

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА



ИСКУССТВО  
ФРАНЦИИ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА





О Ч Е Р К И  
И С Т О Р И И И Т Е О Р И И  
И З О Б Р А З И Т Е Л Ь Н Ы Х  
И С К У С С Т В



ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО ·  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

В. РАЗДОЛЬСКАЯ

ИСКУССТВО  
ФРАНЦИИ  
ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО ·

1 9 8 1

ББК 85.103(3)  
Р17

*Jean-Benoit  
Vidalis & Kati*

**Настоящая книга представляет собой очерк истории изобразительного искусства и архитектуры Франции второй половины XIX века. В серии очерков рассказывается об основных художественных течениях эпохи и характеризуется творчество крупнейших ее представителей.**

Р 80102-062  
025(01)-81 208-81 4903010000

© „Искусство“, 1981 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Трудно переоценить роль Франции в развитии западноевропейской культуры нового времени. В сфере же пластических искусств ее значение было бесспорно определяющим. Многие самые яркие художественные явления в течение долгих лет рождались на берегах Сены — в Париже, рождались с тем, чтобы в дальнейшем стать достоянием всего культурного мира. И сейчас, говоря о высших художественных достижениях XIX века, мы чаще всего имеем в виду именно искусство Франции, особенно ее живопись.

Масштабы этих достижений отчасти заслонили в нашем сознании острую конфликтность культурно-художественного развития эпохи, когда эстетические баталии приобрели невиданный размах, а творческие победы часто давались ценой огромных жертв. Никогда еще художественная жизнь не была столь драматичной, столь насыщенной напряженными столкновениями. В них по-своему преломилась историческая сложность эпохи, глубокие социальные сдвиги и политические потрясения, под знаком которых родился и развивался XIX век.

Во вторую половину столетия Франция вступила, пережив революционную бурю 1848 года. Июньское восстание в Париже стало «первой великой битвой между обоими классами, на которые распадается современное общество»<sup>1</sup>. Но победа, одержанная в этой битве, оказалась непрочной, и уже в конце 1851 года президент республики Луи Бонапарт провозгласил себя императором Наполеоном III.

Вторая империя создала образец ловкой политики лавирования между враждебными общественными силами. Однако, по сути дела, императорская мантия прикрывала диктатуру крупной буржуазии. Огромные богатства сосредоточились в руках немногих крупных финансистов, социальные контрасты становились все более обнаженными. Правительство старалось потушить общественное недовольство, комбинируя открытые репрессии с демагогическими обещаниями и либеральными полумерами. Но шаткое здание империи, не простояв и двух десятилетий, рухнуло при первом серьезном испытании. В результате франко-прусской войны страна оказалась на грани катастрофы.

Псевдореспубликанское правительство национальной обороны привело Париж к капитуляции. Французскую столицу спас революционный народ. 18 марта 1871 года была провозглашена Коммуна. И хотя героическая борьба парижских пролетариев окончилась поражением, Коммуна навеки вошла в историю как «величайший образец величайшего пролетарского движения XIX века»<sup>2</sup>.

Кровавая майская неделя, последовавшие за ней репрессии надолго обескровили прогрессивное общественное движение. Франция, вышедшая на передовые рубежи истории, вновь (уже в который раз!) была отброшена назад. Третья республика, вынужденная провести ряд демократических преобразований, оказалась удобной и достаточно гибкой формой политического господства финансового капитала.

Конец XIX века характеризовался во Франции нарастающей экономической и политической нестабильностью. Коррупция правящих классов становилась все более очевидной, многим современникам действительность представлялась «мутным болотом» (Баррес). Социальные конфликты периодически принимали угрожающий характер; правительственные кризисы сменялись политическими скандалами, обнажавшими бездну непримиримых противоречий, таившихся за позолоченным фасадом республиканского режима.



Таковы некоторые важнейшие и широкоизвестные факты исторического развития Франции.

Однако XIX век и особенно вторая его половина был не только веком буржуазного предпринимательства, политических авантюр и социальных битв, которые заканчивались победой реакции. Это было время блистательных успехов науки и ошеломляющих технических завоеваний. Человек познавал мир в самых широких масштабах, учился управлять силами природы и подчинять их себе. Это было время бурного роста производительных сил и демократизации жизненного уклада, время широкого распространения социалистических идей, а затем и их высшего выражения — марксизма. Словом, это был во многом век прогресса, несмотря на трагические превратности исторического развития. В аспекте этих противоречивых черт эпохи следует рассматривать и те художественные явления, которые определили характер французского искусства второй половины столетия, и прежде всего его высочайшие достижения.

Художественная культура этого времени обнаруживает чрезвычайную неоднородность. Конфронтация официального салонно-академического искусства и передовых творческих тенденций, достаточно резко обозначившаяся уже в предшествующий период, продолжала определять основное направление в размежевании художественных сил, что вместе с тем не исключало их взаимодействия, а в некоторых случаях и взаимовлияния. Сложность общественного развития, ускорение его темпов породили возникновение и быструю смену очень разных стилистических явлений. При этом различные творческие тенденции не просто следовали одна за другой, но и сосуществовали, порою в весьма сложном взаимодействии. Нередко те или иные художественные течения или отдельные крупные мастера еще не успевали полностью обнаружить своих устремлений, как появлялись другие, выражающие совсем иные творческие принципы в своих работах, эстетических программах и манифестах. Это многообразие и переплетение художественных тенденций

особенно ярко демонстрируют последние два десятилетия XIX века, когда важнейшие стилистические параметры французского искусства определяют (но далеко не исчерпывают) ведущие мастера импрессионизма, постимпрессионизма, символизма и так называемой группы наби.

Сложная, динамичная картина художественной жизни, естественно, не поддается строгой систематизации, при сопоставлении с реальными фактами и событиями последняя всегда будет выглядеть примитивной и приблизительной. Однако в развитии французского искусства второй половины века можно все же наметить важнейшие, магистральные направления и более или менее определенные периоды и вехи, не всегда синхронные с крупнейшими историческими событиями эпохи, хотя, несомненно, ими обусловленные.

Первый этап — примерно полтора десятилетия (1850—1865) — завершает развитие художественных тенденций, возникших и получивших достаточно яркое выражение в предшествующий период. С этим временем совпадают последние годы творчества Делакруа (1798—1863) и Энгра (1780—1867), оказавших сильнейшее влияние на молодое поколение. Особенно непререкаемым в 1850-е годы становится авторитет главы романтической школы Делакруа.

Но уже в середине XIX столетия романтизм был оттеснен с передовых рубежей французской художественной культуры (а также и литературы) мощным реалистическим движением. Начиная с 1830-х годов выступления мастеров сатирической графики во главе с Домье и пейзажистов барбизонской школы утверждают в искусстве задачу «полного отображения своего времени» (Бальзак). Вызванный к жизни глубокими изменениями в общественной структуре после грозных июльских дней 1830 года, реализм не ограничивался простым отображением действительности, а выносил ей оценку и приговор с позиций передовых общественных сил. Родившись в боевом искусстве политической сатиры, критический реализм в живописи достигает своего полного выражения к середине столетия в творчестве Курбе, Мил-

ле и Домье. Его расцвет был связан с широким демократическим подъемом 1840-х годов, разрешившимся революцией 1848 года. И хотя наступление реакции оказалось быстрым и победоносным, мощная демократическая волна, прокатившаяся по многим странам Европы, еще долго питала передовыми идеями культурно-художественное движение. Именно поэтому и в годы Второй империи, вопреки сопротивлению господствующих вкусов, искусство критического реализма продолжает развиваться если и не легким, то вначале весьма плодотворным путем. Это подтверждается многими фактами художественной жизни. Так, почти вторгавшаяся на территорию Всемирной выставки 1855 года персональная экспозиция Гюстава Курбе (1819—1877) «Павильон реализма» включала не только полотна, созданные орнанским мастером в середине столетия, — «Дробильщики камня» (1849) и «Похороны в Орнане» (1849—1850, Лувр), но и более поздние его работы — «Уснувшая пряжа» (1853, Монпелье, Музей Фабра), «Веяльщицы» (1855, Нант, Музей), некоторые портреты, пейзажи и, наконец, «Мастерскую художника» (1855, Лувр) — своего рода творческую декларацию Курбе и «одно из самых оригинальных произведений эпохи» (Делакруа). В конце 1850-х и в 1860-е годы Курбе создает новаторские произведения, во многом намечающие пути последующего развития французской живописи. Его жанровые картины — «Девушки на берегу Сены» (1856—1857, Париж, Музей Пти Пале) или охотничьи сцены, а также некоторые портреты («Дама из Франкфурта», 1858, Кельн, Музей Вальраф-Рихартц) предвосхищают ранние работы Клода Моне и Ренуара. Курбе стремится решить в них задачу объединения фигур и пейзажа и, не отказываясь от характерного для него пластического понимания формы, обращается к более светлой палитре, к более разнообразному и насыщенному цвету. В эти же годы он пишет свои лучшие пейзажи — «Волна», «Скалы в Этрета» (оба — 1869, Лувр) и другие, в которых с еще небывалой энергией и живописным темпераментом выражено ве-

личие природы, напряженность ее жизни. И наконец, натюрморты Курбе, созданные в последние два десятилетия его жизни, например «Яблоки и гранаты» (1871—1872, Лондон, Национальная галерея), весомостью и полнотой предметных форм, энергией цветовой лепки вплотную подводят к живописно-пластическим поискам Сезанна.

Франсуа Милле (1814—1875) в 1850-е годы создает такие классические работы, как «Собирательницы колосьев» (1857, Лувр), «Анжелюс» (1855—1857, Лувр) или «Собирательницы хвороста» (1850-е гг., ГМИИ), а в 1860-е годы возникает уникальная в своем обличительном пафосе картина «Человек с мотыгой» (1860—1862, Сан-Франциско, частное собрание). В работах Милле образы французских крестьян обретают эпическое величие, а простые сцены их каждодневного бытия — глубокий этический смысл. Подобно Домье, он сумел открыть истинную красоту и величие повседневности, и почти все художники, обращавшиеся к изображению крестьянской жизни во второй половине столетия, в той или иной мере отталкивались от его творческих представлений.

Оноре Домье (1808—1879) был самым последовательным в утверждении критической тенденции реализма — от острых политических сатир начала 1830-х годов до потрясающих по эмоциональной энергии и обобщению формы последних литографий времен франко-прусской войны и Парижской коммуны. Даже на фоне блистательных достижений политической графики середины столетия работы Домье выделяются своим публицистическим пафосом, психологической содержательностью, глубиной постижения самого широкого спектра жизненных явлений, монументальным масштабам образов. Вне влияния этого художника нельзя себе представить все дальнейшее развитие сатирической графики вплоть до наших дней. Но не менее велико значение его живописных работ. Правда, его полотна получили широкую известность лишь в начале XX века, однако они были, несомненно, знакомы многим художникам и

не могли не оказывать воздействия на искусство последних десятилетий XIX века.

Сатирическая тенденция не исчерпывает многообразной проблематики искусства Домье, достаточно красноречивое тому свидетельство — уже многие его графические работы. Через все творчество художника проходит уверенность в том, что человек в современном мире может быть не только преступным, уродливым, жалким или смешным, но и значительным, величественным, прекрасным. И именно в живописи героический идеал Домье воплощается с особенной чуткостью и проникновенностью — в народных образах, в образах людей, живущих не заботами о материальном преуспевании, а возвышенными духовными интересами. Его «Прачка» (Лувр) или «Ноша» утверждают моральную значительность и нравственную чистоту людей из народа в образах поистине эпического величия. Его «Семья на баррикаде» (Прага, Национальная галерея) воплощает героинку революционного порыва с романтической страстью, с огромной силой выражения. В «Драме» (Мюнхен, Баварское государственное собрание) или «Любителе эстампов» (Париж, Музей Пти Пале) свет истинной духовности поэтически преображает людей, соприкоснувшихся с искусством и на какой-то миг отрешившихся от суетных забот повседневности.

В своей графике, как и в живописи, Домье открыл для искусства совершенно новые аспекты современной жизни. В отличие от Милле, художника крестьянской жизни, он был художником города, и прежде всего — именно Парижа. В его искусстве жизнь современного города представлена с полнотой, равной всеохватывающей широте «Человеческой комедии» Бальзака. Трудовой люд и буржуа, respectable обыватели и бродячие комедианты, судьи и проходимцы, актеры, художники, любители искусства и тупые мещане — все они оказались запечатленными его литографским карандашом или кистью. При этом Домье фиксировал не быт, а сложнейшие оттенки психологической или

эмоциональной жизни людей, обычно вне конкретной среды, с таким мастерством синтеза, что его образы и в наши дни сохраняют свое общечеловеческое значение. Все, кто обращается к теме современного города в последующие десятилетия, — Дега и Тулуз-Лотрек, Форен и Стейнлен, следуют за этим великим художником не только в выборе многих мотивов, но часто и в приемах обобщения, в рисунке, в композиционно-пространственных решениях.

Пейзаж являлся одним из «программных» жанров искусства XIX века. Утверждение реалистических принципов изображения природы было осуществлено еще в первой половине столетия в картинах Коро (1796—1875) и мастеров барбизонской школы. И если Коро уже во многих ранних работах, надолго опередив свое время, воплотил совершенно новое, поразительное по непосредственности и свежести видение природы, то барбизонцы, и прежде всего Добиньи (1817—1878), именно в 1850-е и 1860-е годы стремятся обновить свое восприятие мира и выразительные приемы, вплотную подходя к исканиям пейзажистов следующего поколения.

Все упомянутые здесь художники (и не только они!) определили поступательное развитие французского искусства в середине столетия. Но их творческие принципы сформировались еще в предшествующие годы, и, хотя многие из них продолжали работать в третьей четверти столетия, принципиальные сдвиги в художественной культуре второй половины века связаны уже с поколением мастеров, выступивших со своими первыми работами в последующие десятилетия.

Им и посвящается настоящая книга.

## АРХИТЕКТУРА

В сложении стилеобразующих тенденций художественной культуры важнейшую роль обычно играла архитектура. Так было в эпоху Возрождения, в XVII и XVIII столетиях. Деятнадцатый век обнаруживает иную ситуацию: архитектура лишь отчасти сохраняет свое ведущее значение в системе различных искусств. Это время вообще принято рассматривать как кризисный период в истории зодчества и связанного с ним монументального искусства. Действительно, на протяжении большей части XIX века французские архитекторы не создали сооружений, которые могли бы в художественном отношении соперничать с лучшими памятниками предшествующих столетий. Однако было бы несправедливо игнорировать значительные достижения и этой эпохи, как в сфере архитектуры, так и градостроительства. Те и другие были в первую очередь связаны с Парижем.

Стремительное развитие столицы Франции уже в середине века вызвало необходимость радикальных градостроительных преобразований и благоустройства ее перенаселенных районов. Вскоре после провозглашения империи в 1853 году начались грандиозные работы по реконструкции центра Парижа, все еще во многом сохранявшего характер средневекового города. На протяжении двух десятилетий центральные районы столицы изменились больше, чем за несколько предшествующих веков. В ходе градостроительных работ, которые велись по плану префекта Парижа и

департамент Сены Оссмана, были проложены десятки километров новых широких улиц, продолжены линии бульваров, разбиты новые парки и скверы. В процессе реконструкции уничтожались старые кварталы с тесной и беспорядочной застройкой, и многие ценнейшие архитектурные памятники и целые ансамбли очистились от позднейших наслоений. Площадь Звезды с аркой Шальгрена в центре стала одним из важнейших градостроительных акцентов города. Число расходящихся от нее проспектов было увеличено до двенадцати, они быстро застроились фешенебельными особняками и дорогими многоквартирными домами и превратились в широкие парадные магистрали, связавшие площадь с различными районами центра Парижа.

План Оссмана преследовал многие, в том числе и весьма далекие от эстетических соображений, цели. В частности, новая планировка должна была затруднить баррикадную борьбу парижского народа и создать оптимальные условия ее подавления. Но осуществление всего комплекса градостроительных работ, несомненно, способствовало превращению французской столицы в образцовый современный город, более того, в «город роскоши по преимуществу»<sup>3</sup>.

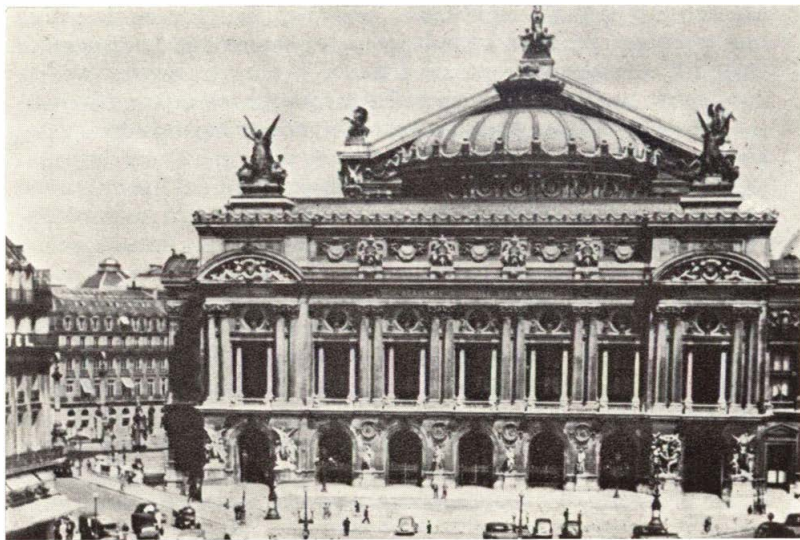
В XIX веке диалектика исторического развития передовых европейских стран, и в частности, а может быть и в особенности, Франции, неизбежно вела к демократизации общественной жизни, преобразовавшей, пусть частично и неравномерно, характер и облик больших городов. То, что прежде было прерогативой избранных, — жилище, магазины или выставки — становилось общедоступным, массовым. В быстро растущих городах развертывается строительство жилых многоквартирных домов, развивается транспорт. Уже в середине XIX столетия с разных концов Франции к Парижу протянулись железнодорожные магистрали. В последнем десятилетии века на улицах французской столицы появились автомобили, а под землей были проложены первые линии метрополитена. В корне менявшийся характер жизни стимулировал развитие новых типов больших обще-



ственных зданий — вокзалов, рынков, магазинов, в решении которых широко использовались новейшие достижения техники и конструкторской мысли. Все это ставило новые проблемы перед архитектурой и строительным искусством.

На протяжении полувека французская архитектура прошла сложный путь развития, своеобразие которого определялось сосуществованием и взаимодействием достаточно разнородных тенденций. Эпоха торжества буржуазного миропорядка создала свой архитектурный стиль, весьма определенный, хотя и компромиссный. Он зародился еще в годы Июльской монархии и получил свое полное, можно сказать предельное, выражение в эпоху Второй империи. Его характер был в значительной степени обусловлен официальным вкусом. Победившая буржуазия требовала соответствующего декоративного оформления своего благополучия, императорский режим мечтал затмить богатством и пышностью своих дворцов и памятников великолепие Фонтенбло и Версаля. Разнообразные стили прошлого были взяты на вооружение, причем, в отличие от эпохи классицизма, предпочтение отдавалось не античной архитектуре, а ренессансным, средневековым и особенно барочным формам. Этот стиль, широко опирающийся на художественный опыт минувших эпох, хотя и не повторяющий этот опыт буквально, получил название эклектизма, или историзма. В годы Второй империи, а отчасти и Третьей Республики ему следовало большинство французских зодчих.

Эклектизм получил развитие во всех европейских странах, но, пожалуй, именно во Франции наиболее отчетливо выявились его декоративные черты. Самым типичным и по своему совершенному его образцом можно считать здание Большой Оперы в Париже (1862—1875). Шарль Гарнье (1825—1898) изобретательно и достаточно органично объединил в его решении черты ренессансной и особенно барочной архитектуры. Огромное здание отличается четкостью плана, ясностью общей композиции, в его наружном облике логически выявлена внутренняя структура. Но бла-



Гарнье. Здание Большой Оперы в Париже. 1862—1875. Главный фасад

городная сдержанность, свойственная французской архитектуре прошлых эпох, уступила место безудержной декоративности. Пластическая перенасыщенность фасадов и интерьеров, украшенных множеством статуй, скульптурных групп, бюстов, различными орнаментальными мотивами, дополняется эффектами полихромии. Гарнье использовал самые разнообразные материалы — камень, мрамор различных пород, бронзу, мозаику, а в интерьерах — зеркала и позолоту. Все это определяет впечатление тяжелой пышности, которое производит здание Оперы — своего рода архитектурный символ Второй империи. Пожалуй, с особенной яркостью эстетический идеал эпохи воплощают его интерьеры — парадная лестница с широкими, расходящимися в обе



Гарнье. Фойе Большой Оперы

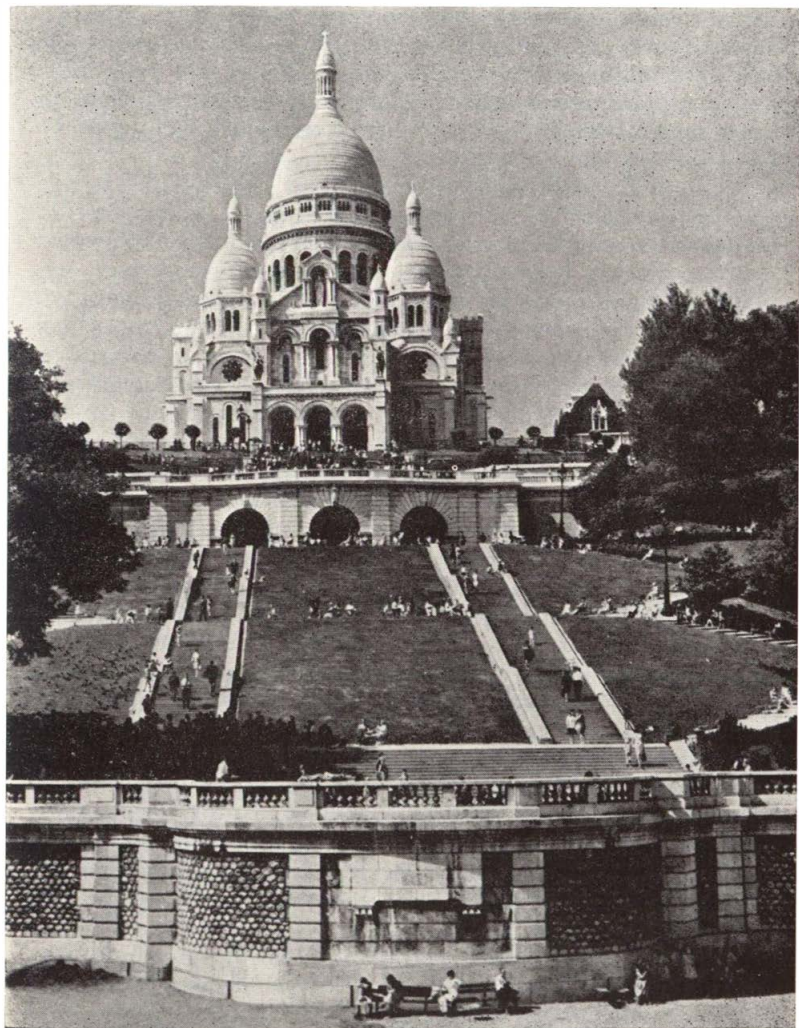
стороны маршами и фойе. Отделка этого помещения, созданного для официальных церемоний, выдержана в тональности старого золота. Массивные сдвоенные колонны, статуи, которые они поддерживают, богатая пластическая орнаментация падуг и плафона, обрамляющая живописное панно,— все покрыто позолотой, которая мерцает в ярком свете массивных светильников, отраженном высокими зеркалами. Сама театральность общего решения здания Оперы была продиктована его назначением. Можно не принимать этот стиль, но нельзя отказать ему в определенной цельности и выразительности. Это становится особенно очевидным, если сравнить Оперу Гарнье с большинством других построек исторического стиля, которые сооружались в

изобилии вплоть до конца века как в Париже, так и в других городах Франции.

Характерным примером эклектизма второй половины столетия может служить и базилика Нотр Дам де ла Гард (1853—1864), построенная в Марселе архитектором Жаком-Анри Эсперандье (1829—1874) в романо-византийском стиле. Не проявив особой оригинальности в решении самого здания, Эсперандье мастерски использовал его местоположение — на вершине высокого холма, оформив подступы к базилике лестницами и террасами, с которых открывается великолепный вид на город и море. Ему же принадлежит ряд других построек в Марселе, решенных преимущественно в барочных формах, в частности дворец Лоншан — пышная композиция, объединившая здания двух музеев и водонапорную башню. Декоративная выразительность дворца и на этот раз усилена эффектным расположением парадных лестниц.

Дух эклектики оказался весьма живучим. Базилика Сакре-Кёр, построенная в Париже на рубеже XIX и XX столетий (1876—1919), как и более ранняя Нотр Дам де ла Гард, являла сочетание романского и византийского стилей. Автор проекта Поль Абади (1812—1884), поклонник и знаток средневековой архитектуры, следовал в ее наружном решении одному из своеобразнейших средневековых храмов Франции — собору св. Фрона в Перигё. Возможно, именно поэтому, малоинтересная в деталях, эта церковь обладает прекрасным силуэтом. Воздвигнутая на вершине Монмартрского холма, она хорошо воспринимается с самых далеких точек, и ее светлая масса органично входит в панораму Парижа как одна из самых выразительных пластических и цветовых доминант.

Между тем прогресс науки и развитие технической мысли не могли не оказывать своего влияния и на архитектуру. Оно проявлялось прежде всего в творчестве тех мастеров, которые представляли более рационалистическое течение во французском зодчестве этого времени и стремились осва-



Абади. Базилика Сакре-Кёр в Париже. 1876—1919

ивать новые прогрессивные материалы — металл, стекло и железобетон. Ретроспективности исторического стиля они противопоставили новаторство конструктивных решений и их функциональную целесообразность, не отказываясь, однако, в отдельных случаях от архитектурных форм и декора прошлых эпох.

Уже в середине века Анри Лабруст (1801—1875) впервые применил металлическую конструкцию — колонны, арки, сводчатые перекрытия в здании парижской библиотеки св. Женевьевы (1843—1850), а позже в читальном зале Национальной библиотеки (1862—1868), где эта конструкция отличалась еще большей смелостью и легкостью. Правда, инерция эстетических представлений побудила его оформить металлический каркас, несомненно, обладающий самостоятельной художественной выразительностью, в соответствии с милым его времени историческим стилем.

Дальнейшее развитие этой рационалистической тенденции было связано прежде всего с общественными зданиями нового типа, вызванными к жизни потребностями стремительно растущего города, — вокзалами, промышленными зданиями, большими магазинами, выставочными сооружениями. К ним относится разработанный архитектором Луи-Огюстом Буало (1812—1896) и инженером Гюставом Эйфелем (1832—1923) новый тип торгового здания из стекла и металла со свободным внутренним пространством, освещенным верхним светом, и легкими обходными галереями. Впервые осуществленный в парижском универсальном магазине «О бон Марше» (1876), он стал прообразом аналогичных сооружений во многих странах мира. Строгую и функционально обоснованную конструкцию здания авторы стремились, однако, «обогащать» традиционными декоративными элементами (балконные ограждения, капители чугунных колонок и т. д.).

В последующие годы все более широкое применение металлических конструкций позволило французским строителям создать сооружения, поразительные по своей смелости

и красоте. К ним можно отнести возведенный по проекту Эйфеля виадук Гараби (1880—1884) — металлический мост через реку Ла Тройер (Овернь) с гигантским по тому времени центральным пролетом.

Заметными вехами в развитии французской архитектуры и строительной техники были Всемирные выставки, которые происходили в Париже в 1855, 1867, 1878, 1889 и 1900 годах. Для демонстрации достижений науки, промышленности, искусства возводились многочисленные сооружения, как временные, так и сохранившиеся до наших дней. Их создание во многих случаях стимулировало поиски новых прогрессивных конструктивных решений. В этой связи заслуживает упоминания ныне не существующая Галерея машин, построенная для Всемирной выставки 1889 года архитектором Фердинандом Дютером (1845—1906) и инженером Контаменом (1840—1893). Грандиозное сооружение, перекрытое сквозными металлическими арками без промежуточных опор, демонстрировало своеобразную красоту и строгую целесообразность ничем не замаскированной конструкции. Новую эру в строительной технике и в ее эстетическом осмыслении открыла башня, построенная Гюставом Эйфелем на Марсовом поле для той же Всемирной выставки 1889 года. Смонтированная из 15 тысяч металлических звеньев, она вознеслась над городом более чем на 300 метров и в течение многих лет оставалась самым высоким сооружением мира. С близкой точки зрения башня поражает мощью своих гигантских ажурных опор, издали ее силуэт смотрится необычайно стройным, элегантным и выразительным. Впервые металлическая конструкция предстала в столь обнаженном и в то же время художественно убедительном виде, к тому же в сооружении, не имеющем утилитарного назначения. Слишком дерзкая для своего времени, вызвавшая резкую критику и протесты, Эйфелева башня в дальнейшем обессмертила имя своего создателя и стала «знаменем Парижа, дорогим сердцу француза символом» (Ле Корбюзье).



Эйфелева башня в Париже. 1889



Однако рядом с подобными уникальными и новаторскими сооружениями на всемирных выставках, занимавших обширную территорию в центре Парижа, нередко соседствовал немислимый симбиоз разнородных стилей и форм. Так, в «Павильоне империи» на выставке 1867 года формы восточной архитектуры причудливо сочетались с декором древнеримских памятников. Не менее характерным временным сооружением такого типа была монументальная пышно разукрашенная «восточная» арка с двумя колоннами, напоминавшими минареты, воздвигнутая на площади Согласия и служившая входом на территорию Всемирной выставки 1900 года. Нелепость этого сооружения, призванного символизировать вкус *la belle époque*, усугубляла венчавшая ее шестиметровая статуя «Парижанка». Подобные постройки, как правило временные, естественно, производят впечатление архитектурных курьезов. Но не следует забывать и о том, что в рамках всемирных выставок с их широко задуманной программой проводилась и достаточно убедительная для того времени демонстрация национальной архитектуры различных народов мира. Так, на выставке 1867 года были показаны реконструкции сиамской пагоды, русской избы, китайского чайного салона, норвежской фермы. На выставке 1889 года была реконструирована явайская деревня. Этот своеобразный «костюмированный бал в архитектуре» (Жюльян) сопровождался концертами национальной музыки, выступлениями народных танцоров, не говоря уже о широком показе профессионального искусства. Все это имело не только развлекательный и рекламный смысл. Всемирные выставки знакомили широкий круг европейской публики и, что особенно важно, художественную интеллигенцию с культурой далеких народов и стран и несомненно оказывали воздействие на эволюцию эстетических вкусов и творческих концепций.

Что касается постоянных выставочных сооружений, сохранившихся до нашего времени, то вплоть до 1900 года многие из них обнаруживали парадоксальный разрыв меж-

ду современной конструкцией и традиционными архитектурными формами. Эта двойственность характеризует, в частности, Малый и особенно Большой дворцы на Елисейских полях, построенные для Всемирной выставки 1900 года, в которых новаторские конструкции, разработанные одним из крупнейших французских строителей Франсуа Геннебигом (1842—1921), скрывались за эклектическими, декоративно перегруженными фасадами.

Поиски новых конструктивных решений и их художественное осмысление, осуществленное в отдельных уникальных сооружениях, не было единственным путем преодоления эклектизма. В последнем десятилетии XIX века решительное наступление на него повели архитекторы и художники, связанные со стилем модерн.

Модерн, или ар нуво, получил распространение во многих странах и при сравнительной идентичности общих принципов в каждой из них отличался значительным своеобразием.

Зарождение модерна, если рассматривать его в контексте духовной жизни конца столетия, было во многом связано с характерным для этого времени стремлением внести искусство во все сферы жизни, преобразовать и облагородить повседневный быт соответственно новым эстетическим представлениям. В нем своеобразно преломились и протест против прозаизма и бездуховности буржуазного уклада, и поиски новых жизненных и художественных идеалов. Истоки развития этого стиля были отчасти связаны с прикладным искусством и дизайном, затем его принципы и формы получили выражение и в архитектуре. Мастера модерна стремились преодолеть разрыв между новаторством конструкций и ретроспекцией архитектурных форм. Они хотели создать именно новый современный стиль, что и отразилось в самом его названии, и, опираясь на уже накопленный опыт, широко использовали конструктивные и эстетические возможности новых материалов, прежде всего металла и стекла, а в отделке зданий часто применяли керамику

и изразцы. Мастера модерна утверждали новое понимание красоты, связанное с понятием целесообразности, хотя отнюдь с ним не совпадающее, и в решении объемно-пространственных задач стремились исходить из функционального назначения здания. Для модерна характерен отказ от традиционных принципов планировки, а также и от ордерной системы, свобода композиционной организации, в равной мере проявляющаяся в решении плана, фасада и декора. Вместе с тем и этот стиль не чужд исторических ассоциаций, главным образом связанных с архитектурой средневековья. Однако во многих случаях модерн оказывается совершенно независимым от стилистических реминисценций, черпая вдохновение в органической природной стихии. Отказываясь от жесткого геометризма и четкости линий, его мастера создают новые архитектурные формы, динамичные, текучие, подчиненные причудливым криволинейным очертаниям, волнообразным капризным ритмам. Во Франции, как и в некоторых других странах, этот стиль особенно ярко проявился в орнаментально-декоративной сфере. И здесь он порывает с традиционными приемами, следуя гибким пластичным мотивам органического мира. Орнамент, в котором преобладают струящиеся формы водяных растений, цветов, стилизованных раковин, стрекоз, бабочек и т. п., растекается по плоскости фасадов, сбегает по лестничным перилам, охватывает балконные решетки, проникает в интерьер, овладевая всеми его элементами, от декоративных панно до рисунка обоев и предметов прикладного искусства. «Наши корни в глубине лесов, на берегах ручьев, в болотных травах», — написал над входом в свою мастерскую один из крупнейших мастеров модерна Луи Галле. В этом уподоблении природным формам, столь характерном не только для декоративных приемов модерна, но и для его конструктивной основы, проявилась своеобразная романтическая тенденция этого стиля. В природе виделась естественная красота, не опошленная прозаическим влиянием буржуазной цивилизации, то поэтическое

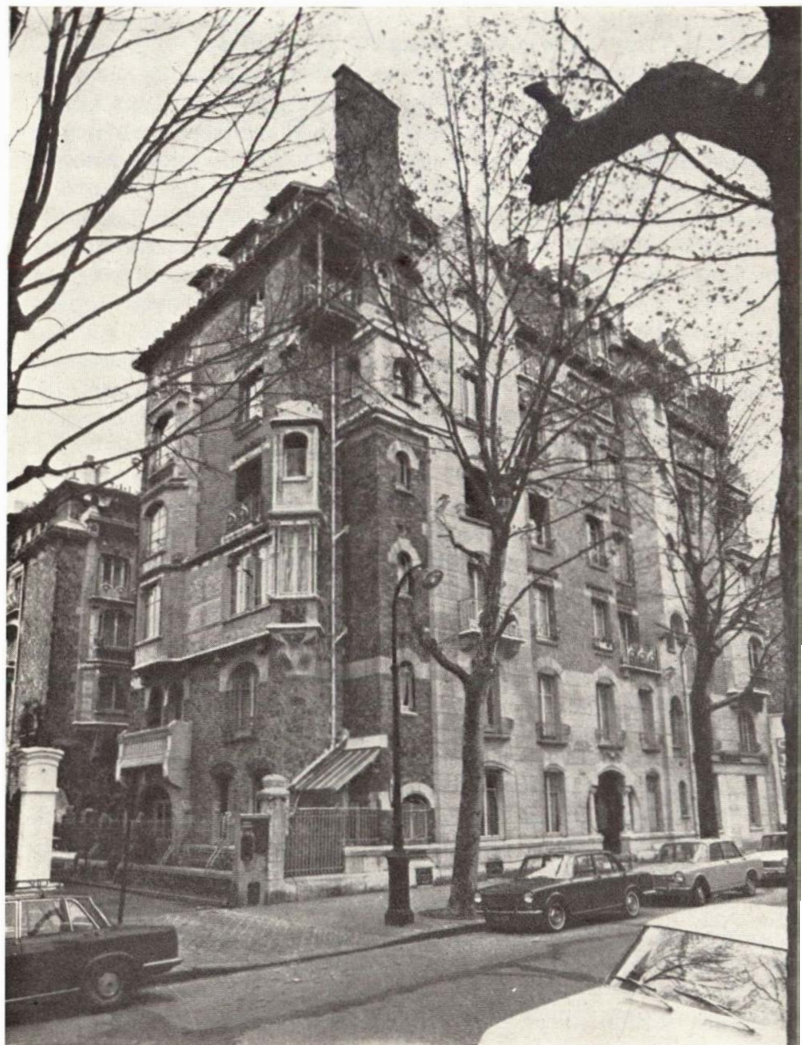
начало, которое мастера модерна стремились внести в жизнь. В привязанности к природным формам сказались и некоторые другие черты умонастроения эпохи, пережившей впечатляющие успехи естествознания и приобщившейся к новому восприятию мира в живописи импрессионистов. В то же время остро выраженный индивидуализм творческих концепций, а также оттенок иррациональности, порой даже известной фантастичности, не чуждый стилистике модерна и проявляющийся как в композиционной структуре, так и в изобразительных мотивах (например, загадочные женские фигуры — наяды или нимфы — один из распространенных элементов декора модерна), несомненно, связывают его с символизмом.

Модерн во всех странах был в значительной мере универсальным стилем, восстановившим, правда на короткое время и далеко не полностью, утраченное на протяжении XIX века единство архитектуры, прикладного искусства, в какой-то мере скульптуры и живописи. Во Франции творчество художников наби, некоторые работы Гогена и Тулуз-Лотрека демонстрируют это достаточно ярко, не говоря уже о прикладном искусстве. Последнее переживает в этот период подлинное возрождение и приравнивается к «высоким» искусствам, что в полной мере оправдано работами таких выдающихся всемирно известных мастеров, как Луи Галле (1846—1904) — глава школы Нанси, создатель интереснейшей мебели, керамики и изделий из стекла, или Рене Лалик (1860—1945) — подлинный реформатор ювелирного искусства и производства художественного стекла.

Как собственно архитектурный стиль модерн во Франции получает особое развитие в последние годы XIX и в начале XX столетия. Правда, и в этот период его формы нередко сосуществуют или переплетаются с историческим стилем (характерный тому пример — фасады Большого дворца в Париже) или подчиняются рационалистическим тенденциям инженерного искусства, достигшего именно во Франции особенно высокого уровня развития.

Центральной фигурой в архитектуре французского модерна был Эктор-Жермен Гимар (1867—1942). Сформировавшийся под влиянием идей Виоле ле Дюка — поклонника средневекового искусства и прогрессивного теоретика архитектуры, отвергавшего эклектизм в той же мере, что и академический классицизм, он в дальнейшем имел возможность приобщиться к передовому опыту мастеров английского и бельгийского модерна. Это отнюдь не толкнуло его на путь прямого заимствования, а лишь способствовало развитию его собственной индивидуальности. Уже в первых своих работах, главным образом особняках и виллах в предместьях Парижа (Дом Дельфо, 1895 и др.), Гимар обнаружил удивительную композиционную фантазию и тонкое понимание конструктивных и декоративно-пластических качеств разнообразных материалов — металла, стекла, дерева, керамики. Важнейшие творческие принципы Гимара — свободная организация плана, логичность конструкции, гармония архитектурных форм, основанная на принципе асимметрии и точном ритмическом расчете, выразительность и и своеобразная одухотворенность каждой детали — сформировались уже в этих ранних постройках. Как и многие мастера модерна, Гимар, особенно вначале, отдает дань увлечению средневековой архитектурой, не только используя ее формы, но, главное, стремясь проникнуть в суть ее структурной основы. Ныне не существующая вилла Капель Анриетт в Севре (1899—1900) была самым совершенным образцом свободной и органичной интерпретации мотивов романской архитектуры в творчестве мастера.

Во второй половине 1890-х годов Гимар строит свой первый большой многоквартирный дом в Париже — Капель Беранже на улице Франклина (1894—1898). Как и в своих особняках или виллах, он исходит в его решении прежде всего из требований современного комфорта и вместе с тем ни в чем не пренебрегает чисто художественными соображениями. Рациональная конструкция, строго продуманная организация внутреннего пространства с удобными,

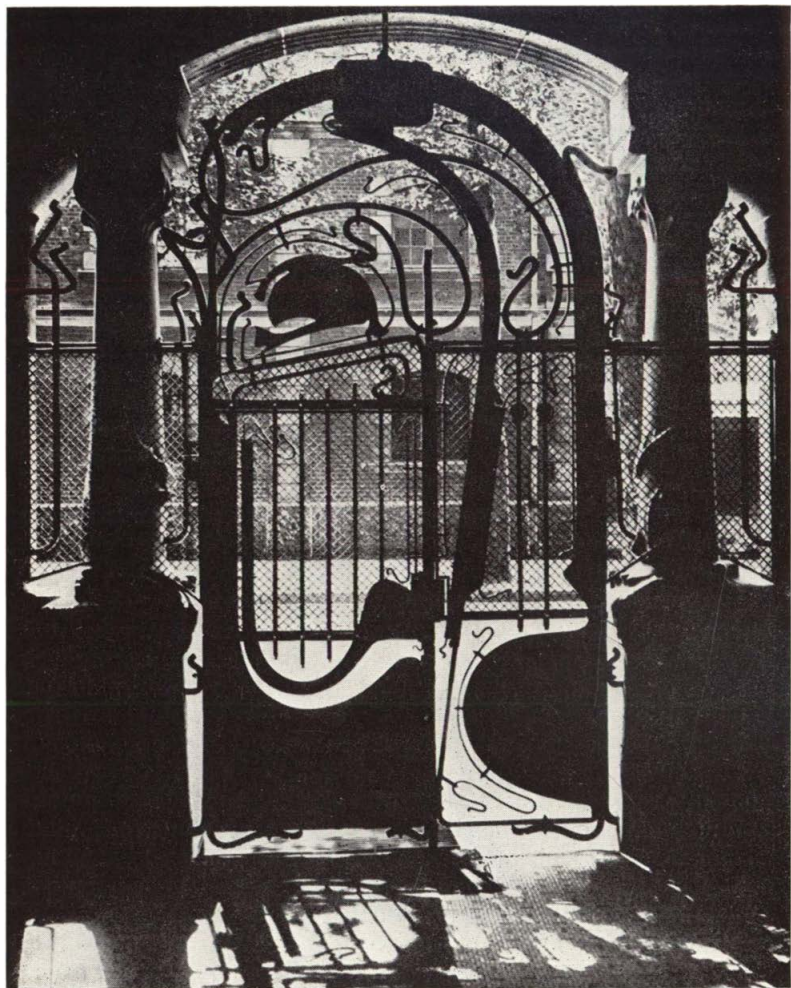


Гимар. Кастель Беранже в Париже. 1894—1898

хорошо освещенными жилыми и служебными помещениями сочетаются в этом многоэтажном комплексе с разнообразием и изяществом декоративных мотивов. Неизменно стремившийся к гармонии и стилистическому единству наружного решения и интерьеров, Гимар создал рисунки всех элементов здания, функциональных и декоративных, — решеток, каминов, дверных ручек, осветительных приборов, витражей и т. д. Знаменитая решетка входных дверей на улице Лафонтена — великолепный пример подобных работ Гимара и вместе с тем один из характернейших образцов стиля модерн во Франции. Для Капель Беранже Гимар спроектировал даже мебель. Все было выдержано в одном стиле — динамичном, изысканном, «текущем», но сохраняющем при этом внутреннюю логику и конструктивность. Мебель Гимара, обнаруживая типичные особенности модерна, обычно проще, строже, целесообразнее, чем мебель большинства его современников. Как в архитектуре, так и в дизайне он оставался чуждым декоративной избыточности и нарочитой усложненности, свойственной работам некоторых мастеров модерна.

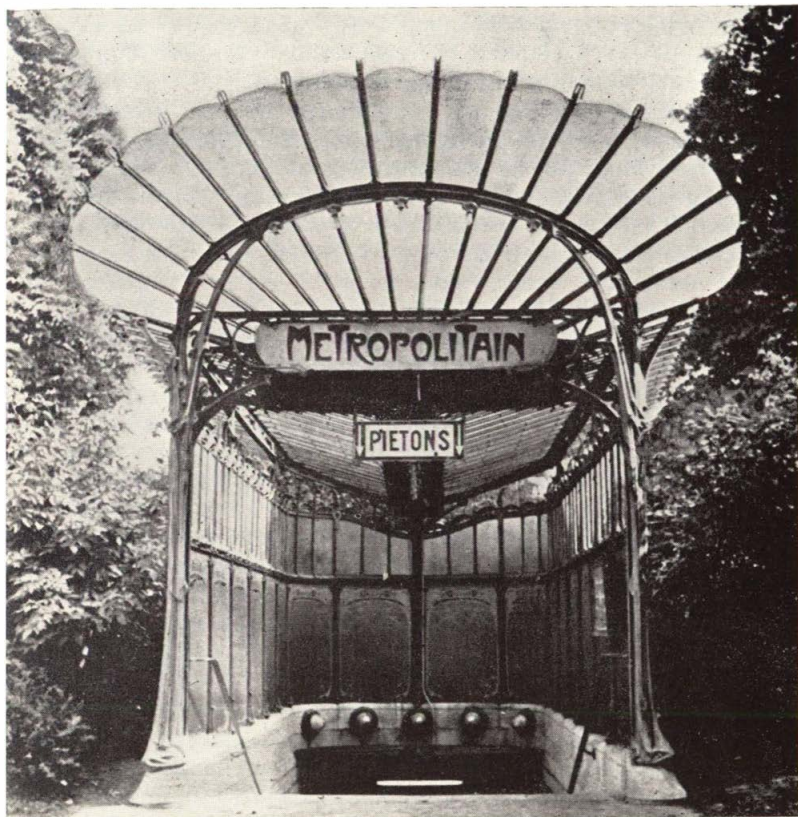
Тот же синтетический подход характеризует и другие постройки Гимара, в частности дом керамиста Куайо в Лилле (1898—1900), в котором он вновь продемонстрировал свое мастерство организации внутреннего пространства, свободно перетекающего не только в пределах каждого этажа, но и на разных уровнях. Фасад этого здания рождает отдаленные ассоциации с городскими домами средневековья, однако асимметрия композиции, упругая кривизна линий, волнообразные динамичные формы орнаментально-декора, примененного с большим тактом и вкусом, позволяют считать его одним из типичных и совершенных образцов французского модерна.

Внимание к конструктивным проблемам и неизменные поиски в этой сфере привели Гимара к техническим решениям, предвосхищающим достижения архитектуры XX века. К ним можно отнести интереснейшую конструкцию ны-



Гямар. Кастель Беранже. Входная решетка





Гимар. Наземный вход парижского метрополитена.  
Станция Порт Дофин. Ок. 1900

не не существующего концертного зала Юмбер де Роман (1897—1901) в Париже, легкий купол которого опирался на восемь наклонных металлических опор.

В последние годы XIX столетия, которые можно считать самым плодотворным периодом деятельности Гимара, он создал знаменитые наземные входы первых станций парижского метрополитена. Некоторые были решены как небольшие павильоны из металла и стекла, в других Гимар ограничился металлическими балюстрадами, светильниками и панно для маршрутных схем. Но во всех случаях декоративно обыгрывалась сама конструкция, ее гибкие, легкие формы. Растительные мотивы и орнаментальные арабески объединяются в ритмически согласованные гармоничные, изящные композиции. Их элементы, спроектированные Гимаром, тиражировались индустриальным способом. Тем самым осуществлялось столь характерное для эпохи стремление внести художественное начало в индустриальные стандарты. Казавшиеся эксцентрическими и встреченные насмешками, эти сооружения ныне бережно сохраняются, а те, которые были размонтированы, украшают залы музеев. Живые и одухотворенные, словно «растущие» из земли и развивающиеся в пространстве конструкции столь ярко воплотили характерные черты модерна, что понятие «стиль метро» стало во Франции его синонимом.

В начале XX века стиль Гимара обретает большую строгость и сдержанность. Линии выпрямляются, динамика форм становится менее активной, декоративные элементы упрощаются. В своих поздних постройках Гимар очень скупно применяет пластический орнамент, в решении фасадов часто ограничиваясь сочетанием камня и изразца и неизменно изысканным рисунком оконных решеток и балконных ограждений. Собственный дом архитектора (1911) или ряд доходных домов в Париже могут служить примерами его позднего стиля, в полной мере сохраняющего свойственные всем его постройкам гармоничность, композиционную стройность и элегантность. В XX столетии Гимар по-

стоянно работает как дизайнер, создавая модели для фабрикантов мебели, тканей, обоев.

Универсальный характер деятельности Гимара, проектировавшего не только само здание, но и все, что в него входило, был типичен для модерна. Аналогичной широтой отличалось творчество его ведущих мастеров и в других странах. Их примеру следовали многие крупные архитекторы нашего века, в частности Ле Корбюзье, в творчестве которого получили развитие и некоторые композиционные идеи Гимара.

