпа любителей, зевак, посетителей выставок и салонов, которые полагают, что то, что там выставлено, должно напрямую соотноситься с их собственными фрагментарными и поверхностными представлениями о красоте и правдоподобию, о задачах художника.

Известный исследователь художественной культуры XIX в. А. В. Михайлов писал: «...восприятие живописи всегда (часто незаметно) окружено огромной работой понимания, в которой все *видимое* выступает не как непосредственное, но, напротив, как сугубо опосредованное. Как то, что не совпадает с собой, что требует разностороннего уразумения, чтобы совпасть с собой в самом же видении – чтобы, например, мы не принимали видимое за простую копию действительности, искусство сложной переработки реального материала – за нечто простое и очевидное»<sup>1</sup>.

Столь похожие на реальные впечатления картины импрессионистов действительно были результатом «сложной переработки» восприятия природы. Патриарх этого течения Камиль Писсарро, более других склонный размышлять об искусстве и быть наставником неофитов, написал множество писем своему старшему сыну Люсьену, также художнику, жившему в Лондоне. В 1883 г. он писал: «В Лондоне нас упрекают в незаконченности, а здесь упрекают в том, что у нас большие глаза, что у нас *болезнь художников, которые видят все в синем цвете*. Даже Гюисманс в своей книге сожалеет об этом пороке зрения; однако потом он вносит поправку и объявляет нас выздоровевшими.

Увы, ты увидишь, что, опираясь на теорию *натурализма*, он судит, как все критики, обо всем с точки зрения литературы и по большей части видит только сюжет. Он ставит Кайботта выше Моне. Почему? Потому что Кайботт писал паркетчиков, лодочников и т. д. и т. д.»<sup>2</sup>

Отказ импрессионистов от сюжета – и мифологического, и исторического, и отчасти жанрового (но только отчасти; так, многие произведения Ренуара, Дега и в особенности не столь известных Кайботта, Кэссет, Форена и других можно отнести к бытовому жанру) – был результатом их понимания задач живописи, которые они специально теоретически не формулировали и которые сегодня кажутся такими ясными: ну что, скажите, может быть непонятно в пейзаже Моне или картине Писсарро?!

<sup>1</sup> Михайлов А. В. Языки русской культуры. М., 2000. С. 48.

<sup>2</sup> Писсарро Камиль. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1974. С. 123.

Эти художники сделали упор на визуальном познании окружающей действительности. Напомним, что их первая выставка проходила в ателье знаменитого фотографа Надара. Они были современниками рождения и подъема искусства фотографии. Когда они уже стали признанными художниками, явилось открытие братьев Люмьер – кинематограф. Их внукам уже довелось жить, как и нам с вами, во времена всеобщего распространения телевидения.

Живописный импрессионизм знаменовал важнейший поворот в истории культуры: ключевым средством информации о мире становилась фиксация визуально воспринимаемой оболочки события.

Много тысячелетий до того человечество хранило память и информацию о героях, войнах, стихийных бедствиях в образах мифов, легенд, преданий. Главное состояло в том, что мифы, легенды, нормы этикета, картины и статуи, воплощавшие знания об окружающей действительности, сами эту действительность и конструировали. Культура, созданная человечеством, видела в окружающем мире только то, что было осмыслено и согласовано по сложившимся законам мышления. Смысловая интерпретация была важнее зрительных впечатлений, которые стали знаменем импрессионистов. Эти художники, передавая образы мира как мгновенные кадры изменчивой реальности, уклонялись от каких-либо правил интерпретации, предоставляя понимание и расшифровку запечатленного самому зрителю.

Конечно, отказавшись от старых сюжетов и канонов живописи, импрессионисты не отказались вообще от языка культуры. Сама форма их искусства – живопись маслом по холсту – уже являлась результатом развития длительной традиции живописного метода. Их «мотивы», лишенные литературных сюжетов, тем не менее были погружены в смысловую канву позитивных ценностей, веками вырабатывавшихся европейским сознанием. Их любовь к свету, солнцу, чистым краскам, женской красоте – все это было тонким языком символов, означавших преклонение перед естественностью земного бытия, жизнеутверждающее единство человека с тем, что его окружает. Последнее входит в поле восприятия легко и органично, между ним и обращенным к нему человеком ничто не стоит.

Непосредственность импрессионистов, их впечатления – понятия условные. Провозглашая принцип – писать пейзажи с начала и до конца на натуре, они тем не менее пользовались в качестве подсобного материала фотографиями. Выбирая «случайные» точки зрения, художники тщательно продумывали композицию, демонстрирующую эту намеренную случайность. Воспроизводя изменчивый образ мгновенного впечатления, они днями ожидали подходящей погоды, а потом заканчивали картину в мастерской. Обретенный опыт работы на пленэре, постоянное изучение окружающей современной жизни были залогом того, что импрессионисты легко и непринужденно воссоздавали иллюзию зрительного впечатления, зафиксированного красками в картине.

Требую воспринимать свои картины исключительно зрительно, без всякой опоры на сюжет, на культурную интерпретацию, импрессионисты обращались, казалось бы, к физиологическому органу – глазу, но в действительности они

апеллировали ко всему культурному богатству европейской художественной традиции, ибо только на фоне знаний о ней могло быть понято и оценено их новаторство и утонченное, изысканное мастерство. Сами они были прекрасными знатоками музеев, и те, кто первыми по достоинству оценил их вклад в искусство, также были образованными и утонченными ценителями прекрасного.

Широкая популярность импрессионизма в наше время вместе с тем предполагает включение его достижений в иную систему образов и знаков, нежели та, из которой выросло это течение в искусстве. Уже упоминавшееся распространение визуальной информации на различных носителях превратило случайно выхваченное из потока жизни изображение в знак подлинности. В этом контексте подчеркнутая случайность, ненамеренность композиций импрессионистов, их ограниченность кругом впечатлений частного человека, горожанина сделали произведения этих художников достоверными свидетельствами радости жизни, красоты природы. Они стали близкими, понятными и любимыми для миллионов жителей нашей планеты.

*Ксения Богемская*





*Hélène Adhémar et Anthony M. Clark.* Centenaire de l'impressionnisme. RMN, Paris, 1974.

*Hélène et Jean Adhémar (sous la direction de). Claire Frèches-Thory, Muriel Frerebeau-Oberthur, Henri Loyrete.* Chronologie impressionniste, 1863–1905. RMN, Paris, 1981.

*Hélène Adhémar, Maurice Sérullaz, Michèle Beaulieu.* Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes du musée du Louvre (Jeu de Paume), préface de Germain Bazin. RMN, Paris, 1959.

*Germain Bazin.* Les impressionnistes au musée d'Orsay. Somogy, Paris, 1990.

*Germain Bazin.* L'univers impressionniste. Somogy, Paris, 1981.

*Maria et Godfrey Blunden, Jean-Luc Daval.* Journal de l'impressionnisme. Skira, Genève, 1973.

*Louis-Edmond Duranty.* La nouvelle peinture: a propos du groupe d'artistes qui expose dans la galerie Durand-Ruel (1876). L'Échoppe, Caen, 1988.

*Théodore Duret.* Histoire des peintres impressionnistes, Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Morisot, Cézanne, Guillaumin. Floury, Paris, 1906.

*Serge Fauchereau.* Les grands écrivains pour ou contre l'impressionnisme. Somogy, Paris, 1994.

*Pierre Francastel.* L'impressionnisme, postface de Galienne Francastel. Denoël-Gonthier, Paris, 1974.

*Robert L. Herbert.* L'impressionnisme, les plaisirs et les jours. Flammarion, Paris, 1988.

*Jacques Lassaigne.* L'impressionnisme. Septimus éd., Paris, 1981.

*Jacques Lethève.* Les impressionnistes devant la presse. Armand Colin, Paris, 1959.

*Jean Leymarie.* L'impressionnisme, étude biographique et critique. Skira, Genève, 1959.

*François Mathey.* Les impressionnistes et leur temps. Hazan, Paris, 1992.

*Michel Melot.* L'estampe impressionniste. Bibliothèque nationale, Paris, 1974.

*John Rewald.* Histoire de l'impressionnisme. Albin Michel, Paris, 1955 (рус. пер.: Джон Ревалд. История импрессионизма. Л.; М., 1959; М., 1994; Постимпрессионизм. Л.; М., 1962; М., 1996).

*Denis Riout.* Les écrivains devant l'impressionnisme. Macula, Paris, 1989.

*Maurice Sérullaz.* L'impressionnisme. Presses universitaires de France, Paris, 1994 (4<sup>e</sup> éd., Coll. «Que sais-je?»).

*Maurice Sérullaz.* Les peintres impressionnistes. Société française du livre, Paris, 1987.

*Paul Signac.* D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Librairie Floury, Paris, 1939.

*Lionello Venturi.* Les archives de l'impressionnisme. Durand-Ruel, Paris, 1939.

Les catalogues de la Réunion des musées nationaux consacrés aux expositions sur l'impressionnisme tenues au Grand-Palais et au musée d'Orsay, le Catalogue sommaire illustré des peintures du musée d'Orsay, établi par Isabelle Compin, Geneviève Lacambre, Anne Roquebert (RMN, Paris, 1990), le Catalogue des pastels du XIX<sup>e</sup> siècle du musée du Louvre et du musée d'Orsay, établi par Geneviève Monnier (RMN, Paris, 1985) et le Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs du musée d'Orsay, établi par Marc Bascou, Marie-Madeleine Massé, Philippe Thiébaud (RMN, Paris, 1988).