На рубеже XIX и XX веков во французской архитектуре все больше укрепляется рационалистическая тенденция, получившая мощный импульс для своего развития благодаря активному использованию железобетона, впервые примененного в строительной практике упоминавшимся выше инженером Геннебиком в 1879 году. Широкие конструктивные и художественные возможности нового материала полностью раскрываются уже в XX столетии в работах Тони Гарнье (1869—1948) и Огюста Перре (1874—1954). Рациональный тектоничный стиль построек Перре, осуществленных совместно с его братьями, в частности гаража на улице Понтье (1905) и Театра Елисейских полей в Париже (1911—1913), связан с модерном лишь своими декоративными элементами и в целом утверждает новые конструктивно-художественные принципы, получившие полное развитие в архитектуре XX века.

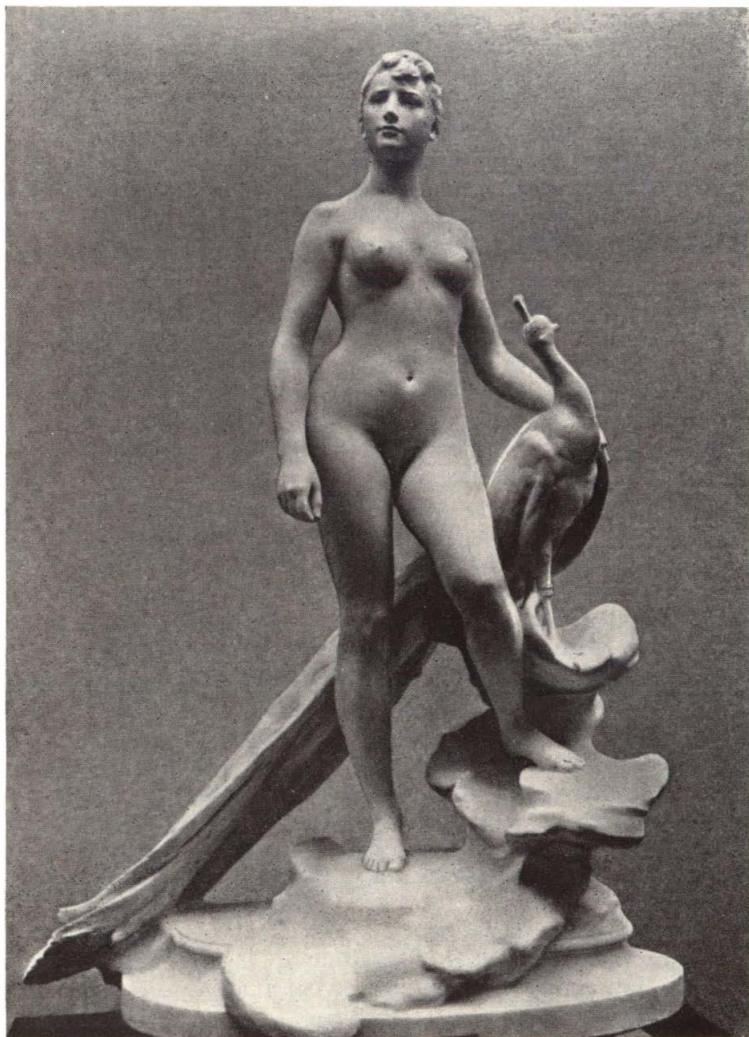
## СКУЛЬПТУРА

Французская скульптура на протяжении значительной части XIX века в большей степени, чем живопись, подверглась нивелирующему воздействию господствующих требований и отразила состояние архитектуры этого времени. Последнее особенно заметно в декоративной пластике, получившей особое развитие в эпоху Второй империи и Третьей республики, ибо эклектизм, утвердившийся во французском зодчестве, отводил скульптурному декору важнейшее место в системе выразительных средств. Вместе с тем уже к середине столетия в развитии скульптуры вполне определенно выявилось стилистическое размежевание. Академическому классицизму противостояли передовые романтические тенденции, нашедшие свое высшее выражение в работах Франсуа Рюда (1784—1855), Антуана Бари (1796—1875) и Антуана-Огюстена Прео (1810—1879). Все эти мастера оказали сильное влияние на художественную молодежь. Особенно велико было значение Рюда. Считая, что «каждый шедевр — это сгусток действительности, созданный художником, умеющим видеть»<sup>4</sup>, он утверждал в своем искусстве и в своей преподавательской деятельности новое отношение к природе и реалистические принципы ее художественного выражения.

Однако вплоть до конца XIX века официально признанный классицизм неуклонно отстаивал свои позиции. Характерная для всех его мастеров условная идеализация не исключала известных стилистических вариантов, от сухого

догматизма Пьера Кавелье (1814—1896), рабски следовавшего римским образцам, до салонных интерпретаций классицистических приемов в искусстве Эжена Гийома (1822—1905), культивировавшего модный стиль «неогрек». Впрочем, творчество большинства французских скульпторов второй половины века обычно характеризует сочетание разнородных стилистических тенденций. Пожалуй, особенно ярко это демонстрируют работы одного из самых известных в свое время мастеров французской пластики Александра Фальгьера (1831—1900). Его «Победитель в петушином бою» (бронза, 1865, Лувр) выполнен под сильным влиянием ренессансной пластики Италии; фигура умирающего христианского мученика Тарезиуса (мрамор, 1868, Лувр) — типичный пример сухой и холодной академической скульптуры; большие декоративные композиции, например фонтан Трокадеро в Париже (1878) или фонтан в Руане (1879), выдержаны (в своих скульптурных элементах) в псевдоантичном духе. Но особую популярность Фальгьер снискал своими нимфами, вакханками и просто обнаженными натурщицами. «Женщина с павлином» (мрамор, Тулуза, Музей изящных искусств), которая пользовалась шумным успехом в Салоне 1890 года, — типичный образец подобных скульптур. Примитивность композиции сочетается в этой работе с поразительной банальностью образа. Фальгьер был автором ряда памятников, в том числе Бальзаку в Париже (Общество литераторов предпочло его роденовскому) и Альфонсу Додде в Ниме, прозаически-ординарных по замыслу и лишенных подлинно монументальных качеств. Более содержательны некоторые его портреты, например бюст Гюго (бронза, театр «Комеди Франсез»), обнаруживающие внимание к индивидуальному характеру и внутренней жизни модели.

Анималистический жанр, нашедший блистательное выражение в исполненных динамики и драматизма произведениях Бари, во второй половине XIX века получил развитие в творчестве многих скульпторов, чаще всего стремив-



Фальгьер. Женщина с павлином. Мрамор. Салон 1890 г.

шихся к мелочной достоверности изображения животных и внешней занимательности ситуаций. Наиболее значительным среди них был племянник и ученик Рюда Эммануэль Фремье (1824—1910), хотя в некоторых случаях и его работы страдают натуралистической сухостью. Фремье был создателем ряда конных монументов, в частности памятника Жанне д'Арк, установленного в 1874 году на площади Пирамид в Париже (золоченая бронза). Искусство этого мастера не отличалось большой оригинальностью, и все же его строгий и мужественный стиль разительно контрастировал с внешней эффектностью и условной красотой работ большинства его современников.

Эпоха Второй империи и особенно Третьей республики была одержима страстью к монументам. Статуи полководцев, государственных деятелей, писателей, ученых, художников в небывалом количестве устанавливались на площадях и улицах всех крупных городов, украшали скверы и парки. Это поразительное пристрастие к монументальной пластике особенно ярко демонстрировал Люксембургский сад в Париже, который во второй половине XIX века был буквально наводнен скульптурой. Большинство памятников этого времени соответствовало установившимся стандартам репрезентативности, хотя и монументальная скульптура достаточно отчетливо обнаруживает стилистическую неоднородность, присущую всей французской пластике. Характерными образцами официального монументального стиля второй половины столетия могут служить работы Фредерика-Огюста Бартольди (1834—1904), прежде всего статуя Свободы, принесшая ему мировую известность. Ее модель была показана на Всемирной выставке 1878 года. Затем, увеличенная до 93 метров и отлитая из стали, она была подарена Францией Соединенным Штатам и в 1886 году установлена в Нью-Йоркском порту. Эта гигантская скульптура, выдержанная в духе академического классицизма, обладает простым и четким силуэтом, который хорошо читается с далекого расстояния. Чисто пластические качества

статуи весьма заурядны и, по сути дела, не воспринимаются из-за гигантских размеров.

Пристрастие к внушительным пропорциям Бартольди проявил и во многих других работах, в частности в памятнике «Бельфорский лев», воздвигнутом в 1880 году в Париже в честь героев франко-прусской войны. Правда, фигура могучего раненого зверя, сухая и малоинтересная по пластике, достаточно выразительна по силуэту. Но и «Бельфорский лев» может служить примером ложного понимания монументальности, мерилом которой становится в первую очередь размер произведения, а не его образно-пластические качества.

В декоративной пластике холодные классицистические изваяния Франсуа Жуффруа (1806—1882) или Жана-Жозефа Перро (1819—1876) и работы Альбера-Эрнеста Каррье-Беллеза (1824—1887), чаще всего следовавшего барочным образцам, наглядно демонстрировали амплитуду стилистических колебаний. Каррье-Беллез, чутко уловивший требования и вкусы времени, был особенно популярен. Этого талантливого декоратора, получившего хорошую профессиональную подготовку в мастерской Давида д'Анже, современники даже называли вторым Клодионом. Его мелкая терракотовая пластика — почти исключительно женские фигуры — танцующие вакханки, смеющиеся сатирессы и т. п. — отличается сочностью и красотой лепки и действительно обнаруживает влияние скульптуры XVIII века, правда, претворенное в менее изысканных формах. Статуэтки Каррье-Беллеза в огромном количестве тиражировались хорошо налаженным индустриальным методом и служили непременным украшением модных салонов Второй империи. Каррье-Беллез участвовал в создании пластического декора многих характернейших архитектурных сооружений второй половины XIX века. Уже его ранние работы в интерьерах отеля Ла Паива (1860, ныне Тревеллерс-клуб) в Париже, например камин из мрамора и малахита, украшенный изящными женскими фигурами из серебряной



бронзы, обнаруживают несомненный вкус и тонкое чувство декоративных возможностей различных материалов.

В 1860-е годы, когда почти все официально признанные скульпторы приняли участие в создании декора Большой Оперы, Каррье-Беллез оказался идеальным партнером Гарнье, особенно в работе над интерьерами. Ему принадлежат, в частности, кариатиды парадной лестницы и динамичные группы из трех полуобнаженных женских фигур, поддерживающих светильники, в начале центрального марша.

В декоре главного фасада Оперы господствует более строгий стиль. Три аллегорические группы, украшающие боковые пилоны входной галереи, — «Гармония» (или «Поэзия») Жуффруа, «Музыка» Гийома, «Драма» Перро — с известными вариантами воплощают классицистический идеал в холодных, строго уравновешенных композициях. И только четвертая группа — «Танец» выделяется своей живой экспрессией и пластической смелостью. Ее автор — Карпо был самым крупным скульптором эпохи Второй империи. В своих лучших произведениях он умел сочетать богатство декоративной фантазии с непосредственным ощущением природы и поразительной живостью выражения.

Жан-Батист Карпо (1827—1875) был учеником Рюда, оказавшего значительное влияние на формирование его стиля. Связь с романтическим искусством и в то же время творческое претворение наследия Микеланджело обнаруживает первая крупная его работа — монументальная группа «Уголино» (бронза, 1861), выполненная в период римского пенсионерства. Сложное содержание — сюжетом группы послужил один из самых драматических и жестоких эпизодов «Божественной комедии» Данте<sup>5</sup> — воплощено в напряженной экспрессии обнаженных фигур — застывшего в трагическом оцепенении Уголино и прильнувших к нему детей, в нервных, подвижных силуэтах, в энергичной, темпераментной лепке. Такой выразительности самой пластической формы скульптура XIX века еще не знала. Карпо утверждает



Карло. Уголино. Бронза. 1861



Карпо. Флора. Терракота. 1872

в этом раннем произведении новые тенденции, получившие полное выражение в искусстве Родена, который в своем «Мыслителе» в значительной мере развивает образно-пластические принципы «Уголино». Но в творчестве самого Карпо эта исполненная трагического пафоса работа занимает одинокое место. Его последующая эволюция протекала в русле иных исканий.

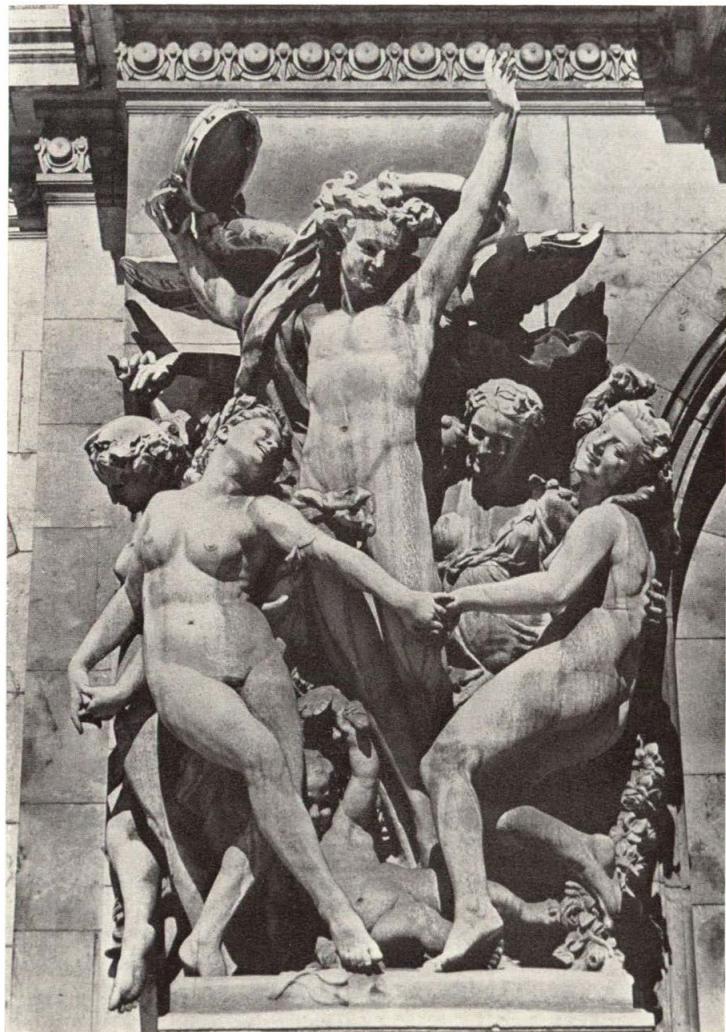
Блистательное декоративное дарование Карпо раскрылось уже в первой его работе, выполненной после возвращения из Италии, — группе «Флора», украшающей один из новых павильонов Лувра (архитектор Лафюэль). Улыбающаяся богиня, увенчанная пышным венком, изображена

в окружении танцующих детей на фоне цветущих веток. Их насыщенная светотеневыми контрастами поверхность и шероховатая фактура эффектно оттеняют сочные, упругие формы обнаженных фигур. Богатство динамических мотивов, жизненная полнокровность образов, их жизнерадостная интонация роднят эту группу с работами Рубенса. Однако родственное рубенсовскому чувство полноты жизни Карпо выразил с чисто французским изяществом.

Современники мастера справедливо говорили о нем как о первом скульпторе, который «запечатлел в бронзе и мраморе трепетную жизнь плоти»<sup>6</sup>. Существенно, что он отважился вдохнуть жизнь именно в декоративную пластику, формы которой были особенно каноничными или условными.

При этом он не слишком заботился о подчинении своей композиции плоскости фасада. Поиски особой пластической наполненности форм и интенсивных светотеневых контрастов привели к резкому повышению рельефа группы, что вызвало решительные протесты Лафюэля, с большим трудом согласившегося на ее установку (1866).

Еще большую независимость от традиционных представлений обнаруживает упоминавшаяся выше скульптурная группа «Танец» на фасаде Большой Оперы. Ее сюжет был особенно близок мастеру, который уже в первых своих работах проявил подчеркнутый интерес к проблеме движения, к выявлению его выразительных качеств. Разнообразие и сложность ритмических мотивов в сочетании с напряженными светотеневыми контрастами создает в этой композиции необычайно интенсивное ощущение движения, длящегося во времени. Веселое возбуждение, царившее в рельефе «Флора», принимает в «Танце» поистине вакхический оттенок. Стремительный порыв крылатого гения, самозабвенное кружение танцовщиц исполнены какой-то нервной экзотичности, и активность экспрессии группы усилена живой мимикой лиц, словно обращенных непосредственно к зрителю. Чувственная прелесть и естественная грация



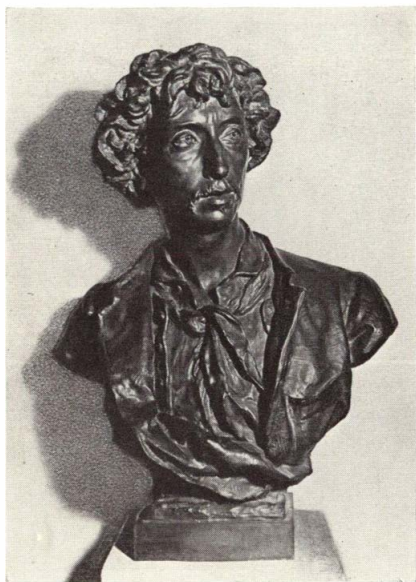
**Карпо. Танец. Камень. Копия Бельмондо**

обнаженных фигур танцовщиц бесконечно далеки от холодной идеализации или слащавой красоты скульптур современников Карпо. Подобное понимание наготы было столь непривычным, что когда в 1869 году группу установили на фасаде Большой Оперы, она вызвала громкий скандал. Возмущенные обыватели, спокойно любовавшиеся псевдоидеальной наготой в работах салонных мастеров, требовали удаления «Танца», как произведения, оскорбляющего нравственность. Однако группа удержалась на фасаде здания и украшала его около ста лет, пока в 1964 году ее в целях консервации не перенесли в Лувр, заменив искусно выполненной копией.

Последняя большая декоративная работа Карпо «Четыре части света» была предназначена для фонтана Обсерватории. Проект этой грандиозной по размеру монументальной композиции принадлежит Давиу, Фремье выполнил четыре пары морских коней, Карпо — женские аллегорические фигуры, олицетворяющие четыре части света. В процессе работы над этой группой он создал ряд великолепных реалистических этюдов, имеющих вполне самостоятельное художественное значение. Среди них особенно интересен полный драматической экспрессии бюст негритянки (1868—1869, Париж, Музей Пти Пале), мучительным усилием разрывающей веревки, которыми связано ее тело.

Характерно, что Карпо предполагал, не довольствуясь чисто пластическими эффектами, ввести в скульптуру фонтана цвет. Он предлагал выполнить фигуры в мраморе, а сферу, которую они поддерживают, — в золоченой бронзе, когда же вся группа была отлита в бронзе, — по-разному ее тонировать. Это желание, оставшееся неосуществленным, не было для него случайным. Карпо сам был интересным живописцем и свои скульптуры также стремился обогатить живописными эффектами, сложными светотеневыми контрастами, которые вносили разнообразие и живость в решение пластической формы, ее фактуру. Эти своеобразные живописные поиски получили наиболее последовательное вы-

Карпо. Портрет Гарнье. Бронза.  
1869



ражение в статуе Ватто (гипс, 1860—1869, Лувр), предназначенной для памятника художнику в Валансьене.

Карпо был, бесспорно, самым крупным портретистом своего времени. Женские портреты он часто искусно стилизовал в духе французской портретной пластики XVIII века, проявляя при этом свой тонкий декоративный вкус и ничего не теряя в точности и выразительности индивидуальных характеристик (портретные бюсты герцогини де Муши, 1867, или известной балерины мадемуазель Фиокр, 1870, оба — тонированный гипс, Париж, Музей Пти Пале). Его мужские портреты обычно решаются более просто и отличаются редкой для того времени психологической глубиной и напряженностью выражения (портрет Шарля Гарнье,

бронза, 1869, Валансьен, Музей изящных искусств; портрет Жерома, бронза, Салон 1872, Париж, Музей Пти Пале и другие).

Карпо внес во французскую пластику ощущение подлинной жизни, свежесть и полноту чувств, непосредственность выражения. Правда, мир его образов остается сравнительно ограниченным и, за редкими исключениями, однозначным. Неоспоримое обаяние заключено в их привлекательности, грации и жизненной полнокровности. Дальше этого Карпо обычно не идет, работы, подобные «Уголино», в его творчестве единичны. Именно поэтому его искусство, декоративное по своей сути, оказалось во многом созвучным господствующим настроениям и эстетическим вкусам эпохи. Несмотря на свой большой талант и творческую смелость, Карпо не был реформатором французской пластики. Им стал Роден, реализм которого был более суровым и бескомпромиссным, а искусство в целом — более глубоким и сложным. Однако в лучших своих произведениях Карпо предвосхитил его поиски.

Ученик Карпо — Жюль Далу (1838—1902) открывает новую страницу в истории французской пластики своим обращением к мотивам и образам повседневной, в том числе и народной жизни. Уже в ранних работах, часто имеющих жанровый характер, он заявил о себе как об одаренном мастере с выраженно реалистическим видением натуры, свободным от традиционных идеальных представлений («Женщина с вышиванием», «Купальщица» и др.). Человек передовых взглядов, наделенный темпераментом борца, он принял активное участие в Коммуне и стал ближайшим соратником Курбе по Федерации художников. В недолгий период Коммуны Далу был хранителем музейных собраний Лувра и покинул свой пост лишь в самые последние часы существования пролетарского государства. После падения Коммуны художник, заочно приговоренный к пожизненной каторге, бежал в Англию, где жил до амнистии 1879 года. В период эмиграции он создал ряд скульптур, которые мож-





Далу. Крестьянка с ребенком. Терракота. 1873

но рассматривать как сюжетную и стилистическую параллель работам Милле, а в еще большей степени — Бастьен-Лепажу. К ним относится «Крестьянка с ребенком» (терракота, 1873, Эрмитаж), выразительная и лаконичная по силуэту, достаточно монументальная, хотя и не лишенная некоторой измельченности в деталях.

Демократические тенденции творчества Далу нашли свое последовательное выражение в работах, связанных с Памятником труда. Замысел этого монумента возник в конце 1880-х годов. Он был рожден самим временем, эпохой, когда человек труда все более активно заявлял о себе во всех сферах общественной жизни. Не случайно почти одновременно с Далу над аналогичным памятником работал крупнейший бельгийский скульптор Менье, а во Франции Роден мечтал о создании грандиозной Башни труда. Далу был подготовлен к решению этой сложнейшей задачи опытом своей жанровой пластики. Однако и он не довел до полного завершения ни один из многочисленных композиционных вариантов памятника. Большая часть (несколько десятков) связанных с ним работ относится к 1890-м годам. Особенно интересны небольшие этюды отдельных фигур — землекоп, каменщик, крестьянин и т. д. (Париж, Музей Пти Пале). Их отличает жизненная достоверность, выразительность, свободная лепка. Правда, многие из них не поднимаются над уровнем непосредственной натурной студии, и далеко не всегда их можно представить себе увеличенными до монументального масштаба. Однако некоторые фигуры, отлитые в большом размере, например «Крестьянин» (бронза, Лувр), обнаруживают достаточную меру монументального обобщения при сохранении живого ощущения натуры.

К числу наиболее оригинальных и выразительных работ Далу принадлежат его надгробия, в частности памятник журналисту Виктору Нуару на кладбище Пер Лашез в Париже (бронза, 1890). Скульптор своеобразно и вполне современно интерпретирует традиционный тип надгробия,

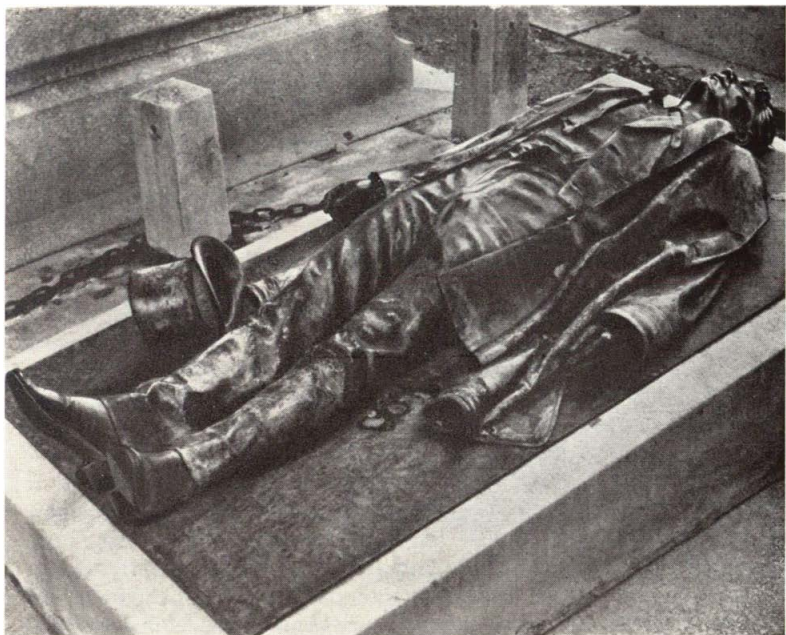


Далі. Триумф Республики. Бронза. 1879—1899

получивший широкое распространение еще в средние века,— саркофаг с лежащей на нем фигурой умершего. При этом индивидуальная конкретность портретно трактованной фигуры не нарушает общего возвышенно-трагического звучания памятника.

Иную стилистическую линию творчества Далу обнаруживает его монументально-декоративная пластика, связанная с официальными заказами. В течение двух десятилетий после своего возвращения во Францию он создает ряд значительных работ декоративного характера, в том числе памятник Делакура (бронза, 1890), и скульптурную группу «Триумф Силена» (бронза, 1897), установленные в Люксембургском саду в Париже. Далу во многом следует в них стилю декоративных работ Карпо, сочетая динамизм композиций, не чуждых барочного пафоса, полнокровность и даже тяжеловесность реалистически трактованных обнаженных фигур с аллегорическими мотивами, заимствованными из традиционного классицистического репертуара. С особенной ясностью эта стилистическая неоднородность декоративных работ Далу проявляется в самом известном его произведении — «Триумф Республики», установленном на площади Нации в Париже (бронза, 1879—1899). Репрезентативность общего решения сочетается в нем с жизненной убедительностью образов (особенно обнаженной женской фигуры, олицетворяющей Изобилие), а некоторая банальность аллегорического замысла компенсируется выразительностью силуэта всей этой грандиозной композиции, и прежде всего — венчающей ее фигуры Республики.

Развитие французской скульптуры XIX века завершает гигантская фигура Огюста Родена (1840—1917). Подобно очищающему вихрю, его творчество смелó отжившую, но еще стойко сопротивляющуюся систему академических предвзятий. Многие крупные предшественники и современники Родена наносили ей достаточно чувствительные удары, но не могли сломить в целом. Роден всю свою долгую жизнь боролся с ложными идеалами академической



Далу. Надгробие Нуара. Бронза. 1890

школы и вышел из этой борьбы победителем, расчистив путь для следующих поколений.

Опираясь на опыт Рюда, Бари и Карпо, он, по сути дела, один совершил в сфере пластики тот переворот, который в живописи осуществило несколько поколений художников. Его искусство аккумулировало разнообразные художественные тенденции эпохи, и в сложных, часто неоднородных по стилю, а порою и по качеству произведениях Родена мы можем обнаружить их преломление, неизменно активное, оригинальное, яркое. Многие, несомненно, свя-

зывало его с романтизмом, импрессионизмом, символизмом, но при этом пафосом искусства мастера всегда было страстное постижение жизни, правда ее выражения. «Искусство вне жизни невысказано», — утверждал Роден, призывая «вернуться к реальности, к жизни, к природе»<sup>7</sup>. И при всей стилистической сложности его творчества, он предстает в своих произведениях как один из величайших реалистов в истории искусства.

Подобно всем подлинным новаторам, Роден глубоко знал и любил классическое искусство. Великие мастера греческой пластики и французского средневековья Пюже и Гудон, но более всего Микеланджело были его ориентирами в искусстве прошлого. Уроки, которые он извлек, изучая их произведения, были противоположны холодной подражательности принципов академизма. Это были «любовь к природе и искренность».

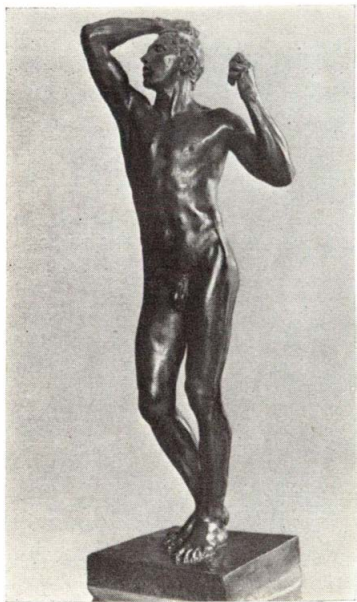
Роден изучал лепку и живопись в Школе рисования и математики, а затем в течение недолгого времени посещал мастерскую в Музее естественной истории, где преподавал Бари. В дальнейшем в его профессиональном развитии сыграла важную роль практическая работа по переводу в материал чужих произведений, благодаря которой он всесторонне изучил ремесло скульптора. Позже Роден в течение нескольких лет выполнял оригинальные модели для Каррье-Беллеза, следуя декоративному стилю его работ.

Созданные в те же годы самостоятельные произведения уже обнаруживают его мощную и яркую индивидуальность. Их жизненность, энергия выражения, оригинальность замысла и выполнения вызвали враждебную реакцию академических кругов. Первая крупная работа мастера — голова «Человека со сломанным носом» (бронза, 1864, Париж, Музей Родена)<sup>8</sup> — была отвергнута жюри Салона за жестокую правдивость изображения «безобразной» натуры. Но для самого Родена безобразными были фальшь и неискренность, красота же в его представлении стала синонимом правды.

Роден. Человек  
со сломанным носом. 1864



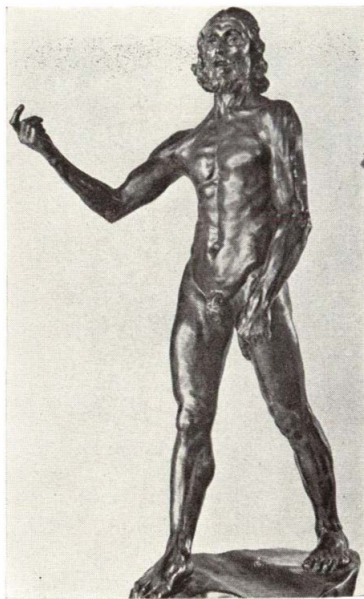
Следующая значительная работа скульптора — «Бронзовый век» (бронза, 1876) утверждает его понимание человеческой фигуры. Статуя поразила современников своим реализмом. Родена пытались даже обвинить в том, что он выдает за художественное произведение муляж с натурщика. Но значение этой скульптуры отнюдь не ограничивается анатомической точностью передачи натуры. Внутреннее движение, еле уловимое в словно отяжелевших ногах обнаженного юноши, крепнет в упругом торсе и наполняет трепетом руки, которые он пытается расправить, как бы строящая с себя дремотное оцепенение. Вначале он опирался левой рукой на копьё, и статуя называлась «Раненый» или «Побежденный». Затем Роден убрал копьё, и движение руки, выразительное в своей неопределенности, при-



обрело другое значение, а вся фигура — более широкий смысл, став образом человечества, пробуждающегося от первобытного сна. Эта многозначность эмоциональной содержательности движения и сама его роль в выражении образного замысла — одна из характернейших особенностей творчества Родена. «Я всегда стремился передать внутреннее чувство игрой мускулов», — говорил мастер<sup>9</sup>. Отныне человеческое тело становится для него послушным инструментом, из которого он извлекает бесконечное разнообразие эмоциональных звучаний.

«Идущий» (бронза, 1877) развивает тему движения на более активном уровне. Роден делает эту статую без головы и рук, все внимание концентрируя на передаче самого





«механизма» широкого шага, в котором принимает участие каждый мускул сухого, жилистого тела. Считая, что движение — это переход из одной позы в другую, он акцентирует именно этот переходный момент тем, что ступни обеих ног прочно покоятся на земле и тяжесть тела как бы перетекает на наших глазах к выдвинутой вперед ноге. То же движение становится воплощением духовного порыва в статуе «Иоанн Креститель» (бронза, 1878), для которой «Идущий», видимо, послужил этюдом. Роден не просто добавил к нему «говорящие, взволнованные руки» (Рильке) и вдохновенную голову пророка. Он сделал более замедленной его поступь и придал ей особое торжественное величие. В «Иоанне Крестителе» искусство Родена достигает своей зрело-

сти, ибо эта статуя со всей определенностью раскрывает его понимание пластической формы и ее выразительных возможностей. «Не было и не будет мастера, способного придать Глине, Бронзе и Мрамору формы осязаемых предметов, более прочувствованные вглубь и более интенсивно выраженные, чем Роден»,— говорил Бурдель<sup>10</sup>. Поразительная жизненная сила его скульптур, их эмоциональная активность определялись не только безупречным владением человеческим телом, разнообразием и сложностью его движений.

Не менее важным в представлении мастера были пластические приемы, то, что сам он называл «наукой лепки». Уже в ранних работах Роден утверждал именно глубинное понимание формы, при котором поверхность соответствует ее внутренней структуре, становится завершением объема. «Правда моих фигур... не была поверхностной, а как бы выростала из глубины, как сама жизнь»,— говорил Роден<sup>11</sup>. Но венцом искусства лепки он считал цвет. Его ощущение создавалось игрой света и тени на неровной бугристой поверхности роденовских статуй. Такая поверхность, подвижная, рельефная, беспокойная, становилась выражением сложнейших психологических движений, зримым воплощением тайной жизни души. «Моделировать тень — значит стремиться выявить мысли»,— утверждал Роден<sup>12</sup>.

Поиски новых пластических приемов повлекли за собой разрыв с традиционным пониманием объемно-пространственных закономерностей в скульптуре. Гладкая, однообразная, холодная форма ложноклассических статуй была замкнутой в себе и безразличной к окружающему пространству. Пластика Родена — это «искусство впадин и возвышений» — активна по отношению к окружающей среде. Своим динамизмом, своими сложными светотеневыми отношениями она выступает с нею во взаимодействие, насыщая ее излучением своей экспрессии. Все эти особенности скульптуры Родена, новаторской по своей сути, хотя и подготовленной работами Бари и Карпо, получили выражение уже в «Иоанне Крести-



Роден. Граждане Кале. 1884—1886

теле» и полное развитие в последующем творчестве мастера.

При всей своей необычайной жизненности образы Родена, как правило, не связаны с современной действительностью. Ее события не вмещали того широкого, философского постижения мира, которое было смыслом творческих устремлений мастера. Образы мифологии, истории, литературы были более соразмерны его мироощущению. В них Роден искал воплощение извечных проблем бытия человека, жизни его души. В период чрезвычайного идейного оскуде-

ния французской скульптуры и сужения тематического репертуара искусства в целом его творчество выделяется своей глубиной, обращением к большим и сложным темам. «Искусство указывает человеку, для чего он живет. Оно раскрывает ему смысл бытия, освещает жизненные цели, помогает ему уяснить свое призвание», — говорил Роден<sup>13</sup>.

В 1884 году скульптор получил от муниципалитета города Кале заказ на памятник, которому было суждено стать самым прославленным его произведением. Сюжет был связан с одним из эпизодов Столетней войны, заказ предусматривал создание одной фигуры — Эсташа де сен Пьера, гражданина Кале, согласившегося пойти на смерть ради спасения родного города. Однако из хроники XV века Роден узнал, что не один, а шесть граждан Кале совершили этот героический поступок, и тогда по собственной инициативе (и притом безвозмездно) он выполнил шестифигурную группу «Граждане города Кале». В длинных рубашках, босые, с веревками на шее, медленно ступая, идут заложники с ключами города в лагерь английского короля. Их объединяют узы героического деяния, общность трагической и прекрасной судьбы, но каждый по-своему несет ее тяжкое бремя. Роден оживляет далекое прошлое, воплощая свой замысел в образах поразительной индивидуальной характеристики. В его концепции, столь далекой от официального понимания монументальности, самое смелое — ее человечность. Героика и трагизм нераздельны в этом памятнике, как нераздельны они в подвиге граждан Кале, и чувства, охватившие их в этот предельный — на грани жизни и смерти — момент их бытия сложны и неоднозначны. Роден выразил их с необычайной психологической тонкостью и тактом — в скупой мимике мужественных лиц, в простых, полных глубокого смысла жестах, в самой пластике фигур, энергичной, волевой, напряженной. Он смело подчеркивает и укрупняет важнейшие детали — прежде всего руки, добиваясь их максимальной пластической наполненности и огромной интенсивности экспрессии.

Замысел Родена, предполагавший самоценность каждого героя, определил свободную расстановку фигур, рассчитанную на круговой обход памятника, ибо только тогда можно как следует рассмотреть каждую фигуру и понять ее значение. Отказываясь от традиционного пирамидального или фризообразного построения, Роден строит круговую композицию, воплощающую идею шествия, мучительного и бесконечного. При этом он располагает фигуры на известном расстоянии, так что пространство между ними включается в образную структуру памятника, как бы вбирая в себя выразительные импульсы, рожденные пронизывающим всю группу высочайшим напряжением чувств.

Еще до начала работы над «Гражданами Кале» Роден в 1880 году получил государственный заказ на главные двери Музея декоративного искусства, который предполагали построить в Париже. Над этой грандиозной композицией мастер работал до конца своих дней, постоянно обновляя и расширяя свой замысел (последний вариант включал 186 фигур). Он сам выбрал ее тему — «Врата ада», навеянную «Божественной комедией» Данте, однако отнюдь не стремился создать пластическую иллюстрацию поэмы. Композиционный замысел «Врат» в процессе работы подвергся значительным изменениям. Вначале Роден собирался разместить на каждой створке по четыре рельефа, заключенные в прямоугольные рамы, как в «Райских дверях» Гиберти, затем равновесие и строгость уступили место хаосу, независимому от самой конструкции дверей. Здание, для которого они предназначались, так и не было построено. Быть может, этим можно объяснить, что Роден в работе над «Вратами» все более пренебрегал соображениями тектоники — ему не с чем было соразмерить свое решение. Однако и само пластическое мышление Родена было во многом деструктивным.

Форма его скульптур, текучая, динамичная, по самой своей сути, не могла подчиниться определенности и статике архитектурных форм. И в этом смысле «Врата» — одно из



Роден. Врата ада. 1880—1917

характернейших его созданий. В их последнем варианте, отлитом в бронзе и установленном в саду Музея Родена, поток человеческих фигур полностью овладевает створками, переходит на обрамляющие их пилястры, архитрав и карниз. Общий строй этой композиции обнаруживает связь со «Страшным судом» Микеланджело.

В XIX столетии только Делакруа был способен создавать произведения подобного размаха, столь же безудержно динамичные. Сонм образов, рожденных фантазией скульптора и далеко не всегда связанных с поэмой Данте, становится воплощением человеческих страданий, мучительных душевных порывов, неутоленных желаний, несбывшихся надежд, губительных страстей и трагического одиночества.

В самой структуре этого рельефа Роден смело нарушает традиционные приемы. Ничем не ограниченное движение развивается в различных пространственных слоях, создаваемых сложной пластической тканью произведения. Даже фон, неровный, шероховатый, покрытый складками и впадинами, кажется вибрирующим, как будто все новые и новые образы силятся вырваться из глубины, проступая неясными очертаниями на его поверхности. Над этим трагическим хаосом возвышается неподвижная фигура «Мыслителя», погруженного в свои думы, а всю композицию венчают «Три тени ада».

В недрах «Врат», столь ярко воплотивших грандиозный масштаб творческой фантазии Родена, родились и получили самостоятельную жизнь многие крупнейшие произведения мастера. Так были увеличены и переведены в мрамор или бронзу фигуры «Евы» (1881) и «Адама» (1880), «Та, которая была прекрасной Омиер» (1885) — навеянный балладой Вийона трагический и беспощадно правдивый образ старости, оплакивающей ушедшую юность, «Уголино» (1882), чудовищный в своем животном порыве. И наконец «Мыслитель» (1880) — образ титанической мощи и огромного душевного напряжения, которое материализуется, обретает плоть в каждом мускуле его тела.

Тема любви, страсти, чаще всего томительной, неразделенной или обреченной, постоянно привлекала Родена и вызвала к жизни многие вдохновеннейшие его создания. Некоторые из них также возникли в бурной стихии «Врата ада». Воплощает ли Роден мифологические или литературные образы, творит ли вне связи с какими-либо сюжетными мотивами,— он во всех случаях с абсолютной свободой и искренностью создает пластические символы чувства — живого, трепетного, порывистого. Исключительно совершенная по пластике и силуэту группа «Поцелуй» (бронза, 1886) принадлежит к числу немногих работ, в которых тема любви звучит мажорно, радостно. Сложнее по настроению лирически проникновенная композиция «Вечный кумир» (бронза, 1889). Неопределенность скользящих ритмов, неуверенность словно замедленных жестов, внутреннее движение пластической формы и зыбкая игра световых бликов передают в ней тончайшие оттенки противоречивых чувств. Чаще всего, однако, интонация подобных работ тревожна и драматична. Таковы «Фавн и нимфа» (гипс, ок. 1886) или «Ускользящая любовь» (бронза, 1886).

Два последних десятилетия XIX века были временем расцвета портретного творчества Родена, подготовленного ярким реализмом «Человека со сломанным носом». Ему позировали многие выдающиеся современники. Но независимо от того, кто был его моделью, мастер никогда не лгал и не льстил в своих портретах. Их красоту он видел в правде характеров, полагая, что сходство, к которому следует стремиться, это «душевное сходство»<sup>14</sup>. Не мыслявший выражения жизни вне движения, Роден стремится насытить им и свои портретные бюсты. Даже в тех случаях, когда модель изображена в спокойном состоянии, ощущение движения возникает благодаря наклону головы, часто едва заметному повороту, нервной и сложной линии силуэта, но главное — подвижности самой пластической поверхности. Бугристая, пульсирующая, рождающая разнообразнейшие светотеневые эффекты, она становится выражением душев-





Роден. Мыслитель. 1880

ной жизни изображенного человека в ее сложности и изменчивости, в ее тончайших психологических оттенках. Среди лучших портретов этого времени можно назвать бюст Жюлья Далу (бронза, 1883), блестяще раскрывающий пылкий и волевой характер модели, поразительный по своей душевной «обнаженности» портрет художника Альфонса Легро (бронза, 1881), классически строгий и вместе с тем живой и выразительный бюст художника Жана-Поля Лоранса (бронза, 1881). Из женских портретов 1880-х годов особенно привлекательны портрет ученицы и помощницы Родена Камиллы Клодель (бронза, 1884) и полный очарования женственности бюст мадам Руссель (воск, ок. 1888). К 1890-м годам относятся великолепные портреты Пюви де Шаванна (бронза, 1892), Фальгьера (бронза, 1897), Рошфора (бронза, 1897). Роден выполнил также несколько портретов Виктора Гюго, главным образом по памяти, ибо писатель отказывался позировать, а некоторые из них были созданы уже после его смерти. Все они при абсолютной правдивости несут на себе печать восхищения Родена личностью Гюго, образ которого в его интерпретации приобретает черты суровой героини.

Несмотря на постоянное противодействие, которое оказывали искусству Родена официальные академические круги, оно уже к концу 1880-х годов достигает самой широкой известности. Огромное количество заказов побуждает мастера прибегать при их выполнении, прежде всего при переводе эскизов в материал, к помощи учеников и пратисье-нов. В их числе были и крупнейшие в будущем французские скульпторы — Бурдель и Деспю. Среди множества скульптур, вышедших в 1890-е годы из мастерской Родена, самым значительным был, бесспорно, памятник Бальзаку, который потребовал нескольких лет (1891—1897) напряженнейшей работы мастера. Опираясь на описание Ламартина, видевшего в облике Бальзака «лицо самой стихии», Роден хотел создать пластический образ его гения, зримое воплощение его поразительной творческой силы. В задра-



пированной фигуре писателя он отмечает все детали, но под тяжело ниспадающей одеждой угадывается жизнь могучего тела, одухотворенного огромным напряжением творческой воли. Решенная как целостный объем, энергично моделированная фигура служит постаментом для головы с резкими, укрупненными чертами, которую, подобно львиной гриве, обрамляют крупные пряди густых волос. Сам Роден говорил о своем желании уподобить статую Бальзака колоссу Мемнона. Осуществление этого замысла потребовало особых и по сути дела не характерных для него приемов. Решительное упрощение формы и силуэта, лаконизм пластического решения, утрированная экспрессия лица — все выводит эту статую за пределы его обычного стиля. Для



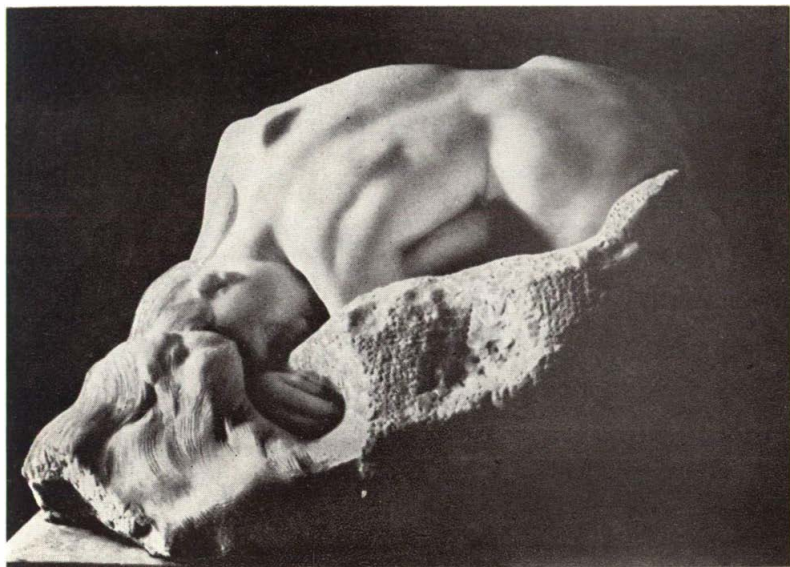
Роден. Бальзак. 1891—1897

своего времени она оказалась слишком смелой. Отвергнутый Обществом литераторов, памятник был установлен в Париже уже после смерти Родена, в 1939 году.

Линия «Бальзака» не получает развития в последующем творчестве самого мастера. Сравнительно немногочисленные монументальные работы, которые были задуманы или начаты Роденом в последние десятилетия его жизни, остались неосуществленными. В частности, не получила реализации идея грандиозной «Башни труда», замысел которой относится еще к 1894 году. Поздние работы Родена имеют преимущественно станковый камерный характер. Нередко они варьируют или повторяют более ранние композиции. Так, группа «Вечная весна», по мотиву и эмоциональной интонации близкая к «Поцелую», была неоднократно повторена в разных материалах. Мраморный экземпляр 1897 года (Эрмитаж) особенно характерен для позднего стиля Родена. Форма обрабатывается так мягко и суммарно, что возникает ощущение слияния скульптуры со средой, растворения силуэта в окружающем пространстве. Смутные образы возникают из туманной дымки, приобретая своеобразную притягательность именно благодаря своей недосказанности. В этом слиянии формы и пространства нетрудно обнаружить связь скульптур Родена с импрессионизмом. В то же время прием недоговоренности вызывает ассоциации со стилем некоторых художников-символистов, в частности Каррьеера. Показательно, что в обоих случаях приходится сопоставлять работы Родена и современную живопись. В его скульптурах живописные тенденции, характерные уже для работ Карпо, находят свое полное развитие. Более того, в ряде случаев динамика пластической формы, усложненность ее фактуры, насыщенной игрой света и тени и как бы окутанной воздушной дымкой, доводятся до предела, за которым таится опасность разрушения ее структурной целостности. В этом отношении особенно показательны некоторые скульптуры Родена в мраморе, который, повинувшись его творческой воле, становится мягким, податли-



Роден. Вечная весна. 1897



Роден. Данаида. 1886

вым, текучим. Но и работы в бронзе сохраняют живописный и трепетный характер лепки его глиняных моделей, они несут на себе следы живого прикосновения руки скульптора, словно на наших глазах моделирующего вязкую, послушную массу. Ощущение рождения образа из инертного материала создается во многих скульптурах Родена и благодаря тому, что фигуры оказываются связанными с породившей их глыбой необработанного материала, возникают в борении с ним. Этот прием был использован еще в «Данаиде» (1886) — одной из самых пленительных работ мастера. Гибкие, струящиеся формы прекрасного женского тела рождаются из куска мрамора, не отделяясь от него пол-

ностью, и возвращаются в него, подобно воде, омывающей песок.

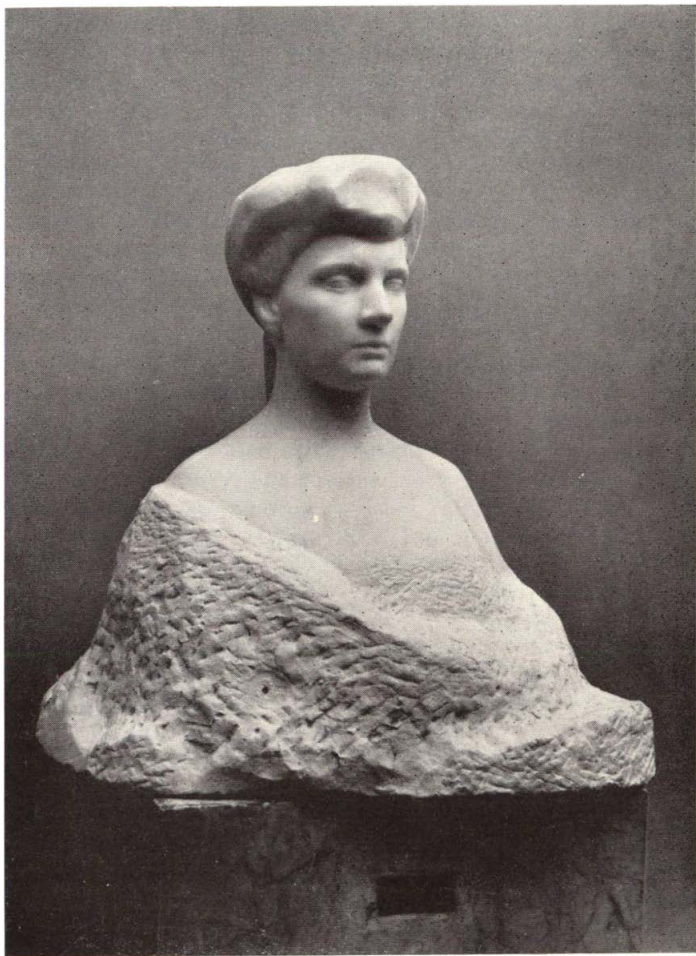
Уподобление пластических форм изменчивой и динамичной природной стихии характерно и для многих других работ Родена, например «Маленькая фея вод» (мрамор, 1890) или «Ромео и Джульетта» (бронза, 1902). В них можно видеть аналогии образной стихии модерна, в котором предметные структуры повторяют гибкие «растущие» формы органического мира. Роденовский «Орфей» (бронза, 1892) с его усложненным силуэтом или группа «Ромео и Джульетта», возникающая из волнообразных текучих форм пьедестала,— красноречивые тому примеры.

В последние годы жизни Роден создает интереснейшие работы, связанные с темой танца, в котором он, подобно Дега, открывает бесконечное оазнообразие динамических мотивов. Он запечатлел танец Лои Фуллер, Айседоры Дункан, Вацлава Нижинского, японской балерины Ханako. Это отнюдь не портреты прославленных артистов, а скорее выражение самой сути их творческой индивидуальности. В небольших эскизах мастер достигает поразительно живой и непосредственной экспрессии обнаженного тела, гибкого, стремительного, послушного ритмам мелодии и воплощенным в ней чувствам.

Среди поздних портретов Родена преобладают заказные, чаще всего уступающие более ранним по психологической содержательности и индивидуальной характерности. Это особенно относится к женским портретам, нередко приобретающим светский характер, не лишаящий их, однако, своеобразной поэтичности и красоты. Таковы портретные бюсты Н. Голубевой (бронза) и В. Елисейевой (мрамор, обе — 1906). Среди лучших мужских портретов этого времени можно назвать портреты химика Марселина Бертелло (бронза) и Бернарда Шоу (мрамор, оба — 1906).

Чрезвычайно интересно и своеобразно графическое наследие Родена, особенно многочисленные рисунки, отчетливо выявляющие эволюцию его графического стиля от пла-





Роден. Портрет В. Елисейвой. 1906

стической законченности и определенности к эскизности, живописной свободе и динамизму.

В последние десятилетия жизни, особенно после триумфального успеха персональной выставки в 1900 году, Роден приобретает мировую славу. Его окружает толпа почитателей, в его мастерскую стекаются ученики из многих стран Старого и Нового Света. Влияние Родена, раскрепостившего искусство скульптуры от пут отвлеченных идеалов и мертвых штампов, утверждавшего новое понимание пластической формы, было огромным, но отнюдь не однозначным и не всегда благотворным. Майоль был прав, назвав его «гением, который дал движение целой эпохе». Но только те, кто воспользовался уроками Родена для создания своего собственного стиля, выросли в больших мастеров. Среди них в первую очередь следует назвать Бурделя, Деспю, Голубкину. Наряду с ними искусство Родена породило и множество подражателей, неспособных постигнуть суть его творческих концепций и еще при жизни мастера превративших его приемы в новые штампы.

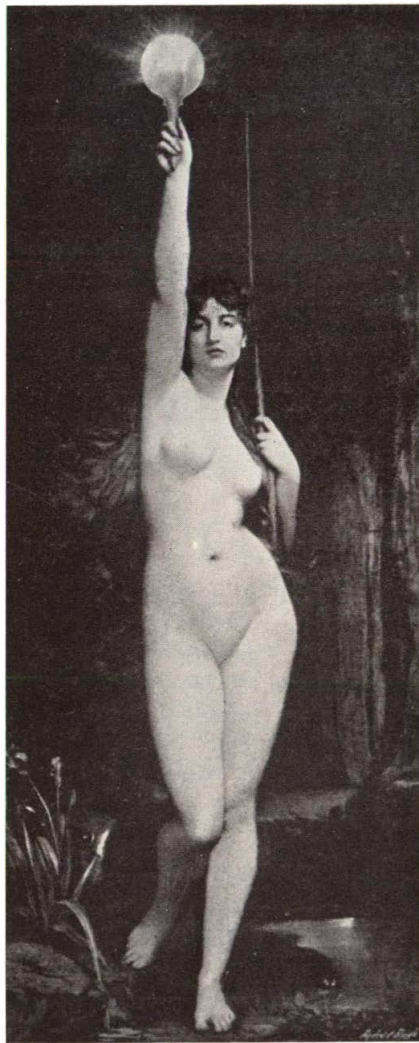
## ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Почти на всем протяжении XIX века высшие завоевания французского искусства были осуществлены главным образом в сфере живописи. Именно в ее развитии наиболее ярко и последовательно проявились прогрессивные новаторские тенденции художественной культуры, встречавшие постоянное противодействие со стороны официального направления. Последнее развивалось в русле того же эклектического стиля, который в течение многих лет определял характер французской архитектуры и в значительной мере — скульптуры.

Классицизм, уже в первой половине столетия утративший вместе с высокими гражданственными идеалами пластическую чистоту и строгость, окончательно выродился в холодный академизм, сочетавший отвлеченную идеализацию с салонной красотостью. Столпом академической живописи на протяжении всей второй половины XIX века оставался Адольф-Вильям Бугеро (1825—1905). Внешняя патетика, искусственность выражения, мелочная сухость живописной техники, условность колорита свойственны в равной мере и большим историческим полотнам художника («Триумф мученицы», 1854, Люневиль, Муниципальный музей), и картинам на мифологические или аллегорические сюжеты («Молодость и любовь», 1877, Лувр). Работы Жан-Жака Эннера (1829—1905) более интересны в живописном отношении, но его искусство, в сущности, столь же эклектично и лишено подлинной выразительности («Купание Сусанны», 1864, «Идиллия», 1872, обе — Лувр).

Гедонистическим вкусам эпохи более всего импонировала изображения обнаженной натуры. Сюжетные мотивировки подобных произведений чаще всего варьировались в пределах устойчивых стандартов из сферы мифологии, библии или аллегорий. Выставки Салона были из года в год наводнены многочисленными «Рождениями Венер», «Источниками», «Истинами», «Нимфами». Ценилось не благородное совершенство форм, а занимательность пикантных ситуаций, слащавая красивость образов. Александр Кабанель (1823—1889), картину которого «Рождение Венеры» (1863, Лувр) Наполеон III приобрел для своей личной коллекции, или Жюль Лефевр (1836—1911), автор хрестоматийного примера салонного искусства — картины «Истина» (1870, Амьен, Музей Пикардии), были непререкаемыми авторитетами в этой области. Считавший себя последователем Энгра, Кабанель пытался следовать ему и в своих картинах на исторические и литературные сюжеты. Однако работы, подобные «Смерти Франчески да Римини и Паоло Малатеста» (1870, Амьен, Музей Пикардии), манерностью образов и пестротой колорита весьма определенно характеризуют пропасть, которая отделяла великого мастера от его многочисленных подражателей. Как и современные архитекторы или скульпторы, салонные живописцы охотно обращались к «историческим» стилям. Так, Жан-Леон Жером (1824—1904) снискал шумный успех, пытаясь воссоздать жизнь Древней Греции на языке салонной гривуазности. В его картине «Петушиный бой» (1846, Лувр) мраморное «совершенство» обнаженных фигур сочеталось с резким кричащим цветом, а внешняя живость жанровой ситуации нейтрализовалась искусственной грацией обнаженной натурщицы, игравшей роль юной гречанки. Однако картина имела не только огромный успех, но и породила множество подражаний в стиле «неогрек».

Впрочем, не менее популярными были стилизации французской живописи XVIII века. Образцами служили обычно не подлинно значительные мастера, а главным образом



Лефевр. Истина. 1870



Кабанель. Рождение Венеры. 1863

второстепенные художники, которые специализировались на идеализированных изображениях молодых девушек. Шарль Шаплен (1825—1891) с неизменным успехом культивировал эти мотивы в своих жанровых сценах. Их героинями чаще всего оказывались нарядные милостивые девицы, погруженные в томную задумчивость или занятые «невинными» забавами («Мыльные пузыри», Салон 1864, погибла в 1940 году).

Публика, наводнявшая выставки Салона, самым причудливым образом сочетала банальность вкусов с жадной необычностью. Герои библии и мифологии, христианские мученики и римские куртизанки, нарядные пастушки в стиле рококо или итальянские пейзажи — все они привлекали внимание и радовали взоры прежде всего потому, что были в равной степени далеки от современной жизни. Вкус к экзотике, распространившийся уже в первой половине сто-

летия, породил целую армию ориенталистов. При этом полотно Эжена Фромантена (1820—1876), живо и верно передающие колорит восточной жизни («Соколиная охота в Алжире», 1863, Лувр), пользовались значительно меньшим успехом, чем занимательные, но пустые жанровые картины Эжена Жиро (1806—1881). Его работы, подобные «Каирской танцовщице» (1866, Тулон, Музей искусства и археологии), со всей определенностью обнаруживают салонную адаптацию романтических сюжетов и приемов.

Впрочем, подобной адаптации подверглись и другие большие художественные явления. Художники Салона заимствовали экзотическую необычность сюжетов и образов в искусстве романтиков, жизненную достоверность полотен реалистов, а позже мотивы и живописные достижения импрессионистов, используя их в искаженном, опошленном виде. Так, образы крестьян, которые шокировали буржуазную публику и реакционную критику в картинах Милле, получили свое салонное толкование в работах Жюль Бретона (1827—1906), ловко нашедшего меру идеализации и облагороженности в своих привлекательных и миловидных крестьянках, изящно исполняющих тяжелую работу или мечтающих в красивых позах на фоне вечерних полей («Вечер», 1860, Кюизери, ратуша; «Возвращение с жатвы», 1859, Аррас, Музей).

Более значительным мастером крестьянского жанра был Жюль Бастьен-Лепаж (1848—1884), в какой-то мере развивавший в своей живописи традиции искусства Милле («Любовь в деревне», 1882, Москва, ГМИИ). Однако реалистическая достоверность народных образов нередко «смягчалась» в его картинах налетом сентиментальности, что и обеспечило им успех на официальных выставках.

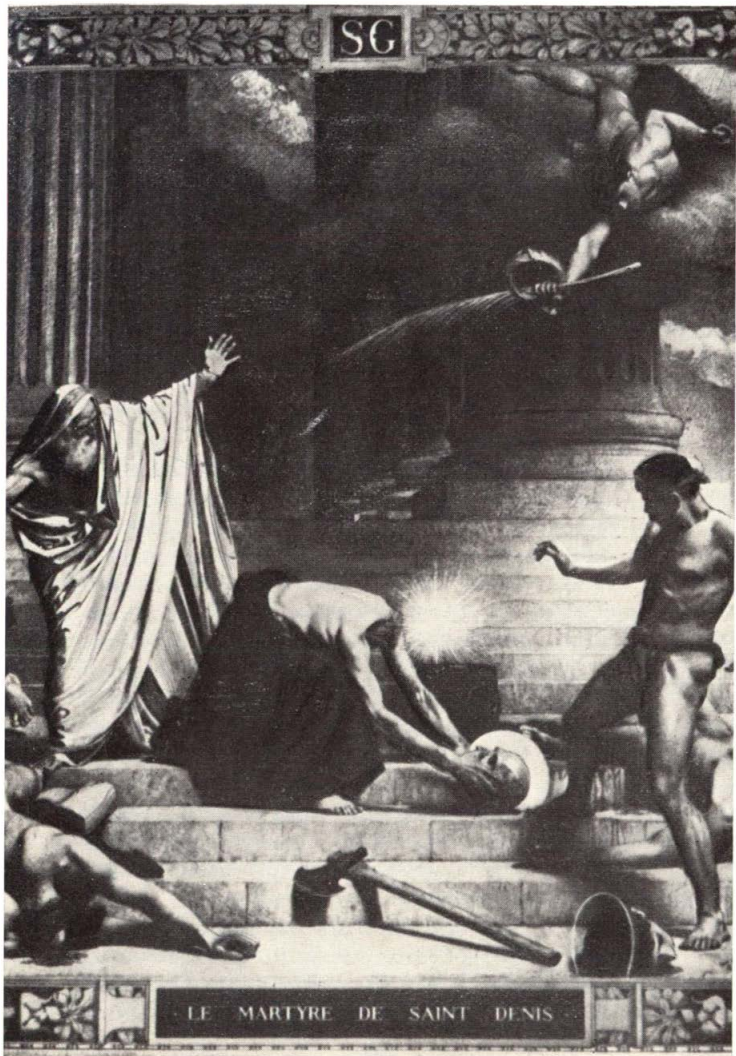
В приспособлении внешних черт реализма к салонным вкусам никто не превзошел Эрнста Мейссонье (1815—1891), популярность которого быстро распространилась за пределы Франции. Этот художник, несомненно обладавший и дарованием и мастерством, решительно жертвовал прав-

дой ради внешнего правдоподобия, и в своих маленьких картинах помимо внешней занимательности стремился более всего к скрупулезной точности в передаче мельчайших подробностей и деталей. Начав с жанровых картин, изображавших эпизоды из жизни XVIII века, что давало возможность блеснуть знанием соответствующих костюмов и обстановки, Мейссонье уже в период Второй империи обратился к военным сюжетам и с той же мелочной достоверностью писал военные мундиры и ордена, не забывая прославить скучные, а чаще всего даже мифические военные победы Наполеона III («Наполеон III в битве при Сольферино», 1863, Лувр).

Портреты художников этого круга несут на себе отпечаток тех же творческих принципов. Особенно показательны для эпохи Второй империи лощеные светские портреты Франца-Ксавье Винтергальтера (1805—1873) — любимого портретиста двора («Портрет императрицы Евгении с придворными дамами», Компьен, Музей) или столь же поверхностные, но более нарядные и свободно написанные портреты уже упоминавшегося Шаплена («Портрет мадам Шаплен», 1863, Париж, Музей Пти Пале). Позже, в период Третьей республики, одним из самых популярных светских портретистов становится Шарль-Эмиль Каролюс-Дюран (1838—1917), усвоивший некоторые внешние приемы живописи Мане и импрессионистов и внесший в свои свободно написанные портреты черты бравурной виртуозности. Специальностью Леона Бонна (1833—1922) считались мужские портреты. В них больше серьезности и внимания к индивидуальным чертам моделей, но подлинное проникновение в характер человека чаще всего заслоняется чопорной официальностью или холодной светской маской (портрет Тьера, 1876; портрет Леона Конье, 1880, оба — Лувр).

Естественно, что именно художникам, снискавшим официальный признание, чаще всего поручались большие монументальные заказы. В последние десятилетия XIX столетия было завершено живописное убранство Пантеона,





Бонна. Мученичество св. Дени

стены которого стали своеобразной антологией монументального искусства этого времени. Леон Бонна создал, пожалуй, самый законченный и характерный образец академического стиля в монументальном искусстве. Его «Мученичество святого Дени» сочетало холодную риторику алтарных композиций XVII века с сухим натурализмом. В том же условном, безжизненном стиле, рожденном из готовых шаблонов и формул, хотя и с некоторыми индивидуальными вариациями, решены композиции Кабанеля — «Жизнь святого Луи», Жан-Поля Лоранса (1838—1921) — «Смерть и погребение святой Женевьевы» и многие другие. На этом безрадостном фоне выделяются несомненным пониманием законов монументального искусства лишь работы Пюви де Шаванна.

Если живописный декор Пантеона в своей значительной части может служить примером сухой и строгой академической живописи, то росписи фойе Большой Оперы в Париже с предельной яркостью демонстрируют псевдобарочный стиль, чрезвычайно популярный в годы Второй империи. Их автор — Поль Бодри (1828—1886) ловко использовал опыт старых мастеров, среди которых он особенно старательно изучал Корреджо и венецианцев. Выработав уже в своих портретах и картинах на мифологические сюжеты нарядный и абсолютно поверхностный стиль, он нашел его законченное выражение в аллегорических композициях, украшающих плафон фойе. Здесь Бодри использует весь арсенал приемов барочной декоративной живописи. Голубые небеса, рисующиеся на их фоне розовые обнаженные тела или яркие драпировки, пышные формы, театральные жесты — все это вносит дополнительные красочные и динамические эффекты в ослепляющий своей безудержной позолотой интерьер фойе.

Можно было бы назвать еще множество художников, не только широко известных, но и прославленных в годы Второй империи или Третьей республики. Однако в этом нет необходимости, ибо при всем многообразии жанров,

сюжетов и стилистических приемов их искусство по сути своей однородно и чаще всего лишено подлинной оригинальности. Произведения этих художников, как правило, служили одной цели — услаждать потребительские вкусы буржуазной публики всех уровней и рангов, создавать эффектный антураж ее самодовольного существования. Именно они господствовали в Академии и в Салоне, стойко обороняя эти цитадели официального искусства от вторжения всего нового, передового, всего, что не соответствовало общепринятым нормам и вкусам. Им поручались государственные заказы, их работы охотно покупала публика, они получали награды, их поднимала на щит буржуазная пресса. Однако не эти сейчас уже частично забытые имена определяют лицо французской живописи, не они составили ее славу.

Все подлинно значительное и оригинальное рождалось, как и в предшествующие десятилетия, не в русле официальной школы, а чаще всего в острой борьбе с ее принципами и нормами. Крупнейшие живописцы, выступившие на художественную арену в 1860-х годах, во многом развивали традиции французского реализма середины века. И вместе с тем их искусство отчетливо отражало те изменения, которые совершались в развитии всей французской культуры второй половины XIX столетия, и прежде всего — новые тенденции, определившие ее эволюцию в 1860-е и 1870-е годы. Понять эти особенности культурно-художественной эволюции невозможно вне учета противоречивой сложности исторического развития страны.

В течение многих десятилетий оно обнаружило поразительную нестойкость, эфемерность (в масштабе исторической перспективы) политических режимов, государственных учреждений и правительств. Демократические завоевания рушились под натиском реакции, революционные взрывы сменялись общественной депрессией. Середина века явилась временем, когда, по словам В.И. Ленина, «революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе),

а революционность социалистического пролетариата еще не созрела»<sup>15</sup>. Эта переходная эпоха породила сомнения в возможности быстрых и радикальных общественных преобразований, и падение Парижской коммуны, несомненно, способствовало их дальнейшему укреплению. Еще в 1860-х годах Гонкуры сделали в своем дневнике весьма симптоматичную запись: «Нет больше ничего, ни прогресса, ни принципов, только фразы, слова, пустая болтовня — вот что мало-помалу начинаем мы видеть в нашем времени». И далее: «Видишь, что не стоит умирать ни за какое дело, а жить надо, несмотря ни на что, и надо оставаться честным человеком. . . но ни во что не верить, кроме искусства, чтить только его, исповедовать только литературу»<sup>16</sup>. По словам Золя, своего рода социальный скептицизм, широко распространившийся в среде творческой интеллигенции, побуждал многих писателей и художников этого времени обливать презрением все, что не имело отношения к искусству: «деньги, общество и особенно политику»<sup>17</sup>. Именно этим можно в значительной мере объяснить снижение интереса к общественным проблемам (точнее, к их творческому осмыслению), характерное для художественной культуры последних десятилетий XIX века. Причем спад социально-критических тенденций особенно отчетливо обнаруживает живопись. В графике эти тенденции получают более определенное выражение главным образом в недолгий период Парижской коммуны и в самом конце столетия, когда новый подъем революционного движения способствовал возрождению искусства политической сатиры. Однако художественный уровень последней был далек от блистательных достижений сатирического искусства середины века.

Сложная историческая эпоха рождала отнюдь не однозначные творческие устремления.

Можно было анализировать современное общество с научной достоверностью и беспристрастной точностью — такова программа натурализма, ведущего течения в литературе этого времени. Флобер, Гонкуры, Золя, Мопассан,

Алексис и другие следуют этому принципу. Можно было противопоставить отталкивающей прозе буржуазной действительности мир поэтического вымысла, причудливые образы субъективных грез. Эта тенденция ведет от поздних романтиков к парнасцам и символистам. Впрочем, в литературе, как и в изобразительном искусстве, границы различных, часто даже противоположных тенденций оказывались весьма шаткими и допускали их взаимодействие. Творчество Флобера было намного шире и сложнее провозглашенной им доктрины. Натуралисты Гонкуры декларировали принцип «искусства для искусства» наряду с романтиком Готье, Золя своей формулой «природа, увиденная сквозь призму темперамента художника» фактически выводил творческие поиски писателей и художников за узкие пределы натуралистической программы. Концепция «абсолютно точного реализма» (Золя), составившая суть этой программы, и вся система натуралистических приемов получили наиболее полноценное, хотя и не всегда последовательное выражение именно в сфере литературы. Поэтике пластических искусств она оказалась в значительной степени чуждой.

Тенденции, в какой-то мере аналогичные натурализму в литературе, представляют живописец и график Жан-Франсуа Рафаэлли (1850—1924) — бытописатель современной жизни Парижа, баталисты Альфонс де Невиль (1835—1885) и Эдуард Детай (1848—1912). Эти художники создали ряд произведений, заслуживающих внимания, однако не внесли ничего принципиально нового в развитие французского искусства. С его магистральной линией связаны другие мастера. Им в равной мере был чужд и характерный для литературного натурализма бесстрастно-точный анализ действительности, и символистский уход от нее в сферу грез и фантазии. В реальном современном мире эти художники сумели открыть мотивы, достойные высокого искусства. Их творческой программой, более того — своеобразной социальной миссией стало стремление внести светлое

поэтическое начало в монотонную или неприглядную повседневность. Это новое понимание задач искусства прошло через всю художественную культуру второй половины XIX века, своеобразно преломляясь в творчестве многих крупнейших французских живописцев, начиная с Мане и импрессионистов.

Импрессионизму принадлежит важнейшее место во французском искусстве второй половины столетия. С ним связаны решительные, принципиальные сдвиги в развитии живописи 1860—1880-х годов, без которых нельзя себе представить и ее последующее развитие. В то же время импрессионизм был подготовлен всей эволюцией французского искусства, и прежде всего новаторскими исканиями мастеров предшествующего поколения — Делакруа, Курбе, Домье, Добиньи, Коро. Но особенно важную роль в формировании этого течения сыграло творчество Эдуарда Мане (1832—1883). Именно ему суждено было отвергнуть вкусы и приемы, казавшиеся незыблемыми, и проложить тот путь, по которому смело последовали другие.

Мане получил солидную профессиональную подготовку в мастерской салонно-академического живописца Кутюра, но подлинной школой мастерства стал для него, как и для многих его современников, Лувр, где он изучал искусство испанских, голландских и венецианских художников. Не менее активным был интерес Мане к творчеству его французских предшественников — Делакруа, Энгра, Курбе и Коро. При этом органичная преемственная связь с широко понятыми традициями неизменно сочеталась в его творчестве с живым и острым наблюдением современной жизни.

Многие ранние работы художника парадоксально сочетают известную романтизацию действительности с особой почти наивной непредвзятостью ее живописного толкования.

Художник верен в них своей программе «жить своим временем и изображать то, что видишь перед собой»<sup>18</sup>, од-



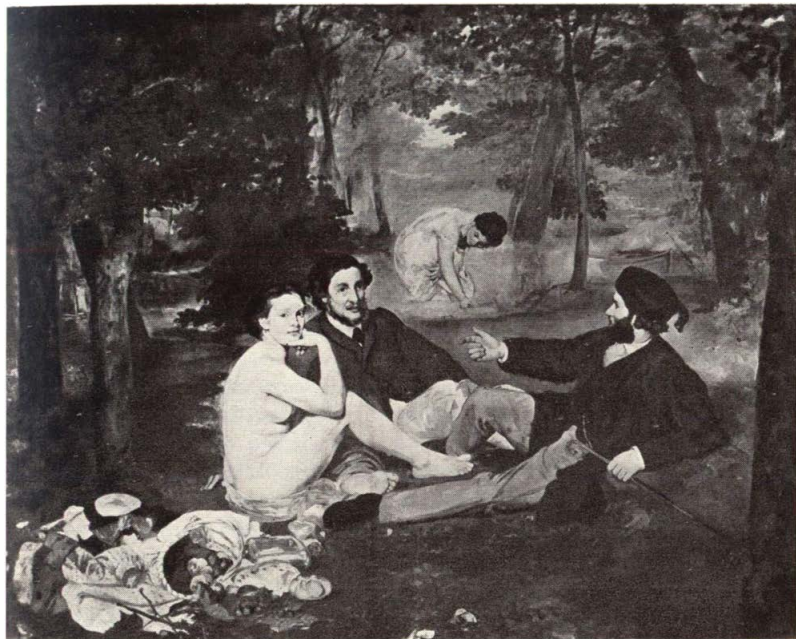
Мане. Лола из Валенсии. 1862



Мане. Музыка в Тюильри. 1861

нако в этот период склонен отбирать то, что несет в себе черты романтической необычности. В начале 1860-х годов Мане неоднократно писал артистов испанского балета, гастролировавших в Париже, но и свои французские модели он нередко одевал в испанские наряды («Гитареро», 1860, «Викторина Меран в костюме эспада», 1862, обе — Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Во всех этих работах есть оттенок известной театральности, игры. Так, прима-балерина испанской труппы изображена за кулисами перед выходом на сцену («Лола из Валенсии», 1862, Лувр), испанские танцовщицы в момент выступления («Испанский балет», 1862, Вашингтон, галерея Филипс), а постоянная в эти годы натурщица Мане Викторина Меран становится участницей корриды.





Мане. Завтрак на траве. 1863

Впрочем, и в ранний период интерес к необычному не был единственным творческим импульсом Мане. Еще в 1861 году он написал «Музыку в Тюильри» (Лондон, Национальная галерея)— свою первую «сцену парижской жизни», где, по словам одного из критиков, «сконцентрирована целая эпоха с ее костюмами, модами, вкусами»<sup>19</sup>. Живописное решение картины, в которой ощущение взаимосвязи фигур и световоздушной среды достигнуто тонкими градациями цвета и обобщением формы, было столь непривычным, что на выставке она вызвала скандал. Публика угро-

жала ей тростями и зонтиками, а один из влиятельных критиков назвал ее (как и «Лолу из Валенсии») пестрой мешаниной красок.

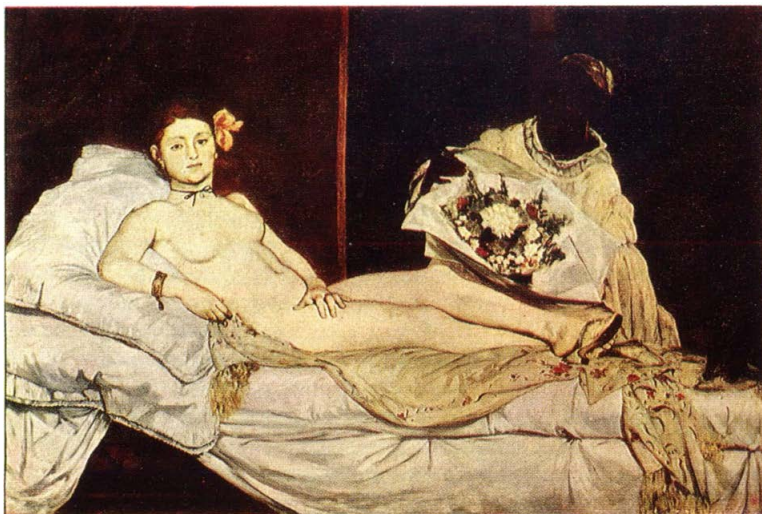
Еще более агрессивно были встречены большие картины «Завтрак на траве» и «Олимпия» (обе — 1863, Лувр), имеющие программное значение в творчестве художника. Замысел первой был навеян луврским «Концертом» Джорджоне<sup>20</sup>, но, как и во многих других ранних работах Мане, следование традиции<sup>21</sup> сочетается и даже борется здесь с остросовременным миропониманием и видением. Мане не удается полностью согласовать обе эти тенденции, сплавить их в целостный художественный образ, он с некоторой прямолинейностью утверждает эстетическую ценность современного мотива в классической композиционной форме. От луврского «Концерта» картину отличает подчеркнуто индивидуальный, даже портретный характер образов<sup>22</sup>. В ней нет и поэтической отрешенности ренессансной картины, ибо двое из участников пикника в композиции Мане обращены к зрителю, причем Викторина Меран фиксирует его бесцеремонно-равнодушным взглядом. Изобразив обнаженную натурщицу в обществе одетых мужчин, художник пренебрег и светскими условностями, и традиционным пониманием красоты, которому очень мало соответствовало отнюдь не совершенное тело молодой парижанки. Именно это вызвало возмущение в «Салоне отвергнутых», где в 1863 году была показана картина, не принятая официальным Салоном.

Если откровенная полемичность «Завтрака на траве» привнесла в картину известную нарочитость и искусственность, то выполненная в том же году «Олимпия» (Лувр) — произведение редкого художественного совершенства. И эта работа Мане связана с классической традицией — с Венерой Джорджоне, Тициана, Веласкеса, с более близкой не только по времени, но и по живописному мироощущению «Махой» Гойи. Но при всей правомерности этих аналогий картина абсолютно оригинальна. Мане изобразил все ту

же Викторину Меран, на этот раз полулежащую на постели и чуть свысока, пристально и в то же время задумчиво смотрящую на зрителя. Негритянка, подносящая ей букет, и черная кошка в ногах кровати вносят в поэтический мир картины оттенок экзотической необычности и в то же время становятся ее необходимыми композиционными и цветовыми элементами. Приподнятое на высоком изголовье обнаженное тело с безукоризненным мастерством развернуто на плоскости. В четком резком контуре фигуры есть особая жесткая угловатость, великолепно передающая характер модели, остросовременный, отвергающий всякие сопоставления с традиционным идеалом женской красоты. Художник решительно ломает привычные жанровые и стилистические представления. Он пишет не богиню или нимфу, а реальную женщину с неповторимо индивидуальным, чуть терпким очарованием, но всем композиционным и живописным строем холста и даже его размером утверждает поэтическую значительность образа безвестной парижанки.

Картина обнаруживает редкое совершенство цветового выражения действительности, составляющее своеобразие искусства Мане, секрет его немеркнувшего очарования. Обнаженное тело, легко моделированное тончайшими градациями желтоватых оттенков, включено в гармонию изысканных тонов — серебристых простынь, золотистой шали, розового платья негритянки. Сияние светлых тонов подчеркнуто ударами звучного цвета в букете и узоры шали, усилено смелым введением черного и контрастом с глубоким темным фоном. Сверкающую наготу Олимпии художник с удивительным тактом оттеняет розоватым бантом в волосах, черной бархоткой на шее, золотистым браслетом и туфелькой.

Уже ранние работы Мане утверждают новые принципы живописного выражения мира. Кажется, что он смотрит на этот мир, отбросив привычную музейную «пелену», с такой непосредственностью и свободой, какую вряд ли знал кто-



Мане. Олимпия. 1863

либо из художников старшего поколения. При этом его картины демонстрируют не только удивительную утонченность и свежесть цвета, но и отход от традиционных светотеневых моделировок, от иллюзорности в передаче объема. Если в «Завтраке на траве» Мане еще не совсем последователен в этой тенденции, обнаруживающей аналогии и с некоторыми работами Энгра, и в особенности с японскими гравюрами, которые в 1860-е годы получили во Франции широкую известность, то в «Олимпии» и другом его раннем шедевре — «Флейтисте» (1866, Лувр) окончательно торжествует плоскостное понимание формы, а живописное единство достигается в них не подчинением всех элементов картины условному общему тону, а гармонизацией обобщенных цветочных пятен.



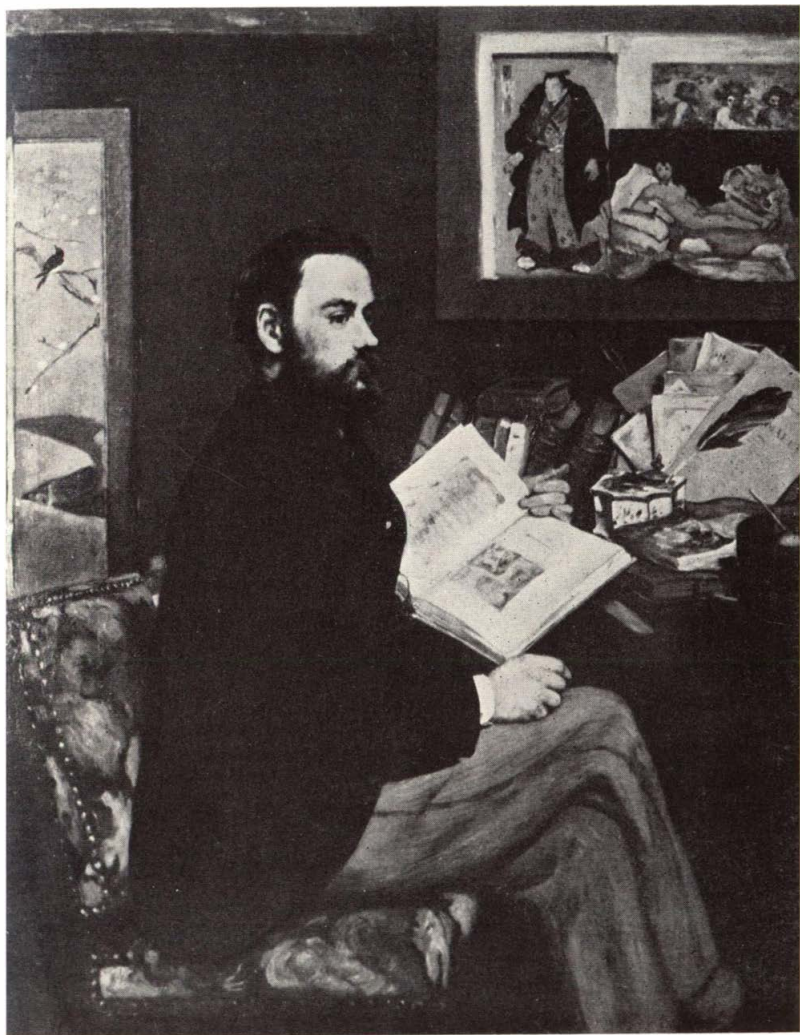
Мане. Флейтист. 1866



Мане. Завтрак в мастерской. 1868

Развивая стиль ранних работ Мане, картины второй половины 1860-х годов обнаруживают новые тенденции. В начале художник был склонен романтизировать действительность, он часто обращался к исключительным мотивам, к неким изолированным от конкретных жизненных ситуаций явлениям («Олимпия» и «Флейтист»). Теперь же он открывает подлинную красоту и поэзию в повседневном течении жизни.

При этом в большинстве работ Мане отсутствует внешнее действие, обычно даже минимальная сюжетная завязка, чаще всего они демонстрируют типичное для эпохи све-



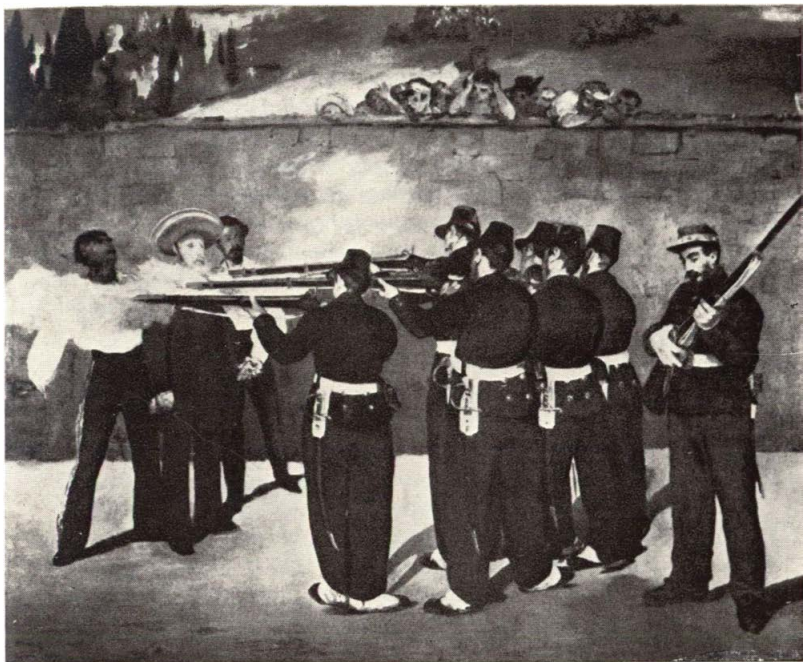
Мане. Портрет Золя. 1868

дение сюжета к мотиву. Трудно определить самый жанр многих картин — нередко они объединяют портрет и бытовую сцену или изображение быта и пейзаж. Так, лишены жанровой определенности и, по сути дела, бессюжетны «Завтрак в мастерской» (1868, Мюнхен, Баварское государственное художественное собрание) и «Балкон» (ок. 1868—1869, Лувр). Казалось бы, ничем не примечательные обыденные мотивы получают в них своеобразное поэтическое истолкование, одухотворяются видением художника, воплощенным в изысканных цветовых гармониях. Обаяние подобных работ трудно передать словами, и оценить их в полной мере можно лишь в оригиналах.

И в «Завтраке в мастерской», и в «Балконе» бытовые сцены приобретают характер групповых портретов. Но и многие свои портреты Мане решает как портреты-картины, изображающие модель в конкретной среде. Особое внимание деталям обстановки художник уделил в портрете Золя (1868, Лувр). Отнюдь не отвлекая внимания от фигуры писателя, они помогают воссоздать круг его интересов и вкусов, становятся элементом характеристики. В более интимных по характеру небольших композиционных портретах так же тонко, как и в жанровых картинах, раскрывается поэзия повседневности. Портрет мадам Мане за роялем (ок. 1868, Лувр), картина «Чтение» (портрет мадам Мане и Леоне Ленхофа, ок. 1868, Лувр), портрет мадам Мане на голубой софе (1874—1878, Лувр) — прекрасные примеры таких работ. Их трудно назвать психологическими, скорее это портреты настроения. Плавный ритм спокойных линий, драгоценные цветовые сочетания, словно мерцающие в неярком свете, воссоздают атмосферу мирного покоя, душевной ясности и чистоты.

Но и большое дарование Мане имело свои пределы. Как заметил один из друзей художника, «его симпатии были на стороне ясных вещей и спокойных сюжетов»<sup>23</sup>. Сюжеты драматические мало соответствовали его творческому темпераменту.





Мане. Расстрел императора Максимилиана. 1867

Это подтверждают его исторические композиции, в частности картина «Расстрел императора Максимилиана» (1867, Мангейм, Городская художественная галерея), посвященная событиям в Мексике — трагическому финалу одной из внешнеполитических авантюр Наполеона III. Несмотря на высокие качества живописи, картина лишена подлинной выразительности, в ней нет энергии психологического движения, ощущения конфликтности происходящего.

В том, что подобные темы были чужды индивидуальности Мане, убеждают и некоторые более поздние его работы. Известно, что его глубоко потрясла расправа версальцев с коммунарами — Мане был ее свидетелем. Тягостным впечатлениям кровавых майских дней он посвятил несколько графических работ, созданных летом 1871 года. В них больше живого чувства, чем в картине «Расстрел Максимилиана». И все-таки по масштабу трагического ощущения их нельзя соотнести с изображенными событиями. Драматические коллизии современного мира могли волновать Мане-человека, но Мане-художника они чаще всего оставляли равнодушным.

На протяжении 1860-х годов творчество Мане не только приобрело достаточно широкую известность вопреки стойкой враждебности буржуазных обывателей и реакционной прессы, но и стало образцом для некоторых молодых художников. Когда, начиная с 1866 года, они стали регулярно собираться в кафе Гербуа на Гранрю де Батиньоль (впоследствии авеню де Клиши), можно было уже говорить о группе, объединенной общностью интересов, устремлений и симпатий. Мане был признанным главой этой группы, прозванной «батиньольской школой», которая в дальнейшем составила ядро импрессионистического движения. В нее входили не только художники, прежде всего Дега, Ренуар, Моне, Базиль, Берта Моризо, но и некоторые писатели. Все они восхищались Мане и стремились следовать за ним в своем обращении к мотивам современной жизни, в поисках правды и непосредственности. Он был для них примером, «новатором и знаменосцем новой школы» (Ренуар), что отнюдь не исключало самостоятельности их творческих исканий. Более того, в чем-то они уже тогда пошли дальше Мане, побуждая его следовать их примеру. Это прежде всего относится к той программе пленэра, которую уже в конце 1860-х годов особенно последовательно утверждали Моне и Ренуар. Летом 1870 года и Мане впервые пишет одну из своих картин на открытом воздухе («Сад»,

Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и в дальнейшем нередко работает на пленэре.

Строго говоря, уже в некоторых ранних своих картинах («Музыка в Тюильри»), хотя они были написаны в мастерской, Мане утверждает многие принципы импрессионизма. Однако отчетливое выражение эта стилистическая тенденция получает в его искусстве лишь начиная с 1870 года. Работая на пленэре, художник стремится передать окружающий мир в его динамическом единстве, в его изменчивых состояниях, в его красочном разнообразии. Этим новым поискам уже не соответствовал живописный стиль ранних произведений Мане, в частности приемы гармонизации плоских цветовых пятен. Художник закономерно приходит к большей дифференциации цвета, уловленного в разнообразии тончайших оттенков, которые фиксируют эффекты света, его воздействие на видимый мир. Соответственно и техника Мане становится более подвижной, мазки различной формы передают вибрацию света и воздуха, мягко обволакивающего предметы и объединяющего их в целостную картину мира, живую и трепстную. Задачи, которые Мане ставит во многих работах этого времени, наиболее последовательно и полно могли быть решены в пейзаже, роль которого возрастает в его работах 1870-х годов.

К числу наиболее характерных импрессионистических полотен Мане относятся картины, написанные в 1874 году в Аржантее: «Клод Моне в лодке» (Мюнхен, Новая пинакотека), «Аржантей» (Турне, Музей), «В лодке» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Особенно совершенна последняя работа, новаторская по своему композиционному и живописному решению. Ракурс лодки, срезанной нижним краем холста, движения сидящих в ней людей, наклон мачты уводят взгляд в голубое пространство, создают ощущение легкого скольжения по лазурной реке. Свет, отраженный от ее поверхности, озаряет фигуры, так что голубое платье молодой женщины переливается белыми отсветами, а прозрачные тени на белой одежде мужчины словно вбирают в



Мане. В лодке. 1874

себя голубизну воды и неба. Господствующие в картине холодные тона приведены в гармонию с теплыми — коричневыми, золотистыми и белыми. Мане осуществляет здесь своеобразный синтез цвета, во многом развивающий его раннее живописное видение, обогащенное опытом пленэра. И вместе с тем чисто импрессионистическим остается ощущение движения, мимолетности и абсолютного единства фигур и среды.

Картина «В лодке» — одно из высших достижений импрессионизма Мане. Но, как и многие другие работы этого круга — пейзаж «Большой канал в Венеции» (1874, Нью-Йорк, частное собрание), «Мостильщики, улица Монье»

(1878, Халстед, частное собрание), «Подавальщица пива» (1878, Лондон, Национальная галерея), она обнаруживает и своеобразие импрессионизма Мане, и пределы его поисков в этом направлении. Художник и в своих импрессионистических работах редко повышает звучание цвета до той степени интенсивности, которая отличает холсты Ренуара и особенно Моне. Он не отказывается от четких, порою довольно резких контуров, от использования контрастов и сопоставлений светлых и темных пятен, которые составляют основу конструктивного решения многих его холстов. Правда, этот прием в 1870-е годы не выступает в работах Мане с былой отчетливостью, ибо художник, стремясь уловить эффекты света и воздуха, смягчает свою манеру и значительно обогащает и высветляет палитру.

Несомненно, и сам Мане ощущал пределы своей близости к импрессионизму. Вероятно, это и побудило его отказаться от участия в выставках, на которых с 1874 года демонстрировали свои работы его друзья и последователи.

Хотя опыт пленэра повлиял на все творчество художника, импрессионистические тенденции не исчерпывают его поиски в этот период. Во многих своих работах он отчасти развивает свой ранний стиль: они отличаются более строгим рисунком, более сдержанным колоритом, в котором значительную роль играют темные и даже черные тона, а главное — основаны на более пристальном, глубоком и длительном изучении жизни, более обобщенном ее выражении.

К этой, условно говоря, неимпрессионистической линии его творчества можно отнести многие портреты, в частности достаточно традиционный по замыслу и композиции портрет гравера Белло («За кружкой пива», 1873, Филадельфия, Музей искусств) и более глубокий и содержательный портрет Дебутена (картина «Художник», 1875, Сан-Пауло, Музей искусств), воплощающий характерный, исполненный скрытого драматизма образ представителя парижской богемы семидесятых годов.

Блестящее мастерство Мане-портретиста раскрывается в таких разных работах, как автопортрет 1879 года, написанный необыкновенно мягко и легко (Нью-Йорк, частное собрание), интимный и проникновенно выразительный портрет Малларме (1876, Лувр), экспрессивный, напоминающий по манере ранние работы портрет Клемансо (1879, Лувр) или исполненный волевого напряжения портрет Рошфора (1881, Гамбург, Художественная галерея).

Если в мужских портретах Мане всегда очень ярко выражен индивидуальный характер (отсюда их большое разнообразие), то женские неизменно объединяет нечто общее — прежде всего особое утонченное обаяние. Мане умеет подчеркнуть его и в изысканной интеллектуальности и нервной грации портретов Берты Моризо (Портрет Берты Моризо в трауре, 1872, Париж, частное собрание и др.), и в исполненном очарования юности образе актрисы Жанны Демарси (картина «Весна», 1881, Нью-Йорк, частное собрание), и в портретном этюде натурщицы Сюзон (1881, Дижон, Музей), которая позировала художнику для его последней большой картины «Бар в Фоли-Бержер».

Жанровые полотна Мане посвящены в эти годы главным образом сценам городской, вернее парижской жизни, ибо он всегда оставался прежде всего парижанином и писал именно жизнь французской столицы, ее улиц и бульваров, кафе и маленьких ресторанчиков, театров и баров. Обычно это сцены развлечений, чаще спокойные и радостные, но порой омраченные ощущением смутной тревоги, беспокойства или оттенком насмешливой иронии, с которой смотрит на них художник («Бал-маскарад в Опере», 1873, Нью-Йорк, частное собрание; «Нана», 1877, Гамбург, Художественная галерея).

Подобные картины Мане неизбежно вызывают аналогии с литературой, прежде всего с такими блестящими бытописателями того времени, как Мопассан, Золя, Гонкуры. Вместе с тем художник, как правило, чужд «литературности» и иллюстративности. Его видение мира претворялось

Мане. Портрет Берты Мориао  
в трауре. 1872



в живописно-пластических образах, часто заключавших в себе тонкий эмоциональный подтекст, но не допускавших литературное комментирование. В тех же случаях, когда Мане отступал от этого правила и вводил известный элемент рассказа, возникали отнюдь не лучшие его произведения (например, картина «У папаши Латюя», 1879, Турне, Музей).

Обостренным ощущением красоты мира, которое пронизывает все творчество Мане, отмечены и его натюрморты. В простых мотивах — скромно сервированном завтраке, пучке спаржи, нескольких фруктах (один из лучших натюрмортов Мане в Лувре изображает всего один лимон) и особенно цветах художник раскрывает поистине драгоцен-

ное колористическое богатство, тончайшие оттенки цвета. Многие натюрморты Мане относятся к последним годам его жизни, когда болезнь затрудняла его работу над произведениями большого масштаба. Это, главным образом, изображения цветов («Ваза с цветами», ок. 1882, Лувр), написанные с виртуозной свободой, легкими и нежными прикосновениями кисти.