- АППИАН, АДЛЬФ (1818–1898). *Прованский пейзаж*. X., м. Частн. собр. – 29
- АРПИНЫИ, АНРИ (1819–1916). *Осень*. 1884. X., м. Художественный музей, Гренобль – 30
- АСТРЮК, ЗАХАРИЯ (1835–1907). *Лондон. Подарки из Китая*. 1874. Бум., акв. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 189
- АХЕНБАХ, ОСВАЛЬД (1827–1905). *Монастырский сад в Италии*. Ок. 1857. X., м. Художественная галерея, Гамбург – 30
- БАЗИЛЬ, ЖАН ФРЕДЕРИК (1841–1870). *Летняя сцена (Купальщицы)*. 1869. X., м. Музей Фогг, Массачусетс, Гарвардский университет – 67
- БЕРНАР, ЭМИЛЬ (1868–1941). *Натюрморт с кофейником*. 1888. X., м. Кунстхалле, Бремен – 68
- БЛАНШ, ЖАК ЭМИЛЬ (1861–1942). *Портрет Андре Жида*. 1912. X., м. Художественный музей, Руан – 18
- Портрет Марселя Пруста*. 1892. X., м. Музей Орсе, Париж – 18
- Портрет Клода Дебюсси*. 1903. X., м. Дом-музей К. Дебюсси, Сен-Жермен-ан-Ле – 19
- Портрет Франсиса Пуленка*. 1930. X., м. Художественный музей, Тур – 193
- БЛЕХЕН, КАРЛ (1798–1840). *Старое ателье скульптора Рудольфа Шадова*. 1829. X., м. Кунстхалле, Бремен – 31
- БОД-БОВИ, ОГЮСТ (1848–1899). *Портрет Шарля Мориса* – 13
- БОНВЕН, ФРАНСУА (1817–1887). *Школа для девочек-сирот. Внутренний вид*. 1873. X., м. Городской музей, Ланже – 32
- БОНИНГТОН, РИЧАРД ПАРКС (1801–1828). *Партер в Версале*. 1826. X., м. Лувр, Париж – 33

- БОННА, ЛЕОН (1833–1922). *Портрет Жюля Ферри*. 1888. X., м. Муниципальный музей, Сен-Дизэ – 194
- БРАК, ЖОРЖ (1882–1963). *Этак, пристань*. 1906. X., м. Бывший Национальный музей современного искусства, Париж – 23
- БУДЕН, ЭЖЕН (1824–1898). *Пляж в Трувиле*. 1863. X., м. Национальная художественная галерея, Вашингтон – 69
- Мол в Довиле*. 1869. X., м. Музей Орсе, Париж – 70
- ВАЛЕНСЬЕНН, ПЬЕР АНРИ де (1750–1819). *Вид Рима*. 1791. *Перо, размытые черн*. Художественный музей, Гавр – 33
- ВАН ГОГ, ВИНСЕНТ (1853–1890). *Зал в ресторане*. 1887. X., м. Музей Кроллер-Мюллер, Оттерло – 71
- Рыбная ловля весной*. 1887. X., м. Художественный институт, Чикаго – 72
- Ночное кафе*. Арль. *Сентябрь 1888*. X., м. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут – 73
- Звездная ночь, Сен-Реми*. *Июнь 1889*. X., м. Музей современного искусства, Нью-Йорк – 74
- Кипарисы, Сен-Реми*. *Июнь 1889*. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 74
- Автопортрет в серой фетровой шляпе*. Париж, *лето 1887*. X., м. Музей Винсента Ван Гога, Амстердам – 75
- Автопортрет*. Сен-Реми. 1889. X., м. Национальная галерея, Осло – 75
- Автопортрет с отрезанным ухом*. Арль. *Январь 1889*. X., м. Институт Курто, Лондон – 75
- Церковь в Овере*. *Овер, 4–8 июня 1890*. X., м. Музей Орсе, Париж – 76
- Море в Сент-Мари*. 1888. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 77
- Портрет Поля Гаши (первый вариант)*. Овер. *Май – июнь 1890*. X., м. Частн. собр., Нью-Йорк – 197
- Прогулка заключенных (по гравюре Гюстава Доре)*. Сен-Реми. *Февраль 1890*. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 221
- Александр Рид*. Париж, *начало 1887*. Кар., м. Частн. собр., Амстердам – 227
- Портрет папашаи Танги*. 1887–1888. X., м. Частн. собр., Лондон – 229
- ВАСМАНН, РУДОЛЬФ ФРИДРИХ (1805–1886). *Ранний снег в Меране*. Ок. 1831. X., м. Кунстхалле, Гамбург – 34
- ВЕЙРАССА, ЖЮЛЬ ЖАК (1828–1893). *Место стирки*. 1863. X., м. Художественный музей, Безье – 35
- ВЕРНЭ, ФРАНСУА (1821–1896). *Натюрморт*. X., м. Художественный музей, Лион – 35
- ВИНЬОН, ВИКТОР (1847–1909). *Пейзаж в Овере-сюр-Уаз*. Ок. 1880–1885. X., м. Музей Орсе, Париж – 78
- ВОЛЛОН, АНТУАН (1833–1900). *Натюрморт*. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 36
- ГАВАРНИ, ПОЛЬ (1804–1866). *Братья Гонкур*. 1853. *Литография* – 199



- ГЕНСЛЕР (ГЕНЦЛЕР), ИОГАНН ЯКОБ (1808–1845). *Старая ива. 1842. Кар., м. Художественная галерея, Гамбург* – 37
- ГЁРТИН, ТОМАС (1775–1802). *Аббатство Киркиталл, вечер. 1800. Бум., акв. Музей Виктории и Альберта, Лондон* – 37
- ГИГУ, ПОЛЬ (1834–1871). *Дорога из Жинесты, вблизи Марселя. 1859. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 38
- ГИЙОМЕН, АРМАН (1841–1927). *Автопортрет. Ок. 1875. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 79
- Закат солнца в Иври. Ок. 1873. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 79
- ГОГЕН, ПОЛЬ (1848–1903). *Автопортрет. 1890(?), 1894(?). Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 80
- Сбор урожая, Понт-Авен. 1889. Х., м. Институт Курто, Лондон* – 80
- «Здравствуйте, господин Гоген». Ле Пульдю. 1889. Х., м. Национальная галерея, Прага* – 80
- «Vaigantati tei oa» («Ее звали Вайраумати»). 1892. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 81
- Те Ваа (Пирого). 1896. Х., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург* – 81
- Сиеста. Ок. 1894. Х., м. Частн. собр., Нью-Йорк* – 82
- Около моря. 1892. Х., м. Коллекция Честера Дейла, Национальная художественная галерея, Вашингтон* – 82
- Кафе в Арле. Ноябрь 1888. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 84
- «Aha oe feii?» («А, ты ревнуешь?»). 1892. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина* – 85
- ГОНСАЛЕС, ЕВА (1849–1883). *В театральной ложе. Ок. 1875. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 86
- ГРИГОРЕСКУ, НИКОЛАС ЯН (1838–1907). *Портрет доктора де Беллио. 1877. Х., м. Музей Мармоттан, Париж* – 191
- ГРОССМАН, РУДОЛЬФ (1882–1941). *Портрет Пауля Кассирера. Рис.* – 212
- ДЕГА, ЭДГАР (1834–1917). *Семья Беллели. 1858–1867. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 87
- Автопортрет. Ок. 1854. Х., м. Художественная галерея, Буффало* – 88
- Портрет молодой женщины. 1867. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 88
- Абсент. 1876. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 89
- Женщина с хризантемами. 1865. Бум. на холсте, эссенция. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 89
- Жокеи перед забегом. 1869–1872. М., эссенция, кар., пастель. Институт изящных искусств Барбера при Бирмингемском университете, Бирмингем* – 90
- Жокеи перед трибунами. 1866–1868. М. на бум., наклеенной на холст. Музей Орсе, Париж* – 91
- Проездка скаковых лошадей. Ок. 1880. Пастель. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 91
- Танцовщица у фотографа. 1873–1875. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 92

- Танцовщицы у перекладкины. 1876–1877. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 92
- Маленькие модистки. 1882. Пастель. Частн. собр., Нью-Йорк – 93
- Фойе танца в Опере на улице Лепелетье. 1872. Х., м. Музей Орсе, Париж – 94
- Голубые танцовщицы. Ок. 1897. Бум., пастель. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 94
- На скачках в провинции. Ок. 1872. Х., м. Музей изящных искусств, Бостон – 95
- Кабаре. Ок. 1877. Пастель. Художественная галерея Коркоран, Вашингтон – 95
- Репетиция балета на сцене. 1874. Х., м. Музей Орсе, Париж – 96
- Женщина, моющая губкой ногу во время купания. Ок. 1883. Пастель на монотипе. Музей Орсе, Париж – 97
- Портрет Леона Бонна. 1862. Х., м. Музей Бонна, Байон – 195
- Портрет Эдмона Дюранти. 1879. Темпера и пастель на холсте. Художественная галерея, Глазго – 204
- ДЕЛАКРУА, ЭЖЕН (1798–1863). Море в Дьеппе. 1852. Х., м. Лувр, Париж – 7
- Цветы. 1849. Акв. Лувр, Париж – 39
- Борьба Иакова с ангелом. 1858–1861. Роспись церкви Сен-Сюльпис в Париже – 39
- ДИАС (ДИАЗ) ДЕ ЛА ПЕНЬЯ, НАРСИС ВИРХИЛИО (1807–1876). Лес в Фонтенбло. Осень. 1872. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 41
- ДОБИНЬИ, ШАРЛЬ (1817–1878). Деревня Портжуа на берегу Сены. 1868. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 41
- ДОМЬЕ, ОНОРЕ (1808–1879). Надар, поднимающий фотографию на уровень искусства. Литография. Национальная библиотека, Париж – 223
- ЗАНДОМЕНЕГИ, ФЕДЕРИКО (1841–1917). Портрет Дьего Мартелли. 1879. Х., м. Галерея современного искусства, Флоренция – 99
- ЗИЕМ, ФЕЛИКС ФРАНСУА ЖОРЖ ФИЛИБЕР (1821–1911). Большой Канал в Венеции. 1849. Х., м. Художественный музей, Ницца – 41
- ЙОНКИНД, ЯН БАРТОЛД (1819–1891). Этрета. 1865. Х., м. Отдел документов Хеэлит Гелери, Лондон – 99
- КАЙБОТТ, ГЮСТАВ (1848–1894). Автопортрет. Ок. 1889. Х., м. – 209
- Байдарки. 1877. Х., м. Частн. собр., Виргиния, Аппервилль – 210
- КАЛЬС, АДЛЬФ (1810–1880). Пейзаж, Сен-Симеон. 1876. Х., м. Художественный музей, Филадельфия – 42
- КАРОЛЮС-ДЮРАН, ШАРЛЬ ЭМИЛЬ (1837–1917). Дама с перчаткой. 1869. Х., м. Музей Орсе, Париж – 211
- КАРПО, ЖАН БАТИСТ (1827–1875). Уголино и его дети (окончательный вариант). 1863. Мрамор. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 43
- КАРРАН, ЛУИ ИЛЕР (1821–1899). Дорога из Миди в Лион. Х., м. Художественный музей, Лион – 44
- КАРЬЕР, ЭЖЕН (1849–1906). Портрет Поля Верлена. Ок. 1895. Х., м. Музей Орсе, Париж – 13
- Портрет Роже Маркса. 1886. Х., м. Музей Орсе, Париж – 218