Трудно определить однозначно жанр последней большой картины Мане — «Бар в Фоли-Бержер» (1881—1882, Лондон, Институт Курто). В ней своеобразно совмещаются и изображение быта, и портрет, и натюрморт, приобретающий здесь совершенно исключительное, хотя и не первостепенное значение. Все это объединяется в сцену современной жизни, с предельно прозаической сюжетной мотивировкой (что может быть банальнее продавщицы за стойкой бара?), претворенную художником в образ высокого художественного совершенства. «Бар в Фоли-Бержер» словно подводит итог творческим исканиям Мане. И сравнение с ранними его шедеврами, прежде всего с «Олимпией», дает представление о том пути, который художник прошел за восемнадцать лет, разделяющих эти произведения. «Бар в Фоли-Бержер» воплощает неизмеримо более непосредственное ощущение жизни, полнокровной, динамичной, сложной, бесконечно привлекательной и драматичной. В то же время эту картину не случайно называют самым фантастическим произведением, когда-либо написанным Мане<sup>24</sup>. Ибо реальный ряд жизненных наблюдений преобразуется здесь в живописно-пластический образ, рождающий самые причудливые ассоциации. Пространство бара, отраженное в зеркале за спиной продавщицы, расширяется до бесконечности, превращаясь в искрящуюся мириадами огней и цветовых бликов поэтическую среду, в которой предметы и фигуры обретают новую жизнь. И зритель, стоящий перед картиной, властно вовлекается в эту среду, замороженный ее красочным великолепием, постепенно теряя ощущение грани между реальным и отраженным миром. Но эти





Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881–1882

миры различны, и только их совмещение создает целостный и сложный образ действительности. Продавщица, обращенная к посетителю, отраженному в зеркале, стоит за батареей бутылок и графинов. Кажется, что стойка бара одновременно приковывает ее к вульгарному миру обыденности и ограждает от него, ибо кисть Мане преобразует самые банальные предметы в изысканные красочные созвучия. Да и сама девушка — воплощение женственности и грации — кажется сказочной феей, отчужденной от своего окружения, и это подчеркивается выражением ее нежного лица — мечтательным и грустным. Но, отраженная в зерка-

ле, ее фигура склоняется с заученной грацией к подошедшему посетителю.

Так, в одной картине, смело раздвигая не только пространственные, но и временные границы, Мане раскрывает сложные аспекты образа. При этом поэтический замысел художника воплощает реальное изображение, а отражение связывает его с прозаическими заботами повседневности. Но и эта вульгарная повседневность преобразена художником в зыбкий и радужный мир мечты.

Творческие принципы Мане получили непосредственное развитие в художественном течении, вошедшем в историю искусства под названием импрессионизм. Этот термин — производный от французского слова *impression*, что значит впечатление, был впервые употреблен (в насмешку) критиком Леруа и своим происхождением обязан пейзажу Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872, Париж, Музей Мармоттан), показанному в 1874 году на выставке Анонимного кооперативного общества художников в фототелье Надара на бульваре Капуцинок в Париже. Выставка и явилась первым значительным выступлением импрессионистов, большинство которых в дальнейшем приняло это название, отчасти за неимением лучшего, но, вероятно, и потому, что оно в известной мере соответствовало их творческим концепциям.

Подобно многим значительным художественным явлениям, импрессионизм не поддается однозначной характеристике. Это объясняется и тем, что с ним были связаны достаточно разные художники с глубоко самобытными творческими индивидуальностями, к тому же значительно и поразному изменявшиеся в ходе своего развития. Однако ряд общих тенденций все же позволяет объединить их, а также некоторых композиторов и — с большими оговорками — писателей в единое течение, недолгая история которого стала одной из самых драматичных страниц художественной жизни XIX века.

Импрессионизм возник в русле реалистического искусства. Самое понятие «впечатление» употреблялось как характеристика живописного видения и прежде — в связи с работами Добиньи или Коро, что лишней раз подтверждает преемственную связь поколений и закономерность развития той важнейшей тенденции французского искусства, которую представляли импрессионисты. Как и реалисты середины столетия, они выступили против условных эстетических принципов и идеальных норм официального искусства. Омертвелой схоластике академической живописи и пошлой красоты полотен модных художников Салона они противопоставляли глубоко искреннее и непосредственное изображение природы и современной жизни. Именно требование современной тематики и правды ее выражения не только объединяет всех импрессионистов и связывает их искусство с творчеством Курбе, Коро, Домье, барбизонцев, Будена, но и дает основание рассматривать импрессионизм как одно из звеньев в развитии реалистического искусства XIX века. В то же время не менее очевидны и черты отличия, позволяющие говорить о нем как о стилистически новом художественном явлении.

Своеобразие обнаруживает уже тематика импрессионизма, открывшего для искусства многие новые грани действительности. Природа в разнообразии ее изменчивых состояний и в то же время напряженная, динамичная, многоликая жизнь Парижа — его улиц, бульваров, садов, мир его зрелищ и развлечений — вот те мотивы, которые мы уже не можем воссоздать в своем воображении независимо от картин Моне, Писсарро, Ренуара, Дега, Сислея и Берты Моризо, на которые мы до сих пор смотрим глазами этих художников. Конечно, многие из них можно встретить уже в творчестве их предшественников, но в искусстве импрессионистов они получают новое, и прежде всего подчеркнуто индивидуальное выражение. Это стремление индивидуализировать мотив (жанровый или пейзажный), столь характерное для импрессионизма, отчетливо выразили их стар-

шие современники Гонкуры в романе «Манетт Саломон»: «Должна быть найдена линия, которая бы верно передавала жизнь, схватывала индивидуальное, особенное, линия живая, человеческая, интимная. . .»<sup>25</sup> Роман Гонкуров, опубликованный в 1866 году, произвел большое впечатление на многих художников, в частности на Дега.

Однако импрессионизм отличают не только новые, более конкретные сюжеты и мотивы, но в целом принципиально иное, непосредственное и динамическое, восприятие мира. Протестуя против отвлеченности академического искусства, против его штампов и схем, импрессионисты стремились разрушить те преграды условности, которые традиционные представления воздвигли между художником и действительностью. Основой их творчества стал живой и непосредственный контакт с натурой, вызвавший к жизни новый творческий метод — работу на пленэре. В этом плане импрессионисты могли опираться на опыт Констебла и Коро, Добиньи и Будена, однако никто из их предшественников, за исключением (и то частичным) Добиньи и Будена, не следовал методу пленэра столь последовательно не только в этюдах, но и в выполнении законченных произведений.

Пленэр открыл им реальную действительность в новых временных измерениях, в динамическом единстве конкретного и общего. Это обновленное видение в известной мере соответствовало как современному уровню научного познания мира, представлению о вечном потоке и круговороте движущейся материи, так и нарастающему в своем динамическом напряжении ритму жизни. Работа на пленэре не только выявила с еще небывалой интенсивностью изменчивость реальности, но и обнаружила подлинное значение самой динамичной ее стихии — света. Пристально наблюдая окружающий мир, особенно природу, в разное время дня, импрессионисты убедились в том, что любой предмет воспринимается нашим глазом не изолированно, а в сложном цветовом взаимодействии со всем окружением и его цвето-

вые качества меняются в зависимости от изменения освещения и воздушной среды. Очень скоро они научились распознавать сложнейшие оттенки и модуляции цвета там, где до них обычно видели лишь однородные пятна, условные светотеневые переходы. Они отказались и от тяжелых темных теней, ибо опыт пленэра привел их к выводу, что тени имеют свой цвет, в котором доминируют дополнительные цвета, прежде всего синий. Многие из них перестали пользоваться черным цветом, поскольку он редко встречается в природе в чистом виде и воспринимается нашим глазом в разнообразных оттенках. Все это привело импрессионистов уже в конце 1860-х годов к важнейшим живописным открытиям, прежде всего к радикальному высветлению и обогащению палитры.

Особое внимание к свету и тщательный анализ цвета повлекли за собой изменение техники. Импрессионисты не отказывались полностью от традиционной практики смешения красок на палитре, но они наносили их на холст раздельными мазками, которые фиксировали тончайшие цветовые нюансы. Однако особой светоносности и колористической свежести они достигли, пользуясь чистым цветом. Акцентируя его звучание, часто повышая его за счет контрастных сочетаний, они сумели воссоздать ощущение ослепительного солнечного света, поэтически преобразившего в их полотнах, казалось бы привычные, ничем не примечательные мотивы реального мира. В то же время техника подвижных раздельных мазков придавала особую трепетность живописной ткани их картин, она соответствовала их новому динамическому восприятию мира, стремлению уловить его нестойкие состояния. Используя эту технику, художники отказывались от четкого рисунка и строгого контура, ибо непосредственный взгляд не улавливал их в природе, где свет и воздух скрадывают резкость очертаний. В полотнах импрессионистов предметы в большей или меньшей степени теряли свою плотность, а среда становилась подвижной субстанцией, обладающей собственными цвето-

выми качествами. Тем самым достигалась их органическая связь и образ действительности обретал живописную целостность и единство.

Новый взгляд на мир, воспринимаемый в потоке вечного изменения и развития, стремление дифференцировать его нестойкие, часто мимолетные аспекты определили и новое понимание пространства в искусстве импрессионизма, преодоление традиционной замкнутости и стабильности пространственных построений, смелость и оригинальность композиций, острых, неожиданных, как бы случайных. При этом композиционно-пространственные проблемы решаются весьма разнообразно. Приемы кадрирования, срезы, острые ракурсы, необычные точки зрения (Дега, Ренуар, Кайботт), а с другой стороны — отказ от иллюзорной перспективы, сведение пространства к плоскости (Моне) — вот некоторые важнейшие направления поисков в этой области. В них можно обнаружить и влияние японского искусства, прежде всего гравюры, и развитие композиционных идей некоторых французских художников, особенно Домье. Но решающим творческим импульсом в искусстве импрессионистов оставалось непосредственное наблюдение натуры.

В течение многих лет их смелое новаторство казалось современникам ошеломляющим и неприемлемым. Лишь постепенно пришло понимание, и в конце концов живопись импрессионистов произвела подлинную реформу художественного вкуса. В 1886 году, в год их последней выставки, Мопассан писал: «...если природа не изменилась, то изменилась наша способность смотреть, и мы распознаем теперь даже такие красочные оттенки, которые невозможно выразить словами»<sup>26</sup>.

Однако непосредственность контакта с натурой не только определила поразительные достижения импрессионистов, но в известной мере и ограничила их метод «общим восприятием» (Кастаньяри), в котором ведущее значение приобретает зрительное впечатление. Не случайно наиболее яркое и законченное выражение импрессионизм получил

именно в живописи. Но и в литературе и даже музыке его мастера часто искали воплощения тех же, порой тончайших зрительных ощущений (вспомним хотя бы прелюдии Дебюсси: «Лунный свет», «Девушка с волосами цвета льна», «Шаги на снегу» и т. д.). Конечно, было бы большой ошибкой обвинять импрессионистов в пассивном копировании реальности. Неизменно живые и острые впечатления рождают в их искусстве образы высокой поэтической одухотворенности. И все же именно визуальное восприятие действительности при всей активности ее творческого, прежде всего живописного толкования отчасти вытесняет глубокое познание мира. В этом смысле показательна и характерная для большинства импрессионистов тенденция сведения сюжета к мотиву, часто исключаящему сложную психологическую проблематику, их отказ от подлинно масштабных, общественно значимых тем. И хотя всем им пришлось выдержать жестокую борьбу за утверждение своих творческих принципов в обстановке непримиримой враждебности буржуазного общества, их искусство чаще всего воспевало светлый мир неомраченного счастья, который они упорно противопоставляли несовершенству действительности и превратностям собственной судьбы. Этой гранью своего мирозерцания импрессионисты смыкаются с романтиками, отличаясь от них, однако, принципиальной бесконфликтностью. И эта бесконфликтность, характерная для творчества большинства импрессионистов, отнюдь не следствие поверхностного отношения к жизни, а выражение сознательной тенденции. Пафос их полотен — в радостном, вдохновенном прославлении живой красоты мира. В нем заключено непреходящее очарование импрессионизма. Но в нем же можно видеть и проявление известной узости творческих концепций его мастеров.

В то же время было бы глубоко неверным говорить о социальной индифферентности этих художников. Их творчество развивалось в противоборстве с господствующими, официально признанными эстетическими идеалами, своими

картинами они утверждали художественную ценность и поэзию обыденной жизни. В глазах буржуазных обывателей они были бунтовщиками, и политическая реакция почувствовала в их искусстве социальную опасность. «Их живопись означала конец привилегированным, разрыв с элегантною и роскошью, появление нового чувства собственного достоинства, присущего людям из народа, но отнюдь не означающего для них разрыва со своим классом»<sup>27</sup>. Этим и объясняется жестокое сопротивление официального искусства, нападки реакционной прессы, глумление буржуазной толпы, которые встретили импрессионистов, сделали мучительной их битву за признание, но были не способны их сломить.

История импрессионизма как целостного художественного течения насчитывает около двух десятилетий. Хотя первое совместное выступление его ведущих мастеров состоялось в 1874 году, можно говорить о формировании важнейших принципов импрессионизма в их работах еще в конце 1860-х годов. Война и осада Парижа заставили многих художников покинуть столицу и даже Францию, и лишь в конце 1871 года все они, кроме погибшего на фронте Базиля, вновь собираются в Париже. Отчаявшись в возможности регулярно выставляться в Салоне, куда их работы принимали лишь в виде исключения, Дега, Гийомен, Моне, Берта Моризо, Ренуар, Писсарро, Кайботт, Сезанн и Сислей организуют в 1874 году уже упоминавшуюся выставку Анонимного общества художников. В ней участвовали и некоторые другие живописцы и графики, чье творчество характеризуется в предисловии к каталогу более умеренным: Буден, Лепик, Бракмон и другие, однако это не склонило публику к большому снисхождению. В целом, результат выставки был обескураживающим, хотя она и привлекла к импрессионистам внимание некоторых наиболее проникательных ценителей и критиков.

Вторая и третья выставки состоялись соответственно в 1876 и 1877 годах. Особенно значительной была третья,



где импрессионисты (отныне они приняли это название) выступили в полном составе и где было сравнительно немного «умеренных» участников. В дальнейшем бесконечные материальные трудности и внутренние разногласия постоянно нарушают целостность совместных выступлений и побуждают некоторых членов группы выставлять свои работы в Салоне.

На последней, восьмой выставке (1886) из первых участников совместных выступлений остаются лишь Дега, Гийомен, Берта Моризо, Писсарро. Новые экспоненты, прежде всего Редон, Сёра и Синьяк, не только нарушают стилистическую цельность группы, но и олицетворяют принципиально новые тенденции во французской живописи. Период творческого единства импрессионистов остался позади. Уже с начала 1880-х годов почти все они переживают период сомнений и начинают новые поиски, отныне независимо друг от друга. Вместе с тем последняя выставка импрессионистов совпадает с их первыми успехами во Франции и в Америке. Между 1890 и 1900 годами импрессионизм завоевывает широкое признание, фактически уже перестав быть единым течением.

Анализируя импрессионизм в целом, в особенности так называемый героический период его развития, то есть десятилетие с 1870 по 1880 год, приходишь к выводу, что каждый из ведущих мастеров этого течения обогатил его по-своему и внес в него индивидуальный, своеобразный оттенок. И все же их значение не было равноценным. Без Дега, Ренуара, Моне, Писсарро и Сислея импрессионизм лишился бы каких-то очень важных граней. Вклад Берты Моризо, Кайботта, а тем более Гийомена при всей привлекательности их искусства не был определяющим. Сезанн же вскоре отходит от импрессионизма, он связан с ним, и то относительно, лишь короткое время. В еще большей степени это можно отнести к Гогену и другим художникам, которые объединялись с импрессионистами эпизодически и скорее организационно, чем творчески.

Можно полагать, что не случайно именно Моне принадлежит работа, давшая название всему течению. Он был не только одним из создателей импрессионизма и крупнейшим его мастером. Обостренное видение мира, великолепное чувство цвета, огромный живописный темперамент и в то же время смелость, независимость, бескомпромиссность — все эти качества Моне, художника и человека, сделали его признанным вождем новой школы. Он первым (хотя и при участии других мастеров) сформулировал ее принципы, разработал программу пленэра и характерную для импрессионизма живописную технику. И в то же время неукротимый характер искателя и свойственный его натуре полемический задор побуждали его постоянно стремиться к решению новых проблем, фактически выведивших его позднее творчество за пределы импрессионистической программы.

Клод-Оскар Моне (1840—1926) был учеником Глейра, в мастерской которого он подружился с Базилем, Ренуаром и Сислеем. Решающую роль в их формировании сыграли не наставления учителя, а влияние Коро, Добиньи и особенно Курбе и Мане. Связь с их искусством обнаруживают ранние работы Моне — пейзажи, портреты и жанровые сцены: «Камилла» (1866, Бремен, Музей), «Завтрак на траве» (1865—1866, Москва, ГМИИ), «Дама в саду. Сент-Адресс» (1867, Эрмитаж) и др. Многие из этих картин уже написаны на пленэре, большое внимание уделено в них передаче света. Палитра Моне постепенно очищается от темных тонов, но в большинстве ранних работ еще сохраняются тяжелые непрозрачные тени, а контуры предметов и фигур остаются резкими и определенными.

С конца 1860-х годов пейзаж приобретает ведущее значение в творчестве Моне. Именно в изображениях природы художник и его друзья осуществляют смелые «эксперименты с цветом и светом», заложившие основы импрессионистического видения мира. Этюды «Гренуйер» («Лягушатника»), популярного в те годы места загородных прогулок парижан в живописной излучине Сены, написанные



Моне. Завтрак на траве. 1865—1866

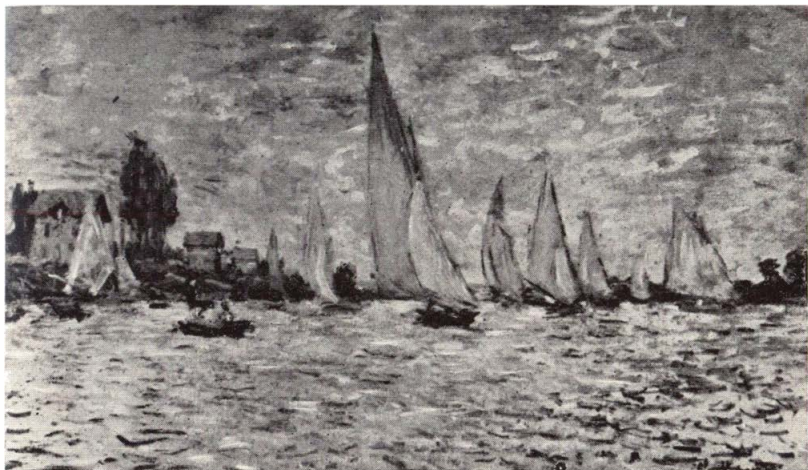
в 1869 году Моне и Ренуаром, ярко и последовательно воплощают все его особенности.

Самый мотив — пронизанный светом пейзаж, пестрая толпа на террасе ресторана и маленьком круглом островке, мелькающие в воде фигуры купающихся и скользящие по ней лодки, а главное, блики света и зыбкие отражения на поверхности реки — мотив столь новый в искусстве — вызвал к жизни и новые выразительные приемы. Общий взгляд не улавливал в нем деталей, а воспринимал в целом, в динамическом богатстве цвета и форм, выразить которое можно было особенно убедительно и живо, нанося на холст краску отдельными мазками разной величины. При этом очертания предметов теряли свою определенность, их кон-



Моне. Лягушатник. 1869

туры «таяли», колорит картины приобретал особую звучность и свежесть, сама ее поверхность становилась подвижной, изменчивой, как воплощенный в ней мир. В этюдах «Гренуйер» этот прием используется и Моне, и Ренуаром, но манера Моне резче, колорит его картин темнее. «Гренуйеры» Ренуара написаны мягче, цвет их более прозрачен. В дальнейшем оба художника, как и другие импрессионисты, используют эту технику с большей гибкостью и разнообразием для выражения цветового богатства мира, его динамики, для передачи подвижности и вибрации воздуха и света.



Моне. Парусные лодки. Регата в Аржантее. 1874

1870-е годы знаменуют расцвет творчества Моне. Он живет в Аржантее, небольшом городке на берегу Сены, и, устроив мастерскую на лодке, плавает вверх и вниз по реке, останавливаясь там, где ему вздумается. Здесь были написаны такие шедевры импрессионистического пейзажа, как луврские «Регата в Аржантее» (1872), «Парусные лодки. Регата в Аржантее» (1874), «Мост в Аржантее» (1874), «Бассейн в Аржантее» (1875), «Маки» (1873) и «Сад художника в Аржантее» (1873, Чикаго, Институт искусств). Палитра Моне полностью очищается от черных тонов, приобретает радужность, ослепительное богатство и свежесть, техника освобождается от некоторой нарочитости, присущей ранним импрессионистическим работам («Гренуйер»), становится свободной, гибкой, видоизменяясь в зависимости от характера мотива. В луврской картине «Парусные лодки.



Моне. Уголок сада в Монжероне. 1876—1877



**Моне. Бульвар Капуцинок. 1873**

Регата в Аржантее» стремительные, то более легкие, то более энергичные мазки передают и жемчужные облака, и близкие к ним по тону, но более материальные паруса, и скользящие по зыбкой поверхности воды блики, и пространство неба, которое объединяется с серебристой гладью реки в единую светоносную среду.

Озаренные солнцем, овеянные свежим ветром изображения Сены — настоящие поэмы воды и света, то более сдержанные, то необычайно интенсивные в своем красочном звучании — сменяются видами цветущих полей и садов. В ряд этих работ входят и такие скромные по размеру, но поразительные по световой насыщенности картины, как «Сирень на солнце» (1873, ГМИИ), и большие полотна, подобные «Завтраку» (ок. 1874, Лувр) или декоративным панно «Уголок сада в Монжероне» и «Пруд в Монжероне» (оба — 1876—1877, Эрмитаж). Ослепительные краски летней природы искрятся в них мириадами оттенков, зажигаясь в ярком свете, потухая в прозрачной тени. В больших широко написанных монжеронских картинах радостный пантеизм Моне обретает поистине монументальное выражение. Художник доводит цвет и формы до декоративного звучания, не теряя живого ощущения натуры.

Стихия света, в котором формы и краски обретают новую жизнь, вторгается и в городские пейзажи художника. Именно к этому периоду относится «Бульвар Капуцинок» (1873, ГМИИ). Художник писал картину с открытого балкона на верхнем этаже одного из домов бульвара, и это позволило ему охватить единым взглядом уходящую вдаль перспективу оживленной улицы. Свободные, словно случайно брошенные на холст мазки передают бесконечный поток толпы и экипажей и в то же время устанавливают своеобразное динамическое равновесие полотна. Диагональ, образованная границей света и тени, уводит взгляд в глубину, где под светло-голубым прозрачным небом тают очертания домов, открывая манящую солнечную даль. Никто до Моне не сумел так живо передать напряженное биение жизни





Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877

города и в то же время поэтическую озаренность, которую вносит в нее солнечный свет. Его пример оказал влияние на Писсарро, вскоре обратившегося к аналогичным мотивам.

Пейзажи, созданные в эти годы в Аржантее, Париже, Монжероне, ознаменовали целую эпоху и в развитии импрессионизма, и в творчестве Моне. Эпоху, отмеченную удивительным внутренним равновесием, полной творческой свободой и спокойной уверенностью. Она длилась недолго. Во второй половине 1870-х годов художник обращается к решению новых проблем. Его слова: «...я хочу уловить

«мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней»<sup>28</sup>, сказанные позже, в 1890 году, явились программой, осуществлять которую он начал уже в это время, изображая один и тот же мотив в разное время дня, при разном освещении. Так художник закономерно пришел к созданию серий картин. Первой из них стала серия видов вокзала Сен-Лазар. Семь картин этого цикла были написаны в течение 1877 года. Мотив привлек Моне и своим остросовременным звучанием, и захватывающей динамичностью, и сложнейшими цветоцветовыми эффектами. Композиционно картины этой серии отнюдь не идентичны, художник менял точку зрения в поисках новых, неожиданных ракурсов, позволяющих с максимальной интенсивностью выразить стремительный бег паровозов, мелькание фигур на путях, клубы дыма, рвущиеся из труб и тающие в воздухе. Грохот и скрежет колес, пронзительные гудки, лязг металла словно материализуются в контрастах света и тени, в противоборстве коричневых и серых, ржаво-желтых и синих тонов. В этих картинах Моне смело утверждает новое понимание прекрасного в, казалось бы, прозаическом сюжете. Глаз художника открывает в нем бесконечные цветовые оттенки, а присущее ему композиционное воображение помогает объединить разрозненные наблюдения в целостную картину, исполненную захватывающей мощи. Смелость и динамика пространственных и свето-теневых отношений, напряженность цветовых контрастов делают эти полотна своеобразным романтическим апофеозом техники, в котором фантазмагория света преображает обыденность в чудо.

В последующих циклах — «Льды в Ветее» (конец 1870-х — 1880-е годы), «Стога» (впервые выставлен в 1891 году), «Тополя» (впервые показан в 1892 году) — Моне все меньше варьирует композиционно-пространственное решение отдельных картин. Их композиции часто строятся большими горизонтальными планами, они приобретают плоскостной характер. Все изображенное объединяется единой пространственной средой, в которой словно на на-

ших глазах протекает прихотливая игра световых отношений и цветовых оттенков. Техника Моне в этих сериях становится более мягкой, деликатной, текучей. Колорит нередко строится на сближенных тонах, порой приобретая в некоторых, наименее удачных работах известную монотонность и однообразие.

Впрочем, Моне неизменно варьирует свои живописные приемы в зависимости от характера мотивов. В эти же годы художник пишет виды Бордигеры, пронизанные жгучим южным солнцем, поражающие своей исступленной красочностью. Он с небывалой дерзостью высвобождает в них огромные выразительные и декоративные возможности цвета, предвосхищая поиски фовистов.

Та же цветовая насыщенность отличает многие картины, изображающие поля маков и пейзажи Бель-Иля. Среди них есть подлинные шедевры, например картина «Скалы в Бель-Иле» (1886, ГМИИ).

Изображая несколько прибрежных скал причудливой формы, Моне строит композицию с высоким горизонтом, так что в ней господствует подвижная масса воды, испещренная радужными оттенками. Упругие мазки порывисто и энергично передают воду, бьющуюся о скалы, искрящиеся блики на ее поверхности, пену и брызги. Кипение зеленых, синих, фиолетовых оттенков, контрастирующих с белой пеной, успокаивается в глубине, где лиловатая вода почти сливается с узкой полосой близкого по тону неба. Красно-фиолетовые скалы на переднем плане не столько противостоят своей массой натиску волн, сколько включаются в динамическую игру света и цвета, переливаясь мириадами оттенков. Ощущение мощи морской стихии, напряженности ее жизни передано с темпераментом, заставляющим вспомнить Марины Курбе. Но никто до Моне не обладал столь обостренным чувством красочного великолепия подобных мотивов.

После полных превратностей героических лет в середине 1880-х годов в судьбе Моне наступает решительный пово-

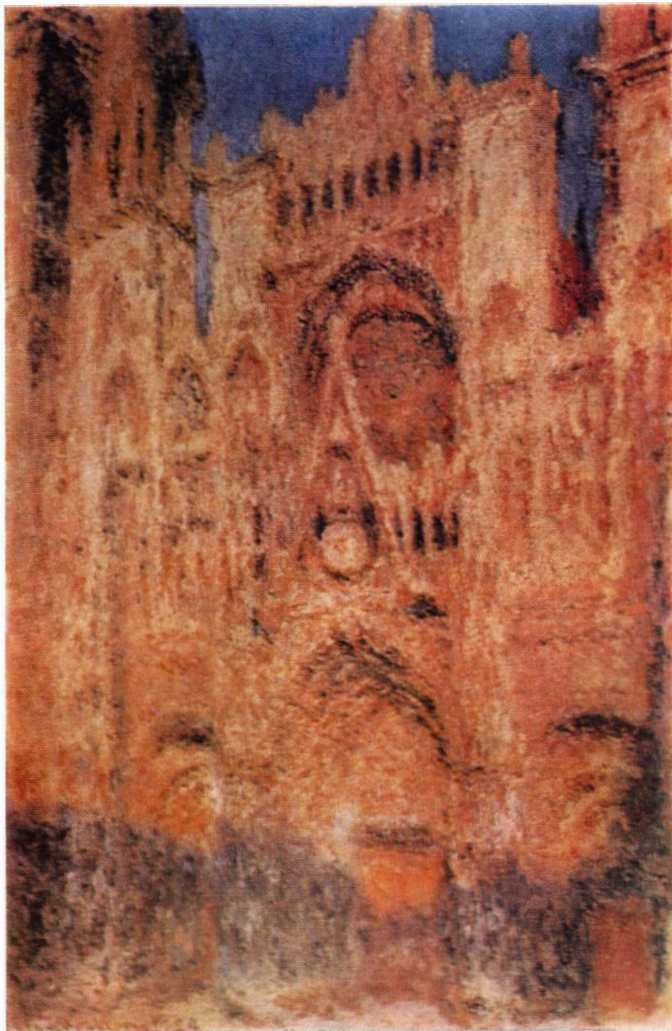
рот. Совместная выставка с Роденом в 1889 году у Жоржа Пти, где художник впервые организовал широкий ретроспективный показ своих произведений, окончательно упрочила его признание публикой и критикой. Однако ни успех, ни растущее материальное благосостояние не могли охладить пыл искательства, которым был охвачен Моне. Ставя все более трудные задачи, одержимый желанием «остановить мгновение», он работает с огромным напряжением и очень редко бывает доволен достигнутым. В поисках новых мотивов он отправляется в 1891 году в Лондон, виды которого часто пишет и в дальнейшем. Но важнейшим произведением этого десятилетия стала новая серия Моне «Руанские соборы». В ней с большей, чем прежде, определенностью выражена программа позднего творчества художника. Изображаемый мотив теряет свое самостоятельное значение, превращаясь в повод для передачи изменчивой жизни света. При этом свет становится главным мотивом уже не одной картины, а большого цикла. Во всех полотнах господствует ажурная масса, точнее, поверхность здания. Моне писал его с близкого расстояния, снизу, благодаря этой точке зрения собор вырастает до грандиозных размеров. Однако здание не подавляет своей тяжестью, ибо, пронизанное светом или окутанное тенью, оно приобретает почти призрачную легкость, становится вибрирующим красочным пятном, в котором трепещут оттенки и валеры. Только фантастически острое видение Моне могло уловить всю сложность прихотливой игры света и цвета и вместе с тем синтезировать ее в образы большой драматической силы. Ибо в противоборстве света и тени, атмосферы и грандиозной каменной массы заложено огромное эмоциональное напряжение. В «Соборах» словно сталкиваются две грани дарования Моне, две тенденции, постоянно борющиеся в его искусстве, — аналитическая и романтическая.

Конечно, в полной мере оценить выразительные качества серии можно было, лишь рассматривая ее в целом. Однако сразу после выставки 1895 года картины разошлись

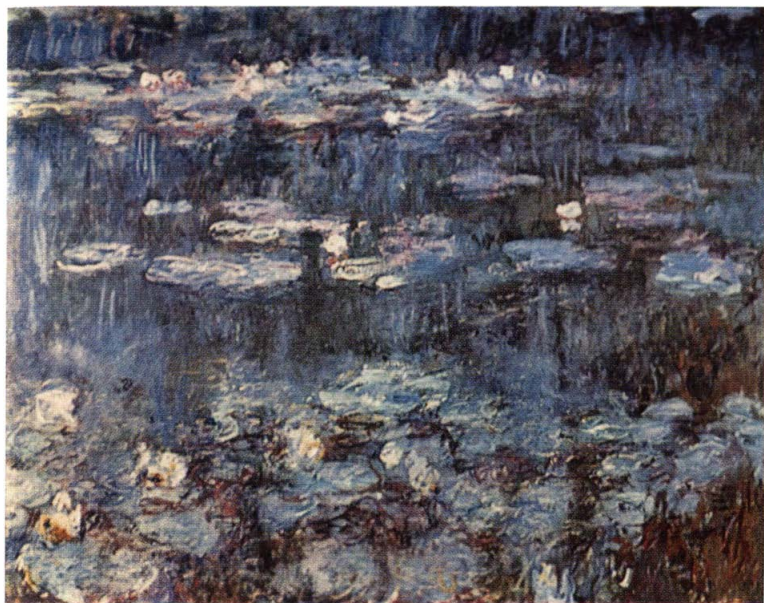
по разным собраниям. Лучшее представление о них дает Лувр, где находится пять картин. Выставленные в определенном порядке (от «Утреннего солнца» к «Эффекту вечера»), они слагаются в динамический образ, словно развивающийся во времени на глазах у зрителя. Достаточно сравнить даже две картины ГМИИ — «Руанский собор в полдень» и «Руанский собор вечером», чтобы стало ясно, насколько различен их выразительный смысл. В первом случае поверхность собора трепещет в розово-золотистом свете, легкие тени лишь кое-где таятся в нишах и углублениях и вся картина воспринимается как торжественный гимн солнцу и радости. Во втором холсте фасад окутан тенью, последние лучи света акцентируют вертикальные членения, и кажется, что вся масса собора устремляется к небу в меланхолическом порыве. Лишь кое-где на фасаде трепещут теплые блики, словно воспоминание о далеком солнце. Так, образ здания одухотворяется видением художника в этих уникальных в своей живописной изощренности и выразительной значительности холстах. По сути дела, «Соборы» воплощают уже очень далекие от импрессионизма тенденции, скорее родственные символизму.

В поздний период отчасти изменяется и метод Моне. Ранее писавший исключительно с натуры, он с середины 1880-х годов все чаще заканчивает картины в мастерской. Тем самым художник отходит от одного из основополагающих принципов импрессионизма.

Декоративные тенденции, характерные для позднего творчества Моне и созвучные поискам более молодых художников конца века (прежде всего представителей группы наби, особенно Боннара и Вюйара), ярче всего проявились в серии «Кувшинки» («Белые кувшинки», 1899, Москва, ГМИИ и др.). Подлинно монументальное выражение этот мотив получил в больших декоративных панно, составивших грандиозную панораму, которую Моне еще до окончания работы принес в дар Франции (Париж, Музей Оранжери). Господствующая во всех холстах прозрачная гладь



Моне. Руанский собор в полдень. 1894



Моне. Кувшинки. Фрагмент

воды с цветами и листьями, с трепещущими на ней отражениями ветвей и неба объединяется зыбкой игрой света в единую фантазмагорию красок и динамических форм. Рожающие удивительно живое ощущение движения в пространстве и времени, эти панно воплощают уже не мгновенность впечатления, а длительность созерцания изменчивого и вечного бытия природных стихий. Они были закончены в 1924 году, незадолго до смерти Моне. Он умер последним из великих импрессионистов, надолго пережив расцвет течения, в котором столь значительным был и его вклад.

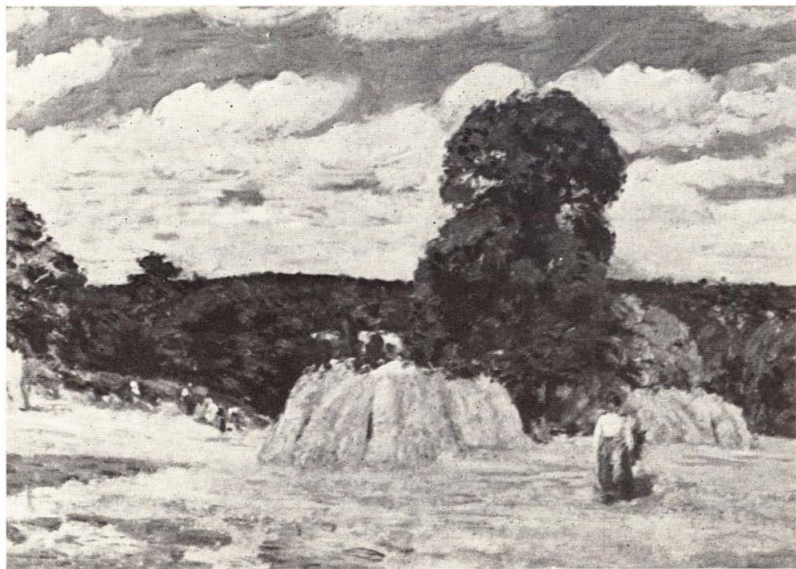
Творческая биография Камиля Писсарро (1830—1903), по собственному признанию художника, была «неотделима от истории группы импрессионистов»<sup>29</sup>. Он был единственным неизменным участником всех ее выставок и, примиряя со свойственной ему доброжелательностью и терпимостью возникавшие в ней разногласия, неуклонно стремился поддерживать ее единство. В течение многих лет безгранично веривший в непогрешимость импрессионистических принципов, Писсарро не мыслил своего творчества вне общей борьбы за их утверждение. Лишь ненадолго он вступил на путь новых поисков, но вскоре, признав свое заблуждение, вернулся к оставленным было рубежам.

Ранние работы Писсарро обнаруживают стилистическую связь с искусством барбизонцев, Курбе и Коро. Затем, сблизившись в конце 1860-х годов с Мане и группировавшимися вокруг него молодыми художниками, он обращается к пленэру, к более светлой палитре, к более свободной, динамичной и обобщенной манере письма. К началу 1870-х годов в пейзажах Писсарро полностью формируются все особенности импрессионистического видения и в то же время с большой определенностью выявляются характерные черты его личного мироощущения. В группе импрессионистов Писсарро был самым «крестьянским» художником. В отличие от Моне и Ренуара, которые чаще всего находили свои мотивы вблизи Парижа, в отличие от Сислея,



особенно тонко выразившего меланхолическую прелесть предместий и очарование маленьких городов, Писсарро любил писать настоящую деревню, с ее лугами и пашнями, фруктовыми садами, огородами и приземистыми крестьянскими хижинами. Жизнь земли, бесконечно привлекавшая художника, была неотделима в его представлении от жизни людей, от их «трудов и дней». В его пейзажи органично входят фигуры крестьян и крестьянок, пасущих скот, собирающих жатву, отдыхающих среди стогов или медленно бредущих по дорогам. Самый характер этих мотивов, абсолютная подлинность народных образов и в то же время их поэтичность, наконец ощущение гармонического единства земли и людей, безусловно, связывают Писсарро с Милле. Писсарро высоко ценил искусство «гениального крестьянина», как он называл Милле, хотя и осуждал его за «несознательность», непонимание современных идеалов, которые он «защищал... помимо своей воли»<sup>30</sup>. Сам он, более чем кто-либо из художников-импрессионистов, интересовался общественными проблемами и был горячим сторонником социалистических идей.

Писсарро не искал в природе ничего необычного или эффектного, он умел находить художественную прелесть в обыденном, значительность — в повседневном. В одной из лучших картин этого периода — «Жатва в Монфуко» (1876, Лувр) простой мотив трактован с поистине эпическим размахом. Чередование пространственных планов — золотистого поля, густо-зеленого леса и высокого неба с грядами белых облаков — подчинено мерному ритму, спокойному, как дыхание природы. Центр композиции отмечен снопами сжатого хлеба, собранными в большие скирды возле могучего дерева. Теплый свет летнего дня льется на землю, золотит кроны деревьев, согревает легкие тени, скользящие по сжатому полю. Единство живописного и композиционного строя картины исполнено глубокого смысла: все изображенное в ней — земля, люди, небо — слагается в поэтический образ бытия, возвышенного и естественного.



Писсарро. Жатва в Монфуко. 1876

В пейзажах Писсарро непосредственность восприятия цветового богатства природы сочетается с активностью ее конструктивно-пластического выражения. Передача изменчивых неуловимых состояний, световоздушных эффектов интересовала его значительно меньше, чем Моне. Писсарро был больше занят решением композиционно-пространственных задач. Часто организующим началом в его композициях, естественной пространственной осью служит дорога или деревенская улица («Дорога в Лувесьене», 1872, Париж, Лувр); порой он строит свои пейзажи на отношениях горизонтальных планов, обычно замыкая пространство холмами или строениями («Красные крыши», 1877; «Пейзаж



Писсарро. Девочка с прутьем. 1881

в Шапонвале», 1880, оба — Париж, Лувр). Но во всех случаях его пейзажи обнаруживают строгую продуманность соотношения пространства и композиционных масс, сближающую их с работами Сезанна. Не случайно начало 1870-х годов было временем тесных и плодотворных творческих контактов обоих художников, часто работавших вместе в Понтуазе и Овере.

Пейзаж неизменно оставался ведущим жанром в творчестве Писсарро, хотя он писал и жанровые картины, чрезвычайно привлекательные живой естественностью образов и ощущением единства человека и природы. («Девочка с прутиком», 1881, Париж, Лувр; «Рынок в Понтуазе», 1882, акварель и пастель, Нью-Йорк, частное собрание).

С начала 1880-х годов Писсарро, подобно Моне и Ренуару, испытывает неудовлетворенность своей прежней манерой. Поиски упорядоченности и конструктивности, характерные для его стиля и особенно заметные в работах 1880-х годов, приводят его к сближению с неоимпессионизмом Сёра и Синьяка. Новый метод, который Писсарро называл «научным импессионизмом», в отличие от «романтического импессионизма» 1870-х годов, сулил, как ему казалось, возможность непогрешимо точного, основанного на научных достижениях выражения его видения мира. Однако картины, в которых он следовал этому методу, например «Вид из окна» («Пасмурная погода», 1888, Оксфорд, Музей Ашмолиан), при всей свежести цветового решения не лишены схематизма в силу последовательной методичности наложения мелких мазков. Это чувствовал и сам Писсарро. Письма художника полны сомнений и отражают его мучительные и безуспешные стремления сочетать «чистоту и простоту точки» и «гибкость, свободу, непосредственность и свежесть»<sup>31</sup> ощущения импессионистов. Вскоре он отказывается от педантичного следования новым приемам и уже в работах 1890 года возвращается к прежней манере.

Значение позднего творчества Писсарро более всего определяют городские пейзажи — виды Руана, Парижа, Гав-

ра. «Улица Эписри в Руане» (1898, Париж, бывшее собрание Дюран-Рюэля) — быть может, самая совершенная среди этих работ. Художник достигает в ней полной гармонии объема, света и атмосферы. Он решает композицию иначе, чем Моне, она развивается в глубину, «строится» вдоль узкой улочки с плотными, пластически разнообразными массами домов и замыкается на заднем плане башнями собора, устремленными в серебристое облачное небо. Чувствуется увлеченность художника самим мотивом, его пластической динамикой и живописным очарованием, и он воссоздает этот мотив в энергичной, широкой манере, соответствующей характеру его видения.

Поздние пейзажи Парижа относятся к числу самых популярных произведений Писсарро. Причина этой популярности, бесспорно, в очень высоком мастерстве исполнения, в их колористической цельности и светозарности. В сущности, они составляют такие же серии, как и многие пейзажи Моне. Во всяком случае, таковыми можно считать виды Оперного проезда и бульвара Монмартр. Все эти пейзажи были написаны из окон верхних этажей. Такая точка зрения давала интересные пространственные эффекты и ракурсы. Свойственное Писсарро чувство монументального реализуется в обобщенно переданных объемах зданий, в широте композиций. Мелкий подвижной мазок передает мелькание экипажей и прохожих, вечную суету города, заключенную в устойчивое обрамление домов. Многие виды Парижа исполнены подлинного величия, например «Оперный проезд в Париже» (1898, Реймс, Музей; или одноименная картина того же года в ГМИИ). В московской картине, более сдержанной по цвету, отчетливо выражено характерное для многих поздних работ Писсарро обобщение формы и цвета, построение колорита на сближенных тональных отношениях. С особенной очевидностью эту тенденцию обнаруживает один из последних парижских пейзажей художника — «Сена и Лувр» (1903, Лувр), по мотиву и стилю поразительно близкий полотнам Марке.



Писсарро. Оперный проезд в Париже. 1898

Работы Писсарро и его друзей, созданные в 1870-е годы, неизменно воплощали особое чувство радостного открытия мира. Пейзажи Парижа и виды Гаврского порта, написанные в год смерти художника (1903), скорее, исполнены спокойной уверенности в ценности достигнутого. Они не только завершают одну из важных линий развития импрессионистического пейзажа, но и предвосхищают искания некоторых художников XX столетия.

Альфред Сислей (1839—1899) не обладал ни энергией и дерзостью Моне, ни спокойной уверенностью Писсарро. Скромный и сдержанный, он не прокладывал новых путей, а, скорее, следовал за своими друзьями. В его искусстве нельзя обнаружить ослепительных открытий Моне или Ренуара, но оно бесконечно привлекательно и в лучшие годы развития художника очень цельно. Задушевность и тонкий лиризм работ Сислея связывают его больше, чем других мастеров импрессионизма, с Коро — его любимым живописцем. Присущее художнику гармоничное восприятие природы и его тонкий колористический дар с особой полнотой раскрылись в пейзажах Иль де Франса. Чаще всего его привлекали интимные неброские мотивы — поля, берега рек и каналов, небольшие городки, и он умел с большой проникновенностью передать их своеобразие и поэтическую прелесть.

Самым ярким и цельным периодом творческого развития Сислея были 1870-е годы. Он полностью принимает импрессионистическую концепцию природы, которая органично сочетается с его индивидуальным видением мира. К этому времени относятся многочисленные пейзажи Лувьсьена и Аржантея, а также виды берегов Сены («Городок Вильнев-ла-Гаренн на Сене», 1872, Эрмитаж; «Площадь в Аржантее», 1872, Лувр). Многие из них близки по мотивам и композиционному решению пейзажам Писсарро, но работы Сислея отличает меньшая конструктивность и более тонкая разработка валеров. Точным соотношением оттен-

ков цвета художник достигает в них живого ощущения пространства, в котором трепещет свет и струится воздух.

Своеобразным поэтическим камертоном его пейзажей служит небо, иногда безоблачное и ясное, чаще оживленное легкими облаками, озаренное солнцем, или меланхолическое вечернее небо, в котором художнику виделось «очарование всего уходящего». «Небо ни в коем случае не может быть только фоном, — говорил Сислей. — Небо не только придает картине глубину... оно сообщает ей также движение своей формой, тем отношением, которое оно имеет к целостному воздействию картины...»<sup>32</sup>

Дарование художника и особенности его стиля нашли свое полное выражение в пейзажах, изображающих наводнение в Марли. («Наводнение в Пор-Марли»: «Лодка во время наводнения в Пор-Марли» — обе 1876, Лувр). Чуждый драматической эффектности, Сислей трактует мотив наводнения с присущим ему утонченным лиризмом. Жемчужные оттенки серебристых, голубоватых и коричневатых тонов передают облачное небо, вылинявшие стены одинокого дома, деревья, окруженные водой, подвижные отражения в ее бликующей поверхности. Мотив, который у другого художника мог бы смотреться унылым, претворяется Сислеем в живописную поэму, изысканную и меланхолическую.

С особой тонкостью Сислей почувствовал и передал очарование зимних пейзажей. Он писал их часто, никогда не повторяясь, каждый раз находя новые мотивы и особую цветовую гамму, более чистую и прозрачную, чем в зимних пейзажах Моне или Писсарро. В картине «Мороз в Лувесьене» (1873, ГМИИ) контраст холодных тонов бледного зимнего неба, голубых теней на снегу и теплых оттенков домов, деревьев, рыжеватых прогалин передает прозрачность морозного воздуха, пронизанного золотистыми лучами низкого зимнего солнца. «Снег в Лувесьене» луврского собрания (1878) отличается особой изысканностью. Узкая улочка, обрамленная невысокими стенами, уводит взгляд в





Сислей. Наводнение в Пор-Марли. 1876

глубину, где в голубоватой дымке тают очертания домов и невысокого холма. Только что выпавший снег покрывает землю и крыши, пушистыми хлопьями ложится на стены домов и ветви деревьев. Под этим чистым, отражающим нежную синеву зимнего неба покровом привычный пейзаж обретает волшебное очарование. И одинокая женская фигура, подчеркивая тихую задумчивость словно замершей природы, кажется причастной ее поэтическому миру.

Более бурные, драматичные аспекты природы были чужды лирическому дарованию Сислея. Однако начиная с конца 1870-х годов художник все чаще обращается к подобным мотивам, вероятно, побуждаемый примером Моне, а воз-



Сислей. Снег в Лувьсьенс. 1878

можно, толкаемый на новые поиски упорным равнодушием, которое встречало его работы. В некоторых пейзажах 1880-х и 1890-х годов Сислей стремится выразить динамику природы, напряженность ее жизни повышенными цветовыми звучаниями, резкими контрастами цвета, более энергичной, чем прежде, техникой. Таковы многие пейзажи Море на Луэне, где Сислей прожил последние двадцать лет жизни. Подобно Моне, он часто пишет один и тот же вид, например церковь или старинный мост в Море. Архитектурные мотивы особенно соответствовали стремлению к энергии пластического выражения, свойственному Сислею в поздний период его творчества. В лучших картинах этого цикла он находит абсолютное пластическое и цветовое единство строений, берегов и опалового неба, отраженных в спокойных водах Луэна («Мост в Море», 1893, Лувр).