- КОЛЕН, ГЮСТАВ (1828–1910). *Быстрое течение в окрестности Компани*. X., м. *Частн. собр.* – 45
- КОНСТЕБЛ, ДЖОН (1776–1837). *Собор в Солсбери, вид из епископского сада*. 1823. X., м. *Музей Виктории и Альберта, Лондон* – 45
- КОРДЕЙ, ФРЕДЕРИК (1854–1911). *Улочка в Овере-сюр-Уаз*. X., м. *Частн. собр.* – 100
- КОРИНТ, ЛОВИС (1858–1925). *Обнаженная*. 1899. X., м. *Кунстхалле, Бремен* – 101  
*После купания*. 1906. X., м. *Художественная галерея, Гамбург* – 102
- КОРО, КАМИЛЬ (1796–1875). *Прерванное чтение*. Ок. 1870. X., м. *Художественный институт, Чикаго* – 46
- КОТМЕН, ДЖОН СЕЛЛ (1782–1842). *Акведук Черк*. Ок. 1804. *Акв. Музей Виктории и Альберта, Лондон* – 47
- КРОМ, ДЖОН (1768–1821). *Ветряная мельница*. Ок. 1816. X., м. *Национальная галерея, Лондон* – 47
- КРОСС, АНРИ ЭДМОН (1856–1910). *Пейзаж. Около моего дома*. 1907. X., м. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 103
- КУРБЕ, ГЮСТАВ (1819–1877). *Встреча, или Здравствуйте, господин Курбе*. 1854. X., м. *Музей Фабр, Монпелье* – 9  
*Женщина с попугаем*. 1865–1866. X., м. *Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 48  
*Портрет Бодлера*. Ок. 1848. X., м. *Музей Фабр, Монпелье* – 193
- КЭССЕТ, МЭРИ (1844–1926). *Дама в ложе*. 1879. X., м. *Художественный музей, Филадельфия* – 104  
*Девушка у окна*. 1883. X., м. *Художественная галерея Коркоран, Вашингтон* – 105
- ЛАВБЕЙ, ЭЖЕН (1820–1889). *Пруд. Дер.*, м. *Частн. собр.* – 49
- ЛАМБИНЕ, ЭМИЛЬ ШАРЛЬ (1815–1877). *Осеннее утро*. 1850. X., м. *Частн. собр.* – 50
- ЛЕБУР, АЛЬБЕР МАРИ (1849–1928). *Снег при закате солнца*. X., м. *Художественный музей, Нант* – 106
- ЛЕПИН, СТАНИСЛАВ (1835–1892). *Берег Сены*. 1869. X., м. *Музей Орсе, Париж* – 51
- ЛИБЕРМАН, МАКС (1847–1935). *Терраса ресторана «Якоб» в Нишитедтене на Эльбе*. 1902–1903. X., м. *Художественная галерея, Гамбург* – 107
- МАНЕ, ЭДУАРД (1832–1883). *Мальчик с вишнями*. 1859. X., м. *Художественный музей, Лиссабон* – 108  
*Лола из Валенсии*. 1862. X., м. *Музей Орсе, Париж* – 108  
*Завтрак на траве*. 1863. X., м. *Музей Орсе, Париж* – 109  
*Олимпия*. 1863. X., м. *Музей Орсе, Париж* – 110  
*Ваза с пионами*. Ок. 1864–1865. X., м. *Музей Орсе, Париж* – 111  
*Испанский гитарист*. 1860. X., м. *Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 111  
*Вокзал Сен-Лазар*. 1872–1873. X., м. *Национальная художественная галерея, Вашингтон* – 112  
*Выход из Булонского порта*. 1864. X., м. *Художественный институт, Чикаго* – 113

- В лодке.* 1874. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 113
- Аржантей.* 1874. X., м. Музей изящных искусств, Турне – 114
- Балкон.* 1868–1869. X., м. Музей Орсе, Париж – 114
- Бар в Фоли-Бержер.* 1882. X., м. Институт Курто, Лондон – 115
- Портрет Захарии Астриюка.* 1864. X., м. Кунстхалле, Бремен – 190
- Художник (Портрет Марселена Дебутена).* 1875. X., м. Художественный музей, Сан Паулу – 201
- Портрет Теодора Дюре.* 1868. X., м. Музей Пти-Пале, Париж – 206
- Портрет Эмиля Золя.* 1868. X., м. Музей Орсе, Париж – 208
- Музыка в Тюильри.* 1860. X., м. Национальная галерея, Лондон – 215
- Портрет Стефана Малларме.* 1876. X., м. Музей Орсе, Париж – 216
- Добрый бокал.* 1873. X., м. Художественный музей, Филадельфия – 220
- Портрет Джорджа Мура.* 1879. Пастель. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 221
- Женщина с попугаем.* 1866. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 225
- Портрет Антонена Пруста.* 1880. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 226
- Розовые гвоздики и анютины глазки в хрустальной вазе.* 1882. X., м. Национальная художественная галерея, Вашингтон – 234
- МАТИСС, АНРИ (1869–1954). *Портрет Щукина. Рис. Частн. собр., Париж* – 235
- МЕЙФФРЕН-И-РОЧ, ЭЛИСЕО (1859–1940). *Озеро в Баньолес.* X., м. Музей современного искусства, Барселона – 116
- МЕНЦЕЛЬ, АДОЛЬФ фон (1815–1903). *Интерьер с сестрой художника.* 1848. X., м. Новая пинакотека, Мюнхен – 51
- МИЛЛЕ, ЖАН ФРАНСУА (1814–1875). *Собирательницы хвороста.* 1850-е. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 52
- МИШАЛЛОН, АХИЛЛ ЭТНА (1796–1822). *Женщина, пораженная молнией.* 1817. X., м. Лувр, Париж – 52
- МОНЕ, КЛОД (1840–1926). *Впечатление. Восход солнца.* 1872–1873. X., м. Музей Мармоттан, Париж – 11
- Дама в саду (Сент-Адресс).* 1867. X., м. Санкт-Петербург, Эрмитаж – 117
- Регата в Аржантейе. Ок.* 1872. X., м. Музей Орсе, Париж – 117
- Городок Ветёй.* 1901. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 118
- Камилла (Японка).* 1876. X., м. Музей изящных искусств, Бостон – 118
- Вокзал Сен-Лазар. Прибытие нормандского поезда.* 1877. X., м. Художественный институт, Чикаго – 119
- Сток сена возле Живерни.* 1884–1889. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 120
- Бульвар Капуцинок в Париже.* 1873 (фрагмент). X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 121
- Белые кувшинки.* 1899. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 121
- Руанский собор в полдень.* 1893. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 122
- На прогулке. Дама с зонтиком (Камилла Моне с сыном Жаном).* 1875. X., м. Национальная художественная галерея, Вашингтон – 122



- Канал Заандам. 1872. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 123
- Пляж в Сент-Адрессе. 1867. Х., м. Художественный институт, Чикаго* – 123
- Скалы в Бель-Иле. 1886. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 124
- Портрет госпожи Годибер. 1868. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 199
- Камилла (Женищина в зеленом). 1866. Х., м. Кунстхалле, Бремен* – 230
- МОНТИЧЕЛЛИ, АДЛЬФ (1824–1886). *Пейзаж. Фонтенбло. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 53
- МОНФРЕЙД, ЖОРЖ ДАНИЕЛЬ де (1856–1929). *Автопортрет. 1902* – 219
- МОРИЗО, БЕРТА (1841–1895). *Колыбель. 1872. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 124
- Морской пейзаж. 1869. Х., м. Национальная художественная галерея, Вашингтон* – 125
- Лето. 1878. Х., м. Музей Фабр, Монпелье* – 126
- НИТТИС, ДЖУЗЕППЕ де (1846–1884). *Перфюмерная лавка «Виолетт» на бульваре Капуцинок. Ок. 1880. Х., м. Музей Карнавале, Париж* – 127
- ОРЛИК, ЭМИЛЬ (1870–1932). *Портрет Бруно Кассирера* – 212
- ПАЛМЕР, СЭМИЮЭЛ (1805–1881). *Вид Тиволи. Ок. 1839. Х., м.* – 54
- ПИССАРРО, КАМИЛЬ (1830–1903). *Автопортрет. 1873. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 128
- Красные крыши, зима (Холм Сен-Дени в Понтуазе). 1877. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 128
- Вид из моего окна, Эраньи. Облачный день. 1886–1888. Х., м. Художественный музей Эшмолиан, Оксфорд* – 129
- В окрестностях Лувесьенна, осень. 1869–1870. Х., м. Музей Пола Гетти, Калифорния, Малибу* – 131
- Монастырский сад в Понтуазе. 1876. Х., м. Художественный музей, Канзас-Сити* – 130
- Павильон Флоры и Пон-Руаяль в Париже. 1903. Х., м. Музей Пти-Пале, Париж* – 130
- В окрестностях Лувесьенна, осень. 1869–1870. Х., м. Музей Пола Гетти, Калифорния, Малибу* – 131
- Склон Жале. Понтуаз. 1867. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 131
- Пастушка. 1881. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 132
- Молодая крестьянка, пьющая кофе. 1881. Х., м. Художественный институт, Чикаго* – 132
- Площадь Комеди-Франсез. 1898. Х., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург* – 133
- ПЬЕТТ-МОНФУКО, ЛЮДОВИК (1826–1877). *Базарная площадь перед Ратушей в Понтуазе. 1876. Х., м. Городской музей, Понтуаз* – 134
- РАВЬЕ, ОГЮСТ (1814–1895). *Озеро Лева. Морестель. 1885. Х., м. Музей Орсе* – 55
- РЕГОЙС, ДАРИО де (1857–1913). *Дорога в Тона. Х., м. Музей современного искусства, Барселона* – 135
- РЕДОН, ОДИЛОН (1840–1916). *Улыбающийся паук. 1881. Уголь. Музей Орсе, Париж* – 135