Сислей был единственным среди художников-импрессионистов, так и не дождавшимся признания. Но по жестокой иронии судьбы сразу же после кончины художника, которому лишь в исключительных случаях удавалось продавать свои работы за несколько сот франков, его картины стали цениться необычайно высоко.

Многие высшие достижения импрессионизма связаны с творчеством Пьера-Огюста Ренуара (1841—1919). Он вошел в историю искусства как «живописец счастья», и мы действительно не знаем ни одной печальной картины этого удивительного художника. Сам он уже на склоне лет с горечью говорил: «Я знаю, трудно добиться признания того, что живопись может быть очень большой живописью, оставаясь радостной»<sup>33</sup>. И это верно. При первом знакомстве искусство Ренуара может показаться бездумным, даже поверхностным. Лишь постепенно, вживаясь в мир его полотен — мир пленительных женщин и безмятежных детей, радостной природы и прекрасных цветов, начинаешь постигать наивную и мудрую философию художника, безмерно любившего жизнь. «Главная функция человеческого суще-

ства — жить, первый долг его — уважать жизнь... жизнь — это состояние, а не предприятие», — утверждал Ренуар<sup>34</sup>. И этим естественным состоянием в его представлении было состояние счастья. Не менее определенными были творческие принципы художника: «Для меня картина... должна быть приятной, радостной и красивой... В жизни достаточно досадных вещей, не будем фабриковать еще новые»<sup>35</sup>. Стилистически искусство Ренуара претерпело очень значительную эволюцию. Но и в начале, и в конце своего пути он не изменил своим идеалам.

В юности Ренуар занимался росписью по фарфору и тканям, а затем поступил в мастерскую Глейра, где сблизился с Моне и Сислеем, разделяя с ними неприятие академической рутины и увлечение Курбе. Влиянием последнего отмечены многие ранние работы художника, например «Кабачок тетушки Антони» (1866, Стокгольм, Национальный музей), «Портрет Сислея с женой» (ок. 1868, Кельн, Музей Вальраф-Рихартц) или «Лиз» (1868, Эссен, Музей Фолькванг). Вместе с тем уже эти полотна обнаруживают большое и оригинальное колористическое дарование Ренуара и предвосхищают характерные мотивы его последующих работ. В дальнейшем художник решительно обновляет свое живописное видение непосредственным изучением природы. Его композиции становятся свободными и непринужденными, цвет — богатым и звучным, манера письма — живой и динамичной. Все эти качества уже присущи его работам, выполненным в конце 1860-х годов и знаменующим начало импрессионистического периода творчества Ренуара, например картине «Купание на Сене. Лягушатник» (1869, Москва, ГМИИ).

В течение всей своей жизни Ренуар писал прекрасные пейзажи («Новый мост в Париже», 1872, Нью-Йорк, частное собрание; «Сена в Аржантее», ок. 1873, Париж, Лувр). Но его истинным призванием оставалось изображение человека. В 1870-е годы, когда творчество художника было особенно непосредственно связано с современной жизнью,

он чаще всего писал жанровые картины и портреты. Его полотна с поразительной живостью воссоздают суету парижских улиц и бульваров, сцены в театрах и кафе, загородные прогулки и праздники под открытым небом. Облик людей и колорит эпохи переданы в них не менее ярко, чем в романах Мопассана или Гонкуров. Но Ренуару чужда горькая, часто трагическая интонация Мопассана, аналитическая бесстрастность Гонкуров, а также едкая, порою беспощадная ирония Дега. В его искусстве жизнь Парижа раскрывается своей беззаботной, радостной стороной, и даже самые обычные мотивы приобретают неподдельное поэтическое очарование и ореол ликующей праздничности.

Знаменитая «Ложа» (1874, Лондон, Институт Курто), показанная на первой выставке импрессионистов, открывает ряд блестящих «сцен современной жизни» в искусстве художника. Сюжет ее несложен, композиция кажется столь же простой. Однако надо было обладать большой смелостью, чтобы с такой уверенностью и точностью кадрировать фигуры, словно «наплывом» приближая их к зрителю. Молодая женщина, непринужденно облокотившаяся на барьер ложи, озарена мягким светом, лицо ее спутника, полускрытое биноклем, остается в прозрачной тени. Фоном для них служит золотая отделка ложи, оттеняющая, подобно дорогой оправе, бесценную живопись. Легкие, то более отчетливые, то сплавленные мазки передают тончайшие оттенки и переливы серебристого шелка, мягкие, пушистые волосы, нежную кожу, влажный блеск прекрасных темных глаз. Именно в этой картине Ренуар впервые с абсолютной свободой и последовательностью использовал в фигурной живописи выработанное в пейзаже импрессионистическое понимание цвета и технику. Вместе с тем он по-своему и очень гибко претворяет эти приемы. Раздельные подвижные мазки, передающие фон, аксессуары, одежду, сменяются более спокойными, деликатными, когда Ренуар пишет лица своих моделей, с особой бережностью, словно любуясь их нежной привлекательностью.



Ренуар. Ложа. 1874



Ренуар. Качели. 1876

Картины, написанные на пленэре, — «Качели» и «Мулен де ла Галетт» (обе 1876, Лувр) — отличает особая светозарность и звучность цвета. Первая из них строится на отношениях голубоватых прозрачных теней и золотисто-розового света, проникающего сквозь густую листву и рассыпающегося трепетными бликами на фигурах. Белое платье девушки, покачивающейся на качелях, кажется сотканным игрой тепло-холодных рефлексов, солнце зажигает золотом ее белокурые волосы, нежное лицо окутано прозрачной тенью. В потоке света, победно пронизывающего голубые тени, все изображенное обретает новый поэтический смысл, становится образом неомраченной радости.

«Мулен де ла Галетт» не только шедевр ренуаровского импрессионизма. Эта сравнительно большая картина, изображающая народный бал в саду Монмартрского танцевального зала, во многом программное произведение всего течения. Общий взгляд, не фиксирующий детали, улавливает в ней прежде всего живой ритм танца, мелькание юных лиц, блеск глаз, сияние улыбок. Лишь потом замечаешь, что в композиции почти нет резких движений и ощущение непринужденной динамики создается напряженным ритмом цветowych пятен на всей поверхности холста. Этот ритм воспринимается с особой отчетливостью, благодаря необычной, в своем роде уникальной пространственной организации картины. Построенный на смелых срезах и динамических ракурсах первый план дан сверху, затем точка зрения понижается, так что сидящие фигуры не заслоняют танцующие пары и толпу в глубине. Свет становится и здесь активным объединяющим началом, живописным и эмоциональным. Зыбкая игра солнечных бликов вплетается в звучный аккорд синих тонов, словно материализуясь в теплых пятнах лиц, платьев и шляп. Даже в творчестве Ренуара трудно назвать картину, в которой подвижность цвета и света выражала бы столь яркое чувство радости бытия.

Сравнительно редкие в этот период изображения обнаженной натуры так же принадлежат к шедеврам худож-





Ренуар. Мулен де ла Галетт. 1876

ника. Погружая фигуры своих обнаженных в лучезарное сияние света («Обнаженная на солнце», ок. 1876, Лувр) или в прозрачную тень («Обнаженная», 1876, Москва, ГМИИ), Ренуар решительно отказывается от традиционных приемов моделировки и четкости контуров и достигает поразительного ощущения жизни прекрасной плоти богатством цвета, сложного и гармоничного.

Среди многочисленных портретов Ренуара преобладают женские и детские. Художник любил писать их больше, чем портреты мужчин, в его представлении слишком напряженных, слишком погруженных в свои мысли, чуждых тому состоянию спокойствия и душевной ясности, которое он стре-



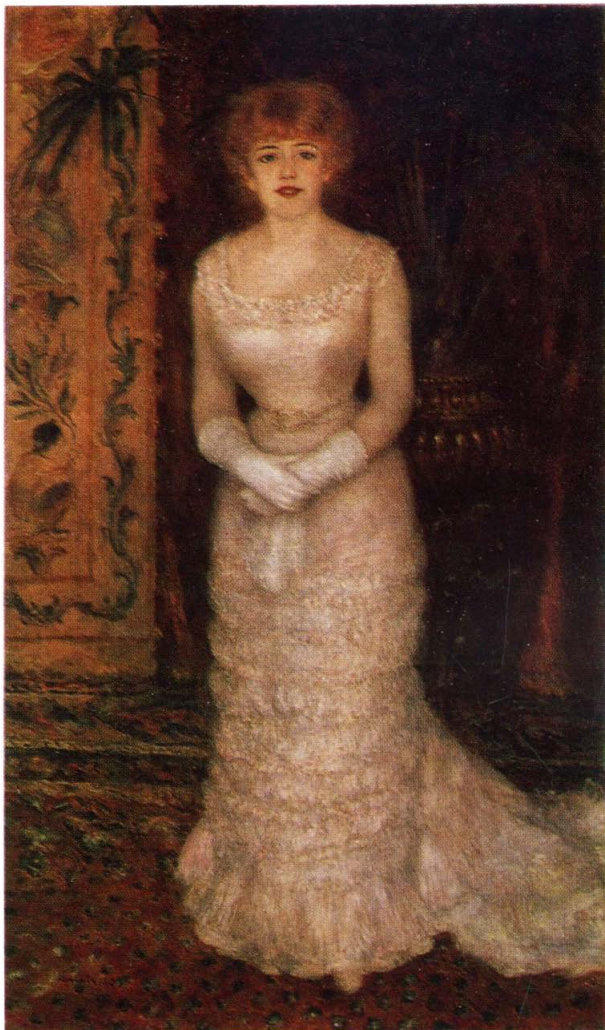
Ренуар. Обнаженная. 1876

мился воплотить в своих работах. Трудно говорить о нормативности в отношении столь непосредственного искусства. Однако увлеченное созерцание мира и человека, составлявшее основу творческого импульса Ренуара, было, бесспорно, подчинено определенному понятию красоты. Для него оно было неотделимо от представления о здоровье, о душевной цельности, доброте и безмятежности (которую часто путают с бездумностью) и в то же время изяществе, женственности и кокетливой грации. Все эти грани идеала художника мы находим и в образах его жанровых полотен, и в портретах, таких, как портреты Жанны Самари (1877, ГМИИ, 1878, Эрмитаж) или Альфонсины Фурнез (картина «В Лягушатнике», 1879, Лувр; «Девушка с веером», 1881, Эрмитаж).

Многие работы, созданные в начале 1880-х годов, свидетельствуют о появлении новых тенденций в творчестве художника, который, по его собственному признанию, дошел «до пределов импрессионизма» и, видимо, полагал, что в границах найденного для него не может быть дальнейшего развития. Некоторые изменения стиля обнаруживает уже одна из самых значительных картин Ренуара — «Завтрак гребцов» (1881, Вашингтон, галерея Филипс). Живой динамикой композиции, свободой пространственной организации она примыкает к более ранним произведениям.

Но в отличие от пейзажа, охваченного вибрацией света, фигуры в этом холсте написаны более плотно, а в колорите заметно активизируются горячие тона. «Завтрак гребцов» не только завершает импрессионистический период творчества художника, но и позволяет предугадать его последующую эволюцию.

1880-е годы знаменуют новый этап в развитии Ренуара, который часто называют классицистическим или энгристским. Во многих работах этого десятилетия можно обнаружить поиски пластической законченности формы, четкое выявление контура, отход от импрессионистической техники, а главное — от непосредственной эмоционально-чувст-



Ренуар. Портрет Жанны Самари. 1878



Ренуар. Завтрак гребцов. 1881

венной передачи действительности, характерной для более ранних произведений.

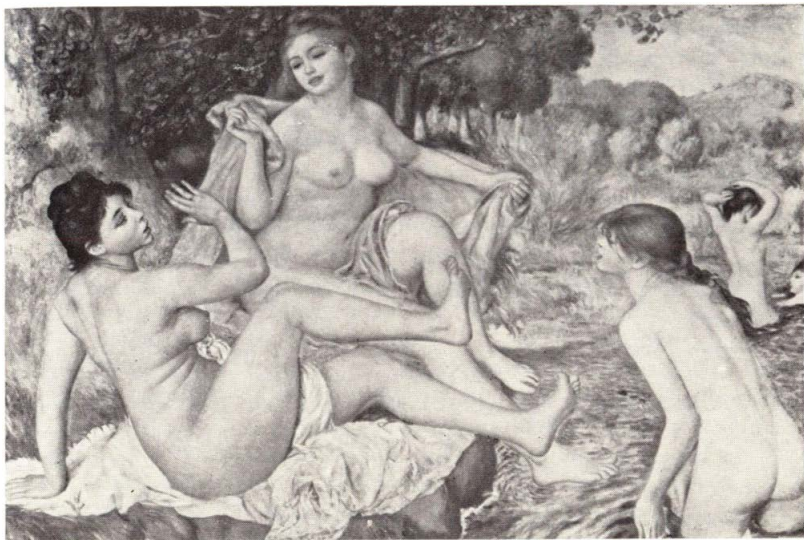
В стремлении обновить выразительные приемы Ренуар отчасти опирается на искусство Энгра, Рафаэля, помпейскую живопись, которая вызвала его восхищение во время путешествия в Италию в 1881 году. Однако он отнюдь не следует традиционным нормам или схемам и в полной мере сохраняет своеобразие своего мироощущения и стиля.

Поиски нового пластического языка, отмеченного элегантно, хотя порой и суховатым графизмом, связаны главным образом с изображением человеческих фигур. Их трудно обнаружить в таких работах, как «Танец в Бужива-

ле» (1883, Бостон, Музей искусств), «Зонтики» (1884, Лондон, Национальная галерея), «Материнство» (изображение жены и сына художника, 1886, Нью-Йорк, частное собрание). Нередко в одной картине сосуществуют две манеры: фигуры выполнены более тщательно и плотно, а пейзаж, написанный с прежней свободой, кажется искрящимся радужным маревом («У моря», 1883, Нью-Йорк, Музей Метрополитен; «Ребенок с кнутиком», 1885, Эрмитаж). В большинстве работ этого времени изменяется колорит. Голубовато-синие тона, которые были цветовой доминантой импрессионистических холстов, уступают место более горячим — красным, золотистым, зеленоватым, порой контрастно сопоставленным с холодными.

«Классицистические» тенденции этого десятилетия, особенно отчетливые в изображениях обнаженной натуры, получили свое предельное выражение в картине «Большие купальщицы» (1887, Филадельфия, Музей искусств). Ренуар даже использует здесь композицию рельефа Жирандона в Версальском парке. Три фигуры объединены с безукоризненно точным расчетом в единую ритмическую систему, однако это достигается за счет известной искусственности поз. Стремление к графической четкости, чуждое темпераменту Ренуара, не приведено здесь в гармонию с его глубоко индивидуальным пониманием цвета, по-прежнему насыщенного, богатого полутонами и оттенками, а идеальная пластика фигур — с чисто живописной, свободной и мягкой трактовкой пейзажа. Сам художник, видимо, сознавал неорганичность своего нового стиля. Период сомнений и поисков продолжался в его творчестве до начала 1890-х годов, что вместе с тем не исключало создания ряда прекрасных произведений и в это сложное, кризисное для всего импрессионизма время.

С середины 1890-х годов искусство Ренуара вступает в новую, заключительную фазу. Отныне оно вновь отмечено редкостным стилистическим единством, но по сравнению с импрессионистическим периодом обнаруживает большую



Ренуар. Большие купальщицы. 1887

узость тематики. Наряду с портретами, пейзажами, натюрмортами, Ренуар особенно охотно пишет обнаженную или полуобнаженную натуру, и именно эти работы принадлежат к числу самых совершенных его созданий. Они чрезвычайно просты по мотивам и, хотя носят разные названия — «Купальщицы», «Одалиски» и т. д., по существу, лишены отчетливых сюжетных мотивировок. «Сюжеты самые простые — самые вечные», — говорил Ренуар; «Будет ли обнаженная женщина выходить из соленой воды или вставать со своей кровати, будет ли она называться Венерой или Нини, — лучшего никто не изобретет»<sup>36</sup>. При этом он не перестает работать с натуры, но достигает в своих холстах той меры обобщения, поэтизации и очищения не-

посредственных жизненных впечатлений, которые мы находим у великих мастеров прошлого. Мировосприятие позднего Ренуара сродни мироощущению Тициана или Рубенса, да и совершенство исполнения, удивительная гармония его живописи соразмерны лучшим образцам классического искусства.

Вместе с тем поздний стиль Ренуара, несомненно, связан с художественными тенденциями рубежа XIX и XX веков. Многие его черты, прежде всего синтетичность, обобщенность, созвучны поискам Сезанна и, по сути дела, принадлежат уже постимпрессионистической фазе в развитии французского искусства. С другой стороны, в работах этого времени вполне оригинально воплощаются декоративные искания эпохи, по-разному преломившиеся в творчестве Моне, Гогена или художников группы наби.

В поздних полотнах Ренуара монументальное обобщение формы сочетается с чисто живописным ее пониманием, с мягкостью, свободой и широтой письма. Исключительная цветовая и световая насыщенность сообщает им особую одухотворенность. При этом художник значительно ограничивает свою палитру, в ней, как правило, торжествуют красновато-оранжевые тона. Словно горячее дыхание жизни, они пронизывают живописную ткань всех его поздних работ, но в каждом холсте художник находит их новые созвучия, нередко противопоставляя теплые и холодные — лиловые, синие или зеленоватые тона. Ренуар почти безвыездно живет на юге Франции, и радостные краски его холстов как будто излучают тепло южного солнца. Последние двадцать лет жизни художник страдал ревматизмом, в конце концов полностью парализовавшим его тело. Но и прикованный к креслу, Ренуар продолжает работать, и все, что он пишет в эти годы, — фигуры, природа, цветы — претворяется его видением в гармоничные образы, проникнутые истинно эллинским мироощущением.

Такова небольшая картина «Ода цветам», навеянная стихами Анакреона (ок. 1903—1909, Лувр). Фигура де-



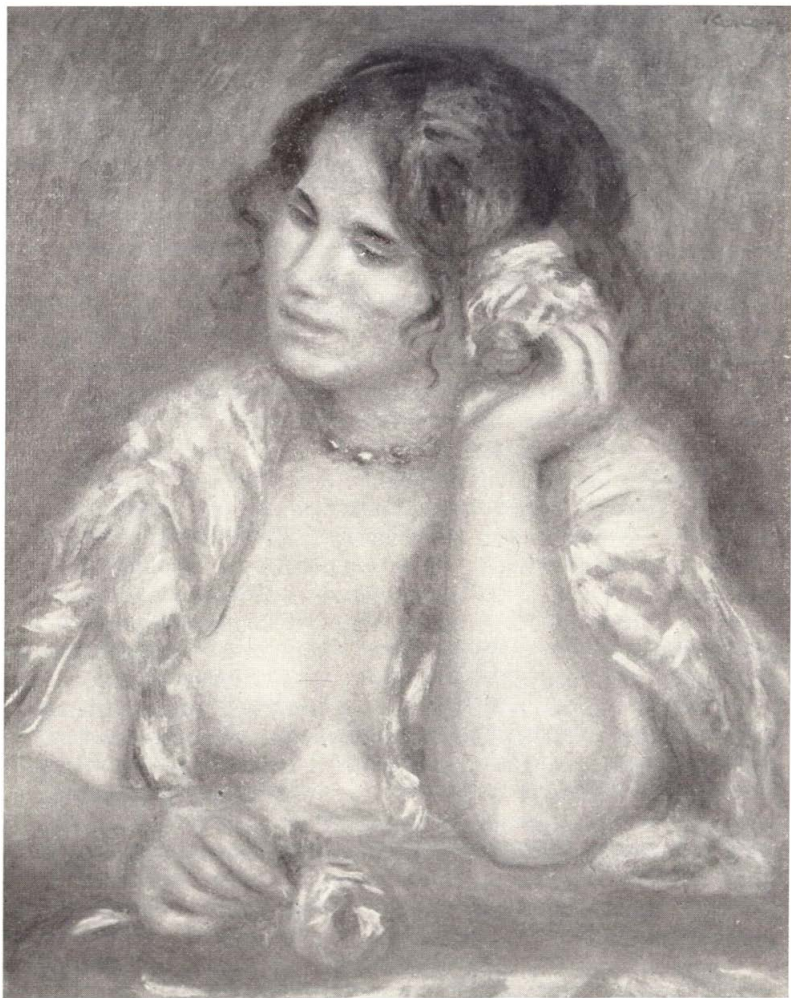
вушки, ласкающей цветы, при всей ее полновесности и даже грузности, пленительна своей женственной грацией и изяществом. Фон — цветущий пейзаж с фигурами купальщиц — кажется прекрасным и трепетным, как греза. Все напоено светом, но он не раскалывается на подвижные блики, как прежде, а озаряет весь холст, сообщая волшебную легкость мощным объемам.

В эти годы Ренуар нередко добивается богатства и гармонии колорита за счет особой насыщенности и разнообразия сближенных тонов. Одна из самых роскошных по цвету поздних работ, «Девушка в соломенной шляпе» (ок. 1908, Лувр), почти целиком построена на градациях красного цвета. Эта небольшая картина словно охвачена пламенем, отблески которого играют на лице модели, и даже ее рыжие волосы приобретают красноватый оттенок.

В отличие от напряженного цвета «Девушки в соломенной шляпе», картина «Габриэль с розой» (1911, Лувр) решена на изысканных сочетаниях жемчужно-розовых оттенков тела и прозрачного зеленоватого фона. Пластика формы выявлена с удивительной энергией, но обобщенность контуров и легкость письма лишают ее тяжеловесности.

Стилистические искания этих лет закономерно приводят Ренуара к скульптуре. Выполненные с помощью пратисьенов под непосредственным руководством художника, его статуи — женские фигуры, чаще всего обнаженные, обнаруживают связь с работами Майоля. Она проявляется не только в мотивах и стилистических приемах, она — свидетельство глубокой близости мироощущения и образных концепций обоих мастеров. Как и Майоль, Ренуар обращается в своем позднем творчестве к широко понятым и индивидуально преломленным традициям классического искусства, обновляя их неизменно интенсивным ощущением жизни, природы.

Скульптуры Ренуара воплощают тот же пластический идеал, что и его живопись, быть может в еще более монументальных формах. Такова «Прачка, присевшая на кор-



Ренуар. Габриэль с розой. 1911

точки» (бронза, Лувр) и особенно «Венера-победительница» (бронза, Париж, Музей Пти Пале) — самая гармоничная и архитектурно целостная статуя мастера. В сочетании величия и женственного очарования она близка многим поздним картинам Ренуара, в частности — великолепному холсту «Купальщицы» (ок. 1918—1919, Лувр). Любимый мотив художника — обнаженные фигуры на фоне прекрасной природы — получил в нем, пожалуй, самое смелое выражение — в преувеличенных, мощных, полнокровных формах, в горячих, пронизанных светом красках. Эта большая картина, законченная в год смерти Ренуара, завершила развитие его искусства, пафосом и нравственным смыслом которого неизменно оставалось прославление жизни и красоты.

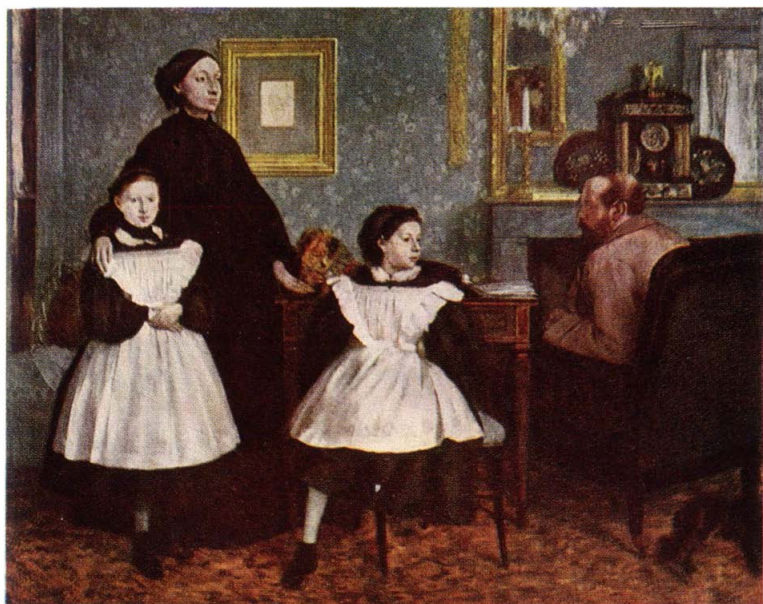
Особое место в группе импрессионистов принадлежало Эдгару Дега (1834—1917). Активнейший организатор Анонимного общества, участник всех, за исключением одной, его выставок, он был далек от многих основополагающих принципов импрессионизма. Дега отрицал непосредственность в искусстве: «Все, что я делаю, есть результат обдумывания и изучения старых мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераменте я ничего не знаю»<sup>37</sup>. Он был противником пленэра и почти никогда не писал свои картины с натуры. Наконец, в отличие от Моне или Ренуара, Дега, особенно в ранних работах, утверждал преимущественное значение рисунка, считая его «более плодотворным полем деятельности», чем цвет<sup>38</sup>.

Дега учился в мастерской академического живописца Ламотта, одновременно посещая Школу изящных искусств. Увлечение Энгром и Пуссеном, а также искусством Возрождения, которое он изучал в Италии, сказалось в его ранних работах, особенно в исторических картинах («Молодые спартанки, вызывающие на состязание спартанцев», 1860, Лондон, Национальная галерея; «Сцена войны в средние века», 1865, Лувр). Следуя в них классицистической

традиции, Дега стремится обновить ее живым и точным наблюдением натуры.

Значение раннего творчества художника определяется преимущественно портретами, в которых прежде всего проявились характерные черты его индивидуального стиля. Многие из этих работ могут быть названы в числе высших достижений портретного искусства XIX столетия. Необычайно острое видение натуры сочетается в них с проникновенностью психологического анализа и особой серьезностью, часто даже сумрачностью эмоциональной интонации. Свое законченное выражение ранний стиль портретов Дега получил в большой картине «Семья Беллелли» (ок. 1860—1862, Лувр), изображающей тетку художника, ее мужа и двух дочерей. Дега долго работал над этим холстом, упорно искал композицию, соотношение фигур и интерьера. Позы моделей спокойны, но асимметричность в расположении фигур придает композиции неожиданную остроту, рождает ощущение непреднамеренности. Картина поражает совершенством выполнения, точностью и изяществом рисунка, гармонией колорита, в котором господствуют изысканные оттенки серебристых, голубоватых и черных тонов.

Вначале художник обычно придерживается достаточно традиционных композиционных приемов, обнаруживающих связь с портретами Энгра или старых мастеров (Портрет герцогини Морбилли, ок. 1863; портрет молодой женщины, 1867, оба — Лувр). Дальнейшее развитие Дега-портретиста идет по линии все более активной динамизации композиций, преодоления статичности и фронтальности. Он часто строит их по диагонали в глубину (портрет отца художника с певцом Пагансом, ок. 1869, Лувр), использует композиционные сдвиги, неожиданные ракурсы, достигая этим совершенно новых динамических, пространственных и в конечном счете выразительных эффектов («Дама с хризантемами», 1865, Нью-Йорк, Музей Метрополитен). При этом необычайная смелость композиционных решений не только не идет в ущерб характеристике, но, наоборот, способствует



Дега. Семья Беллели. Ок. 1860—1862

выявлению индивидуальности модели, особенностей ее облика, душевного склада, поведения.

Новое динамическое и в этом плане вполне импрессионистическое видение Дега блестяще демонстрирует портрет графа Лепика с дочерьми (ок. 1874—1875). Лепик изображен в стремительном движении, пересекающим площадь Согласия, тогда как его дочери и собака следуют в противоположном направлении. В картине дан высокий горизонт, и пространство площади, замкнутое в глубине террасой сада Тюильри, служит фоном для фигур, резко сдвинутых

вправо и частично срезанных нижним краем холста. Общая композиционно-пространственная концепция определяет особый характер этой картины, объединяющей разные жанры, не случайно ее часто называют «Площадь Согласия».

Те же стилистические тенденции обнаруживают уже в 1860-е годы изображения современной жизни, постепенно приобретающие ведущее значение в творчестве художника. Картины «Скачки. Перед стартом» (1862), «Музыканты оркестра» (ок. 1868—1869, обе — Лувр) и многие другие рождают то же ощущение непосредственного, словно случайно увиденного «кадра» действительности, что и портрет Лепика.

Творчество Дега развивалось в русле современных художественных исканий, но именно в его работах наиболее отчетливое выражение приобретает психологически-аналитическая тенденция. Художник стремится вжиться и вчувствоваться в каждое явление, изучить его с максимальной точностью и передать как бы с разных точек зрения, в разных аспектах и ракурсах. Это побуждает его искать решение каждой темы во многих вариантах. Начиная с конца 1860-х годов в искусстве Дега можно обнаружить ту же тенденцию к созданию серий («Скачки», «Балетные сцены», «Модистки», «Прачки»), которая характеризует, правда несколько позже, творчество Моне или Писсарро. Но если в своих пейзажных циклах эти художники стремились уловить характер различных состояний природы, обусловленных изменениями света и атмосферы, то поиски Дега велись в других направлениях. Он видел свою цель в том, чтобы «созерцать и осмысливать жизнь»<sup>39</sup>, и это осмысление всегда было связано с глубоким проникновением в самую суть действительности, с активным обобщением жизненных впечатлений. Искусство Дега было более разнообразным тематически, более сложным по своей проблематике, более интеллектуальным и менее непосредственно-чувственным, чем творчество Ренуара, Моне или Сислея. И это с полной очевидностью обнаружили уже его ранние портреты и жан-



Дега. Портрет Лепика с дочерьми. Площадь Согласия. Ок. 1874—1875

ровые композиции. В отличие от большинства художников-импрессионистов, Дега обычно не искал творческих импульсов в природе. Он был прежде всего глубоким, точным и проникновенным художником города, жизнь которого обнажал в разнообразных, подчас неожиданных «срезах». При этом Дега воспринимал действительность прежде всего как динамическую стихию. Движение, воплощавшее в его представлении полноту и интенсивность жизни, стало лейтмотивом творчества художника. Начиная с 1870-х годов он приходит к полному его раскрепощению и в портретах, и в жанровых работах. Соответственно и композиции Дега становятся все более динамичными, свободными, а пространственные построения приобретают небывалую ост-



Дега. Скаковые лошади перед трибунами. Ок. 1869–1872

роту. Параллельно происходят радикальные изменения цвета. Сдержанный и строгий в ранних произведениях, он в дальнейшем чрезвычайно обогащается и усложняется. Дега, однако, избегает импрессионистической дифференциации цвета, и в живописном плане его сближает с импрессионизмом не столько понимание цвета, сколько растущий интерес к свету, как правило искусственному. В этом свете цвет становится радужным, искрящимся, как бы в свою очередь излучающим свет. Но и рисунок, естественно, подвергается его воздействию. Не теряя точности, он лишается видимой определенности, становится «функцией света» (Вентури). Техника Дега постепенно приобретает все боль-



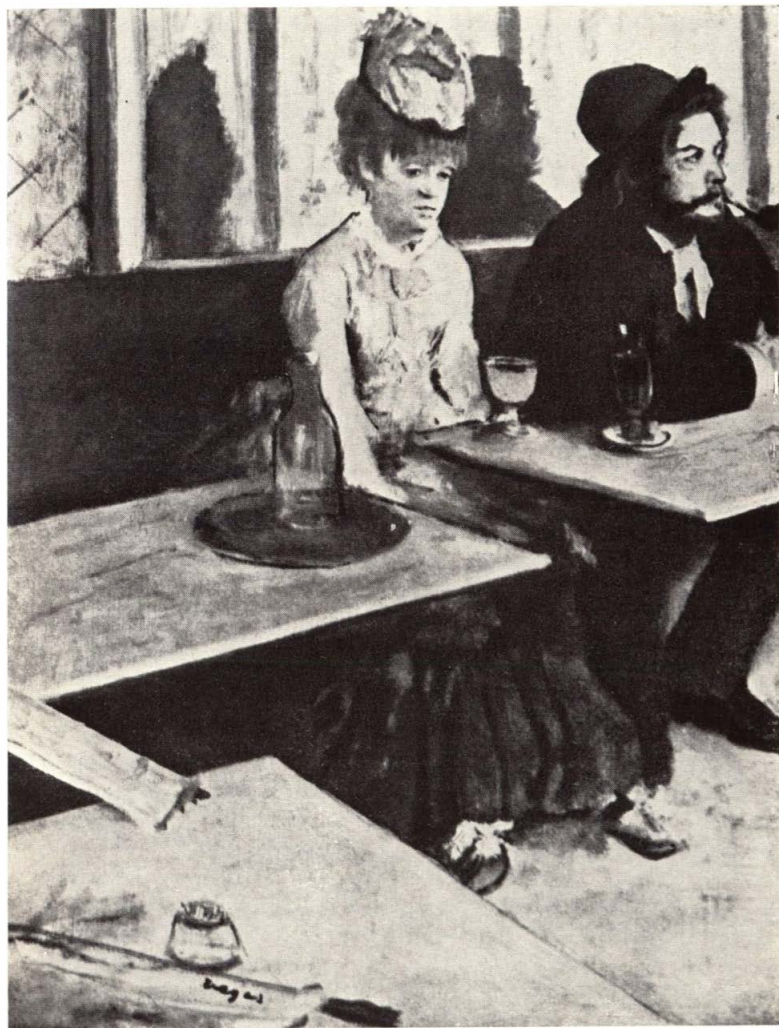
шую свободу, эскизность. Впрочем, его манера остается чрезвычайно разнообразной. Как правило, отказываясь от подчеркнутого контура, он, однако, в некоторых случаях прорисовывает его с особой энергией, что в сочетании с растущим обобщением формы предвосхищает синтетический стиль Гогена и понт-авенских мастеров.

В течение всей жизни Дега уделял большое внимание техническим вопросам, смело экспериментируя, часто объединяя разные техники. Начав с живописи маслом, он в дальнейшем все чаще обращается к пастели и вырабатывает своеобразные приемы наложения краски отдельными мазками (или штрихами), как бы объединяя рисунок и живопись. В этой технике выполнены почти все его поздние работы.

Стиль художника формировался на основе глубокого усвоения традиций французского и итальянского искусства. Однако новая эпоха, которую он стремился выразить с максимальной экспрессией, ставила перед ним задачи, требовавшие обновления выразительных приемов. Эти приемы должны были быть особенно активны и разнообразны еще и потому, что фотография уже осуществила свои первые завоевания и уверенно входила в быт и сознание людей. Дега сам занимался фотографией и использовал ее в своем творчестве. Но он великолепно понимал, что фотография не может подменить искусство и самим фактом своего существования обязывает художника исключить из своего творчества все, что способно привести к «фотографизму». Таковым, в частности, казалось ему мгновенное восприятие. Дега в своем упорном стремлении к совершенству провозглашал необходимость постоянных поисков, считая, что «нужно вновь переделывать по десять, по сто раз один и тот же сюжет»<sup>40</sup>. Впечатление непреднамеренности и случайности, которое могут произвести его работы,— только кажущееся. С другой стороны, он был чрезвычайно чуток и к художественным тенденциям своего времени, отмеченного открытием и претворением опыта неевропейских куль-

тур. Для поколения Дега особенно важным было знакомство с японскими гравюрами, которое оказало значительное воздействие и на его искусство. Но «японизм» Дега — явление своеобразное. Художник следовал многим приемам японской гравюры, используя неожиданные ракурсы, непривычные пространственные построения. Подобно японцам, он нередко помещал в центре композиции второстепенные предметы, как это имело место в ряде портретов начиная с 1860-х годов, резко повышал линию горизонта, «распластывая» пространство на плоскости. В дальнейшем Дега подхватывает и развивает свойственное всему восточному искусству орнаментальное понимание рисунка, а также приемы сопоставления плоских цветовых пятен. Вместе с тем, в отличие от многих современных художников, он никогда не подражал японцам в мотивах своих произведений, ни в одной его работе мы не встретим модных в то время предметов японского искусства — ширм, вееров, кимоно и т. д. Дега вообще был чужд интерес к экзотике, характерный и для его предшественников-романтиков, и для некоторых младших современников. Он неизменно оставался европейским художником и в своем восприятии мира, во всем строе творческого мышления и даже в своих новаторских открытиях в тематической и изобразительно-выразительной сфере во многом развивал опыт своих французских предшественников, прежде всего Домье.

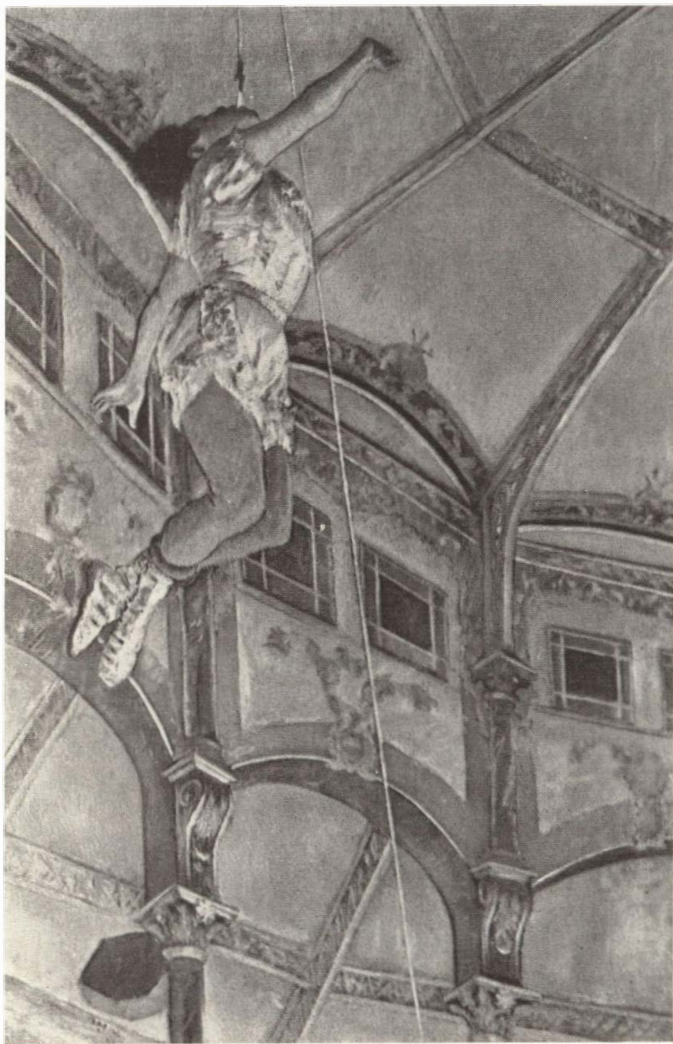
Эдмон де Гонкур, посетивший мастерскую Дега в 1874 году, записал в своем дневнике: «Я не встречал еще художника, который, воспроизводя современную жизнь, лучше схватывал бы ее дух»<sup>41</sup>. Действительно, работы Дега составляют блестящую картину нравов современного Парижа. Острота наблюдения, великолепное знание человеческой души часто сочетаются в них с едкой иронией и горестно-пессимистическим отношением к проходящей перед его глазами «человеческой комедии». В отличие от Ренуара с его ясным, жизнерадостным мировосприятием, Дега нередко останавливается на малопривлекательных сто-



Дега. Абсент. 1876

ронах человеческого облика и поведения и передает их с беспощадной точностью, свойственной его скептическому уму. Это особенно характерно для картин и рисунков, воссоздающих различные сцены в кафе, кафе-концертах, изображающих певцов дешевых кафешантанов, дам «полусвета», обитательниц публичных домов. «В кафе», или «Абсент» (1876, Лувр) едва ли не самая известная работа этого круга. С редкой психологической проникновенностью раскрывает художник трагедию двух опустившихся людей, их одиночество и взаимное равнодушие. Само построение композиции с пустыми столиками на переднем плане, резкий ракурс которых словно насильственно отодвигает фигуры в пространство неуютного кафе, заставляет почти физически ощутить их отчужденность от мира, в котором им нет места.

Присущее Дега чувство жизненной правды и великолепное мастерство синтеза, умение в одном движении, жесте, в обобщенной линии профиля раскрыть характер человека особенно ярко проявляются в изображениях певцов кафешантанов, часто смешных и жалких в своем стремлении понравиться публике, или вульгарно-хищных посетительниц монмартрских кафе («Женщины в кафе на Монмартре», 1877, Лувр). Подобные работы вызывают естественные ассоциации с современной литературой, и прежде всего с натуралистической школой, однако главным образом в сюжетном плане. Бесстрастный, часто нарочитый прозаизм и обстоятельность натурализма остались, за немногими исключениями, чуждыми художнику. Для Дега, казалось бы, беспощадно точного аналитика, с горечью подмечавшего в своих моделях все смешное, некрасивое, грубое, искусство не было простой фиксацией увиденного. В его представлении оно должно было «завершить истину» и «придать ей видимость безумия»<sup>42</sup>. Необычайно выразительная линия Дега, капризная и непогрешимо точная, фантастическая смелость его пространственных построений, сияние света и цвета преображали вульгарную обыден-



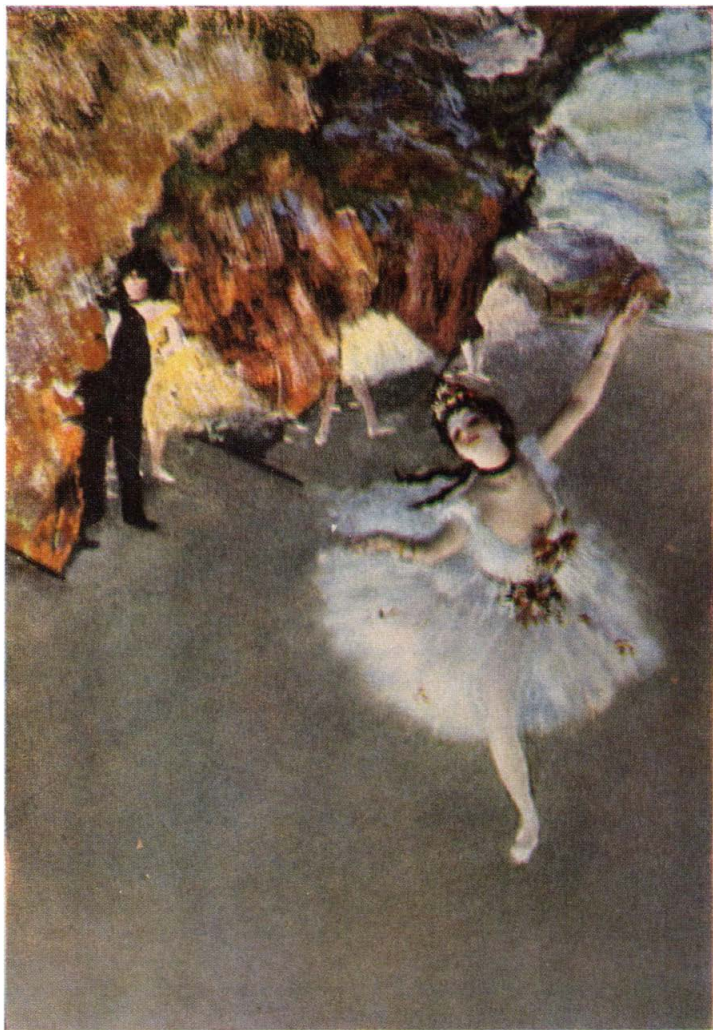
Дега. Мисс Лола в цирке Фернандо. 1879



Дега. Гладильщицы. Ок. 1884

ность в волшебный мир, исполненный терпкого и острого очарования. Мир парижских зрелищ давал ему для этого преобразования особенно богатый материал.

Вслед за Домье и до Сера или Тулуз-Лотрека Дега открывает для искусства тему цирка. Мир, в котором драматически сосуществуют изящество и ловкость, смертель-



Дега. Звезда, или Танцовщица на сцене. 1878

ная опасность и смелость, требовал особых выразительных приемов. В картине «Мисс Лола в цирке Фернандо» (1879, Лондон, Национальная галерея), одной из самых новаторских композиций Дега, акробатка, свободно парящая под куполом цирка, изображена в резком ракурсе снизу и сдвинута от центральной оси к левому верхнему углу. Такое построение, в сочетании с эффектом света, озаряющего фигуру и словно растворяющего ее контуры, создает острое ощущение головокружительной высоты и риска, иллюзию движения, длящегося на наших глазах.

Контрастом образам развлекающегося и праздного Парижа выглядят изображения прачек, гладильщиц. Как и Домье, Дега решал их обычно вне бытовой среды. Но образы Дега более индивидуальны и конкретны. Чаще всего его интересуют выразительность профессиональных движений, характерность поз, порою он открывает неожиданные декоративные эффекты в сопоставлении фигур, в ритмическом взаимодействии силуэтов («Прачки, несущие белье», ок. 1876—1878, Нью-Йорк, частное собрание). В других случаях светотеневые контрасты и отношения пятен сообщают простому мотиву своеобразную поэтическую экспрессию («Гладильщица», ок. 1882, Париж, частное собрание). В ряде вариантов «Гладильщиц» Дега поднимается до подлинного социального обобщения, обнажая утомительное однообразие труда, его уродующую человека тяжесть («Гладильщицы», ок. 1884, Лувр).

В течение всей жизни Дега сохранял стойкое пристрастие к определенным темам, впрочем, более разнообразным, чем в творчестве многих современных художников. И пожалуй, ничто так не соответствовало интересам художника, как изменчивая, динамичная стихия танца, в которой движение, ритм, цвет и свет сплетаются в нерасторжимое единство.

Балет был его любимой темой, вызвавшей к жизни множество шедевров в живописи и графике, в скульптуре и поэзии. С одинаковым блеском он передавал и утомитель-



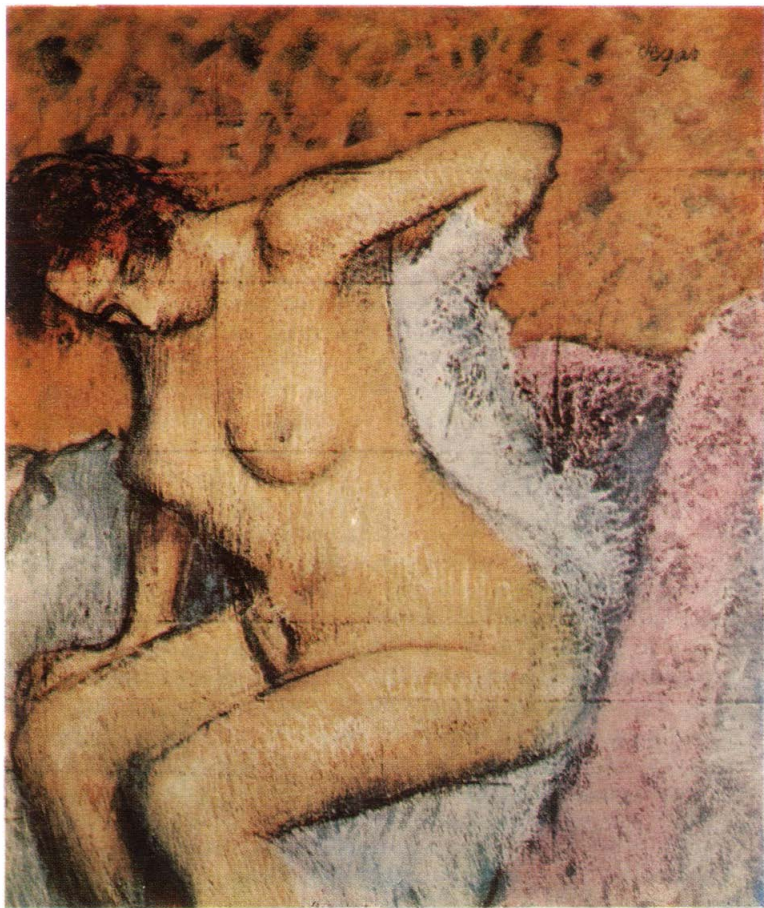
но-однообразные будни танцовщиц, ежедневную работу над каждым движением, доводимым до отточенного совершенства, и праздничную феерию спектаклей, когда в сияющем свете ramпы ритм танца подчиняется гибкой и властной мелодии. Ничто не ускользало от острого взгляда художника, а его фантастическая зрительная память фиксировала с необычайной точностью и общий характер происходящего, и каждую деталь, каждое движение или позу.

В балетных сценах особенно полно прослеживается и стилистическая эволюция искусства Дега. Вначале он соблюдает значительную дистанцию по отношению к мотиву, и выразительный эффект его композиций во многом определяется сложным и динамичным взаимоотношением фигур и пространства («Танцкласс», 1874, Лувр). Во многих случаях сильно повышенная точка зрения позволяет охватить взглядом сцену и ряды кулис, откуда выходят балерины («Репетиция балета на сцене», 1874, Лувр). Та же точка зрения используется в ряде работ, изображающих не репетиции, а спектакль, когда все происходящее на сцене обретает волшебное очарование и «ножки танцовщиц, одетые в шелк, подобно игле вышивают узор наслаждения»<sup>43</sup>. К ним относится луврская картина «Звезда», или «Танцовщица на сцене» (1878), в которой блестяще передано движение балерины, словно на секунду замершей в своем стремительном полете. Серебристый свет ramпы заливает хрупкую фигурку, так что она кажется парящей в ореоле прозрачной пачки.

В дальнейшем, с начала 1880-х годов, Дега все больше приближает танцовщиц к зрителю, изображает крупным планом немногие фигуры, предвосхищая (почти на двадцать лет!) приемы кадрирования и «напылива» в киноискусстве. Пространство теряет свое выразительное значение и часто сводится к плоскости. Поэтическая экспрессия таких композиций определяется музыкой линий, смело и точно очерчивающих фигуры и часто образующих сложные арабески, магией ритма и цвета, звучного, богатого оттен-



Дега. Голубые танцовщицы. 1897



Дегга. Вытирающаяся. Ок. 1895

ками, то вспыхивающего в свете, то тускло мерцающего в тени («Голубые танцовщицы», 1897, ГМИИ).

С начала 1880-х годов Дега все чаще пишет и рисует обнаженное женское тело. Словно полемизируя с академической традицией, он утверждает абсолютно новое его видение, свободное от всякой условности, от идеальных норм и представлений. «Красотой должно быть характерное», — утверждал Дега<sup>44</sup>, и поскольку характер обнаженного тела наиболее полно выявляется в разнообразных движениях, а в современных условиях эти движения могут быть абсолютно естественными лишь во время купания, ухода за своим телом, излюбленной темой художника становятся «женщины за туалетом». На последней выставке импрессионистов в 1886 году вместе с серией «Модисток» была показана серия «Обнаженных женщин, купающихся, моющихся, обсыхающих, вытирающихся, причесывающихся или дающих себя причесывать». Дега кратко и точно сформулировал программу этих работ: «До сих пор нагота изображалась в таких позах, которые предполагали присутствие свидетелей. Мои же женщины — честные человеческие существа, они не думают ни о чем другом, а заняты своим делом... Это как будто подсмотрено через замочную скважину»<sup>45</sup>. Впрочем, художественный результат намного превзошел эту программу. Дега не только с небывалой достоверностью передал сложнейшие движения человеческого тела, он доказал, что это тело может быть не менее выразительным, чем лицо, что оно обладает своей «мимикой», разнообразной, красноречивой и индивидуальной. Казалось бы, будничные, каждодневные мотивы становятся в его искусстве поэтическим выражением жизненной энергии, красоты, страсти.

Вначале его манера еще довольно тщательна, а композиции отличаются строгим построением («Таз», 1886, Лувр). В поздних работах движения становятся более резкими, порой почти конвульсивными, формы, переданные более упрощенно, часто подчеркнуты резким упругим контуром. Цвет то сводится к немногим интенсивным пятнам,

Дега. Большая танцовщица. Бронза. 1880



то рассыпается искрами разных оттенков. В таких работах, как «Вытирающаяся» (ок. 1895, Эрмитаж) или «После ванны» (1890, Лондон, Институт Курто), Дега приходит к большому, подлинно монументальному стилю, который дал основание Ренуару сравнить одну из его «Обнаженных» с осколком Парфенона. По сути дела этот стиль, уже мало связанный с импрессионизмом, обнаруживает в своей обостренной экспрессии, декоративности и обобщении формы несомненную близость к постимпрессионистическим исканиям.

В конце жизни, почти полностью потеряв зрение, Дега оставляет живопись, но еще продолжает некоторое время заниматься скульптурой, которую он называл «ремеслом

слепого». Материалом для нее обычно служил воск, часто Дега раскрашивал свои скульптуры, что в то время было смелым и новым приемом. Лишь после смерти художника часть работ, оставшихся в его мастерской, была отлита в бронзе, однако при этом был потерян цвет, игравший значительную роль в их образной выразительности.

Скульптуры Дега составляют во многом сюжетную и стилистическую параллель его живописным и графическим работам. Это, как правило, небольшие статуэтки балерин, обнаженных женщин, лошадей, в которых важнейшее смысловое и выразительное значение приобретает движение. Однако от других произведений художника их отличает особая пространственная ориентация формы, всегда подчиненная объемно-замкнутым качествам пластики и до конца раскрывающаяся лишь при круговом обходе. Другой важной особенностью скульптур Дега является строгая архитектурность их построения, основанная на присущем художнику непогрешимом чувстве пропорциональных и ритмических отношений. Пластическая наполненность и обобщенность формы придает им монументальный характер, несмотря на малый размер и общую камерность решения. Новаторские по своей композиционной структуре и пониманию пластических задач, эти работы, несомненно, предвосхищают некоторые важные тенденции развития скульптуры XX столетия.

\* \* \*

Середина 1880-х годов стала важным рубежом в развитии французской художественной культуры, причем многие кардинальные события ее эволюции связаны с 1886 годом. В этом году состоялась последняя выставка импрессионистов, отчетливо обнаружившая кризисное состояние всего течения. Самый состав ее участников и характер показанных на ней произведений достаточно красноречиво говорили о появлении новых тенденций во французской живописи. Вполне определились творческие принципы группы неимпрессионистов, члены которой экспонировали свои

работы в отдельном помещении, где всеобщее внимание привлекла большая картина Сера «Воскресенье на Гранд-Жатт». Кроме того, в выставке участвовали художники, и вовсе далекие от импрессионизма, например Редон. Если учесть, что в том же году еще никому не известный Ван Гог приехал в Париж, а Гоген провел несколько месяцев в Бретани, где начинает складываться синтетический стиль его искусства и формирующейся вокруг него понт-авенской школы; что тогда же вышли в свет «Озарения» Рембо, а Мореас опубликовал Манифест символизма (тем самым можно было считать символистское движение в литературе вполне оформившимся), приходится признать, что именно 1886 год открывает новый этап в развитии французской литературы и живописи.

Нелегко дать сколько-нибудь общее определение разнообразным культурно-художественным явлениям этого времени, тем более что оно обнаруживает весьма сложное взаимодействие различных тенденций. Важнейшим, но отнюдь не единственным течением в изобразительном искусстве на рубеже XIX и XX столетий несомненно явился постимпрессионизм. Понятие «постимпрессионизм», если трактовать этот термин буквально, охватывает художественные явления, возникшие после импрессионизма. В искусствоведческой литературе можно встретить подобное, весьма расширительное его понимание. Однако более распространено и по сути более верно представление о постимпрессионистах как о группе художников стилистически очень неоднородной и все же объединенной не только чисто хронологической общностью. Наряду и одновременно с ними заметную роль в развитии французского искусства играют многие мастера, весьма отличные от постимпрессионистов по своему мировоззрению, стилю и методу.

Культурная жизнь Франции становится в этот период чрезвычайно напряженной и многозначной. Никогда прежде не возникало столько литературных или художественных групп, кружков, объединений, часто весьма категоричных

в своих декларациях и манифестах, но обычно недолговечных, ибо господствующей тенденцией эпохи становится растущее обособление творческих устремлений отдельных художников. Однако, пусть ненадолго, они объединялись на выставках, число которых становится поистине ошеломляющим.

Салон окончательно теряет свое монопольное значение: в 1884 году было основано Общество независимых художников, участники которого не проходили жюри, в 1890 году организовано Национальное общество изящных искусств, более либеральное, чем официальный Салон. Систематически организуются Международные выставки, кроме того, чрезвычайно активизируется деятельность частных галерей — Дюран-Рюэля, Жоржа Пти, Буссо и Валадон, несколько позже Воллара, предпринимающих (как и редакции некоторых журналов) широкую демонстрацию современного искусства во Франции и за границей. Участие французских художников в зарубежных выставках стимулирует и без того достаточно активные общеевропейские творческие связи. В этот же период состоялось весьма важное для последующего культурного развития Франции знакомство со скандинавской и русской литературой, русской и немецкой музыкой, бельгийским символизмом. Чрезвычайно повысился интерес к неевропейским культурам, начало которого было положено в предшествующие десятилетия увлечением японским искусством. Тем самым во многом усложнилась и обогатилась образно-стилистическая основа творческих исканий французских художников (а также литераторов и музыкантов), в ряде случаев побуждая их выходить за пределы европейской традиции (Гоген).

В данной работе нет возможности анализировать весь комплекс художественных тенденций эпохи. Цель автора — охарактеризовать лишь наиболее значительные или показательные для этого времени явления, подготовленные предшествующим развитием и в то же время обнаруживающие принципиально новые черты.



Общий духовный климат этой недолгой, но чрезвычайно насыщенной разнообразными исканиями эпохи отмечен крайним обострением ощущения социальной бесперспективности, охватившего широкие круги европейской интеллигенции еще в предшествующие десятилетия. Современное общество казалось «изжившим себя», «одряхлевшим» (Э. де Гонкур), будущее представлялось смутным, непостижимым. Утрата общественных идеалов сочеталась с мучительными поисками нравственного обновления. Новое поколение в еще большей степени, чем его предшественники, видело в искусстве «единственный выход, единственно возможное выражение возвышенных чувств» (Валери), только оно могло удовлетворить острую жажду красоты и гармонии в мире корысти, несправедливости и самого низменного практицизма. Эта позиция стала источником необычной напряженности творческих порывов, но она же способствовала растущей социальной изоляции художников или писателей. Все их истинно значительные, хотя порой и противоречивые поиски проходили не только в острейших столкновениях с официальным искусством. Конфликт с буржуазной публикой все более отчетливо перерастал в отрыв от широкой социальной почвы в целом. Потеря демократических идеалов, неверие в возможность общественных преобразований усугубляли этот процесс, поддерживая «индивидуалистический комплекс» творческой интеллигенции в эту рубежную кризисную эпоху. И конкретное выражение сложнейших социально-психологических процессов в художественной практике было далеко не однозначным.

Чувство разочарованности, исторической бесперспективности благоприятствовало распространению идеалистических теорий, мистических настроений. В философии это время ознаменовано крахом буржуазного позитивизма, утверждением иррационалистских принципов интуитивизма (в 1889 году были опубликованы «Непосредственные данные сознания» Бергсона), в искусстве — развитием эстетических концепций и художественных теорий, зачастую весьма

различных, но легко объединяемых уже современниками метким, хотя и не слишком определенным понятием декаданс. В конце столетия они были наиболее последовательно представлены символизмом, господствующей тенденцией которого оказывается открыто провозглашенный уход от действительности, «слишком печальной, слишком грязной» (Лафорг), в мир поэтического вымысла, легенды, мифа, заимствованных из прошлого или сотворенных заново.

При всей своей отвлеченности от конкретных жизненных проблем символизм был своеобразным выражением протеста против буржуазного практицизма, против ограниченности и косности мещански-потребительских идеалов, которым его крупнейшие мастера противопоставили культ духовности, сложность, а порою и нарочитую усложненность чувств. В господствующей трагической интонации этого искусства, в повышенном, даже болезненном интересе к «роковым» ситуациям, к человеческим страданиям, к смутным, меланхолическим состояниям души проявилось острое ощущение несовершенства действительности, осознание гибели высоких гуманистических идеалов. Не случайно жизненная позиция большинства символистов была резко антибуржуазной и многие из них были настроены весьма бунтарски. Правда, их бунт обычно не шел дальше индивидуалистских анархических выпадов, а в сфере творчества нередко приводил к отрицанию объективной реальности. «Реальность может служить для искусства всего лишь отправной точкой», — заявлял Мореас в своем Манифесте символизма,<sup>46</sup> а Гюстав Кан, развивая эту мысль, подчеркивал тесную зависимость символизма от идеалистического философского принципа, который «допускает существование мира только как представления»<sup>47</sup>. Впрочем, подобные декларации отнюдь не исчерпывали всей сложности символистских концепций и их конкретного проявления в творческой практике. Символизм был не только чрезвычайно противоречивым, но и очень неоднородным явлением. Во Франции, как и в других странах, с ним были связаны и

талантливые, искренние, подлинно значительные поэты и писатели, такие, как Малларме, Рембо, Верлен или Валери, и эстетствующие позыры типа Монтескью, и откровенно реакционные декаденты и мистики, подобные Сару Пеладану.

Однако, если во французской литературе конца столетия символизм получил очень широкое распространение, оттеснив натурализм как господствующее течение, в изобразительном искусстве его роль была отнюдь не определяющей. Правда, символистские тенденции, получившие значительный резонанс в литературно-художественной среде, нередко оказывали влияние на творчество современных живописцев, однако далеко не всегда это влияние было решающим. Но и художников, более глубоко и органично связанных с символизмом, трудно объединить в целостную группу, ибо основополагающие индивидуалистические принципы этого течения, уход в сферу субъективных чувствований, в призрачный мир туманных грез или смутные глубины подсознания уже заранее предполагали произвольность стилистики.

Изобразительное искусство еще более ярко, чем литература, иллюстрирует слова Верлена: «Сколько символистов, столько же и символов». Одни художники обнаруживают стойкое пристрастие к туманным аллегориям или фантастическим образам, другие облачают скрытый смысл своих произведений в натуралистически достоверные формы. Порою обе эти тенденции совмещаются или переплетаются. Точно так же обращение к наследию, к классическим традициям, а порою и к академической системе выразительных приемов нередко сочетается в символизме с активным приобщением к новейшим тенденциям художественного развития.

Гюстава Моро и Пюви де Шаванна можно назвать провозвестниками символизма во французской живописи, ибо они были старше большинства поэтов-символистов и начали свой творческий путь до выступлений художников-им-



Моро. Орфей. 1865



Пюви де Шаванн. Св. Женевьева охраняет Париж. 1896

прессионистов. Оба они занимали совершенно обособленное место в художественной жизни второй половины XIX века, что, конечно, не исключало их связи с некоторыми идейными и стилистическими тенденциями эпохи.

Гюстав Моро (1826—1898) сформировался под влиянием Делакруа и особенно Шассерио, а также старых мастеров, которых он изучал в Италии. С юности он увлекался историей и археологией, легендами и мифами, что наряду с пристрастием к экзотической необычности связывает его не только с художниками-романтиками, но и со многими современными писателями — Флобером, Гюго, Леконт де Лиллем. Моро считал, что цель искусства не воспроизведение реальности, а создание поэтического мира, рожденного игрой воображения. В картинах на библейские или мифологические сюжеты — особенно часто Моро обращался к мифу об Орфее, к образу Саломеи, царя Давида — фантастичность сумрачных пейзажей или пышных дворцовых интерьеров сочетается с необычайной тщательностью, натуралистической точностью передачи многочисленных деталей («Орфей», 1865, Лувр; «Видение», ок. 1874—1876, Париж, Музей Гюстава Моро). Моро творит причудливый иллюзорный мир, который населен призрачными персонажами, воплощающими, как говорил сам художник, «глубокую и неуловимую тайну». На фоне новаторских достижений современной французской живописи его искусство может показаться странным анахронизмом. Однако в пределах своего архаизирующего, декоративно перегруженного стиля художник обнаруживает своеобразный живописный дар. Многие черты искусства Моро — его фантастичность, таинственная многозначительность образов, наконец несомненная иллюстративность — нашли признание не столько в художественной, сколько в литературной среде. Моро оказал бесспорное влияние на некоторых поэтов-символистов (Эредиа, Лоррена и др.). Его воздействие на развитие живописи было менее непосредственным, но значительным. Прекрасный педагог, Моро воспитал в Школе изящных



Пюви де Шаванн. Бедный рыбак. 1881

искусств блестящую плеяду художников XX века. Среди них можно назвать Матисса, Марке и Руо.

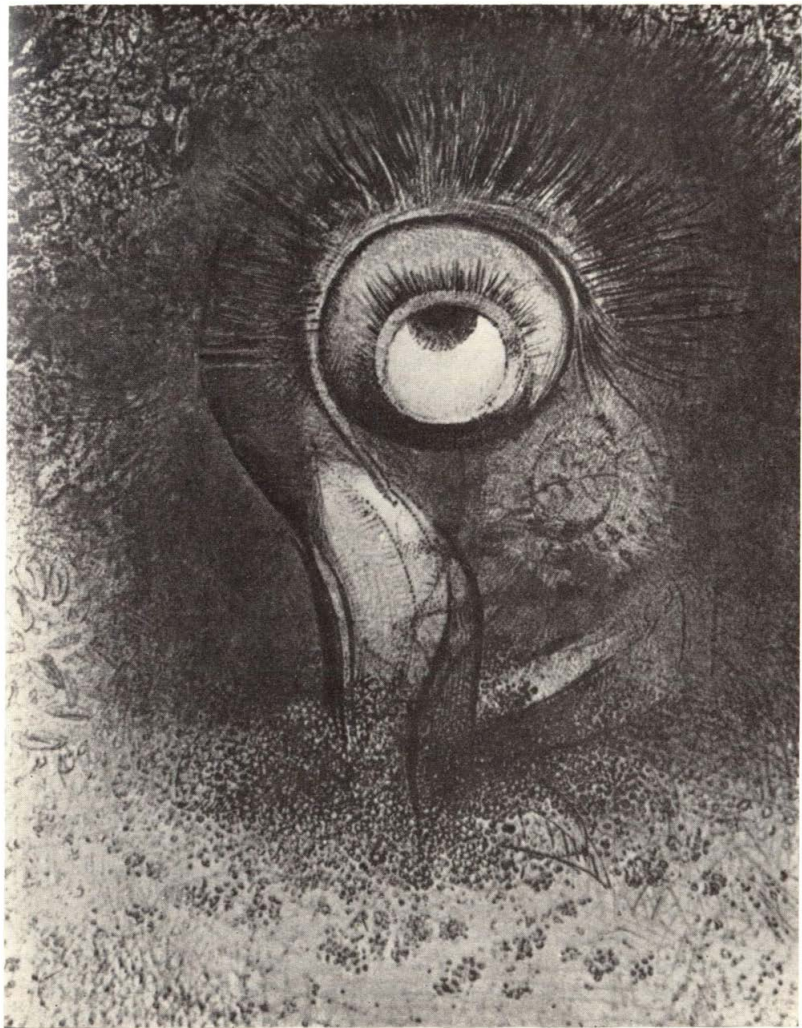
Пюви де Шаванн (1824—1898) был во многих отношениях стилистическим антиподом Моро. Ученик Ари Шеффера, подобно Моро, испытавший влияние Делакруа и Шассерио, он все же в основном примыкал к классицистической традиции, обновляя ее поисками более современного, обобщенного стиля. В Италии Пюви особенно восхитили росписи Геркуланума и Помпеи, связь с которыми можно обнаружить в его последующих работах. Он был одним из не-

многих художников XIX века, стремившихся возродить монументальную живопись и обнаруживших при этом подлинное понимание ее особенностей. Его монументальные работы при всей их отвлеченности и некоторой вялости цвета выделяются на фоне эклектической продукции салонных живописцев своей благородной простотой, тонким чувством ритмической организации композиции. Чаще всего Пюви обращался к сюжетам прошлого («История св. Женевьевы» в Пантеоне, 1896—1898; «История города Марселя» в Марсельском Музее, 1872—1875), но и в тех случаях, когда он вдохновлялся более непосредственными мотивами («Девушки на берегу моря», 1879; «Бедный рыбак», 1881, обе — Лувр), художник стремился облечь их в форму аллегории, передать не конкретную жизненную ситуацию, а обобщенное выражение поэтического замысла, некий универсальный и вневременной «пластический эквивалент» ясной и строгой идеи. Современники воспринимали искусство Пюви как воплощение мечты об утраченной гармонии, как «кусочек ясного неба, выглянувшего из-за туч современного угольного дыма, клубов пара и надвигающейся грозы»<sup>48</sup>. И хотя в наше время стиль Пюви кажется чересчур умозрительным, надуманным и достаточно компромиссным, можно понять, почему его работы восхищали Дега, Ван Гога, Гогена и несомненно оказали влияние на многих художников рубежа XIX и XX веков.

Творчество Моро и Пюви де Шаванна явилось связующим звеном между романтизмом первой половины века и символизмом конца столетия. Одним из самых характерных выразителей символистских принципов в изобразительном искусстве был Редон.

Одилон Редон (1840—1916) родился и вырос в Бордо, где умер Гойя, графику которого он открыл для себя еще в юности. Решающее влияние на его развитие оказал Бреден — поздний романтик, автор своеобразнейших графических фантазий, а позже, после переезда в Париж, — Делакруа. По словам самого художника, он стремился воплотить





Редон. Литография из серии „Начала“. 1883

в своем творчестве «зыбкий мир неопределенного», вызвать у зрителей «желание познать обольщение неизвестного, подойти к пределам мысли»<sup>49</sup>. Считая, что в искусстве «все создается покорным подчинением приходу бессознательного»,<sup>50</sup> Редон в то же время утверждал необходимость изучения реальности, работы с натуры. Однако этот метод часто приводил не к подлинному осмыслению жизни, а к парадоксальному сочетанию фантастики и достоверности, к тому, что самые немислимые существа обретали в работах художника обманчивую иллюзию жизни. Все это находит свое выражение в рисунках и графических сериях Редона: «В мире мечты» (1879), «Начала» (1883), «Эдгару По» (1882), в более поздних циклах литографий, навеянных «Искушением св. Антония» Флобера (1888, 1889, 1893). На небольших листах трепетные переходы светотени создают ощущение зыбкого ирреального пространства, в котором возникают хрупкие, тревожные видения. Произвольные комбинации элементов реальности рождают фантастические образы, правдоподобие деталей только подчеркивает абсурдность целого. Вкус к мифам и легендам сближает Редона с Пюви де Шаванном и особенно Моро. Подобно последнему, Редон нередко вдохновлялся литературными образами, но ему были ближе писатели нового времени — По, Флобер, Бодлер (художник иллюстрировал «Цветы зла»); нетрудно установить и самые непосредственные смысловые и стилистические ассоциации искусства Редона и поэзии Рембо.

До 1890 года художник работал преимущественно в графике, в дальнейшем он все чаще обращался к цвету, сначала в акварелях и пастелях, затем в живописи маслом. Большое колористическое дарование Редона раскрывается то в выразительных контрастах интенсивных чистых цветов — красных, изумрудно-зеленых, глубоких синих, то в приглушенных сочетаниях словно подернутых сумрачной дымкой оттенков. Любимый мотив живописи Редона — цветы. Художник тщательно передает строение каждого растения,

хрупкие гибкие стебли, нежные яркие лепестки. Однако за предельной, какой-то наивной точностью этих изображений часто кроется что-то неизъяснимо загадочное, необычное, нереальное («Букет анемонов», Париж, Пти Пале; «Зеленая ваза», постель, ок. 1910, Лувр).

Редон, всю свою жизнь пристально изучавший природу, создал ряд тонких одухотворенных портретов, графических и живописных. Среди последних своей строгостью и простотой выделяется луврский портрет мадам Редон (1882). Присущая ему особая печальная интонация свойственна большинству работ художника, в частности многочисленным «профилям» задумчивых, бесплотных дев (рисунок углем, 1890, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер). Профильный портрет Гогена в Лувре, написанный по воспоминанию между 1903 и 1905 годами, обнаруживает, кроме того, присущее Редону тонкое чувство выразительных и декоративных возможностей цвета.

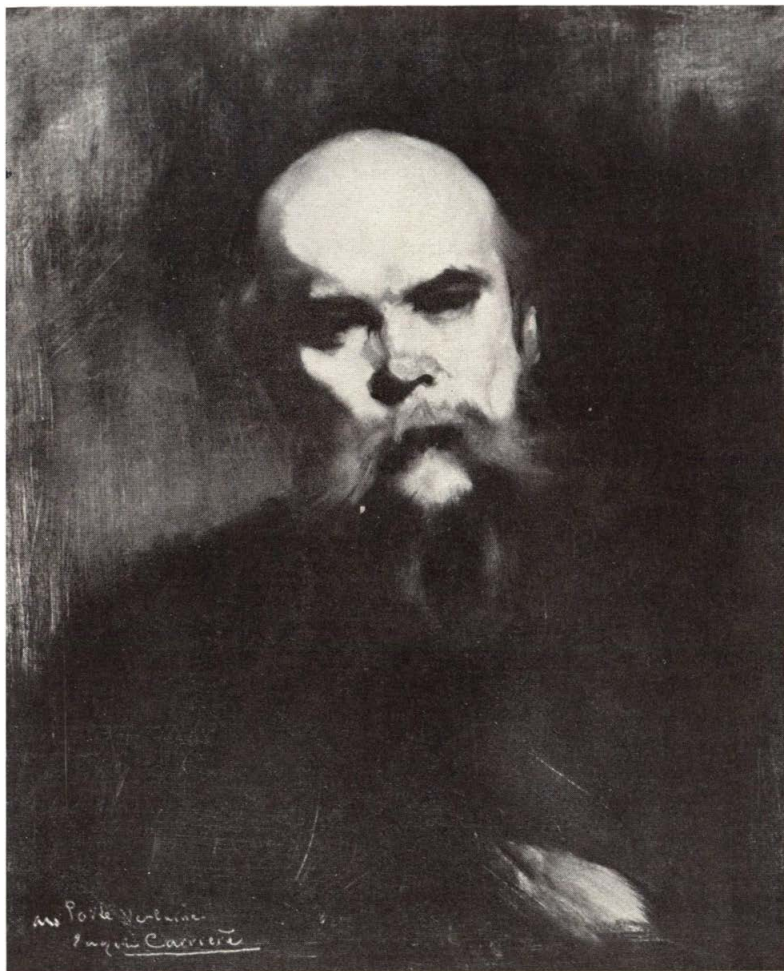
Начиная с 1890 года Редон обращается к мифологическим и религиозным темам. Он часто пишет скорбный лик Христа, трактуя этот образ как символ вселенского страдания («Закрытые глаза», 1890, Лувр), Будду — одинокого, задумчивого странника (Париж, Пти Пале), а также вновь обращается к фантастическим темам, развивая мотивы более ранних работ (серия литографий «Апокалипсис», 1899).

Далеко не случайно развитие искусства Редона совпало с оживлением интереса к воззрениям Канта и Шопенгауэра, с рождением интуитивизма. При всем программном отчуждении от современной действительности, его творчество стало ярким выражением смутенного сознания эпохи, смутного предчувствия грядущих потрясений.

Очень многое в работах художника — алогизм образов, парадоксальное смешение фантастики и достоверности, а главное, настойчивое обращение к смутным сферам подсознания — дает основание считать его провозвестником сюрреализма.



Редон. Будда. 1905



Каррьер. Портрет Верлена. 1890

В течение долгого времени Редон был известен лишь очень узкому кругу друзей. Более широкое признание, особенно в литературных кругах, его искусство получило начиная с 1886 года. Поэтам-символистам Редон был особенно близок, ибо ни один художник не открыл «столь светозарных далеких и мучительных горизонтов таинственного» (Мирбо), независимо от того, изображал ли он скромный полевой цветок или тревожный мир своих грез.

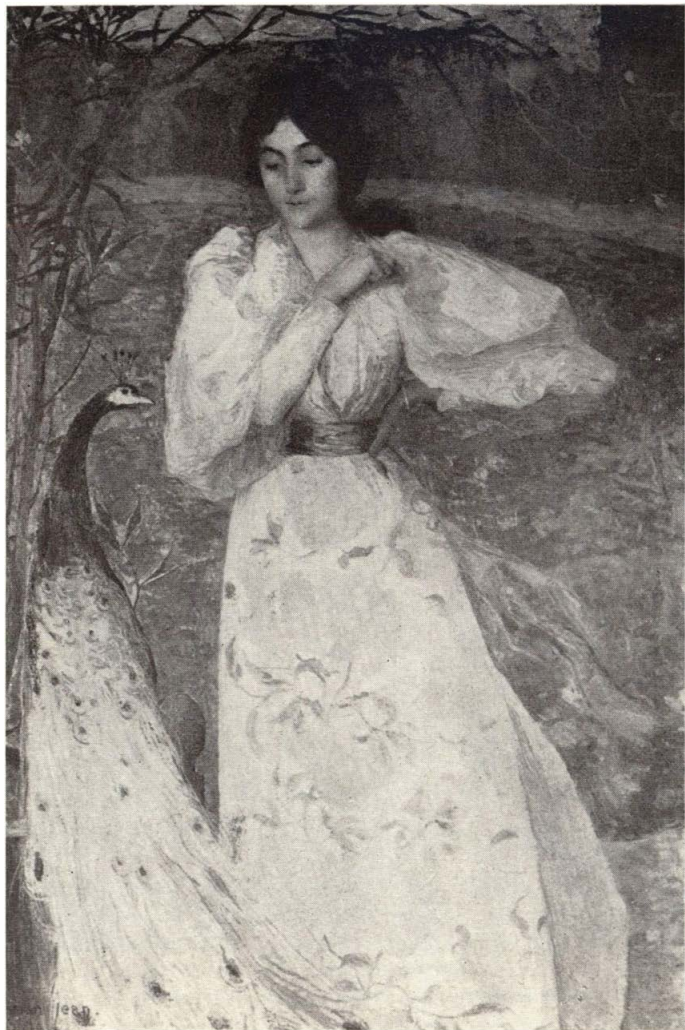
В отличие от Редона Эжен Каррьер (1849—1906), которого обычно связывают с символизмом, оставался на почве реальных сюжетов. Он был серьезным и тонким портретистом (портрет Верлена; портрет Альфонса Доде с дочерью, оба — Лувр), но особенно часто писал семейные сцены, моделями которых были его жена и дети. В своих монохромных, выдержанных в теплой тональности картинах, а также в рисунках и литографиях он выработал очень определенный, даже однообразный стиль, благодаря которому все изображенное предстает словно в дымке воспоминаний, теряет материальную осязаемость. Фигуры возникают из сумрака, мягкий свет размывает их контуры, озаряет задумчивые лица, становится выражением внутренней жизни души, интимного нежного чувства, порою не лишённого сентиментального оттенка или окрашенного щемящей тревожной интонацией («Большой ребенок», 1885; «Семья художника», 1893, обе — Лувр).

Символизм Люсьена Леви-Дюрме (1865—1953) не чужд некоторой салонности. Он писал портреты, пейзажи, но особенным успехом на рубеже XIX и XX веков пользовались его женские образы. Чаще всего это библейские героини, интерпретированные в духе символистской литературы («Ева», «Саломея», обе — 1896, пастель, Париж, частное собрание), или образы, навеянные музыкой Дебюсси, Форэ, Бетховена.

Их таинственная многозначительность и усталая томность родственны эмоциональной интонации работ английских прерафаэлитов. Поклонник итальянского искусства,



Леву-Дурме. Ева. Пастель, гуашь, золото. 1895



Аман-Жан. Девушка с павлином. 1895



сохранивший некоторые черты академизма в своем понимании формы, Леви-Дюрме в живописных исканиях обнаруживает несомненную близость к импрессионизму. Его картины, особенно пейзажи, часто выдержаны в радужном колорите, пространство напоено в них золотистым светом, пронизывающим голубоватую дымку, сквозь которую проступают легкие, «тающие» формы («Глицинии», «Фейерверк, Версаль», обе — Париж, Музей Пти Пале).

Ту же тенденцию в развитии символизма представляет искусство Эдмона Аман-Жана (1859—1936). В своих портретах, декоративных панно и станковых композициях он неизменно варьировал характерные символистские мотивы, воплощая в них свой идеал красоты и «вечной женственности».

Поклонник английских прерафаэлитов, он близок к ним задумчиво-меланхолическим настроением своих женских образов («Девушка с павлином», 1895, Париж, Музей декоративного искусства; «Дама в розовом», ок. 1898, пастель, Париж, частное собрание). В лучших работах художника они отмечены одухотворенностью и тонким поэтическим очарованием, однако порой не чужды внешней красоты, что и сближает работы Аман-Жана с салонным искусством. Его картины и пастели, выполненные в красивой звучной красочной гамме, были органичным декоративным элементом интерьеров модерна в конце XIX — начале XX века.

Связь с символизмом в той или иной мере характерна для многих художников конца XIX века, в частности для Гогена и близких к нему мастеров понт-авенской школы, например Эмиля Бернара, для Мориса Дени и Поля Серюзье, принадлежавших к группе наби. Однако почти все они в своих творческих принципах и тем более в своем развитии выходят за пределы (пусть и очень неопределенные) символистской программы, достаточно отчетливо демонстрируя сложное переплетение художественных тенденций на рубеже XIX и XX столетий.

Важнейшее значение в искусстве этого времени бесспорно принадлежит постимпрессионизму, который был представлен крупнейшими живописцами конца века — Сера, Сезанном, Ван Гогом, Гогеном и Тулуз-Лотреком.

В отличие от идеализма символистских концепций, искусство постимпрессионистов неизменно связано с материальным миром, основано прежде всего на его визуальном восприятии. Вместе с тем по сравнению с их предшественниками импрессионистами связи этих художников с действительностью становятся более сложными, опосредованными, подчиненными не столько задаче ее непосредственного изображения, сколько поискам новых возможностей творческого истолкования мира, новой образности, иных, более сложных выразительных приемов.

Стилистически искусство крупнейших мастеров постимпрессионизма так неоднородно, что на первый взгляд их объединение в одну группу представляется механическим. И все же помимо чисто временной связи творческая и жизненная судьба этих художников обнаруживает черты подлинной, глубокой общности. Она раскрывается прежде всего в их отношении к непосредственным предшественникам и старшим современникам — импрессионистам. Почти все они вышли из импрессионизма, многие прошли в своем развитии «импрессионистическую стадию». Однако в своем окончательном выражении творчество каждого из них явилось отрицанием импрессионистического видения мира. Принимая и развивая многие, прежде всего живописные завоевания своих предшественников, постимпрессионисты восстали против их приверженности зрительным впечатлениям, против их стремления уловить беглое, преходящее в изменчивом облике действительности. Непосредственно-чувственному восприятию импрессионистов они противопоставили иное видение мира, основанное на глубоком постижении уже не индивидуальных особенностей явлений, а их более общих сущностных категорий. Они стремились найти обобщенное выражение своих впечатлений, синтезировать

их, подчинить выявлению основных закономерностей бытия. «Наше искусство должно дать ощущение постоянства природы через ее элементы, через ее изменчивую видимость. Оно должно показать нам ее вечной», — говорил Сезанн<sup>51</sup>.

Импрессионистической фиксации мимолетных аспектов мира постимпрессионисты противопоставили обобщенный образ действительности, вбирающий в себя концентрированное выражение длительности ее существования не только во времени, но и в пространстве. Тем самым камерность, изначально присущая импрессионистическому видению мира, уступила место более масштабному, не по размеру, а по образной сути, более монументальному его выражению, независимо от самого предмета изображения.

Подобно своим предшественникам, постимпрессионисты были отвергнуты официальным искусством, к которому они, в свою очередь, относились с непримиримой враждебностью. Еще более решительно, чем импрессионисты, они не принимали буржуазный уклад. Мане, Ренуар или Моне еще находили радость в окружающем их мире, поколение же постимпрессионистов отрицает буржуазный образ жизни во всех его проявлениях. «Все прогнило — и люди, и искусство», говорил Гоген, и под этими словами могли подписаться остальные художники. Именно глубочайшая жизненная и социальная неудовлетворенность побуждает Сезанна и Ван Гога искать прибежище в природе и в «естественной» жизни связанных с нею людей; Гоген творит романтический миф, вдохновляясь иллюзорным раем Таити; Сера с язвительной иронией изображает своих современников и только в природе находит утраченную человеком гармонию; Лотрек порывает со своим классом и погружается в свободный от светских условностей мир парижского полусвета. Все они, каждый по-своему, стремятся вырваться за пределы буржуазно-мещанской ограниченности, делячества и прозаизма, продолжая в этом романтическую тенденцию импрессионизма. Однако им чуждо безмятежно жизнерадостное восприятие мира, обычно характерное для импрессионистов

(за исключением Дега). Искусство постимпрессионизма, при всем многообразии эмоциональных интонаций, пронизано драматизмом, исполнено напряжения. Оно проявляется не в сюжетах их полотен, ибо постимпрессионисты, как правило, отвергают литературную сюжетность, опошленную салонным натурализмом, а в чрезвычайном заострении выразительных приемов, в интенсификации художественных средств, призванных в опосредованной форме раскрыть драматическое содержание действительности. Индивидуальное претворение этих тенденций может быть различным: чрезвычайная активизация пространственных и цветовых отношений (Сезанн, Ван Гог, Гоген), волевая концентрация линейных ритмов (Сера, Гоген, Лотрек), невиданное напряжение пластической формы (Сезанн) — таковы лишь некоторые грани весьма неоднородной стилистики постимпрессионизма.

Подобный путь создавал широкие возможности новаторских художественных открытий и в то же время мог привести ко все более произвольной интерпретации реального мира. В этом можно найти объяснение разобщенности большинства художников-постимпрессионистов, так непохожей на подлинную творческую близость их предшественников в 1870-е годы. Поколение, пришедшее на смену импрессионистам, было обречено на трагическое одиночество, взаимное отчуждение стало его уделом. Их не принимала уже не только невежественная буржуазная публика или реакционная критика. Нередко они оставались непонятыми даже друзьями художниками и следовали в одиночку своим трудным путем, большей частью так и не дождавшись признания, не вкусив радости успеха.

Многие тенденции постимпрессионизма получили отчетливое выражение в течении, вошедшем в историю искусства под названием «неоимпрессионизм» или «дивизионизм». Его создателями (в начале 1880-х годов) и ведущими мастерами были Жорж Сера и Поль Синьяк. С неоимпрессионизмом были связаны Максимилиан Люс, Анри-Эдмон

Кросс, Альбер Дюбуа-Пилле, а также недолгое время Камил Писсарро и его сын Люсьен. Синьяк, бывший теоретиком этого течения, подчеркивал, что неоимпрессионизм «есть логическое расширение импрессионизма»<sup>52</sup>. Действительно, преемственная связь обоих течений проявляется и в сюжетной сфере (пейзаж и сцены современной жизни), и в особом интересе к проблемам цвета и света. Однако, в отличие от интуитивного и непосредственного метода своих предшественников, неоимпрессионисты стремились руководствоваться научными физическими и математическими законами. Возникновение подобных тенденций в эпоху значительных успехов физики, оптики и физиологии не было случайностью. Сама идея плодотворного слияния науки и искусства была характерна для духовного климата эпохи, вызвавшей к жизни натурализм Гонкуров и Золя. Как раз на рубеже 1870-х и 1880-х годов Гельмгольц и Руд расширили и подтвердили открытия Швейреля, в частности закон одновременного контраста. По словам Синьяка, неоимпрессионисты «совершенным упразднением всякой загрязняющей смеси, исключительным употреблением оптической смеси чистых красок, методическим разделением и соблюдением научной теории цветов гарантируют наибольшую светосильность, красочность и гармонию...»<sup>53</sup> Соответственно была разработана и техника наложения красок (исключительно чистых тонов спектра) отдельными мазками в виде точек или квадратов. Отсюда — другие названия этого течения — дивизионизм (т. е. живопись отдельными мазками) или пуантилизм (от слова *point* — точка; впрочем, этот второй термин Синьяк отвергал, считая, что разделение не обязательно требует мазка в форме точки). Раздельным мазком пользовались уже импрессионисты, а до них — Делакруа. Однако форма мазка была более разнообразной (у импрессионистов часто в виде запятой), и цвет не обязательно чистым. Неоимпрессионисты же строго систематизировали и даже абсолютизировали эту технику, подведя под нее некую интеллектуальную базу.

Тщательно разработав метод цветовой дифференциации света и тени, локальной окраски предметов, а также законы взаимодействия основных и дополнительных цветов, неоимпрессионисты считали возможным освободиться от необходимости постоянной работы с натуры, которая казалась им «своего рода рабством» (Синьяк). Чаще всего они писали с натуры лишь этюды, а над картинами работали в мастерской, нередко при искусственном освещении.

Поиски неоимпрессионистов не сводились, однако, к решению цветовых и световых проблем. Некоторые из них — прежде всего Сера — уделяли большое внимание вопросам композиции, архитектурному построению картины, а также выразительному и символическому значению линий. При этом они во многом опирались на теоретические изыскания Шарля Анри — поэта и ученого, пытавшегося установить связь между некоторыми эстетическими и физиологическими проблемами, и, по-видимому, пользовавшегося, в свою очередь, советами Синьяка при написании одного из своих исследований «Эстетика формы». Попытки Анри установить определенное соответствие между цветовым и линейным построением картины и теми эмоциями, которые она вызывает, были во многом созвучны символизму. В то же время его работы по эстетике формы, разработка теории «контраста, ритма и меры» сыграли определенную роль в развитии декоративного стиля художественной промышленности.

Самым крупным мастером неоимпрессионизма и его признанным вождем был Жорж Сера (1859—1891). Вместе с тем значение его творчества выходит за рамки этого течения, тем более что работы Сера неизменно отличает своеобразие мироощущения и стиля, проявляющееся вопреки педантизму и механистичности дивизионистских приемов.

Сера получил основательное академическое образование в Школе изящных искусств, дополненное прилежным изучением Энгра, Делакруа и старых мастеров. Его сдержанной и замкнутой натуре было присуще стремление к строгой



Сера. Воскресенье на Гранд-Жатт. 1884—1886

упорядоченности жизненных впечатлений, интенсивных и острых, но неизменно претворяемых в его искусстве в строгих торжественных формах, исполненных своеобразного величия и тонкой сумрачной поэтичности.

Сера впервые привлек внимание на выставке «Независимых» в 1884 году, где вместе с отвергнутыми официальным салоном произведениями была показана его картина «Купанье в Аньере» (1883—1884, Лондон, Галерея Тейт). Созданная на основании многочисленных натуральных рисунков и набросков, эта большая композиция обнаруживает свойственную художнику склонность к упрощению формы, четкому построению композиции и тонкой разработке световых отношений в пейзаже, написанном мелкими, вибрирующими мазками, в отличие от более плотных по форме

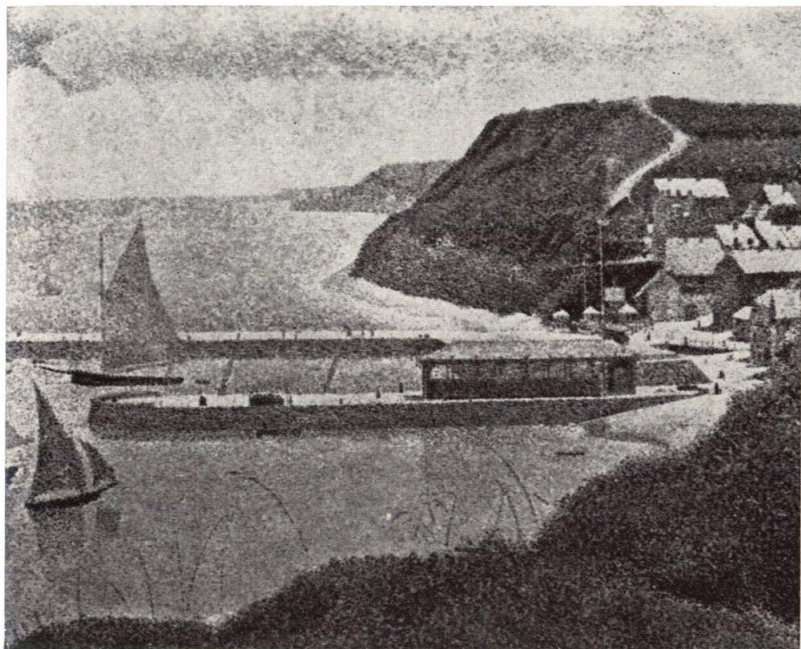
фигур. В дальнейшем Сера последовательно развивает приемы дивизионизма. Он обращается к более яркой палитре, составленной из чистых красок, и тщательно разрабатывает строгие расчеты гармонии цветовых отношений.

Большая картина «Воскресенье на Гранд-Жатт» (1884—1886, Чикаго, Институт искусств) явилась итогом его упорных поисков ритмического и цветового соответствия человеческих фигур и пронизанного светом пейзажа. Подобные мотивы не раз писали импрессионисты — Сена со скользящими по ней лодками, освещенный солнцем берег и праздная воскресная толпа под сенью деревьев. Однако, в отличие от смыслового и живописного единства работ Ренуара или Моне, в картине Сера поражает почти нарочитый диссонанс между прекрасной, купающейся в солнечном свете природой и чопорной застылостью фигур, упрощенные силуэты которых подчеркнуты с беспощадной иронией.

В последующие годы Сера летом писал на пленэре пейзажи и этюды с натуры, а зимой работал над большими холстами в мастерской. Пейзажи, изображающие чаще всего морской берег в Порт-ан-Бессене, Онфлере, Гравлине, принадлежат к самым непосредственным работам художника. Сера склонен упрощать мотивы, сводя их к простым лаконичным формам и разрабатывая сдержанную, чаще всего блеклую, но по-своему выразительную цветовую гармонию, воплощающую его меланхолическое видение мира («Порт-ан-Бессен», 1888, Лувр).

Среди великолепных рисунков Сера и его подготовительных этюдов для больших композиций едва ли не лучшие — этюды обнаженных натурщиц. В этих работах форма, моделированная легкими подвижными мазками, вибрирует в свете, обретая иллюзию трепетной жизни («Сидящая модель», «Натурщица со спины», обе — 1887, Лувр). В большой картине «Натурщицы» (1886—1888, Мерион, Институт Барнса) это ощущение сохраняется, воплощаясь в монументальных обобщенных формах обнаженных фигур, объединенных спокойным, торжественным ритмом.



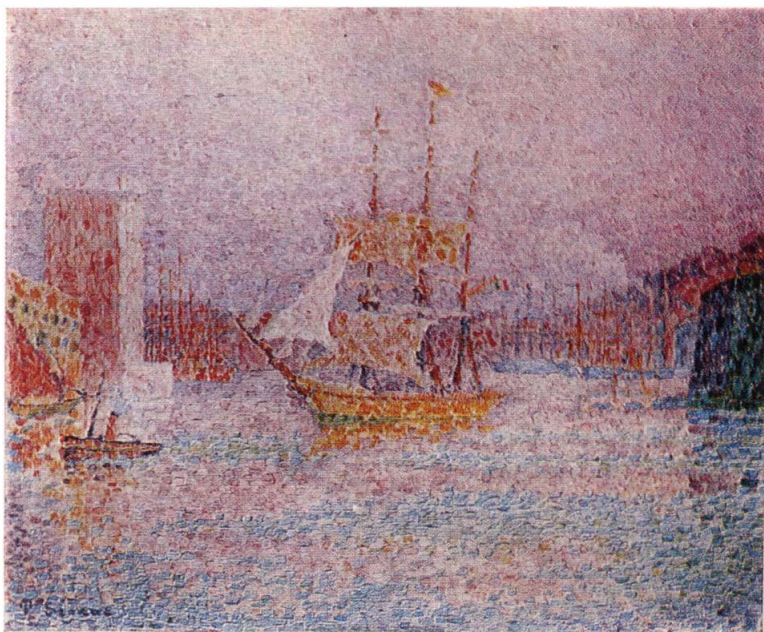


Сера. Порт-ан-Бессен. 1888

В конце своей короткой жизни Сера, работая над большими композициями, все больше полагался на свой умозрительный метод построения цветовых отношений и далеко не всегда пользовался этюдами с натуры. Его последние картины обнаруживают растущий интерес к ритмической организации холста, поиски символической экспрессии линий. В луврской картине «Цирк» (1891), работа над которой была прервана внезапной смертью художника, игра сложных линейных ритмов приобретает самодовлеющее декоративное значение, тогда как колорит, построенный на



Сера. Цирк. 1891



Синьяк. Гавань в Марселе. 1906

отношениях желтовато-оранжевых и голубоватых, красноватых и сероватых оттенков, кажется приглушенным, даже тусклым. Причудливые арабески линий и форм, лежащие в основе композиционного строя «Цирка», созвучны своим декоративным смыслом и орнаментальным характером стилевым тенденциям модерна.

Поль Синьяк (1863—1935) надолго пережил Сера, совместно с которым он разработал теорию неои́мпрессионизма, изложенную им в книге «От Эжена Делакруа к неои́мпрессионизму» (1899). Возглавив после смерти Сера группу неои́мпрессионистов, Синьяк в дальнейшем верно следовал ее творческим принципам. Лучшие и наиболее многочисленные его работы — пейзажи, изображающие главным образом порты Франции (в частности, именно Синьяк открыл очарование Сен-Тропеза или Коллиура, где потом работали многие художники XX века), Голландии и Италии. Он писал также виды Парижа и других городов, но неизменно старался ввести в свои картины воду с зыбкими, многоцветными, искрящимися отражениями. Синьяк обладал более жизнерадостным мироощущением, чем Сера, и воплощал его в звучной, порой безудержно яркой, «пылающей» гамме. Очень привлекательны его акварели, часто более гармоничные и утонченные, чем работы маслом, написанные легко и обобщенно, без несколько однообразной методичности, свойственной техническому выполнению его картин. Большой интерес представляет литературное наследие художника. Он снискал также широкую известность своей передовой общественной деятельностью.