- Женщина, спящая под деревом. Ок. 1900–1901. Х., темп. Эрмитаж, Санкт-Петербург* – 136
- Букет полевых цветов в высокой вазе. Ок. 1912–1913. Пастель на бумаге. Музей Орсе, Париж* – 136
- Будда. 1906. Пастель и м. на холсте. Частн. собр., Париж* – 137
- РЕНУАР, ПЬЕР ОГЮСТ (1841–1919). Автопортрет. Ок. 1875–1879. Х., м. Художественный институт Кларков, Массачусетс, Вильямстоун* – 138
- Харчевня матушки Антони. 1866. Х., м. Национальный музей, Стокгольм* – 138
- Госпожа Шарпантье с детьми. 1878. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 139
- Купание на Сене («Лягушатник»). 1868–1869. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 139
- Бал в Мулен де ла Галетт. (Среди танцоров изображены друзья Ренуара: Франк-Лями, Генетт, Ривьер, Жервекс, Кордей, Лестрингез и Лот.) 1876. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 140
- Пон-Нёф. 1872. Х., м. Национальная художественная галерея, Вашингтон* – 140
- Ложка. 1874. Х., м. Институт Курто, Лондон* – 141
- Качели. 1876. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 141
- Девушка с кошкой (Уснувшая девушка). 1880. Х., м. Художественный институт Кларков, Массачусетс, Вильямстоун* – 142
- Подавальщица из ресторана Дюваля. Ок. 1875. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 142
- Девушки в черном. 1880–1882. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва* – 142
- Завтрак гребцов (Завтрак в Буживале). 1880–1881. Х., м. Галерея Филлипс, Вашингтон* – 143
- Обнаженная на пленэре. Ок. 1875–1876. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 144
- Портрет Клода Моне. 1875. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 144
- Материнство. 1885. Х., м. Частн. собр., Нью-Йорк* – 145
- Женщина, собирающая цветы. Ок. 1872. Х., м. Художественный институт Кларков, Массачусетс, Вильямстоун* – 145
- Танец в Буживале. 1882–1883. Х., м. Музей изящных искусств, Бостон* – 146
- Дочери Катулла Мендеса у пианино. 1888. Х., м. Частн. собр., Нью-Йорк* – 146
- Танцовщица. 1874. Х., м. Национальная художественная галерея, Вашингтон* – 147
- Церковь в Кань-сюр-Мер. 1905. Х., м. Коллекция Дюран-Рюэля, Париж – Нью-Йорк* – 147
- Зонтики. 1881–1885. Х., м. Национальная галерея, Лондон* – 148
- Купальщица, вытирающая ногу. 1905. Х., м. Художественный музей, Сан-Паулу* – 149
- Девушки у рояля. 1892. Х., м. Лувр, Париж* – 150
- Маленькие жонглерши в цирке Фернандо. 1875–1879. Х., м. Художественный институт, Чикаго* – 150

- Плоды юга.* 1881. Х., м. Художественный институт, Чикаго – 151
- В саду.* 1875. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 190
- Портрет Амбруаза Воллара.* 1908. Х., м. Институт Курто, Лондон – 196
- Девочка с лейкой.* 1876. Х., м. Коллекция Честера Дейла, Национальная художественная галерея, Вашингтон – 202
- Портрет Поля Дюран-Рюэля.* 1910. Х., м. Коллекция Дюран-Рюэля, Париж – Нью-Йорк – 203
- Первый выезд.* 1876. Х., м. Галерея Тейт, Лондон – 214
- Ребенок с кнутиком.* 1885. Х., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург – 220
- Портрет Альфреда Сислея.* Ок. 1874. Х., м. Художественный институт, Чикаго – 222
- Жорж Ривьер и Марго в мастерской.* 1876. Х., м. Частн. собр. – 226
- Госпожа Шарпантье.* Ок. 1876–1877. Х., м. Музей Орсе, Париж – 233
- РИБО, ТЕОДЮЛЬ (1823–1891). *Угольщица.* Ок. 1881. Х., м. Художественный музей, Безансон – 56
- РИССЕЛЬБЕРГЕ, ТЕО ван (1862–1926). *Мыс Перкиридек.* 1889. Х., м. Государственный музей Кроллер-Мюллер, Оттерло – 151
- РОДЕН, ОГЮСТ (1840–1917). *Гюстав Жеффруа.* 1905. Бронза. Музей Родена, Париж – 207
- Октав Мирбо.* 1895. Гипс. Музей Родена, Париж – 219
- РОНДЕЛЬ, АНРИ (1857–1919). *Портрет Александра Бернхейма.* Х., м. Галерея Бернхейма-младшего, Париж – 192
- РОТМАНН, КАРЛ (1798–1850). *Пейзаж в Цефалу (Сицилия).* 1829–1830. Х., м. Музей Валлраф-Рихарт, Кёльн – 57
- РУАР, АНРИ (1833–1912). *Терраса на берегу Сены в Мелуне.* Ок. 1880. Х., м. Музей Орсе, Париж – 228
- РУО, ЖОРЖ (1871–1958). *Жорис Карл Гюисманс.* Литография. Галерея Саго-Ле Гарек, Париж – 200
- РУССО, ТЕОДОР (1812–1867). *Весна.* Ок. 1850. Х., м. Лувр, Париж – 58
- САРДЖЕНТ, ДЖОН СИНГЕР (1856–1925). *Портрет Габриеля Форэ.* 1898. Уголь и карандаш на бумаге. Частн. собр. – 19
- Автопортрет.* 1872. Х., м. Частн. собр. – 152
- В садах Хенералифе.* 1912. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 152
- СЕГАНТИНИ, ДЖОВАННИ (1858–1899). *Девушка у источника.* Х., м. Частн. собр. – 153
- СЕЗАНН, ПОЛЬ (1839–1906). *Автопортрет.* 1882–1885. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 154
- Автопортрет в каскетке.* Ок. 1873. Х., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург – 154
- Этюд: пейзаж в Овере.* Ок. 1873. Х., м. Художественный музей, Филадельфия – 155
- Натюрморт с черными часами.* 1869–1870. Х., м. Частн. собр., Париж – 155
- Дорога в Понтуазе.* 1874–1877. Х., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 156

- Марсель, вид из Эстака. 1883–1885. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 157
- Гора Сент-Виктуар. Ок. 1896–1898. X., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург – 157
- Мадам Сезанн в оранжерее. Ок. 1891. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 158
- Ваза с фруктами, бокал и яблоки. Ок. 1880. X., м. Частн. собр., США – 159
- Пейзаж: море в Эстаке. Ок. 1876. X., м. Частн. собр., Швейцария – 160
- Купание. 1890–1894. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 161
- Портрет Амбруаза Воллара. 1899. X., м. Музей Пти-Пале, Париж – 196
- Дом повешенного. 1873. X., м. Музей Орсе, Париж – 210
- Портрет Виктора Шоке. 1876–1877. X., м. Частн. собр., Нью-Йорк – 234
- СЁРА, ЖОРЖ (1859–1891). На рейде, Гранкан. 1885. X., м. Частн. собр. – 162
- Купание в Аньере. 1883–1884. X., м. Национальная галерея, Лондон – 163
- Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. 1884–1886. X., м. Художественный институт, Чикаго – 164
- «Мария» в Онфлёре. 1886. X., м. Национальная галерея, Прага – 164
- Сена у Курбевуа. 1885. X., м. Частн. собр., Париж – 165
- Гранкан, вечер. 1885. X., м. Музей современного искусства, Нью-Йорк – 165
- Парад. 1887–1888. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 166
- Утес дю Ок в Гранкане. 1885. X., м. Галерея Тейт, Лондон – 166
- Натурицицы. 1887–1888. Дерево, м. Музей Орсе, Париж – 167
- Канкан. 1889–1890. X., м. Музей Кроллер-Мюллер, Оттерло – 168
- Цирк. 1890–1891. X., м. Музей Орсе, Париж – 168
- СЕРЮЗЬЕ, ПОЛЬ (1863–1927). «Лес любви» («Талисман»). Понт-Авен. 1888. X., м. Частн. собр., Франция – 169
- Молящаяся бретонка. 1892. X., м. Частн. собр., Париж – 169
- СИККЕРТ, УОЛТЕР РИЧАРД (1860–1942). Скука. Ок. 1914. X., м. Галерея Тейт, Лондон – 170
- СИНЬЯК, ПОЛЬ (1863–1935). Модистки. Шляпная мастерская на Каирской улице в Париже. 1885–1886. X., м. Частн. собр., Цюрих – 170
- Сосна Берто. Сен-Троpez. 1909. X., м. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва – 171
- Железнодорожная ветка в Буа-Коломб. 1886. X., м. Городская художественная галерея, Лидс – 171
- Гавань в Марселе. Ок. 1906–1907. X., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург – 171
- «На эмалевом фоне, ритмизированном тактами и углами, тонами и красками, портрет Феликса Фенеона в 1890». 1890. Собр. Давида Рокфеллера, Нью-Йорк – 172
- СИСЛЕЙ, АЛЬФРЕД (1839–1899). Наводнение в Пор-Марли. 1876. X., м. Музей Орсе, Париж – 173
- Мост в Вильнёв-ла-Гаренн. 1872. X., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 173
- Осень: берег Сены вблизи Буживаля. 1873. X., м. Художественный музей, Монпелье – 173
- Городок Вильнёв-ла-Гаренн. 1872. X., м. Эрмитаж, Санкт-Петербург – 174
- Зима; водопой в Марли. 1875. X., м. Национальная галерея, Лондон – 174