Сера, Синьяк и их последователи еще исходили в своем творчестве из метода и приемов импрессионизма, хотя и развили их до той степени, которая фактически противоречила основополагающим принципам этого течения.

Поль Сезанн (1839—1906) был первым и самым крупным, самым «универсальным» мастером постимпрессионизма, утвердившим новое видение мира, новые методы его выражения. Это новое видение лишь отчасти опиралось на

опыт импрессионизма; в целом же оно противостояло ему своими глубокими обобщениями, синтетичностью, своими строгими закономерностями, не только соотнесенными с тончайшими ощущениями природы, но и жестко выверенными разумом.

Уроженец города Экса на юге Франции, Сезанн еще на родине посещал муниципальную художественную школу. Затем в 1861 году он едет в Париж, где после безуспешных попыток поступить в Школу изящных искусств работает самостоятельно в академии Сюиса и копирует в Лувре картины старых мастеров. Особую роль в формировании художника сыграло искусство венецианских (Веронезе, Тинторетто) и испанских (Эль Греко, Риберы и Сурбарана) мастеров, а также его преклонение перед Делакруа и интерес к творчеству Домье и Курбе.

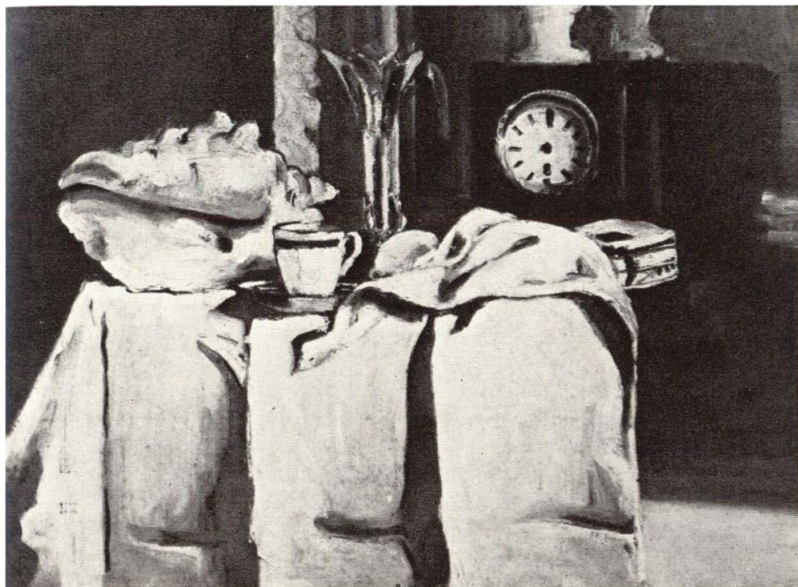
Хотя в эти годы Сезанн и общается с группой кафе Гербуа, его творческое сближение с молодыми новаторами происходит сравнительно медленно. Ранние работы художника больше связаны с романтизмом, а их темный колорит, тяжелая густая фактура, подчеркнутая весомость формы свидетельствуют о влиянии Курбе. Но вместе с тем совершенно своеобразно и воплощенное в них мироощущение, и особая глубоко индивидуальная манера выражения. В некоторых полотнах дикая стихия чувств словно выплескивается на холст неистовым взрывом красок и форм, рождая мрачные фантастические образы. Таковы «Оргия» (1864—1868), «Пастораль» (1870, обе—Париж, частное собрание) или примыкающая к ним по стилю «Кающаяся Магдалина» (ок. 1865—1868, Лувр). Широта письма, чувство большой формы, выразительные контрасты насыщенного, но строгого цвета обнаруживают в этой ранней работе мощный живописный темперамент Сезанна. Те же черты характеризуют редкие в этот период изображения повседневной жизни («Девушка у пианино», ок. 1868—1869, Эрмитаж), а также портреты («Портрет отца», 1860—1863, Лондон, Национальная галерея).



Сезанн. Таянье снега в Эстаке. Ок. 1870

В 1860-е годы дарование Сезанна особенно ярко раскрывается в некоторых пейзажах и натюрмортах.

«Таянье снега в Эстаке» (ок. 1870, Париж, частное собрание) справедливо считается одним из первых шедевров мастера. Все в этой картине — холмы под низким мрачным небом, деревья, дома — пронизано единым динамическим порывом, как будто на наших глазах низвергаясь в бездну вслед за сползающими с крутых склонов снегами. Огромное напряжение заключено в контрастах оранжево-желтых, черных, красных и грязно-серых тонов, отнюдь не адекватных реальным цветовым отношениям природы, но с удиви-



Сезанн. Натюрморт с черными часами. 1869—1870

тельной экспрессией передающих тревожный весенний на-  
тиск ее стихийных сил.

В своих ранних натюрмортах Сезанн более строг и гар-  
моничен. Словно обуздывая свой темперамент, он подчиняет  
его более жесткой дисциплине пространственных отноше-  
ний, точным и определенным предметным формам. «Натюр-  
морт с черными часами» (1869—1870, Париж, частное  
собрание) — одна из самых оригинальных работ этого вре-  
мени. В сопоставлении черной тяжелой массы часов и при-  
чудливой формы розоватой раковины, в контрасте белой  
скатерти и темного фона, в сложном взаимодействии пред-

метов и их отражений в каминном зеркале заключены неожиданные декоративные и выразительные качества. «Натюрморт с черными часами», как и многие работы раннего, так называемого романтического или барочного периода, важны не только как этапы формирования творчества Сезанна. Они имеют совершенно самостоятельную ценность и в то же время, намного опережая свою эпоху, предвосхищают поиски художников XX века — фовистов и экспрессионистов. Однако развитие самого Сезанна пошло в дальнейшем по иному пути.

Радикальные изменения в творчестве художника наступают в начале 1870-х годов, когда он приходит в более тесное соприкосновение с искусством импрессионизма. В 1872—1873 годах Сезанн впервые обращается к пленэру, работая в Понтуазе и Овере вместе с Писсарро, и непосредственный контакт с природой с этого времени становится для него абсолютно необходимым условием творчества. «Художник должен быть как можно искреннее и добросовестнее, как можно смиреннее перед природой», — говорил Сезанн и добавлял: «Но надо до какой-то степени властвовать над своей моделью. . . и упорно стараться изъясняться как можно логичнее»<sup>54</sup>.

Виды Овера, написанные в 1873 году, обнаруживают решительное обновление выразительных приемов. «Деревенская дорога, Овер» и «Дом доктора Гаше в Овере» (ок. 1873, обе — Лувр) близки пейзажам Писсарро в выборе мотивов и в организации пространства. Но работы Писсарро спокойнее и мягче. В картинах Сезанна неизменно ощущается скрытое напряжение — оно таится и в упругом изгибе дороги, и в энергичном сопоставлении пространственных планов. Материальнее, вещественнее, тяжелее живописная ткань небольших холстов. Но цвет стал светлее и богаче, техника — сложнее и разнообразнее. В еще большей степени особенности индивидуального стиля Сезанна раскрываются в лучшем пейзаже Овера — «Доме повешенного» (1873, Лувр), показанном на первой выставке Ано-





Сезанн. Дом повешенного. 1873

нимного общества. Его композиция строится на резких пространственных сдвигах и столкновениях укрупненных объемов. Деревенские хижины, изображенные с близкой точки зрения, словно угрожающе наступают на зрителя. Динамика форм усилена сложной игрой теплых и холодных оттенков на земле, стенах и замшелых кровлях. Сама техника письма — от легких прикосновений кисти до резких ударов шпателя — несет в себе огромную экспрессию.

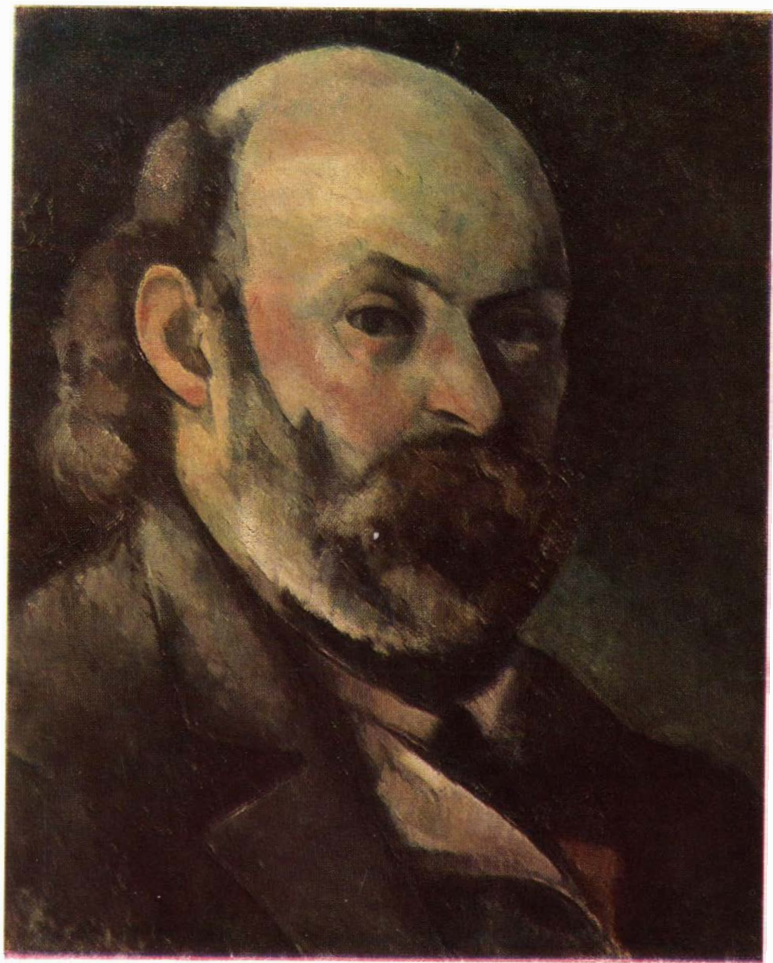
Пейзажи Понтуаза, выполненные во второй половине 1870-х годов («Дорога в Понтуазе», ок. 1877, Москва,

ГМИИ), знаменуют дальнейшее развитие колористического дарования художника. Их краски сочные и свежие, письмо более легкое, оттенки зеленоватых и синеватых тонов передают прохладное освещение неяркого летнего дня. Но и в этих пейзажах нет стремления уловить изменчивость природы, ее преходящие аспекты. Напротив, есть нечто устойчивое, прочное в четкой смене композиционных планов, которые строятся обобщенными массами цвета и создают ощущение глубины и широкого пространства.

После третьей выставки импрессионистов Сезанн уже не принимает участия в совместных выступлениях группы, на которых его работы неизменно подвергались особенно жестоким нападкам. Несомненно, художник сознавал, чем он обязан импрессионизму, но он понимал также, что его собственный путь слишком далек «от общего направления». С конца 1879 года он подолгу живет на юге, работая главным образом в окрестностях Экса, Эстака, Гарданны.

Восторженное созерцание природы, глубокое и сильное ощущение натуры Сезанн, как ни один другой художник нового времени, умел подчинить своей организующей творческой воле. Для него, призывавшего «вернуться к классике через природу»<sup>55</sup>, видеть означало постигать, а постигать значило компоновать.

Считая конкретное изучение натуры единственно верным путем в искусстве, Сезанн избегал отвлеченного теоретизирования. Однако в конце жизни, отвечая на вопросы молодых художников и ценителей искусства, он согласился кратко сформулировать свой метод. В любой монографии приводятся его знаменитые высказывания из письма к Эмилю Бернару: «...тракуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса — и все в перспективном сокращении, то есть каждая сторона предмета, плана должна быть направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают протяженность, то есть выделяют кусок из природы... Линии, перпендикулярные этому горизонту, дают глубину. А поскольку в природе мы, люди, воспринимаем



Сезанн. Автопортрет. Ок. 1880

больше глубину, чем поверхность, то необходимо вводить в колебания света, передаваемые красными и желтыми тонами, достаточное количество голубых, чтобы дать почувствовать воздух». <sup>56</sup>

Сама краткость этих формулировок естественно предопределила их схематичность и приблизительность. Если мы сопоставим их с полнокровным, живым, многообразным творчеством художника, это станет совершенно очевидным. Поскольку в картинах Сезанна нет упомянутых геометрических фигур или схематического противопоставления глубины и плоскости, эти слова следует понимать лишь как выражение его стремления подчинить свои впечатления строгим логическим закономерностям. Подобное стремление было свойственно уже многим предшественникам Сезанна, в особенности Пуссену или Коро, однако не было выражено ими с такой полнотой и последовательностью.

Сезанн обладал огромным дарованием колориста. Живопись была для него средством «выражения своего ощущения», и прежде всего — ощущения цвета. Форма любого предмета в его представлении неотделима от цвета, линия и моделировка вне его не существуют. «Чистый рисунок — это абстракция. Рисунок и цвет неразделимы, в природе все окрашено. По мере того как пишешь, — рисуешь. Верный тон передает одновременно свет и моделировку предмета, чем гармоничнее делается цвет, тем точнее становится рисунок». <sup>57</sup> Эти слова — ключ к сезанновскому пониманию живописной формы, которое окончательно складывается на рубеже 1870-х и 1880-х годов.

«Автопортрет» (ок. 1880, Москва, ГМИИ) — одна из лучших работ этого времени. Форма уже не пишется, а скорее строится цветом, четкими и жесткими мазками, фиксирующими малейшие его градации от теплых оттенков освещенного лба и щеки к синевато-зеленоватым сгущениям тени около носа и левого глаза. Обобщенно переданы выпуклый лоб, скулы, выразительный нос и глубоко сидящие темные глаза, пристально и властно глядящие на зрителя.

В противоборстве энергичных мазков, в контрастных столкновениях теплых и холодных оттенков возникает образ художника — творца, мужественного, упрямого, подчинившего свой яростный темперамент непреклонной воле.

К последним двум десятилетиям XIX века относится большинство самых совершенных, в полном смысле слова классических пейзажей Сезанна. На протяжении 1870-х годов его видение природы становилось все более живым, мощным и цельным. Свое законченное выражение оно получает в таких картинах, как «Берега Марны» (1888, Москва, ГМИИ). Художник достигает здесь абсолютного композиционного и цветового равновесия между берегом, деревьями, строениями, далеким мостом и их уплотненным, богатейшим по цвету отражением в неторопливых, зеленоватых водах Марны. Отсюда ощущение необычайной гармонии, покоя и значительности, которое рождает изображение простого мотива.

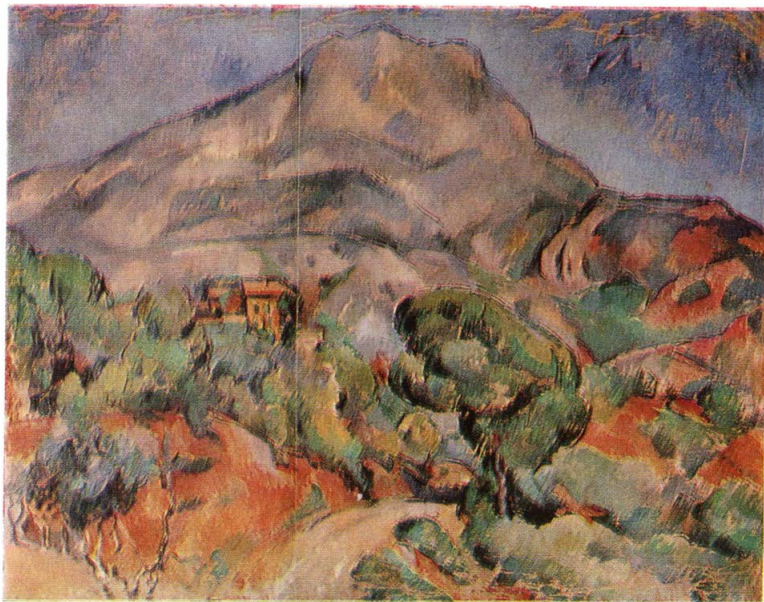
Свойственное Сезанну монументальное видение природы с особенной полнотой воплотилось в пейзажах Прованса. В течение всей своей жизни он постоянно возвращался к немногим любимым с детства мотивам. Природа Прованса, этого древнего края, сама по себе величественна и грандиозна. В опаленных солнцем долинах, в мощных, хотя и невысоких горных кряжах, в простых и крепких постройках словно ощущается дыхание времени, и римский акведук, который можно видеть на некоторых картинах художника, служит напоминанием о прошлом этого прекрасного края. Но пейзажи Прованса не только проникнуты ощущением вечности, «постоянства природы», ее «безграничности», они исполнены огромного динамического напряжения. Порою кажется, что художник уловил внутренний распор земных сил, которые создали суровый ландшафт древней земли и все еще стремятся вырваться наружу, чтобы снова изменить ее лик.

Особенно часто Сезанн писал гору Сент-Виктуар, находя все новые аспекты этого мотива, разные по характеру,



Сезанн. Берега Марны. 1888

то более строгие и сдержанные, то тревожные и бурные, то мирные и радостные. В московской картине «Равнина у горы Сент-Виктуар» (1882—1885) чуть окутанная сиреновой дымкой гора мягко выступает на фоне неба, господствуя над долиной. Ничто не задерживает внимания на первом плане, и взгляд сразу устремляется к далекой вершине, манящей благородством своих форм и очарованием цвета. Сезанн, в отличие от импрессионистов, не стремился уловить яркий солнечный свет, прихотливую игру его бликов. Он писал «разлитой общий свет» (Ривьер) и часто повторял: «Свет не создают, его воссоздают цветом».<sup>58</sup> В этой кар-



Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1900

тине ощущение знойного солнечного света именно воссоздается оттенками оранжевых тонов, согревающих всю цветовую ткань холста, их контрастом с зеленью травы и синевой неба.

В картине эрмитажного собрания (1900) образ Сент-Виктуар исполнен особого величия. Первый план здесь намечен очень легко, эскизно, средний, зафиксированный в пространстве небольшим домом с желтыми стенами, сильно сокращен, так что мощная масса горы кажется более близкой. Ее вершина, прорисованная резким синим контуром, возносится в лазурное небо, в глубоких складках, бегущих

по склонам, затаились голубоватые тени, отражающие его синеву. Они подчеркивают динамическую структуру древней горы, словно напоминая о ее грозном вулканическом прошлом. В контрастах теплых — оранжево-желтых, розоватых и холодных — голубовато-лазурных и лиловато-синих тонов, местами сливающихся в насыщенные зеленые сгустки древесных крон, воссоздана беспощадная яркость южного солнца. В этом героическом и возвышенном образе природы воплотились и удивительная чуткость Сезанна к красочному богатству мира, и его могучая организующая творческая сила, соразмерная первоизданной мощи земли.

Стремясь к максимальному выявлению формы во всей ее полноте и цветовом богатстве, а также к строгой упорядоченности композиционной структуры, Сезанн нередко весьма произвольно видоизменяет реальные пространственные отношения, допускает известные искажения реальных форм, приобретающих несвойственную им в действительности сферичность, своего рода мощное, идущее из глубины «поверхностное натяжение». Пространство то прогибается под действием невидимых сил, то словно наклоняется по направлению к зрителю, как будто «опрокидывается». Подобные искажения порою трудно уловить, ибо Сезанн почти никогда не теряет чувства меры, верности ощущения натуры. Более того, эти приемы служат именно наиболее полному и жизненно убедительному ее выражению, в известной мере корректируя несовершенство нашего зрительного восприятия и трудность приведения к плоскостному изображению сложных объемных форм. Следуя своей теории сферичности предметов и пространства, Сезанн нередко нарушает незыблемые с эпохи Возрождения законы линейной перспективы, порой изменяя относительные размеры пространственных планов, прибегая к своеобразному «искривлению» отдельных форм. Все эти особенности видения Сезанна отмечали уже некоторые его современники.<sup>59</sup> В дальнейшем они были подхвачены художниками XX века. Многие, однако, поняли и развили их весьма односто-



ронне, что привело их (например кубистов) к утрате того живого контакта с натурой, который был пафосом искусства Сезанна.

Указанные черты пространственно-пластической концепции Сезанна присущи, хотя и в разной степени, многим работам начиная с 1880-х годов, в частности ряду великолепных пейзажей Эстака, изображающих вид Марсельской бухты. В картине «Этак» (ок. 1882—1885, Лувр) пространственная динамика с «растянутым» средним планом сообщает композиции особую выразительность, не нарушая ее конструктивности, в основе которой лежит прочная система вертикалей и горизонталей, оживленная плавной кривизной чуть выгнутой поверхности залива. Построение пейзажа передает ощущение бесконечности и незыблемости природы, глубокий и свежий цвет воплощает полноту ее жизни.

В своих натюрмортах художник также не искал разнообразия мотивов. Простой деревенский стол, несложная утварь и фрукты — обычные мотивы его холстов. Сезанн предпочитал писать яблоки, груши, апельсины, так как они полнее всего выражают элементарные формы предметного мира.

Раскрепощение цвета, которое принесло его сближение с импрессионизмом, легко проследить в натюрмортах 1870-х и 1880-х годов («Букет в дельфтской вазе», ок. 1873—1875; «Голубая ваза», ок. 1885—1887; обе — Лувр). Но классический стиль Сезанна полностью складывается в натюрмортах второй половины 1880-х годов. Предметы объединяются на холсте в строго выверенном порядке, их объем и пластическая наполненность передаются богатейшим диапазоном оттенков насыщенного плотного цвета. При этом Сезанн никогда не забывает о сохранении плоскости холста, подчиняя ей композиционную структуру своих картин и ради достижения единства объемно-пространственного видения и плоскостности изображения порой допуская смещение точки зрения.

Так, в «Натюрморте с корзинкой» (ок. 1888—1890, Лувр) большая корзинка с фруктами и ваза рядом с ней изображены с разных точек зрения, которые с особой убедительностью выявляют особенности каждого предмета, его структуру и цветовые качества. Исследователи не раз отмечали искривление линии стола под скатертью, благодаря которому корзинка действительно стоит на столе, а не повисает в воздухе. Вместе с тем Сезанн всегда сохраняет правдоподобие, добиваясь, в отличие от кубистов, полного соответствия «художественного и обыкновенного видения» (Вентури).

Как правило, его не интересует передача фактурного разнообразия утвари или фруктов, он не любит их бархатистой или гладкой поверхностью, не стремится уловить на ней изменчивую игру света, но добивается живого ощущения воздушной среды голубоватой дымкой, словно обволакивающей все формы и кое-где сгущающейся в резкие синие контуры. Как и в пейзажах, художник исключает в них все временное, преходящее, и яблоки в его натюрмортах кажутся сгустками той же первозданной природной стихии, которая породила могучие склоны Сент-Виктуар. Сезанн наделяет их той же пластической мощью, той же жизненной силой. В этом следует искать источник своеобразной одухотворенности натюрмортов художника, родственной экспрессии его пейзажей.

В картинах 1890-х годов — эрмитажном «Натюрморте с драпировкой» (ок. 1899) и луврских «Яблоки и апельсины» (ок. 1895—1900) и «Натюрморт с луком» (ок. 1895) — полностью торжествует «хроматическая концепция моделировки формы» (Ривьер), равно как и сезанновское понимание пространства. Сезанн говорил, что «писать — не значит рабски копировать действительность. Это значит — уловить гармонию разнообразных отношений и переложить их на свой лад, раскрыв их согласно новой и оригинальной логике»<sup>60</sup>. Точно устанавливая взаимоотношения контуров, планов и цветов, художник усиливает звучание каждого цве-



Сезанн. Натюрморт с драпировкой. 1898—1899

та за счет контраста с соседним. Так, в эрмитажном натюрморте строгое и благородное созвучие зеленоватых и голубовато-белых тонов подчеркивает цветовую наполненность красновато-оранжевых яблок и апельсинов. Рильке очень верно определил впечатление, которое производят фрукты Сезанна: «Не думаешь, съедобны ли они, такой кажется неистребимой вещественность их бытия»<sup>61</sup>.

Натюрморты и пейзажи Сезанна были признаны раньше и более безоговорочно, чем его портреты. Сам он считал, что «высшая цель искусства — это лицо»<sup>62</sup>. Свои портреты художник писал долго и мучительно, часто оставляя их незавершенными. Так, не был закончен портрет Воллара

(1899, Париж, Музей Пти Пале), но в великолепно написанном лице прекрасно передано своеобразие его характера и выражения. Более завершен исполненный интеллектуальной значительности портрет Жеффруа (1895, Лувр). 1890-ми годами датируется также проникновенно-выразительный и исключительно тонкий по живописи «Мальчик в красной жилетке» (1890—1895, Цюрих, частное собрание).

Более всего Сезанн любил писать простых людей, с твердым характером и цельным внутренним миром. В «Портрете крестьянина» (1895—1900, Нью-Йорк, частное собрание) или «Женщине с четками» (1898—1899, Лондон, Национальная галерея) суровые, словно высеченные из камня люди с грубоватыми руками и опаленными горячим южным ветром лицами полны спокойствия и сдержанного достоинства. Трудно сказать о них лучше, чем Лионелло Вентури: «Крестьянин, написанный Сезанном, индивидуален, как портрет, универсален, как идея, торжественен, как монумент, крепок, как чистая совесть»<sup>63</sup>.

В течение многих лет Сезанн писал картины, изображающие игроков в карты. Равнодушный к внешней занимательности сюжета, он раскрывал в нем нечто вневременное и общечеловеческое. Особенно хороши варианты, изображающие две фигуры, в частности картина луврского собрания (1890—1892). Простая, строго симметричная композиция, уравновешенность укрупненных объемов, колорит, построенный на тончайших нюансах теплых тонов,— все подчинено выявлению скрытого эмоционального подтекста этой несложной сцены. Сезанн пишет не облик, а характер людей, не достоверность момента, а глубокую, внутреннюю правду их жизни.

Стремление вновь обрести утраченную гармонию чело века и природы, породившее своеобразную классицистическую реакцию в искусстве рубежа XIX и XX веков, было закономерным для Сезанна, мечтавшего «оживить Пуссена на природе»<sup>64</sup>. Многочисленные «Купальщицы» и «Ку-



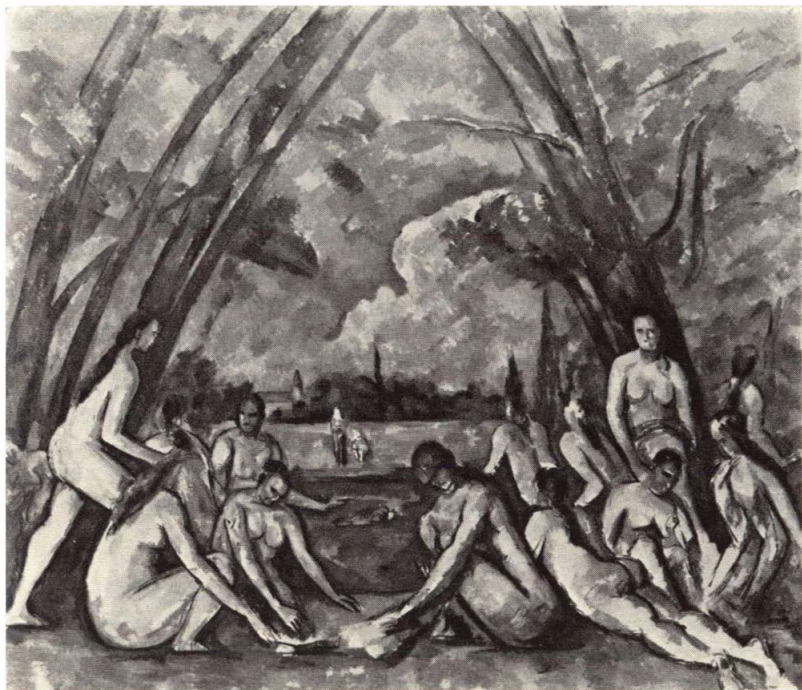
Сезанн. Женщина с четками. 1898—1899



Сезанн. Игроки в карты. 1890—1892

пальщики», над которыми он работал в последние десятилетия своей жизни, воплощают его упорные поиски ритмического и цветового единства в изображении обнаженных фигур и пейзажа. В лучших из них, например в «Купальщицах» филиладельфийского музея (1898—1905), художник находит величавое выражение красоты мира, неподвластной капризам света и атмосферы, торжественной и вечной.

В последние годы жизни в искусстве Сезанна возрождается романтическая взволнованность ранних работ, вопло-



Сезанн. Купальщицы. 1898—1905

щаемая, однако, с тем утонченным и сложным чувством цвета, которое отличает его живопись в предшествующий период («Голубой пейзаж», 1900-е гг., Эрмитаж). Легкая, эскизная манера этих полотен порой напоминает акварель. Именно в поздний период Сезанн создал прекрасные произведения и в этой технике. Его акварели, особенно пейзажи, удивительно прозрачны и свежи, и в то же время их отличает присущее художнику чувство большой формы. Сезанн в них необычайно лаконичен; хорошо зная цену каж-

дого мазка, он наносит их скупой и легкой, часто оставляя нетронутой белой поверхностью листа. В сочетании с легко проложенным цветом эти сияющие белые пятна создают ощущение объема, пространства и нежного серебристого света (виды горы Сент-Виктуар, Лувр).

Долгие годы Сезанн работал в полном уединении, всецело посвятив себя изучению природы и стараясь «создавать картины, которые были бы наставлением»<sup>65</sup>. Его знали и ценили лишь немногие художники и любители. Однако после выставки, устроенной в Париже Волларом в 1895 году, искусство Сезанна получило более широкую известность. В конце жизни он познал искреннее и восторженное поклонение некоторых молодых художников, совершавших паломничество в Экс (среди них были Бернар и Камуэн). Настоящее признание пришло к нему после выставки в Осеннем салоне в 1904 году, однако и оно не может идти ни в какое сравнение с его посмертным апофеозом и с тем огромным влиянием, которое его искусство оказало на развитие живописи XX века.

Творчество Поля Гогена (1848—1903) неотделимо от его трагической судьбы, от его ставшей легендой жизни. Многие современники художника не принимали мир, в котором им пришлось существовать, но никто не порвал с этим миром так решительно и непреклонно. Конечно, стремление Гогена приобщиться к естественному существованию первобытных людей было утопией. Однако в его искусстве эта утопия обрела полноту жизни. И хотя Гоген-человек потерпел поражение в жестокой борьбе с действительностью, Гоген-художник вышел из нее победителем.

Отец Гогена был французом, среди его предков по материнской линии были испанцы с примесью перуанской крови. Раннее детство будущего художника прошло в Лиме, и от этой поры он сохранил отрывочные, но яркие воспоминания, будившие в дальнейшем его воображение картинами беззаботной экзотической жизни. До того как стать



художником, Гоген был биржевым маклером, однако финансовые операции не поглощали его полностью, и уже тогда все свободное время он отдавал искусству.

С 1879 года Гоген участвует во всех выставках импрессионистов своими картинами, рисунками и скульптурами, но лишь в 1883 году он оставляет карьеру преуспевающего дельца, обрекая себя на все тяготы необеспеченной жизни, на презрение респектабельной буржуазной среды и, наконец, на разрыв с семьей. Жертвы, принесенные им ради искусства, отнюдь не были легкими, однако ни разу Гоген не высказал сомнения в правильности избранного пути.

Как и все мастера постимпрессионизма, Гоген прошел в своем развитии своеобразную импрессионистическую стадию. Его ранние работы отмечены главным образом влиянием Писсарро и Дега («Прачки в Понт-Авене», 1886, Лувр). Но довольно быстро он осознал, что собственные устремления решительно уводят его от художников, которые «искали в сфере, доступной глазу, а не в таинственном центре мысли»<sup>66</sup>. Гоген уже в начале своего творческого пути стремился отрешиться от чрезмерной привязанности к натуре и упорно искал стиль, который был бы не копией, а «трансформацией».

Последующие этапы развития художника связаны с многократным пребыванием в Бретани, поездкой на остров Мартинику, в Прованс и двумя, особенно важными, путешествиями в Полинезию. После первой поездки в Бретань (Понт-Авен) пребывание на Мартинике (1877), ее прекрасная природа, южные, жгучие краски и, как казалось Гогену, беззаботное существование ее обитателей укрепили его неприятие европейской жизни и мечту о тропическом «рае». Лишенный возможности отправиться в далекое путешествие, он в 1888 году едет в Арль, где Ван Гог мечтал устроить «мастерскую Юга». Хотя их совместное существование и окончилось трагически, оно стало важным этапом эволюции обоих художников. Для Гогена особенно существенным было новое соприкосновение с природой юга, с рез-



Гоген. Кафе в Арле. 1888

кой определенностью ее форм и цветовых контрастов и, конечно, контакт с искусством Ван Гога. Оно укрепило в его творчестве ту тенденцию к обобщению формы, рисунка и цвета, которая отчетливо определяла развитие его стиля на протяжении нескольких лет.

В Арле Гоген написал ряд пейзажей, в том числе виды Аликана («Аликан», 1888, Лувр) в горячих, ярких и чистых красках, а также картину «Кафе в Арле» (1888, Москва, ГМИИ), целиком построенную на гармонии больших плоских цветовых пятен, подчеркнутых темным контуром.



Гоген. Видение после проповеди. 1889

Ощущение пространства и объема создается соотношением этих пятен и пластической наполненностью рисунка, а не оттенками цвета и светотеневыми моделировками. В дальнейшем Гоген будет совершенствовать и отчасти изменять этот стиль, но останется верным его основным принципам. Более того, «Кафе в Арле» можно считать одним из первых шедевров этого стиля, ибо Гоген достигает здесь и абсолютного формального единства, и глубокой эмоциональной содержательности. Картина пронизана ощущением одиночества и человеческой отчужденности, в этом плане ее можно

сопоставить не только с «Ночным кафе» Ван Гога, но и с «Абсентом» Дега.

Полностью этот новый стиль Гогена утверждается в картинах, написанных в Бретани. Художника привлекала эта древняя и суровая страна, весь уклад ее жизни. Бретонцы со своей привязанностью к веками устоявшимся обычаям казались ему внутренне более цельными, более близкими к природе, чем люди его круга, «отравленные» цивилизацией.

Кроме того, в Бретани Гоген открыл для себя обаяние средневекового искусства. После детских впечатлений Перу это была его первая сознательная встреча с древней культурой. Все это важно учитывать, исследуя источники стиля Гогена и ту атмосферу, в которой он развивался.

Патриархальное благочестие бретонцев, вероятно, натолкнуло Гогена на замысел картины «Видение после проповеди» (1889, Эдинбург, Национальная галерея). Ее композиция четко делится на два временных и пространственных плана. Один — реальный: бретонские женщины, слушающие воскресную проповедь, другой — воображаемый: в глубине, отделенная от реальной сцены резкой черной полосой, изображена борьба Иакова с ангелом, которая как бы является внутреннему взору женщин во время рассказа кюре. Этот второй, фантастический план отодвинут в некое нереальное и неопределенное пространство, и, хотя Гоген стремится уравновесить его по цвету и ритму с передним планом, композиция лишена подлинного единства и кажется несколько надуманной. Не приведены в гармонию и чрезмерно резкие контрасты цветовых пятен; особенно это относится к белым чепцам бретонок, которые слишком назойливо утверждают передний план холста. Но хотя и не лишенная недостатков, эта картина очень последовательно выражает программу, которую позже Гоген сформулировал в письме к Андре Фонтена: «Я пытался в наводящем на определенные мысли декоре воплотить свои грезы, не прибегая ни к каким литературным средствам, со всей возмож-

ной простотой ремесла»<sup>67</sup>. Правда, в «Видении после проповеди» художник, воплощая свой замысел отчасти через видение изображенных в картине бретонков, не исключает полностью литературный подтекст, поскольку сюжет связан с библейской легендой. Однако общая смысловая тенденция здесь намечена вполне определенно, равно как и выразительные средства, которыми отныне будет пользоваться Гоген.

Уже в эти годы целью художника была не точная передача природы, а создание некоего общего впечатления. Поэтому он упрощает, сводит к плоскости (хотя и не исключает полностью) реальные пространственные отношения, устраняет детали любого характера (временные, пространственные, цветовые), ищет синтез обобщенных форм. Стиль, к которому уже в Бретани пришел Гоген и его последователи (Бернар, Анкетен, Серюзе и др.), и был назван синтетизмом, или клуазонизмом. Последний термин объясняется тем, что в их картинах плоские цветовые пятна обводились четким, чаще всего темным контуром, как в перегородчатой эмали (*cloisonné* — фр.). Этот контур не был простым разделением цветовых плоскостей. Помимо чисто изобразительной функции, он повышал интенсивность цвета, а кроме того, становился важнейшим ритмическим и пластическим элементом картины. Линия, контур в искусстве Гогена играли вообще чрезвычайно значительную роль. Не случайно он особенно любил таких художников, как Рафаэль, Пуссен, Энгр и Дега.

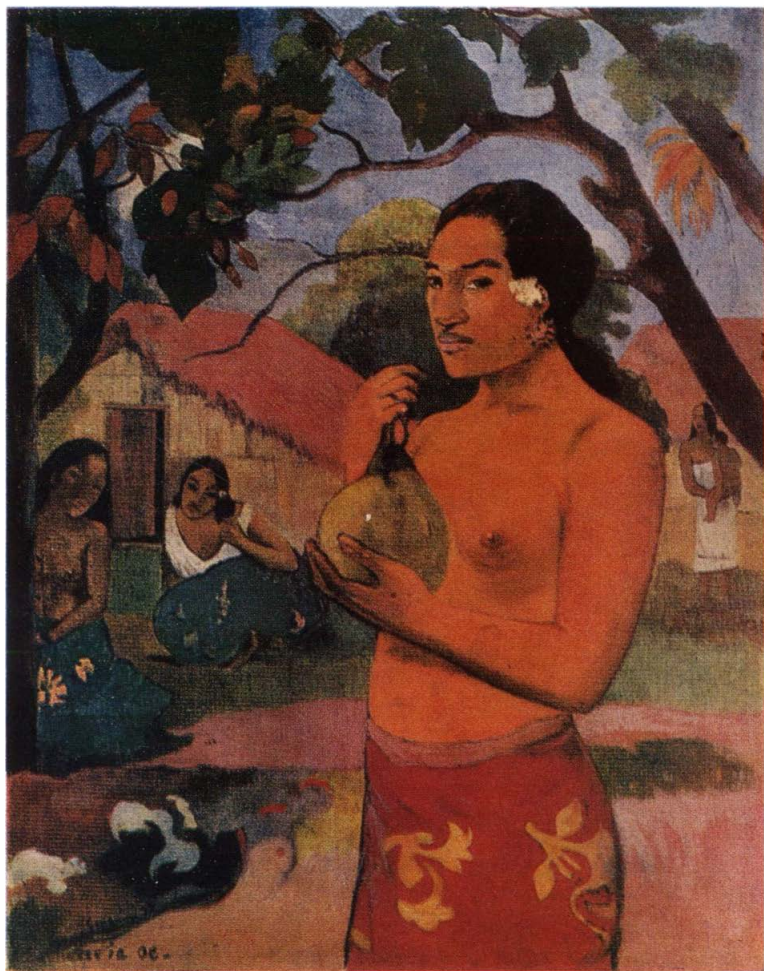
Однако самым важным в стилистической концепции Гогена было его понимание цвета. После сложнейшей дифференциации цвета в искусстве импрессионистов и неоимпрессионистов Гоген уничтожает все многообразие оттенков и переходов, решительно провозглашая: «Чистый цвет! И ради него нужно пожертвовать всем!»<sup>68</sup> Только он, по мнению художника, может быть красочным эквивалентом света, а отнюдь не отношения света и теней. Последних, как создающих «иллюзию вещи», он склонен был избегать, тем

более что тени противоречили его плоскостному пониманию формы.

В своих поисках Гоген лишь до известной степени мог опираться на творчество импрессионистов, прежде всего Дега. Скорее, он противостоял их концепциям, обращаясь к традициям французского средневековья и особенно к опыту неевропейских художественных культур. Гоген был первым крупным художником Франции, столь решительно обновившим свой стиль творческим претворением наследия далеких от Европы народов. Круг его интересов был при этом весьма широк, что отнюдь не приводило его ни к подражанию, ни к эклектизму.

В период работы в Бретани решающим для эволюции Гогена было, бесспорно, влияние японского искусства. Плоскостное решение композиции, пространственные сдвиги, выдвижение на первый план отдельных деталей, часто приобретающих декоративное значение, причудливые арабески рисунка, исключение цветовых моделировок — все эти приемы японского искусства прочно, а главное, органично входят в арсенал выразительных средств и самого Гогена, и связанных с ним художников. Вместе с тем его творчество глубоко самобытно даже в этот период наибольшей близости к японскому искусству. В частности, неизменно присущие его стилю мужественная сила и волевое упрощение всех выразительных средств, в общем, далеки от изысканной изощренности дальневосточного искусства.

В то же время развитие Гогена безусловно связано с некоторыми идейно-стилистическими тенденциями художественной культуры конца XIX столетия, хотя и не совпадает с ними полностью. Декоративные качества его картин, основанные как на колористическом строе живописи, так и на орнаментально-плоскостном характере композиций, в сочетании с монументальным пониманием формы были созвучны стилистике модерна, более того, оказали заметное влияние на ее развитие. С другой стороны, стремление «изъясняться несколько таинственно, в притчах», найти



Гоген. Женщина, держащая плод. 1893

изобразительный эквивалент своим мыслям и чувствам, «не заботясь о верности природе, видимой внешне»,<sup>69</sup> сближает его, как и многих художников модерна, с символизмом. Однако искусство Гогена более полнокровно, в нем больше жизненной силы, и условность Гогена чужда отвлеченности, характерной для творчества большинства символистов. В еще большей степени он далек от сумрачной, порой болезненной фантастики Редона. Но так или иначе, слова Гогена: «Произведение искусства... — это зеркало, в котором отражается состояние души художника»,<sup>70</sup> весьма близко перекликаются с программой символизма. Осуществлением этих слов были и «Видение после проповеди», и «Желтый Христос» (1889, Буффало, Художественная галерея) — картина, исполненная чувства безграничной печали, которым охвачены склонившиеся перед распятием женщины и безлюдный осенний пейзаж, чувства, созвучного горестным раздумьям самого художника.

Постепенно искусство Гогена приобретает если не широкое признание (его он так и не дождался), то известность. Ей в значительной мере способствовала выставка, устроенная в кафе Вольпини во время Всемирной выставки 1889 года и объединившая под несколько компромиссным названием «Группа импрессионистов и синтетистов» Гогена и близких к нему художников так называемой понт-авенской школы — Бернара, Шуффенекера, Лавалья, Анкетена и других. Выставка — особенно работы Гогена — привлекла внимание некоторых критиков и молодых художников — Серюрье (который и прежде был под его влиянием), Боннара, Вюяра, Мориса Дени, а также близкого им Майоля и Сюзанны Валадон.

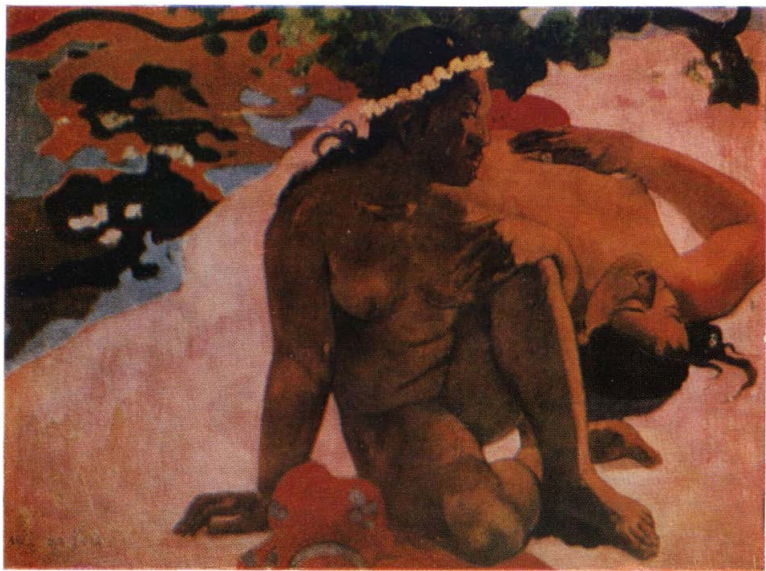
Важнейшее значение в творческом развитии Гогена имела его поездка в Полинезию весной 1891 года. На Таити осуществилась давняя мечта художника о приобщении к первобытной жизни, хотя действительность далеко не во всем оправдала его надежды. И все же он сумел погрузиться в жизнь маорийцев, он упивался фантастически прекрас-



ной природой, «буйными гармониями» ее красок, ее опьяняющими ароматами. Письма Гогена, его книга «Ноа-Ноа» («Благоуханная земля») дают почувствовать, сколь острыми были его поэтические переживания, его восторг перед новым для него миром, в котором «человек, как земля, не жалел своего добра»<sup>71</sup>. Соприкосновение с этим миром принесло подлинное обновление его искусству. И если стиль Гогена сформировался еще во Франции, то на Таити он достиг совершенства.

Несмотря на постоянные денежные затруднения и житейские неурядицы, порою даже на отсутствие необходимых материалов, Гоген работает с подлинным вдохновением. И шедевр следует за шедевром. Он пишет пейзажи «благоуханной земли», завораживающие своими ликующими, пламенными красками («Большое дерево», 1892, Эрмитаж; «Пейзаж с павлинами», 1892, Москва, ГМИИ), однако главной темой его творчества становится созвучие «человеческой жизни с животной и растительной жизнью в композициях, в которых большую роль играет великий голос земли»<sup>72</sup>. Чаще всего Гоген воплощает свое пантеистическое видение мира в образе таитянской женщины — «могучей Евы», величественной и стройной, мужественной и гибкой «золотокожей дочери этого солнца и этой почвы, которая примешивает запах сандала и всех своих цветов к запаху своей горделивой плоти»<sup>73</sup>.

В одной из лучших картин Гогена «Женщина, держащая плод» («Куда ты идешь?», 1893, Эрмитаж) простой мотив претворяется в образ возвышенной красоты, приобретает почти ритуальную торжественность. По сравнению с понт-авенскими картинами стиль Гогена стал спокойнее, мягче, естественнее. Рисунок утратил чрезмерную резкость «клуазонистских» полотен, линии стали более гибкими, живыми. Композиция свободно и ненавязчиво объединяет на плоскости богатые ритмические мотивы, границы цветовых зон смягчены. Краски, изысканные и нежные, словно подернуты знойным маревом. Розовые тона в сопоставлении с го-



Гоген. А, ты ревнуешь? 1892



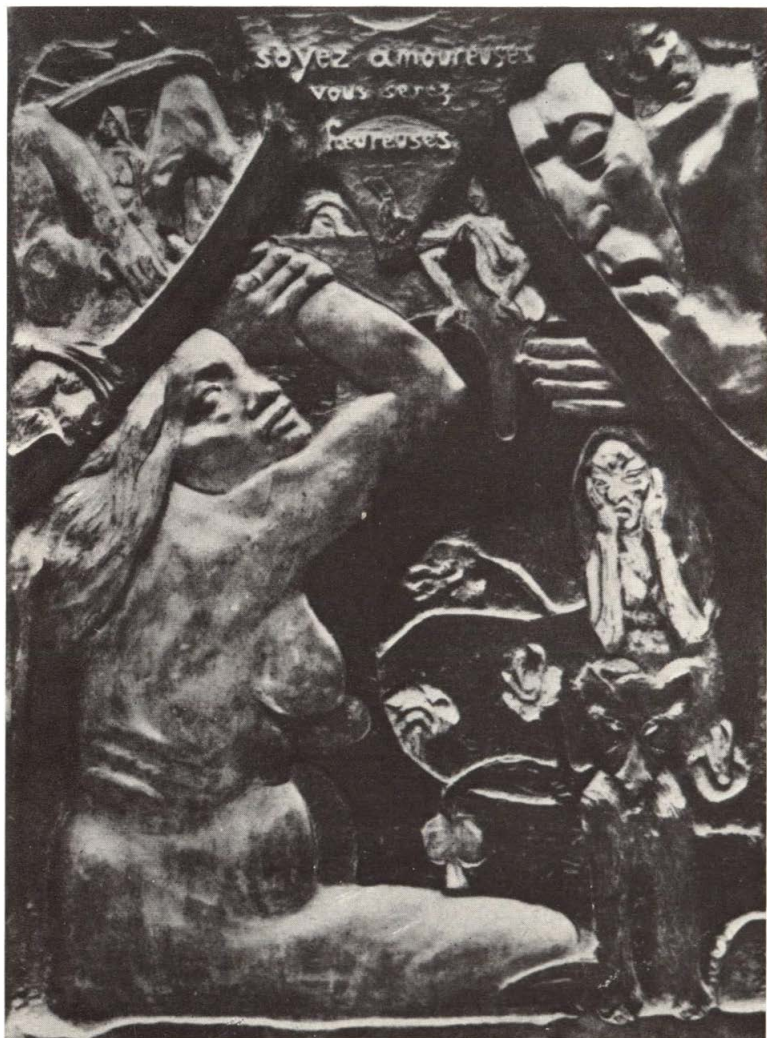
Гоген. Ее зовут Вайраумати. 1892

лубовато-синими и зеленовато-желтыми вносят в картину ощущение солнечного света, который материализуется в медно-смуглом теле таитянки, в ее огненно-красном обжигающем, как пламя, парео.