- Сен-Маммэ, хмурый день. Ок. 1880. Х., м. Музей изящных искусств, Бостон* – 175
- СКАРБИНА, ФРАНЦ (1849–1910). *Портрет Жюля Лафорга. 1885* – 214
- СЛЕФОГТ, МАКС (1868–1932). *Уголок сада, залитый солнцем. 1921. Х., м. Новая пинаотека, Мюнхен* – 175
- СТИР, ФИЛИП УИЛСОН (1860–1942). *Портрет г-жи Хаммерли. 1907. Х., м. Частн. собр.* – 176
- ТЁРНЕР, ДЖОЗЕФ МЭЛЛОРОД УИЛЬЯМ (1775–1851). *Венеция, Большой Канал. 1835. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 6
- Пожар в Парламенте. 1835. Х., м. Художественный музей, Филадельфия* – 59
- Венеция, Сан-Бенедетто близ Фузины. Х., м. Галерея Тейт, Лондон* – 59
- ТОМА, ХАНС (1839–1924). *Поляна. 1876. Х., м. Кунстхалле, Гамбург* – 177
- ТОЧМАН, ДЖОН ГЕНРИ (1853–1902). *Арк-ла-Батай. 1885. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 177
- ТУЛУЗ-ЛОТРЕК, АНРИ де (1864–1901). *Тристан Бернар на велодроме Буффало. 1895. Х., м. Частн. собр., Нью-Йорк* – 25
- Софа. Между 1892 и 1896. Кар., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк* – 25
- Автопортрет в шестнадцатилетнем возрасте. 1880. Кар., м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 178
- Графиня де Тулуз-Лотрек в гостиной своего замка Мальроме. 1887. Х., м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 178
- За туалетом (Мадам Пупуль). 1898. Дерево, м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 179
- Флирт (Англичанин г-н Уорнер в «Мулен-Руж»). 1892. Кар., м.; отпечаток за № 94 литографии, отпечатанной тиражом в 100 экземпляров. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 179
- Афиша выступления Джейн Авриль в «Жарден де Пари». 1893. Отпечаток, наклеенный на холст. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 180
- Альфред ла Гинь. 1894. Кар., м. Коллекция Честера Дейла, Национальная художественная галерея, Вашингтон* – 180
- Ла Гулю, входящая в «Мулен-Руж» с двумя женищинами. 1892. Кар., м. Музей современного искусства, Нью-Йорк* – 181
- Рыжеволосая женищина в белой блузе (Кармен Годэн в мастерской художника). 1887. Х., м. Музей изящных искусств, Бостон* – 181
- Клоунесса Ша-Ю-Као в «Мулен-Руж». 1895. Х., м. Частн. собр., Винтертур* – 181
- Танец в «Мулен-Руж». 1890. Х., м. Частн. собр., Филадельфия* – 182
- В Салоне на улице де Мулен. 1894. Х., м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 182
- Женищина, надевающая чулок. 1894. Кар., м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 182
- На скачках. 1899. Х., м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 183
- Англичанка из бара «Стар» в Гавре. 1899. Дерево, м. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 184
- Афиша «Ревю блиши». Цветная литография. 1895. Музей Тулуз-Лотрека, Альби* – 224
- Портрет Фенеона. Деталь панно для балаганчика Ла Гулю. 1895. Х., м. Музей Орсе, Париж* – 231

- УДЕ, ФРИЦ КАРЛ ГЕРМАН фон (1848–1911). *Девушки в саду*. 1906. Х., м. Кунст-халле, Маннхейм – 185
- УИЛСОН, РИЧАРД (1714–1782). *Кадер Идрис (Уэльс)*. Ок. 1774. Х., м. Галерея Тейт, Лондон – 60
- УИСТЛЕР, ДЖЕЙМС ЭББОТ МАКНИЛ (1834–1903). *Портрет Теодора Дюре*. 1883. Х., м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк – 61
- ФАНТЕН-ЛАТУР, АНРИ (1836–1904). *Мастерская в квартале Батиньоль (слева направо: Отто Шёльдерер, Мане, Ренуар, Захария Астриук, Эмиль Золя, Эдмон Метр, Базиль, Моне)*. 1870. Х., м. Музей Орсе, Париж – 186
- ФРИДРИХ, КАСПАР ДАВИД (1774–1840). *Белые скалы в Рюгене*. Ок. 1818. Х., м. *Частн. собр., Винтертур* – 62
- ЦОРН, АНДЕРС (1860–1920). *Рыбак*. 1888. Х., м. Бывшая коллекция Люксембургского музея, Париж – 187
- ШЕВРЁЛЬ, ЭЖЕН (1786–1889). *Хроматический круг: помещен в издании «О красках и их применении в прикладных искусствах с помощью хроматических кругов»*. Париж, 1864 – 16
- ШЕНТРЕЙЛЬ, АНТУАН (1816–1873). *Сена и гора Валерьен*. Х., м. Музей Иль-де-Франс, Со – 63
- ЭРВЬЕ, АДЛЬФ (1818–1879). *Собиратели картофеля. Гуашь*. *Частн. собр.* – 63
- ЮЭ, ПОЛЬ (1803–1869). *Мостик*. Х., м. *Частн. собр.* – 64
- Неизвестный мастер*. Галерея Дюран-Рюэля на улице Пти-Шан. 1845. Гравюра. Коллекция Дюран-Рюэля, Париж – 203
- Портрет Хуго фон Чуди* – 232



## Указатель имен

*Авриль* Джейн – 180, 183, 184

*Адан* Жюльетт – 233

*Адан* Поль – 172

*Аес* Карлос де – 69, 135

*Александр* Арсен – 24

*Алексис* Поль – 10, 156, 222

*Аман-Жан* Эдмон – 163

*Амперер* Ашиль – 156

*Ангран* Шарль – 24, 27

*Анраде* Франсишку де – 176

*Андре* Альбер – 27, 138, 144

*Андре* Эллен – 202

*Анкетен* Луи – 27, 68

*Анри* Мари – 82

*Аппиан* Адольф – **29, 30**

*Ароза* Гюстав – **189**

*Арпиньи* Анри – **30**

*Аснар* Камон – 5

*Астриук* Захария – 10, 49, 112, 113, 187,  
**189, 190**

*Ахенбах* Андреас – 30, 31

*Ахенбах* Освальд – **30, 31**

*Аиар* Жан Алексис – 30

*Базен* Жермен – 54

*Базиль* Жан Фредерик – 8, 10, 20, **66, 67,**  
69, 118, 119, 142, 173, 187, 190, 198,  
199, 213, 231

*Бакхейзен* Людолф – 36

*Балла* Джакомо – **66, 67**

*Баллин* (Баллен) Огюст – 27

*Бальеуа* Альбер де – 187

*Бальзак* Оноре де – 233

*Банвиль* Теодор де – 87

*Баренд* Шарлотта – 102

*Барнз* Комб – **190, 191**

*Барон* Анри – 53

*Бартольди* – 34

*Бёклин* Арнольд – 177

*Беллио* Жорж де – **191, 192**

*Белфорт* Мэй – 183

*Бенедит* Леонс – 13

*Бенсон* Фрэнк – 177

*Бенуа* Камиль – 187

*Беранже* Жан Батист – 62

*Берар* Поль – 146

*Бергер* Альфред фон – 108

- Бержон* – 35  
*Бернар* Тристан – 25, 223  
*Бернар* Эмиль – 26–28, **68, 69**, 77, 81, 82, 154, 157, 168, 219, 224  
*Бернхейм* Александр – 124, **192**, 232  
*Бернхейм* Жозеф – 192  
*Берталь* (наст. имя и фам. Шарль Альбер д'Арну) – 112  
*Бертен* Поль – 189  
*Бертен* Эдуард (Эдуар) – 46  
*Беруэте* Аурелиано де – **69**  
*Бийи* Андре – 39  
*Бин* – 172  
*Блани* – 21  
*Блани* Жак Эмиль – 18, 19, 170, **192, 193**  
*Блейк* Уильям – 55  
*Блемон* Эмиль – 187  
*Блехен* Карл – **31, 50**  
*Бобур* Морис – 162  
*Бод-Бови* Огюст – 13  
*Бодде* Вильгельм фон – 108  
*Бодлер* Шарль – 9, 11, 12, 28, 70, 87, 108, 109, 111, 114, 162, 187, 190, **193, 194**, 201, 204, 220, 223, 229  
*Бонвен* Франсуа – **31, 32**, 35, 56, 60, 104  
*Бонже* Андре – 137  
*Бонингтон* Ричард Паркс – 6, **32**, 33, 37, 38, 58, 59, 65  
*Бонна* Леон – 106, 181, **194, 195**  
*Боннар* Пьер – 12, 27, 98, 168, 192, 197, 214, 223, 225, 232  
*Бонье* Элзеар – 187  
*Боччони* Умберто – 66, 67  
*Брак* Жорж – 22, 23, 191  
*Бракмон* Феликс – 10, 60, 126, 187  
*Бреден* Родольф – 64, 136, 137  
*Бретон* Андре – 84  
*Брийя* (Брюйас) Альфред – 49  
*Брион* Гюстав – 86  
*Брюан* Аристид – 181, 182  
*Брюсов* Валерий Яковлевич – 14  
*Буасселье* Антуан – 50  
*Буассо* Эмиль Андре – 187  
*Бугатти* Луиджия – 153  
*Бугро* Адольф Вильям (Виллиам) – 101  
*Буден* Эжен – 8–10, 43, 45, 49, 50, 66, **69–71**, 100, 118, 170, 173, 175, 194, 199, 202, 205, 211, 214, 216, 220, 227  
*Буше* Франсуа – 7, 138, 150  
*Бюрже* Вильям – см. *Торе*  
*Бюрти* Филипп – 87, 144, 145, **195, 196**  
  
*Вагнер* Рихард – 147, 176, 187  
*Валад* Леон – 187  
*Валадон* Сюзанна (наст. имя Мария Клементина) – 148  
*Валенсьенн* (Валенсьен) Пьер Анри де – **33, 34**  
*Валери* Поль – 88, 97, 98, 114, 125, 193, 194  
*Валлотон* Феликс – 27, 28  
*Ван Гог* Вил (Виллемина) – 77  
*Ван Гог* Винсент – 12, 24, 25, 41, 54, 68, **71–78**, 79, 82, 181, 191, 192, 197, 198, 202, 211, 212, 214, 218, 221, 224, 225, 227, 229, 230, 232, 235  
*Ван Гог* Тео (Теодор) – 78, 197, 227  
*Ван Донген* Кес (наст. имя Корнелиус) (Донген Кес ван) – 197  
*Ванье* Леон – 14  
*Варли* Джон – 44  
*Васманн* (Васман) Рудольф Фридрих – **34**  
*Ватто* Антуан – 7, 56, 138, 145, 200, 217  
*Вейрасса* Жюль Жак – **34, 35**  
*Веласкес* (Родригес де Сильва Веласкес) Диего – 5, 6, 56, 61, 69, 114, 115, 139, 145, 153  
*Вельде* Анри ван де – 24, 132, 212  
*Вергилий* Марон Публий – 55  
*Веркаде* Ян – 27, 169  
*Верлен* Поль – 13, 14, 26, 27, 187, 197, 201  
*Вермеер* (Вермер) *Делфтский* Ян – 46  
*Верне* Жозеф – 60, 217  
*Верне* Орас – 50  
*Верне* Франсуа – **35**  
*Веронезе* (наст. фам. Кальяри) Паоло – 15, 168



- Верхарн* Эмиль – 135, 152  
*Вийермо* Эмиль – 19  
*Вильгельм II Гогенцоллерн* – 232  
*Виньон* Виктор – 43, 50, **78**, 131  
*Вламинк* Морис де – 36, 192, 197  
*Воллар* Амбруаз – 141, 143, 144, 148, 161, **196**, **197**, 213, 222  
*Воллон* Антуан – **35**, **36**, 56  
*Вольф* Альбер – 20, 146  
*Вьё* – 174  
*Вюйар* (Вюйяр) Эдуар – 12, 27, 28, 168, 192, 212, 214, 216, 223, 232
- Гаварни* Поль – 199, 200  
*Гамбетта* Леон – 226  
*Гаске* Жоахим (Иоахим) – 158  
*Гаше* Поль – 77, 78, **197**, **198**  
*Гварди* Франческо – 41  
*Гейнсборо* Томас – 60  
*Гельмгольц* Герман Людвиг Фердинанд – 15  
*Генслер* (Генцлер) Иоганн Якоб – **36**, **37**  
*Герар* Анри – 86  
*Герен* Пьер – 65, 86  
*Гёртин* (Гертин) Томас – 32, **37**, 58, 60  
*Гибер* Морис – 184  
*Гигу* Поль – 10, **37**, **38**  
*Гийме* Антуан – 115  
*Гийом* Жан Батист – 27  
*Гийоме* Гюстав – 10  
*Гийомен* Арман – 20, **78–80**, 122, 197, 206, 212, 222  
*Гиль* (наст. фам. Гильбер) Рене – 216  
*Гильбер* Иветт – 179, 183, 184  
*Гис* Константин – 10, 11, 109, 194, 223  
*Гишар* Жозеф – 126  
*Глейр* Шарль – 20, 60, 66, 118, 142, 173, **198**  
*Гобийяр* Поль – 137  
*Гоген* Поль – 12, 26, 27, 68, 71, 73, 77, 79, **80–86**, 168–170, 189, 191, 197, 201, 202, 204, 212, 214, 216–219, 221, 224, 225, 229, 230, 235  
*Годобски* Мисиа – 223
- Годибер* – **198**, **199**  
*Гойя* (Гойя-и-Лусьентес) Франсиско Хосе де – 5, 111, 113–115, 137  
*Гонкур* де, братья: Эдмон и Жюль – 43, **199**, **200**, 232  
*Гонсалес* Ева – **86**, **87**, 216  
*Гонсалес* Эммануэль – 86  
*Горен* Станислав – 136  
*Готье* Теофиль – 59, 64, 190  
*Гране* Франсуа – 31  
*Грэнволд* Бернт – 34  
*Григореску* Николас Ян – 191  
*Грис* Хуан (наст. имя и фам. Хосе Викториано Гонсалес) – 191  
*Гро* Антуан – 32, 65  
*Гроссман* Рудольф – 212  
*Грубичи*, братья: Витторе и Альберто – 153  
*Гюго* Виктор Мари – 195, 233  
*Гюисманс* Жорис Карл (Жорж Шарль) – 59, **200**, **201**, 205, 232  
*Гюнтер* Отто – 101
- Давид* Жак Луи – 38, 63, 193  
*Даль* Юхан Кристиан – 62  
*Дебутен* Марселен – **201**, **202**, 228  
*Дебюсси* Клод Ашиль – 19, 20  
*Дега* Эдгар – 10–12, 17, 21, 24, 60, **87–99**, 105, 107, 110, 128, 141, 170, 171, 181, 188, 191–193, 195, 197, 200–205, 209–216, 218, 221, 222, 225, 226–229, 231, 232  
*Дезоссе* Валентин – 179, 183, 184  
*Дейл* Мол – 202  
*Дейл* Честер – **202**  
*Декарт* Рене – 5, 13  
*Делакруа* Эжен – 6–8, 22, 32, 35, 37, **38**, **39**, 46, 53, 54, 59, 65, 87, 137, 143, 162, 165, 166, 171, 172, 186, 187, 194, 204, 211, 212, 217, 220, 223, 226, 233, 234  
*Деламарр* Виктор – 105  
*Деларош* Поль – 52, 53  
*Дени* Морис – 12, 26–28, 81, 152, 168  
*Дерен* Андре – 35, 197, 214

- Дешан* Леон – 26  
*Джойс* Джеймс – 193  
*Джорджоне* (наст. имя и фам. Джорджо Барбарелли де Кастельфранко) – 108, 112  
*Джотто ди Бондоне* – 169  
*Дзуккарелли Франческо* – 60  
*Диас* (Диаз) *де ла Пенья* Нарсис Вирхилио (Виржилъ) – 8, 9, **39, 40, 53, 142, 143, 202**  
*Диц* Вильгельм фон – 175  
*Добиньи* Шарль Франсуа – 8, 9, 28, 29, **40, 41, 44, 50, 56, 106, 131, 202, 216, 220**  
*Доде* Альфонс – 233  
*Домье* Оноре – 51, 194, 200, 214, 223, 227  
*Донсье* (по мужу Моне) Камилла – 118, 122, 230  
*Дориа* Арман – 42, 45  
*Дролинг* Мишель Мартен – 50  
*Дуайен* Габриель Франсуа – 34  
*Дьюинг* Томас – 178  
*Дюбуа-Пилле* – 24, 151, 165  
*Дюзарден* Эдуар – 81, 172  
*Дюма* Александр (Дюма-отец) – 233  
*Дюма* Александр (Дюма-сын) – 195  
*Дюпре* Жюль – 39, 40  
*Дюран-Рюэль* Жозеф – 204  
*Дюран-Рюэль* Поль – 20, 21, 28, 71, 83, 105, 121, 123, 124, 127, 128, 133, 137, 138, 146, 148, 174, 188, **202–204, 205, 217, 218, 220, 228, 234**  
*Дюранти* Луи Эдмон – 10, 21, 187, **204, 205, 228**  
*Дюре* Теодор – 10, 21, 61, 148, 174, 192, **205, 206, 213, 225, 234**  
*Дютильё* Констан – 45, 50  
*Дюфи* Рауль – 145, 214  
*Дюзэ* (Пуссен) Гаспар – 60  
  
*Едлика* – 213  
  
*Жакоб* Макс – 193  
*Желле* Клод – см. Лоррен  
  
*Жерико* Теодор – 38  
*Жером* Жан Леон – 127, 136  
*Жеффруа* Гюстав – 122, 123, 160, **206, 207**  
*Жид* Андре – 13, 17, 18, 27, 152, 193  
*Жилле* Луи – 41  
*Жирардон* Франсуа – 148  
*Жироду* Жан – 193  
*Жозеф Бонапарт* – 39  
*Жорж* Вальдемар – 36  
*Жюлиан* Адольф – 187  
*Жюлиан* Родольф – 101, 168, 175, 176, 221  
  
*Зандомегази* (Дзандомегази) Пьетро – 98  
*Зандомегази* (Дзандомегази) Федерико – **98, 99, 201**  
*Зауэрбрух* Фердинанд – 108  
*Зием* Феликс Франсуа Жорж Филибер – **41, 42**  
*Золя* Эмиль – 10, 105, 114, 115, 129, 155, 156, 187, 190, 200, **207, 208, 216, 220, 228, 232, 233**  
  
*Ибель* Анри Габриель – 27, 28  
*Изабе* Эжен – 64, 100  
*Исраэлс* Иосеф – 72, 107  
  
*Йонкинд* (Йонгкинд) Ян Бартолд – 8, 9, 43, 49, 50, 66, 69, **99, 100, 118, 126, 172, 194, 200, 213, 216, 220**  
  
*Кабанель* Александр – 221  
*Кайботт* Гюстав – 147, 195, **208–210**  
*Кальс* Адольф – 9, **42, 43, 50, 62**  
*Камондо* Исаак де – 196, **210, 211**  
*Камп* Джозеф де – 177  
*Камп* (Кан) Максим дю – 38  
*Кан* Гюстав – 26, 172  
*Канвейлер* Даниель Анри – 161  
*Карлейль* Томас – 61  
*Каролюс* Ромен – 223  
*Каролюс-Дюран* (наст. фам. Дюран) Шарль Эмиль – 152, **211**  
*Карпо* Жан Батист – **43, 44**

- Карра* Карло – 67  
*Карран* Луи Илер – 35, **44**, 56  
*Карус* Карл Густав – 62  
*Карьер* (Каррьер) Эжен – 13, 207, 218, 235  
*Карюэль д'Алиньи* Клод – 46, 56  
*Кассирер*, братья: Пауль и Бруно – **211–213**  
*Кастаньяри* Жюль Антуан – 21, 131, **213**  
*Квисдорф* – 62  
*Кеведо* (Кеведо-и-Вильегас) Франсиско – 5  
*Кейп* Альберт – 48  
*Клемансо* Жорж – 123, 124  
*Клодель* Поль – 193  
*Клосс* Женни – 115  
*Коббден* Эллен – 170  
*Козенс* – 60  
*Кокс* Дэвид – 37, **44**, 54  
*Кокто* Жан – 193  
*Коле* Луиза – 49  
*Колен* Гюстав – **45**  
*Колен* Поль – 116  
*Констебл* Джон – 6, 7, 32, 37, 44, **45**, **46**, 49, 50, 58, 60, 65, 119, 176, 204  
*Конье* Леон – 42, 63, 195  
*Копо* Жак – 152  
*Кордей* (Корде) Фредерик – **100**, **101**  
*Кордые* Анри – 187  
*Коринт* Ловис – **101–103**, 176, 188, 212  
*Кормон* Фернан – 68, 181, 195  
*Корнелиус* Петер фон – 34  
*Коро* Камиль – 8–10, 28, 29, 35, 36, 40, 42, 45, **46**, 49, 50, 53, 56, 60, 62, 63, 78, 106, 125, 126, 130, 131, 173–175, 192, 202, 205–207, 211, 213, 214, 216, 217, 220, 223, 227, 231  
*Корреджо* (наст. фам. Аллегри) Антонио – 39  
*Котмен* Джон Селл – 37, 44, **47**  
*Коэлла-Ленхоф* Леон – 115  
*Кристоф* Жюль – 162  
*Кром* Джон – 6, **47**, **48**  
*Кросс* (наст. фам. Делакруа) Анри Эдмон – 24, 28, **103**, **104**, 151, 172  
*Крюгер* Франц – 50  
*Кселлев* (Кселлер) Иоганн Кристиан – 57  
*Курбе* Гюстав – 8–10, 28, 38, **48**, **49**, 52, 58, 66, 108, 109, 118, 130, 143, 174, 177, 192–194, 198, 205, 206, 211–213, 216, 220, 223, 226, 227, 231, 234  
*Куртолд* (Курто) Сэмюэл – **213–215**  
*Кутюр* Тома – 110, 134, 202, 217, 225  
*Кутюрье* Люси – 24  
*Кэйлдуэ* – 78  
*Кэссет* Мэри – 86, **104**, **105**, 201, 202  
  
*Лавей* Эжен – 35, 45, **49**, **50**  
*Лагаду* Мари – 169  
*Ла Гинь* Альфред – 180, 182  
*Ла Гулю* (Луиза Вебер) – 179, 181, 183, 184, 232  
*Ламбине* Эмиль Шарль – **50**  
*Ламотт* – 88  
*Ланглуа де Шевревиль* – 52  
*Лапелье* – 105  
*Ласко* – 187  
*Лафорг* Жюль – 8, 16, 26, 214, **215**  
*Лебарк де Бутвиль* – 27  
*Лебур* Альбер Мари – **105**, **106**  
*Легро* Альфонс – 60, 187  
*Ледбрук* Роберт – 47  
*Лежсе* Фернан – 191  
*Лежон* – 10  
*Лейн* Хью Перси – 214, **215**, **216**  
*Лекен* Жюстин – 163  
*Леклерк* Поль – 25, 223  
*Лекок де Буабодран* Орас – 185  
*Леконт* – 206  
*Леман* Анри – 100, 163  
*Леммонье* Изабелла – 127  
*Лендер* Марсель – 183, 184  
*Ленен*, братья: Антуан, Луи, Матьё – 56  
*Ленхоф* Фердинанд (Рудольф) – 112  
*Леон* Люси – 127  
*Леонардо да Винчи* – 194  
*Летин* Станислав – 45, **50**, 51  
*Леруа* Луи – 12, 20  
*Лёфци* Людвиг фон – 101

- Либерман* Макс – 28, **106–108**, 185, 212, 232  
*Линнел* Джон – 55  
*Линнел* Ханна – 55  
*Лоррен* (наст. фам. Желле) Клод – 34, 45, 57, 60  
*Лотрек* – см. Тулуз-Лотрек  
*Лоуренс* Томас – 65  
*Лоутербург* Филипп Жак (Джекоб) – 59  
*Лубон* Эмиль – 37  
*Людвиг I Баварский* – 57  
*Люнье-По* (наст. фам. Люнье) Орельен Мари – 27  
*Люс* Максимилиан – 24, 27, 28  
*Лютке* – 31  
  
*Майоль* Аристид – 17, 28, 150  
*Максимилиан I Габсбург* – 114  
*Малларме* Стефан – 27, 83, 127, 193, 201, **216, 217**, 232  
*Мане* Жюли – 127  
*Мане* Эдуард (Эдуар) – 5, 6, 10–12, 20, 24, 32, 43, 46, 51, 56, 57, 78, 86, 88, 89, 100, 107, **108–116**, 126–128, 134, 176, 186, 187, 189, 190, 192, 194, 195, 197, 198, 200, 201–208, 211–223, 225, 226, 228, 229, 231–235  
*Мане* Эжен – 112, 126, 127, 190, 228  
*Манц* Поль – **217**  
*Маньяско* Алессандро – 43  
*Марис* Маттейс (Тейс) – 72  
*Маркс* Роже – 49, 68, 164, 184, 192, **217**, **218**  
*Мартелли* Дьего (Диего) – 99  
*Мартине* Луи – 110, 111  
*Матисс* Анри – 83, 86, 191, 192, 197, 235  
*Мауве* Антон – 72  
*Маус* Октав – 151  
*Мейер* – 27  
*Мейер-Грефе* Юлиус – 213, **218**, 232  
*Мейффрен-и-Роч* Элисео – **116**  
*Меллеро* Андре – 27  
*Мелло* Марта – 223  
*Мельби* Антон – 130  
  
*Мельби* Фриц – 130  
*Мендес* Катюль – 146, 148  
*Менцель* Адольф фон – 28, 31, **50, 51**, 108  
*Менье* Константин Эмиль – 135  
*Меран* Викторина – 112, 113  
*Мериме* Проспер – 204  
*Метерлинк* Морис – 152  
*Меткалф* Уильярд – 178  
*Метр* (Мэтр) Эдмон – 10, 187, 190  
*Метр* (Мэтр) Эдуард (Эдуар) – 187  
*Микеланджело Буонарроти* – 194, 217  
*Милле* Жан Франсуа – 39, **51, 52**, 58, 70, 72, 101, 106, 128, 129, 164, 202, 213  
*Мильтон* Джон – 54, 55  
*Мирбо* Октав – 24, 117, 122, 192, **218**, **219**  
*Митуар* Адриен – 141  
*Мишаллон* Ашиль Этна – **52, 53**  
*Мишель* Жорж – 49  
*Моне* Клод – 6, 14, 17, 18, 20, 22, 23, 28, 38, 45, 49, 50, 56, 59, 66, 69, 78, 81, 88, 92, 100, 105, 109, 115, **116–124**, 128, 131, 141–144, 152, 153–155, 157, 162, 172, 173, 176, 178, 188, 190–192, 195, 197–220, 222, 223, 225, 226, 228–235  
*Монроу* (Монро) – 47  
*Монтескью-Фезензак* Робер де – 61  
*Монтичелли* Адольф – 37, 38, **53, 54**, 227  
*Монфрейд* Жорж Даниель – **219**  
*Мопассан* Ги де – 197  
*Мореас* Жан (наст. имя и фам. Яннис Пападиамантопулос) – 26, 232  
*Морен* Гюстав – 105  
*Моризо* Берта – 21, 66, 86, 115, 124, **125–127**, 202, 205, 206, 216–218, 220, 228, 232, 234  
*Моризо* (по мужу Понтийон) Эдма – 126  
*Морис* Шарль – 13, 14, 84  
*Моро* Гюстав – 26, 27, 59, 137, 200, 201  
*Моро-Нелатон* Этьен – **220**  
*Морозов* Иван Абрамович – **220, 221**  
*Мофра* Максим – 27  
*Моцарт* Вольфганг Амадей – 176

- Мунк Эдвард* – 27  
*Мункачи* (наст. фам. Либ) Михай – 106, 185  
*Мур Джордж* – **221, 222**  
*Мурильо Бартоломе Эстебан* – 110  
*Мушель* (собств. Бон Дюмонсель) – 51  
*Мюрер* (наст. фам. Мёнье) Эжен – 174, **222**  
*Мюссе Альфред де* – 233
- Надар* (наст. фам. Турнашон) Феликс – 10, 12, 20, 126, **223**  
*Наполеон III* (Луи Наполеон Бонапарт) – 111  
*Натансон*, братья: Александр и Таде – 27, 192, **223, 224**  
*Ниттис* (Де Ниттис) Джузеппе – **127, 128**  
*Новалис* (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) – 62  
*Нэкке* – 34
- Ольер Франсиско* – 78  
*Орлик Эмиль* – 212  
*Ортега-и-Гасет Хосе* – 5  
*Орье Жорж Альбер* – 24, 26, 27, 68, 82, **224, 225**  
*Оффенбах Жак* (наст. имя и фам. Якоб Эбершт) – 190  
*Ошеде Эрнест* – 211, **225**
- Палмер Сэмюэл* – **54, 55**  
*Пауэлс Фердинанд* – 106  
*Пеллерен Огюст* – 196  
*Пельтан Камиль* – 187  
*Пижэ Амеде* – 187  
*Пикассо* (Руис-и-Пикассо) Пабло – 161, 191, 197, 214  
*Писсарро Камиль* – 6, 10, 20, 21, 45, 50, 59, 78, 79, 81, 101, 104, 119, **128–134**, 156, 157, 168, 172, 175, 189, 191, 196–198, 201–213, 216, 218–220, 222, 225, 226, 228–232, 234, 235  
*Писсарро Люсьен* – 24, 27, 132  
*По Эдгар Аллан* – 216  
*Пренс Пьер* – 115  
*Пренсто Рене* – 181, 195  
*Пруст Антонен* – 12, 112, 188, 213, **225, 226**  
*Пруст Марсель* – 18, 19, 59, 193  
*Пти Жорж* – 121, 122, 128, 202  
*Птижан Ипполит* – 24  
*Пуленк Франсис* – 193  
*Пуссен Никола* – 7, 34, 57, 60, 154  
*Пьетт-Монфуко Людовик* – 131, **134**  
*Пюви де Шаванн Пьер* – 26, 27, 36, 235
- Равье Огюст* – 35, 44, **55, 56**  
*Раймонди* – 105  
*Раймонди Марк Антонио* (Маркантонио) – 112  
*Рансон Поль Эли* – 27  
*Раппард Антон Александр ван* – 72  
*Рафаэлли Жан Франсуа* – 201, 212  
*Рафаэль Санти* – 108, 112, 148, 166  
*Рашиу Анри* – 195  
*Регойс Дарио де* – **134, 135**  
*Редон Одилон* – 26, 28, **135–138**, 165, 201, 204, 218, 225  
*Рейнолдс Джошуа* – 58  
*Рейсдал Якоб ван* – 45, 58  
*Рембо Артюр* – 187  
*Рембрандт Харменс ван Рейн* – 64, 101, 103, 194  
*Ренар Жюль* – 223  
*Ренуар Жан* – 150  
*Ренуар Пьер Огюст* – 5, 7, 10, 12, 17, 18, 20–22, 39, 86, 97, 101, 118, 119, 121, 126–128, 131, **138–151**, 168, 171, 174, 182, 187, 188, 190–193, 195–198, 201–206, 208–216, 218, 221, 222, 225–229, 231–235  
*Ренуар Эдмон* – 233  
*Ренье Анри де* – 26  
*Рёскин Джон* – 59, 60  
*Рибера Хусепе де* – 57, 113  
*Рибо Теодюль* – 35, **56, 57**, 60



- Ривьер Анри* – 172  
*Ривьер Жорж* – **226, 227**  
*Рид Александр* – **227**  
*Рид Роберт* – 178  
*Рико Мартин* – 69  
*Риссельберге* (Рейселберге) Тео ван – 24, 27, 28, 104, 135, **151, 152**, 172  
*Робинсон Теодор* – **152**  
*Роден Огюст* – 17, 28, 122, 207, 219  
*Роденбах Жорж* – 135  
*Рондель Анри* – 192  
*Росетти Данте Габриел* – 47, 61  
*Роттманн* (Роттман) Карл – **57**  
*Руар Анри* – **227, 228**, 229  
*Руар Эрнест* – 228  
*Рубенс Питер Пауэл* – 6, 73, 150, 194  
*Руд О. Н.* – 15, 162, 163  
*Рунге Филипп Отто* – 62  
*Руо Жорж* – 35, 184, 200  
*Руссель Кер Ксавье* – 27, 157, 168  
*Руссо Анри* – 202, 214, 235  
*Руссо Теодор* – 8, 40, 52, **58**, 202, 216, 217, 231  
*Русоло Луиджи* – 67  
  
*Самари Жанна* – 146, 233  
*Санд Жорж* (наст. имя и фам. Аврора Дюпен, по мужу Дюдеван) – 38  
*Сарджент Джон Сингер* – 19, **152, 153**  
*Северини Джино* – 66, 67  
*Сегантини Джованни* – **153**  
*Сезанн Луи Огюст* – 155  
*Сезанн Поль* – 7, 10, 20, 22, 36, 42, 68, 76, 78, 85, 129, 131, 132, 134, 148, **154–161**, 162, 171, 191, 192, 196–198, 202, 206–208, 210–212, 214–216, 218, 221, 222, 225–228, 230, 232–235  
*Сем*, псевдоним по аналогии с *Шам* – 179  
*Сеньемартен Жан* – 105  
*Сёра Жорж* – 23, 24, 26, 27, 32, 79, 104, 132, 135, 151, 154, 155, **162–168**, 172, 192, 212, 214, 215, 218, 225, 230, 232  
*Серюзье Поль* – 12, 27, 28, 68, **168–170**  
  
*Сеско Поль* – 184  
*Сиккерт Уолтер Ричард* – **170, 171**, 176  
*Сильвестр Арман* – 21, **228, 229**  
*Симпсонс Эдвард Ф.* – 178  
*Синьяк Поль* – 8, 22, 24, 26–28, 79, 104, 132, 135, 151, 154, 162, 164–166, 170, **171–173**, 232  
*Сислей Альфред* – 6, 10, 20, 40, 81, 86, 100, 101, 118, 128, 142, 143, 157, **173–175**, 178, 191, 195, 198, 202–206, 210, 211, 216, 218, 220, 222, 225, 226, 228, 230, 232, 234, 235  
*Скарбина Франц* – 214  
*Слефогт Макс* – 28, 102, **175, 176**, 212  
*Стайн Гертруда и Лео* – 191, 196  
*Стевенс Альфред* – 10, 86  
*Стир Филип Уилсон* – **176**  
*Сурбаран Франсиско* – 57  
*Схелфут Лодевийк* – 99  
  
*Табаран Адольф* – **229**  
*Тавернье* – 210  
*Танги Жюльен* – 68, 76, 172, 222, **229, 230**, 234  
*Тапье де Селейран* – 184  
*Тапье де Селейран*, графиня де Тулуз-Лотрек Адель – 178, 180, 181  
*Тарбелл Эдмунд* – 178  
*Тейлан* – 61  
*Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям* – 6, 7, 32, 37, 44, 47, 48, 54, 56, **58, 59**, 119, 131, 176  
*Тик Людвиг* – 62  
*Тициан* (Тициано Вечеллио) – 108, 113  
*Тишбейн Вильгельм* – 37  
*Тома Габриель* – 127  
*Тома Ханс* – 28, **177**  
*Торе Теофиль* (псевд. Вильям Бюрже) – 33, **230, 231**  
*Торнтон* – 55  
*Точман Джон Генри* – **177, 178**  
*Тройон Констан* – 9, 70  
*Труйбер Поль Дезире* – **59, 60**  
*Трюбнер Вильгельм* – 102

*Тулуз-Лотрек* Анри де – 11, 12, 24, 25, 27, 51, 68, 97, 138, **178–185**, 191, 192, 195, 202, 204, 211–214, 218, 223, 224, 232

*Тулуз-Лотрек Мофра* Альфонс де – 180  
*Тюльмуш* – 198

*Туманн* Пауль – 106

*Тьер* Адольф – 195

*Уайльд* Оскар – 184, 232

*Уде* Вильгельм – 161

*Уде Фриц* Карл Герман фон – 28, 102, **185**

*Уилсон* Ричард – **60**

*Уинт* Питер де – 37, 44

*Уир* Дж. Олден – 178

*Уистлер* Джеймс Эббот Макнил – **60, 61**, 170, 176, 186, 187, 235

*Уистлер* Джордж – 60

*Утамаро* Китагава – 12, 115

*Утрилло* Морис – 173, 214

*Уэйт* Уильям – 54

*Уэльский принц* (в будущем Эдуард VII) – 179

*Файе* Гюстав – 138

*Фантен-Латур* Анри – 10, 24, 60, 126, **185–187**, 190, 194, 204, 228

*Фантен-Латур* Жан Теодор – 185

*Фенеон* Феликс – 24, 152, 172, 184, 192, 223, **231, 232**

*Феррари* Лафунте – 6

*Ферри* Жюль – 194, 195

*Фессе*, жена Эдварда Фессе – 100

*Фидлер* Конрад – 215

*Филигер* (Филиже) Шарль – 27

*Флёри* Робер – 101

*Флобер* Гюстав – 137

*Фор* Жан Батист – 213

*Форе* Габриель – 19, 20

*Форен* Жан Луи – 201

*Фра Анджелико* (собств. Фра Джованни да Фьезоле) – 169

*Фрагонар* Оноре – 7, 138, 150, 151, 200

*Франк-Лями* Пьер – 100, 101

*Франсья* Франсуа Луи – 32, 37

*Франсэ* Франсуа – 43, 56

*Фридрих* Каспар Давид – **62**

*Фурменуар* Жанна – 127

*Фюсли* Иоганн Генрих – 58

*Хаан* Мейер де – 82

*Халс* Франс – 6, 43, 68, 101, 103, 106, 108, 115, 153, 186

*Харви* Томас – 48

*Хассем* Чайльд – 178

*Хилле* Герман – 191

*Хиросиге* (Аидо Хиросиге) – 12, 73

*Хоббема* Мейндерт – 58

*Хокусай* Кацусика – 12, 52

*Хох* Питер де – 32

*Цорн* Андерс – **187, 188**

*Ченнини* Ченнино – 141, 148

*Чуди* Хуго фон – **232, 233**

*Шабрие* Эммануэль – 187

*Шадов* Рудольф – 31

*Шам* (наст. имя и фам. Амеде Анри де Ное) – 241

*Шанн* Александр – 9

*Шанфлёри* (наст. имя и фам. Жюль Юссон) – 62, 187

*Шаплен* Шарль – 86

*Шарден* Жан Батист Симеон – 32, 35, 42, 56, 139, 200

*Шариго* Алина – 147

*Шарпантье* Жорж – 192, **233**

*Шассе* Шарль – 170

*Ша-Ю-Као* – 183, 184, 231

*Шеврёль* Мишель Эжен – 15, 16, 23, 162, 163

*Шёлдерер* Отто – 187, 190

*Шентрейль* Антуан – 35, 49, 50, **62, 63**

*Шеффлер* Карл – 213

*Ширмер* Иоганн Вильгельм – 177

*Шоке* Виктор – 158, 211, **233–235**

*Шоссон*, жена Эрнеста Шоссона – 138

*Штеффек* Карл – 106

*Штифтер* Адальберт – **63**

*Штук* Франц фон – 102

*Шуффенекер* Клод Эмиль – 27, 68, 80,  
189, 219

*Щукин* Сергей Иванович – 220, **235**

*Экар* Жан – 187

*Эль Греко* (наст. фам. Теотокопули)  
Доменико – 5

*Энгр* Жан Огюст Доминик – 88, 100, 112,  
148, 150, 163, 214, 217, 220

*Энди* Венсан д' – 187

*Эрвийи* Эрнест д' – 187

*Эрвье* Адольф – 34, 43, 49, 50, 62, **63**,  
**64**

*Эспанья* Жорж д' – 28

*Юсупов* Николай Борисович – 53

*Юэ* Поль – 32, 64, **65**

Составитель *В. М. Персонов*

# Содержание

*Морис Серюлля*

Введение

5

*Жорж Пийеман*

Предшественники импрессионизма

29

*Морис и Арлетт Серюлля*

Импрессионисты

66

*Бертран Марре*

Сторонники импрессионизма

189

«Выставка так называемой «живописи»...»

(Из отзывов критики)

236

*Франсуа Дюре-Робер*

Приговор, вынесенный аукционами

246

Первые выставки импрессионистов

255

Ретроспективные выставки

257

*Ксения Богемская*

Импрессионизм: единство человека и окружающего его мира

262

Краткая библиография

270

Список иллюстраций

272

Указатель имен

284



# Энциклопедия импрессионизма

На суперобложке – репродукции с картин:

*Клод Моне «Женщины в саду». 1866–1867*

и

*Поль Гоген «Аликаны». 1888*

Заведующий редакцией

*М. М. Беляев*

Редакторы

*А. С. Кочеткова, Р. К. Медведева*

Художественный редактор

*Е. А. Андрусенко*

Технические редакторы

*А. Ю. Ефимова, Т. А. Новикова, С. А. Голодко*

Корректоры

*Т. И. Андрианова, Т. Ю. Коновалова*

ЛР № 010273 от 10.12.97.

Сдано в набор 05.02.04. Подписано в печать 05.11.04. Формат 70 × 90<sup>1/16</sup>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 21,65. Уч.-изд. л. 20,96.

Тираж 5000 экз. Заказ № .

Электронный оригинал-макет подготовлен в издательстве.

Издательство «Республика»

Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Министерства культуры и массовых коммуникаций

Российской Федерации.

ГП издательство «Республика».

Миусская пл., 7, Москва. А-47, ГСП-3 125993.