Сам художник был особенно доволен картиной «А, ты ревнуешь?» (1892, Москва, ГМИИ). Не очень удачное название предполагает элемент интригующей анекдотичности, в действительности чуждый великолепному изображению двух обнаженных девушек. Их темно-золотистые тела застыли в ленивой истоме на розовом песке, а причудливая вязь, которую плетут вокруг них изгибы берега, зеленая ветка, склонившаяся к воде, и стилизованные коралловые рифы только подчеркивают монументальное величие сильных и гибких фигур. Они словно слились с природой, воплощая в своем молчаливом спокойствии ее вечную нетопливую жизнь.

Все образы таитянских полотен Гогена исполнены удивительной чистоты и целомудрия и в то же время отнюдь не однозначны. Жизнь в Полинезии была для него не только своеобразным открытием земного рая (Гоген сознательно отметал в своем творчестве все, что противоречило его мечте о новой аркадской идиллии), но и приобщением к извечным тайнам человеческого бытия. Погружаясь в этот бесконечно притягательный мир, он испытывал «наслаждение, усиленное неким священным ужасом». В статуарном величии таитян, в ритме их жестов ему чудилось нечто «древнее, возвышенное, религиозное», в их задумчиво-непроницаемых глазах — «замутненная поверхность неразрешимой загадки»<sup>74</sup>.

Именно поэтому он не довольствуется непосредственным, настоящим и хочет вернуться к прошлому таитян, познать первоосновы их бытия. Предания маорийцев, рассказанные ему его таитянской женой Теха'аманой или почерпнутые из немногих доступных ему книг, явились, часто в весьма вольном преломлении, мотивами некоторых работ или составили их поэтический подтекст, как бы второй план, всегда очень

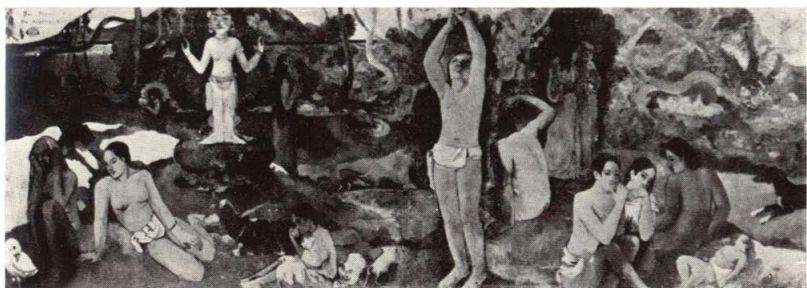


Гоген. Будьте влюбленными и вы будете счастливы. Дерево

активный по смыслу («Манао тупапау», или «Дух мертвых бодрствует», 1892, Нью-Йорк, частное собрание).

Древнему преданию о прекрасной Вайраумати, которая стала женой бога Оро, посвящены поэтические строки в Ноа-Ноа и несколько картин, в частности полотно 1892 года «Ее зовут Вайраумати» (Москва, ГМИИ). Гоген написал прародительницу ариои обнаженной на фоне таитянского пейзажа, его роскошные краски окутаны сумраком, все в природе застыло в предчувствии великого события. Гоген пишет не реальную сцену, а легенду, и приемы декоративной стилизации здесь обнаруживаются с большей очевидностью. В своих полинезийских полотнах художник вдохновлялся уже не только (и не столько) японскими образцами и также отнюдь не примитивным искусством, а древними, но высокими, даже изощренными художественными культурами. Стилизованные формы тела Вайраумати, разворот ее фигуры, профильное изображение лица и фасное — глаз связаны с традициями египетского искусства. В искусстве Египта, Индии, Ирана и Камбоджи Гоген воспринял не только отдельные мотивы и приемы, но и некоторые общие принципы ритмической организации композиций, их гордую и выразительную статику, цветовые созвучия. Его по праву можно считать родоначальником неотрадиционализма, теоретиком которого стал Морис Дени. Но, подчиняя свое восприятие Таити — земного рая на благоуханной земле — стилистике восточного искусства, он не становится подражателем и никогда не теряет ему одному присущего яркого видения мира.

В Полинезии полностью раскрылся колористический дар художника. Его понимание цвета становится более сложным и содержательным, а синтетическая форма — более гибкой и разнообразной. Гоген сравнивал цвет с музыкой (вспомним, что с музыкой в этот период соизмеряли не только живопись, но и поэзию, а несколько позже — скульптуру) и говорил, что «цвет, вибрирующий как и музыка, способен выразить самое общее... самое неуловимое в приро-



Гоген. Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем? 1897

де — ее внутреннюю силу»<sup>75</sup>. Во многих поздних работах художника краски становятся более темными, сумрачными, а рисунок более суммарным, обобщенным. Их интонация часто печальна, даже трагична, хотя в отдельных случаях Гоген снова возвращается к радостным и звучным гармониям прежних работ.

Уже современники отмечали декоративный характер дарования Гогена. В любом его произведении — в картинах, интереснейших и глубоко своеобразных ксилографиях, скульптурах, керамике, витражах — живет ощущение большой монументальной формы. Сам художник считал великой ошибкой своего времени трактовать все картины, как станковые, и всегда мечтал о возможности создавать большие декоративные композиции. Этой возможности он так и не дождался, но монументальные тенденции отчетливо сказываются и в ранних, и во многих его поздних работах. В 1897 году, в один из самых трагических периодов своей жизни, когда он решился на самоубийство (эта попытка не привела к смерти, но еще больше расстроила его и без того подорванное здоровье), Гоген в один месяц написал большую картину «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (Бостон, Музей изящных искусств), которую считал своим

духовным завещанием. Замысел этой композиции, написанной на большом куске грубой мешковины, ее ритмический строй, смелое упрощение формы и цветовых отношений характерны скорее для монументального — фрески или декоративного панно, чем для станкового произведения. В фигурах людей, зверей, идола, в сине-зеленом девственном пейзаже художник воплотил свои мучительные сомнения и раздумья о невозможности проникнуть в тайну «нашего происхождения и нашего будущего»<sup>76</sup>. Можно не принимать аллегорий Гогена, впрочем, абсолютно доступных и ясных, можно не соглашаться с самим замыслом этого произведения или его формальным решением, но нельзя не почувствовать, что он вложил в него «всю свою энергию, всю страстность, все, что было выстрадано... в ужасных обстоятельствах, и такое ясное... видение, что следы спешки исчезают и на полотне выступает жизнь»<sup>77</sup>.

Зная обстоятельства последних лет жизни художника — крушение надежды на признание во Франции, заставившее его решиться навсегда уехать в Океанию, смерть дочери, болезни, одиночество, постоянная угроза полной нищеты,— можно лишь удивляться тому, что он не только находил в себе силы работать, но порою создавал произведения, не уступающие более ранним. Таковы «Женщины на берегу моря» (1899, Эрмитаж), «Жена короля» (1896, Москва, ГМИИ), «Nevermore» (1897, Лондон, Институт Курто) и многие другие. Осенью 1901 года он покидает Таити и перебирается на остров Хива-Оа в Маркизском архипелаге. Здесь были написаны «И золото их тел» (1901, Лувр), «Натюрморт с подсолнечниками» (1901, Эрмитаж), «Натюрморт с попугаями» (1902, Москва, ГМИИ), создан ряд скульптурных работ, в частности деревянные рельефы, украшавшие дом художника (Лувр). Однако несчастья продолжали его преследовать: снова ухудшилось здоровье, чрезвычайно обострились отношения с католической миссией и колониальным начальством, ибо Гоген активно защищал туземцев от несправедливостей и злоупотреблений колониаль-



ных властей. Сломленный физически и душевно, художник скончался в мае 1903 года. Незадолго до смерти он с поразительной скромностью оценил значение своего творчества: «...я хотел утвердить право дерзать на все; мои способности (слишком много сил потратил я в поисках средств к существованию, чтобы справиться с подобной задачей) не дали значительного результата, но тем не менее машина пущена. Публика ничем мне не обязана, поскольку моя живопись лишь относительно хороша, но художники, которые теперь пользуются этой свободой, мне кое-чем обязаны»<sup>78</sup>. Однако «дерзость» Гогена была очень далека от анархического нигилизма некоторых его последователей. Он знал, что искусство исходит из природы. И лишь тот «имеет право деформировать обличие вещей, чтобы они поведали миру его мечту, кто знает, откуда это обличие и каким путем все из всего произошло»<sup>79</sup>.

Винсент Ван Гог (1853—1890) не принадлежит по рождению к французской художественной школе, но его искусство неотделимо от нее, хотя лишь последние пять лет его короткого творческого пути были связаны с Францией. Путь этот, на редкость драматичный и мучительно напряженный, мы можем проследить, чуть ли не день за днем, не только по картинам и рисункам художника, но и по его письмам. Они принадлежат к самым потрясающим человеческим документам, какие только знала история, и дают нам ключ к пониманию Ван Гога — художника и человека, который «заплатил жизнью за свою работу» и которому она стоила «половины рассудка»<sup>80</sup>.

Уроженец Голландии, Ван Гог до тридцати двух лет прожил в основном на родине и в Бельгии. Он сменил много профессий — был продавцом в художественном салоне, учителем, проповедником — до того, как решил стать художником. Некоторое время он пользовался советами известного живописца Антона Мауве, но более всего работал самостоятельно, рисуя с натуры пейзажи и фигуры, работал

самозабвенно, с неистовой страстью и предельным напряжением сил. Не имея постоянных учителей, Ван Гог видит наставников в своих любимых художниках — Милле и Израэльсе, Делакруа и Домье, Рембрандте и Джотто; близость к ним он неизменно ощущает и позже. За пять лет он проходит огромный путь, на первый взгляд, может быть, и не слишком заметный — развитие его совершается в какой-то мере латентно, необычайная концентрация творческой воли время от времени вызывает к жизни произведения, в которых неопытность рождает особую свежесть и остроту видения, а сама неловкость оборачивается стилем, исполненным огромной экспрессии.

Голландский период большинство исследователей считает предысторией искусства Ван Гога. Это верно, если рассматривать его в масштабе всего творчества художника, однако не исключает значения и ценности его ранних работ. Более того, уже в это время Ван Гог полностью формируется как творческая личность со своим особым мироощущением. «Мне кажется, что, будучи художником, в большей мере ощущаешь себя человеком среди людей»,<sup>81</sup> — это мучительное сознание своей причастности к жизни, страстную любовь к миру и людям Ван Гог пронесет через весь свой творческий путь. Сам глубоко несчастный, он с болезненной чуткостью воспринимал чужие страдания, а мир нищеты и изнурительного труда, с которым художник не просто соприкоснулся в Боринаже, Дренте или Гааге, а сжился, сроднился в полном смысле этого слова, еще более обострил это чувство. «Мне хотелось бы сказать картинами нечто утешительное, как музыка»,<sup>82</sup> — эти слова Ван Гог напишет позже, но нет сомнения, что мысль об «утешающем искусстве» владела им с самого начала. Отсюда — захватывающая человечность его работ, их необычайная экспрессия. Он всегда стремился делать рисунки, которые бы «волновали и трогали людей».

В ранний период Ван Гог больше рисовал, чем писал. Он называл себя «крестьянским художником», и действи-

тельно, все его работы изображают крестьян, землекопов, ткачей, обитателей богаделен, предметы убогого быта, сумрачные пейзажи предместий, безмолвные поселки, печальные осенние поля. Его цель — «постижение сердца народа», он хочет «вгрызаться в глубину жизни»<sup>83</sup>. Удивительна образная емкость даже ранних рисунков Ван Гога. При всей почти наивной непредвзятости видения природы, он смело внедряется в самую суть ее, отбрасывая все второстепенное и незначительное, дерзко и уверенно подчеркивая главное. Крупные, «корявые» линии выявляют форму с почти гротескной выразительностью, неожиданные ракурсы передают внутреннее напряжение с невиданной энергией, светотеневые контрасты или темные мглистые тона воплощают драматизм изображенного. Его творческая воля одухотворяет все. Истоптанные башмаки или старые кувшины в его рисунках и картинах говорят нам о человеческой жизни не меньше, чем изображения их обладателей. Привычные мотивы рождают сложнейшие ассоциации и обобщения.

Умение Ван Гога раскрыть в простом сюжете глубинные жизненные связи обнаруживает и самая значительная картина голландского периода «Едоки картофеля» (1885, Амстердам, Музей Ван Гога). Скупой, тускло освещенный интерьер, тяжелые фигуры крестьян, их грубые лица, узловатые, словно одеревенелые руки — все здесь не только подлинно, но и овеяно каким-то сумрачным величием, величием чисто духовного порядка. Тусклый свет лампы озаряет лица «цвета очень пыльной картофелины», и суровый колорит картины вызывает представление о земле.

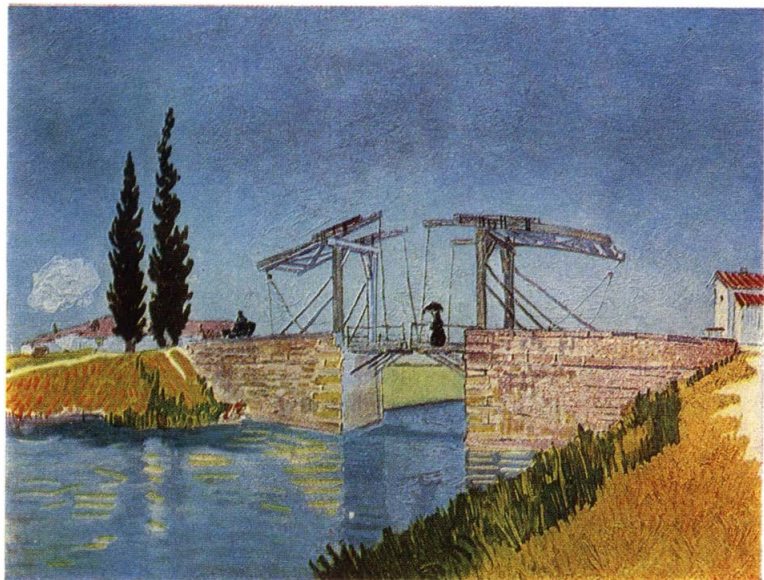
Переезд в Париж в начале 1886 года открывает новый этап в творческом развитии Ван Гога. Художник жадно впитывает разнообразие впечатления, с необычайной чуткостью отмечая в сложном калейдоскопе парижских вернисажей все значительное и с лихорадочным упорством осваивая то, что ему кажется ценным и важным. Его собственные работы отнюдь не однородны, однако, в целом, обнаруживают единую образно-стилистическую тенденцию, во мно-



Ван Гог. Едоки картофеля. 1885

гом отличающую их от голландских. Прежде всего изменяется тематика — теперь он пишет «парижские» мотивы, пейзажи, натюрморты и портреты. В них преобладает иное, более радостное настроение. Еще из Голландии Ван Гог писал брату Тео: «Как бы часто и глубоко я ни был несчастен, внутри меня всегда живет тихая, чистая гармония и музыка»,<sup>84</sup> но только после переезда во Францию эта «чистая гармония» начинает звучать в его искусстве.

Очень быстро художник усваивает импрессионистическое понимание цвета и технику. Многие виды Парижа и его окрестностей по своему стилю и лирической интонации близки работам Писсарро и особенно Сислея («Ресторан



Ван Гог. Подъемный мост в Арле. 1888

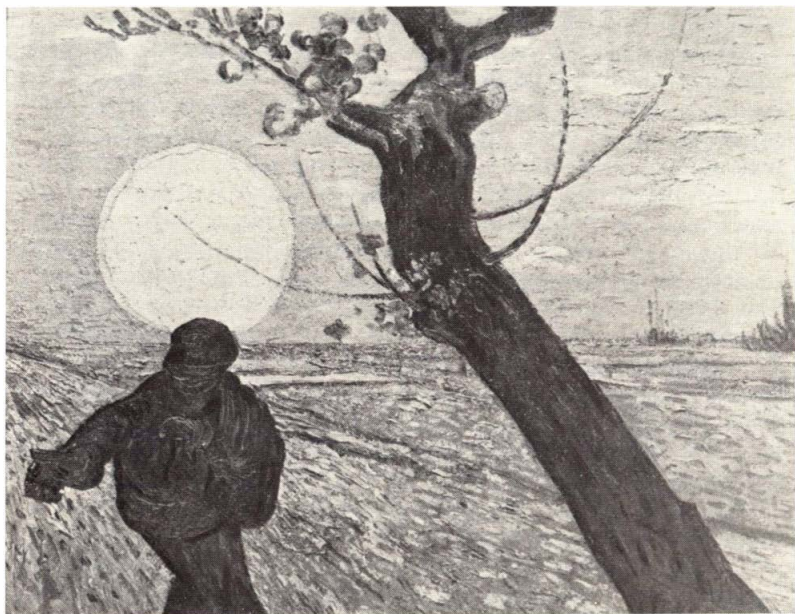
«Сирена», 1887, Лувр). В отдельных полотнах Ван Гог применяет дивизионистские принципы Сера и Синьяка, не остается равнодушным и к синтетическим поискам Гогена, что особенно сказывается в его портретах («Итальянка», 1887, Лувр). Но при очевидной близости стиля Ван Гога к различным тенденциям современного французского искусства или японской гравюре, его работы неизменно исполнены особой, одному ему присущей энергией выражения, которая проявляется то в резком волевом рисунке, то в повышенных контрастах цвета, а главное — в активном заострении и преувеличении формы, которое было присуще уже его голландским работам.

Среди лучших картин, написанных в Париже, можно назвать изысканный и очень тонкий по цвету «Натюрморт с гипсовой статуэткой» (1887, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер) или построенный на резких столкновениях звучных синих, желто-золотистых и зеленых цветов луврский натюрморт — «Цветы в медной вазе» (1886). Около двух лет потребовалось Ван Гогу для творческого осмысления новейших художественных достижений. Пришедший последним, он «оказывается на самых крайних позициях передовой живописи»<sup>85</sup>.

Однако свое полное выражение стиль художника обретает в Арле, куда он переехал в начале 1888 года. Городок, окруженный цветущими желтыми и лиловыми полями, кажется ему «настоящей Японией». Он работает с невероятным самозабвением, в любую погоду, сжигаемый своей страстью и беспощадным южным солнцем, с таким исступлением, как будто предчувствует свой близкий конец. Отныне развитие его искусства измеряется уже не годами, а месяцами.

В Арле Ван Гог все более решительно отходит от прежних приемов и четко формулирует свою программу: «Вместо того, чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя»<sup>86</sup>. Он подчеркивает при этом, что старается выработать «простую технику, которая, видимо, будет не импрессионистской»<sup>87</sup>.

Упрощения и преувеличения, о которых Ван Гог постоянно говорит в своих письмах и которые всегда были присущи его искусству, в Арле приобрели более последовательный характер. Причем они коснулись всего комплекса выразительных приемов художника — композиции и пространственной организации, рисунка и цвета. Вскоре после приезда в Арль Ван Гог почувствовал, что невозможно передать особый характер природы юга с помощью валеров и нюансов цвета, что необходимо выбрать между дифференциацией оттенков и чистым цветом. Он избрал послед-



Ван Гог. Сеятель. 1888

ний, что, однако, не исключало и в дальнейшем достаточно сложной тональной разработки цвета в некоторых его холстах.

Одновременно Ван Гог пришел к мысли о невозможности разделения рисунка и цвета («подлинный рисунок есть моделирование цветом») <sup>88</sup>. Их синтез составляет одну из характернейших особенностей стиля художника, хотя и не остается неизменным в его последующем развитии. В начале арльского периода мазок Ван Гога, и одновременно линия-штрих, сравнительно спокоен, в дальнейшем он становится все более порывистым, динамичным.

Стремление Ван Гога синтезировать рисунок и цвет обнаруживает общие черты с поздним стилем Дега и Моне, с одновременными исканиями Сезанна. Но Ван Гог был прав, говоря о своей близости не к современным художникам (импрессионистам), а к Домье и особенно Делакруа<sup>89</sup>. Ибо, подобно этим мастерам, он подчиняет свой стиль прежде всего выражению чувства. Только чувство Ван Гога было еще более интенсивным, еще более личным, мучительным и до предела обостренным. И средством его выражения отныне становится цвет. Творческая воля художника высвобождает такую потрясающую экспрессию цвета, которую другие живописцы, кажется, лишь смутно предчувствовали. Его цветовые ощущения не только поразительно интенсивны, но и очень сложны в своей смысловой, эмоциональной сути. Ван Гог мечтает «выразить чувства двух влюбленных сочетанием двух дополнительных цветов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. . . Или выразить надежду мерцанием звезды, пыл души — блеском заходящего солнца»<sup>90</sup>.

Весна и лето 1888 года, его первое лето в Провансе, были, пожалуй, самым счастливым периодом жизни Ван Гога, когда его любовь к миру, его обостренная жажда добра и красоты воплощались в напоенных солнцем пейзажах прекрасной земли, натюрмортах, портретах. Он пишет цветущие деревья «в чудовищно радостных красках» на фоне бездонной синевы неба, буйные олеандры, серебристые оливы, нежную зелень полей и лазурное море в Сен-Мари. Стремясь «правдивей и основательней» передать характер каждого пейзажа, он возвращается к нему по нескольку раз, добываясь не точности изменчивых световых эффектов и состояний, а максимальной интенсивности выражения жизни природы.

Так, Ван Гог написал несколько вариантов вида подъемного моста около Арля, который он трактует в плоскостной манере, напоминающей японские эстампы, строя композицию на отношениях крупных пятен ярко-оранжевой



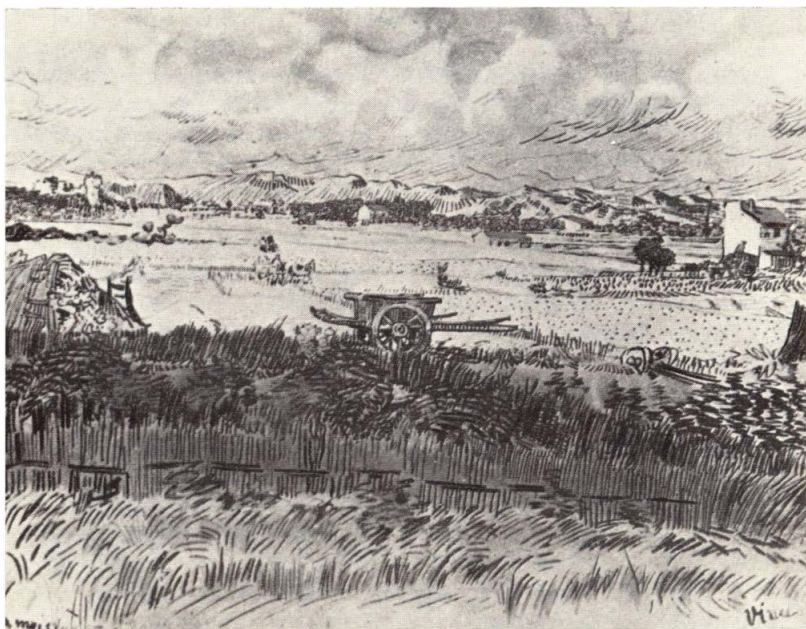
земли, зеленой травы и голубого неба и воды, открывая в этом несложном мотиве ясные и чистые цветовые созвучия.

Летом Ван Гог часто пишет бескрайние просторы полей, спелые хлеба цвета «старого золота» под раскаленным небом и солнце, «ударяющее в голову», живительное и беспощадное. Тогда же он обращается к своему любимому образу Сеятеля — символу вечно возрождающейся жизни, вдохновленному «Сеятелем» Милле, но преображенному тревожным видением Ван Гога, его нервным рисунком, а главное — беспокойным контрастом желто-оранжевых и сине-лиловатых тонов («Сеять», 1888, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер).

Виды равнины Ла Кро относятся к шедеврам живописи и графики Ван Гога. Обычно он выбирал высокую точку зрения, так что взгляду открывалась обширная долина, уходящая к далекому горизонту. В рисунках пером, исключительно богатых по фактуре, штрихи разной формы, то упруго круглящиеся, то параллельные, точки, то более редкие, то сгущающиеся в пятна, в сочетании со сверкающей белизной бумаги вызывают живое представление о просторе полей, сжатых хлебах, виноградниках — суровой и щедрой земле. В картинах планы приобретают большую определенность, а интенсивный цвет заставляет еще острее почувствовать солнце.

То же упоение красочным великолепием мира Ван Гог выразил в натюрмортах. Серия «Подсолнечников», горящая всеми оттенками золота, мыслилась художником как «симфония желтого и синего». Он писал их в простых глиняных вазах на гладких фонах разного цвета — от светло-желтого и желто-зеленого до глубокого синего. Художник особенно любил эти цветы, похоже на солнце, и кисть его с каким-то самозабвенным восторгом обнажала мощную жизненную силу, таящуюся в упругих изгибах сочных стеблей и пышных цветах, окруженных сверкающим ореолом.

Искусство Ван Гога воплотило всю сложность его мироощущения: острое чувство красоты мира, жажду добра,



Ван Гог. Ла Кро. Акварель. Перо. 1888

света, духовной общности с людьми и в то же время мучительное сознание несовершенства действительности, страстное сочувствие человеческим страданиям и все нарастающее, усугубленное болезнью ощущение безмерного одиночества.

К осени 1888 года трагические ноты все чаще звучат в его искусстве, то таясь под внешним спокойствием, то прорываясь в резких диссонансах цвета. В знаменитом «Ночном кафе в Арле» (сентябрь 1888, Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета) художник с



Ван Гог. Ночное кафе в Арле. 1888

потрясающей драматической силой сумел выразить «неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом»,<sup>91</sup> «показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление... передать демоническую мощь кабака-западни»<sup>92</sup>. Несколько маленьких фигур кажутся затерянными во враждебном пространстве, освещенном мертвенным сиянием желтых ламп. Само это пространство, резко сокращаясь в глубину, словно засасывает людей и предметы — беспорядочно брошенные стулья, теснящиеся к стенам столы, большой бильярд в центре помеще-



Ван Гог. Терраса кафе ночью. 1888



Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. 1889

ния. Беспокойные линии, искривленные контуры нагнетают ощущение тревоги и неустойчивости, как будто все изображенное в картине возникает в лихорадочном сознании и готово исчезнуть, подхваченное адским вихрем. Художник допускает известную произвольность цвета и рисунка, ибо, «точно соответствующие природе», они «не вызовут в зрителе столь сильного волнения»<sup>93</sup>.

«Терраса кафе ночью» (сентябрь 1888, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер), написанная на неделю позже, исполнена совсем иного чувства. Ван Гог был увлечен эффектами ночного освещения, они казались ему не менее богатыми по цвету, чем дневные мотивы. Контраст освещенной террасы и пронзительно желтой стены с бездонной синевой неба доведен до предельного звучания. Небо усеяно звездами, они кажутся бледными по сравнению с горячей желтизной искусственного света, их преувеличенные размеры придают фантастическое и пугающее величие скромной площади маленького городка.

«Спальня Ван Гога» (октябрь 1888, Чикаго, Институт искусств, повторение в Лувре) была задумана как контраст к «Ночному кафе». Художник своеобразно развивает традиционный голландский мотив, сообщая ему чисто современную остроту. В жалкой комнате с деревенской мебелью и убогой утварью Ван Гог находит удивительную по красоте цветовую гармонию. Он упрощает колорит и рисунок, чтобы придать «предметам больше стиля, с тем чтобы они наводили на мысль об отдыхе и сне»<sup>94</sup>. Однако изображение пустого интерьера, чистые, но печальные краски вызывают скорее щемящее чувство тоски и одиночества. Слово предчувствуя грозящую ему болезнь, Ван Гог создал одно из самых грустных своих произведений.

Приезд Гогена в Арль осенью 1888 года был осуществлением мечты Ван Гога о колонии художников, о «мастерской Юга», его давней мечты о человеческом братстве, которое он проповедовал еще в Боринаже. Оба художника пишут одни и те же или близкие мотивы, краски южной

осени вдохновляют Ван Гога на несколько великолепных произведений, в том числе «Красный виноградник» (ноябрь 1888, Москва, ГМИИ), пламенеющий в лучах заходящего солнца. Тогда же возникает «Воспоминание о саде в Эттене» (1888, Эрмитаж), картина, в которой прошлое преобразуется новым видением художника в тревожную симфонию желтого, зеленого и синего с яростными вспышками красных пятен.

Ван Гог всегда мечтал писать людей, он хотел вложить в свои портреты «что-то от вечности, символом которой был некогда нимб, от вечности, которую мы ищем теперь в сиянии, в вибрации самого колорита»<sup>95</sup>. «Портрет Армана Рулена» (август — ноябрь 1888, Эссен, Музей Фолькванг) и особенно «Арлезианка» (ноябрь 1888, Нью-Йорк, Музей Метрополитен) дают представление о той новой форме, которую художник находит в Арле и для человеческой фигуры. Их стиль, основанный на смелом упрощении рисунка и цвета, почти исключаящий рельеф и моделировку, связан и с японскими эстампами, и с лубочными картинками. Но Ван Гог сумел вложить в эту простую форму такую энергию выражения, что портрет стал «душой модели».

«Автопортрет с перевязанным ухом» (январь — февраль 1889, Чикаго, частное собрание) показывает, какое глубокое содержание могла выразить его «простая форма». Ван Гог написал его, выйдя из больницы, куда он попал после трагического столкновения с Гогеном в припадке душевной болезни. Однако портрет поражает удивительной уверенностью выполнения. Резкий контур энергично выявляет крепкие суровые формы. Контраст дополнительных цветов — оранжево-красного фона, зеленого пальто и синего берета — усиливает экспрессию смуглого лица. Художник добивается жизненности изображения, не заботясь о внешнем сходстве. Он пишет скорее портрет своего душевного состояния, подчеркивая выражение упрямой сосредоточенности рта и глаз. Только в глубине синего взгляда можно прочесть затаенное отчаянье.

После повторных припадков, сопровождавшихся тяжелыми галлюцинациями, художник решает поселиться в убежище для душевнобольных в Сен-Реми. В периоды улучшения он работает, «как одержимый», в парке убежища и в окружающих его полях, пишет натюрморты и свободные копии с рисунков и гравюр своих любимых художников (Милле, Домье, Доре и др.). В его произведениях нельзя не почувствовать владевшее им нечеловеческое нервное напряжение, но он был прав, когда писал Тео: «Во всем, что касается работы, я мыслю совершенно нормально, а рука кладет мазки непринужденно и последовательно»<sup>96</sup>. Почти все сделанное в Сен-Реми относится к его шедеврам.

В саду убежища он находит новые мотивы — фиолетовые ирисы и куст сирени («Куст», май 1889, Эрмитаж). Несмотря на все страдания, несмотря на угрозу нового приступа и тягостные условия в больнице, художник упивается пышным цветением весенней природы. Изображенные с близкой точки зрения зеленые побеги и сочные листья заполняют весь холст. Формы их так динамичны, что кажется, будто на наших глазах буйный порыв упругих стеблей возносит к синему небу лиловые и белые соцветия. Стиль Ван Гога вновь изменяется, он становится более графичным, но это графизм цвета. Картина строится уже не на цветовых пятнах, а на упругих волевых линиях, подчеркнутых мазках-штрихах.

Этот новый стиль полностью торжествует в «Звездной ночи» (июнь 1889, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Ван Гог и раньше писал ночное небо, но в этом холсте воплощена небывалая интенсивность чувства. Страсть художника преобразует все формы в их тревожные подобию. Гигантские оранжевые звезды, окруженные золотистым ореолом, превращаются в грозные кометы на синем небе, исхлестанном извивающимися мазками, острая вершина кипариса — в мрачное пламя цвета тлеющего угля. И все эти угрожающе неустойчивые формы уже не написаны, а нарисованы кистью.





Ван Гог. Куст сирени. Май 1889

Художник, чье существование всегда было отчаянной борьбой с жестокой действительностью, страстно сочувствовал той «великой борьбе за жизнь», которую с равным правом ведет на земле все сущее — и человек, и дерево, и цветок. Все они были для него одушевленными существами, охваченными одинаковой жадой жизни. «Если рисуешь иву так, словно она — живое существо — а в конце концов так оно и есть, — все окружение получается само собой»,<sup>97</sup> — писал он в одном из ранних писем, только начиная рисовать. Но с особенной силой он выразил свой «трагический пантеизм» в последние месяцы жизни.

Любимыми мотивами Ван Гога в Сен-Реми становятся кипарисы и оливы. Стройные формы кипарисов он пишет подвижными и беспокойными, их темный, глубокий, иногда почти черный цвет художник то оттеняет нежно-серебристыми и светло-золотыми оттенками неба и земли («Дорога с кипарисами», май 1890, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер), то противопоставляет огненному золоту спелых хлебов и прозрачному голубому небу («Желтые хлеба и кипарисы», июль 1889, Лондон, Галерея Тейт). Оливы отвечали растущей потребности Ван Гога передать южную природу не в сильных красочных эффектах, а в полутонах. Кроме того, эти необычайно экспрессивные деревья с узловатыми стволами, причудливо искривленными ветками и легкой светлой листвой, переливающейся на солнце всеми оттенками серебра, давали ему возможность выразить «нечто личное» — страстную борьбу за жизнь и горестный порыв к свету («Оливковая роща», сентябрь — октябрь 1889, Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер).

Последние два месяца своей жизни Ван Гог прожил в Овере. Здесь он писал простые деревенские хижины с соломенными крышами, сады и окрестные поля. Огромное и все время нарастающее нервное возбуждение прорывается в мятущихся конвульсивных линиях, искривленных контурах, иступленных цветовых контрастах («Сад доктора Гаше в Овере», май 1890; «Церковь в Овере», июнь 1890, обе — Лувр). В Овере был написан трагический портрет доктора Гаше (июнь 1890, Лувр). Художник изобразил его на пронзительно синем фоне с «печальным выражением лица, столь характерным для нашего времени»<sup>98</sup>. Быть может, именно этот холст, наряду с лучшими автопортретами художника, является осуществлением его желания писать портреты, «которые и через сто лет будут казаться открытием»<sup>99</sup>.

«Стая ворон над хлебным полем» (июль 1890, Амстердам, Музей Ван Гога) — одно из последних полотен художника. Он писал Тео, что в этих бескрайних хлебах под пас-



Ван Гог. Портрет доктора Гаше. Июнь 1890

мурным небом не побоялся выразить «чувство предельной тоски и одиночества». Но у него уже не было сил бороться с этой смертельной тоской. 27 июля он выстрелил себе в сердце и 29 июля умер.

Более, чем кто-либо из современных ему живописцев, Ван Гог был одержим идеей «восстановления» человека, которую Достоевский считал основной мыслью всего искусства XIX столетия. Он внес в развитие французской (и мировой) художественной культуры ощущение сопричастности страданиям людей, мучительную жажду добра, красоты, справедливости, выраженные с еще неведомым напряжением чувства. Творчество Ван Гога было особенно близким тревожному сознанию людей в первые бурные десятилетия XX века и оказало сильнейшее влияние на многие художественные тенденции эпохи, в частности, на фовизм и особенно экспрессионизм.

Все крупные художники конца XIX столетия утверждали свои творческие идеалы в жестоком разладе с буржуазным обществом, его вкусами и моралью. Тем самым они оказывались в добровольной или вынужденной изоляции от своей среды, которая мстила им непониманием и враждебностью. В этом смысле пути Сезанна и Гогена, Ван Гога и Тулуз-Лотрека во многом соприкасаются, хотя их исходные точки лежат в различных социальных сферах.

Анри де Тулуз-Лотрек Монфа (1864—1901) принадлежал к древнему и богатому аристократическому роду, что, казалось, сулило ему праздную и беспечную жизнь, типичную для людей его круга. Однако еще ребенком Лотрек сломал обе ноги и превратился в калеку. Искусство стало единственным смыслом его жизни, единственным способом утверждения своей личности вопреки физическому убожеству. Порвав со своей средой, Лотрек переходит в мир совсем иных социальных измерений — мир парижской богемы и «полусвета», живущий вне светских условностей, где он обрел возможность существовать, не вызывая насмешек или

нескромного любопытства. Эта среда стала для него и важнейшим творческим импульсом, ибо типичная для нее откровенность нравов, поступков и побуждений питала неизменно владевший Лотреком интерес к человеческим характерам в их неприкрыто обнаженных проявлениях. Он изучал человека с одержимостью, равной одержимости Ван Гога, но обычно чуждой его мучительно сочувственной жалости. В своем стремлении к правде Лотрек нередко бывал жестоким, хотя порой эта жестокость таила в себе и своеобразную нежность.

Первые уроки Лотрек получил у художника-анималиста Пренсто, затем он посещал мастерские Бонна и Кормона. Но академическое обучение скоро ему наскучило, хотя и не прошло бесследно, заложив основы профессионального мастерства. Уже в это время его рисунки и этюды, полные жизни и динамики, обнаруживают совсем иные устремления.

Необыкновенно чуткий и восприимчивый не только к жизненным, но и к художественным впечатлениям, Лотрек учитывает опыт Домье и Дега, Сера и Ван Гога, изучает японское искусство и, никому не подражая, вырабатывает свой стиль, в котором все более активная роль линии сочетается со своеобразнейшими колористическими находками, а дерзкий гротеск с изощренной декоративностью.

Портреты Лотрека с особой отчетливостью выявляют становление его искусства.

В 1880-е годы он неоднократно писал свою мать. Ее портреты в саду (1883) и в гостиной дома в Альби (1887, оба — Альби, Музей Тулуз-Лотрека) по манере близки к живописи импрессионистов, но глубоко своеобразны своей горестно-лирической интонацией. В изображении других моделей лиризм настроения уступает место острому психологическому анализу. На протяжении немногих лет стиль художника развивается стремительно, обнаруживая одному ему присущие черты. Импрессионистическая мягкость письма сменяется более графической манерой, хотя и цвет

не теряет своего значения. Эта тенденция в более или менее развитом виде прослеживается в портрете Сюзанны Валадон (1885, Копенгаген, Глиптотека), картине «Пьяница», для которой позировала она же (1889, Кембридж, Массачусетс, Музей Фогг), или портрете Жюстины Диэль и «Женщине в перчатках» (обе 1891, Лувр). Уже во многих ранних работах Лотрек изображает свои модели в профиль, что позволяет с особенной полнотой выявить выразительное значение линии, гибкой, точной и уверенной.

Не ограничиваясь уже в это время портретными работами, Лотрек жадно стремится познать человека в непосредственной жизни, в конкретной среде. Обосновавшись на Монмартре, он в течение нескольких лет пишет и рисует мир его зрелищ и развлечений, но также и трудовой люд — прачек, разносчиков, модисток. Многие сюжетные мотивы связывают его с группой так называемых художников Монмартра, обращавшихся, впрочем каждый по-своему, к близким темам.

В частности, рисунки конца 1880-х годов — «Прачка», «В Сен-Лазар» и другие, как в образно-тематическом плане, так и стилистически близки к работам Теофиля-Александра Стейнлена (1859—1923). Оба художника изображали усталых бездомных бедняков, прачек с тяжелыми корзинами белья, уличных женщин, прячущих за вымученной развязностью отчаяние и унижение, опустившихся людей, изгнанных «респектабельным» обществом. Многие сюжеты этих рисунков были навеяны знаменитыми в те годы песнями Аристиды Брюана. Рисунки Лотрека отличались своей заостренной экспрессией и смелостью техники от менее дерзких, хотя и очень привлекательных, исполненных глубокой человечности рисунков Стейнлена. Последний и в дальнейшем развивался в русле найденного в эти годы стиля. Для Лотрека эти рисунки оказались определенным этапом его становления, впрочем, весьма важным, ибо они помогли ему познать жизнь социальных слоев, далеких от того, где протекли его детство и юность.



Тулуз-Лотрек. В кафе. 1891

Те же образы и мотивы мы находим в его живописных работах, таких, как «Прачка» (1889, Париж, частное собрание) или «Бал в Мулен де ла Галетт» (1889, Чикаго, Институт искусств).

Одна из самых смелых и беспощадно откровенных картин Лотрека «В кафе» (1891, Бостон, Музей искусств) воссоздает характернейшие образы парижского дна — старую проститутку и сутенера. Лотрек написал их с демонстративным пренебрежением к светским условностям, с жестокой правдивостью обнажив уродства социальной жизни, не без оттенка иронии. Зависимость этой картины от «Абсента»

Дега несомненна, но трагедия отчуждения приобрела в ней характер фарса.

1890-е годы — период блестящего расцвета искусства Лотрека — ознаменованы исключительным тематическим разнообразием: монмартрские кабаре и кафешантаны, цирк, скачки и велосипедный спорт, только входивший в моду, театры, суды и больницы, портреты друзей, среди которых были и светские люди, и знаменитые писатели или прославленные артисты, и безвестные натурщицы или обитательницы публичных домов (итогом последней группы работ явилась картина «В салоне на улице Мулен», 1894, Альби, Музей Тулуз-Лотрека). Все они в равной мере привлекали Лотрека своей характерностью, неповторимостью облика, манер и внутреннего мира. Для него существовала лишь многоликая и напряженная жизнь города, а в ней только человек; все остальное было аксессуаром, позволяющим лучше понять его характер, который художник передавал с беспрецедентной, какой-то хищной меткостью. При этом он блестяще улавливал его не только в тончайших психологических нюансах, но и в динамике, обнаруживая удивительную способность «выразить становление личности» (Жеффруа).

Ночная жизнь монмартрских кабаре, и прежде всего Мулен Руж, получила в работах Лотрека несравненное по своему художественному совершенству выражение. Художник с самозабвением погружался в мир лихорадочного, часто вымученного веселья, где люди не притворялись, а чувства демонстрировались с дерзкой вызывающей откровенностью.

Этот мир, в котором не было ничего стабильного, прочного, в котором смешались обычные представления и нормы, а самые банальные ситуации фантастически преобразались необычными световыми и динамическими эффектами, требовал особых, обостренных выразительных приемов. Лотрек нашел их в процессе работы над афишами, занимающими в 1890-е годы важнейшее место в его творчестве.





Тулуз-Лотрек. Мулен Руж. Афиша. 1891



Тулуз-Лотрек. Аристид Брюан в своем кабаре. Афиша. 1892



Тулуз-Лотрек. Диван Жапоне. Афиша. 1892

Искусство афиши самостоятельное значение получило еще в конце 1860-х годов, когда создал свои первые листы Жюль Шере (1836—1932). В конце XIX столетия афиша переживает период блестящего расцвета, в это время к ней обращаются Стейнлен, Лотрек, Боннар и многие другие. Работы Лотрека, бесспорно, принадлежат к самым совершенным, уникальным образцам этого искусства, оказывая сильнейшее влияние на все его развитие. Смелостью композиций, властным упрощением формы, декоративностью и вместе с тем поразительной экспрессией образов они затмевают все опыты других художников. Уже в первой афише Лотрека «Мулен Руж» (1891), рекламировавшей это кабаре и звезду «натуралистической кадрили» Ла Гулю, напряженная динамика композиционно-пространственной структуры несет в себе огромные выразительные качества, не говоря уже о неповторимой характерности главных героев — невозмутимо элегантного Валентина Бескостного и Ла Гулю, вскидывающей в бешеном танце свои пышные юбки. Темные силуэты зрителей служат для них фоном, образуя сложный орнаментальный узор на светлом поле листа.

Особый лаконизм и монументальность формы присущи афише следующего года — «Аристид Брюан в своем кабаре» (1892). Упрощенные формы могучей фигуры шансонье очерчены упругим контуром, и только черты мужественного лица прорисованы более подробно. Цветовое решение сведено к броскому контрасту плоских пятен черной накидки и шляпы и дразняще красного шарфа на светлом желтоватом фоне.

В рекламном плакате «Джейн Авриль в Жарден де Пари» (1893) декоративный и выразительный эффект построен на контрасте хрупкой фигуры танцовщицы и орнаментального «узла» первого плана, образованного грифом контрабаса, рукой музыканта и его головой, трансформированной в самый сложный узор. Ручка контрабаса продолжена широкой упругой линией, обрамляющей композицию, придающей ей завершенность и устанавливающей четкую взаи-

мосвязь различных пространственных планов. На другой афише, рекламирующей кабаре «Диван Жапоне» (1892), Джейн Авриль изображена как посетительница. В отличие от подчеркнутой замкнутости построения предыдущей афиши, этот лист решен на дерзких и неожиданных сдвигах, сложном взаимодействии пространственных планов, напряженных столкновениях упругих, динамических линий, активно выводящих взгляд за пределы листа. В обоих листах Лотрек отказывается от подчеркнутого лаконизма афиши Аристида Брюана, утверждая иной, более сложный декоративный стиль, основанный на причудливой игре вычурных линий и плоских пятен. Нетрудно установить связь этого стиля с принципами модерна, объединившего декоративные тенденции самых различных видов искусства этого времени.

Но, утверждая многие приемы модерна, Лотрек, как и Гоген, остался чуждым и манерности и внешнему украшательству, характерным для многих связанных с ним художников. Блистательная декоративность его работ никогда не заслоняла в них глубокого, часто беспощадного, порою горестного анализа жизни и человека. Лотрек умел раскрыть драматизм жизненных коллизий не только с необыкновенной остротой, но и с лирической проникновенностью. Так, в картине «Джейн Авриль, идущая из Мулен Руж» (Коннектикут, Хартфорд, Атенеум) в незначительном эпизоде жизни звезды кафешантана с неожиданной трагической силой звучит тема одиночества и хрупкой незащищенности человека в жестоком равнодушном мире. Затаенная грусть составляет эмоциональный подтекст и ослепительных по своей цветовой насыщенности изображений клоунессы Ша-Ю-Као.

Стиль афиш, основанный на обобщении и заострении формы, динамизации ритмов, смещении масштабов, на все более решительном выявлении выразительных и декоративных возможностей линии и цвета, оказал воздействие на все искусство художника, определив его исключительную



Тулуз-Лотрек. Мавританский танец. Рекламное панно. 1895



Тудуз-Лотрек. Иветт Гильбер. 1894

образную активность. Влияние этого стиля легко прослеживается во многих работах 1890-х годов — «В Мулен Руж» (1892, Чикаго, Институт искусств), «Клоунессе Ша-Ю-Као» (1896, Винтертур, частное собрание) или одной из самых блистательных композиций Лотрека «Мавританский танец» (1895, Лувр). Последняя служила рекламным плакатом выступлений Ла Гулю в балагане на Тронной ярмарке. Она изображена танцующей на эстраде, легкая и воздушная, как мечта; статисты в «восточных» нарядах олицетворяют мавританский колорит, пианист с ужимками дешевого виртуоза аккомпанирует танцу. На первом плане зрители — великолепный групповой портрет. Лотрек подчиняет его декоративному строю причудливого арабеска и при этом достигает необычайной выразительности и меткости характеристик. Среди изображенных можно узнать самого художника, Оскара Уайльда, уникальный в своей гротескной экспрессии профиль критика Феликса Фенеона.

Как в жанровых сценах, так и в портретах Лотрека особенно привлекали модели с остро выраженной индивидуальностью. В этом смысле известная эстрадная певица Иветт Гильбер была его идеалом. Лотрек часто ее рисовал, а в 1894 году выпустил альбом литографий, посвященных артистке. Ее портрет в ГМИИ (1894, темпера) — настоящее чудо. Изогнувшаяся фигура едва намечена порывистыми резкими белыми штрихами на желтоватом фоне; лицо в обрамлении рыжеватых волос передано более тщательно, мягкими растушевками и переходами цвета, словно мерцающего в неровном розовато-зеленом свете. Существо характера раскрывается в преходящем мгновенном состоянии с точностью и лаконизмом, присущими фантазмагорическому стилю Лотрека, в котором поэзия часто неотделима от иронии, а естественность от позы.

Как и в поздних работах Дега, цвет и линия в искусстве художника часто составляют единое целое. Можно назвать многие работы, не столько написанные, сколько нарисованные кистью на тонированном картоне или бумаге, цвет ко-





Тулуз-Лотрек. Туалет. 1896

торых включается в колористический строй произведения. Таковы уже упоминавшийся портрет Иветт Гильбер или портрет Альфреда Ла Гинь, подобно многим портретам Лотрека, решенный как жанровая сцена (1894, Вашингтон, Национальная галерея).

Впрочем, живописные приемы художника очень разнообразны. Некоторые картины он строит на больших пятнах цвета, часто положенного отдельными мазками или штрихами, создающими живую, вибрирующую фактуру, как в портрете певицы Мей Бельфор (1895, Париж, частное собрание) или особенно звучных и богатых по колориту портретах клоунессы Ша-Ю-Као («Клоунесса Ша-Ю-Као», 1895, Лувр, и др.).

В разнообразных театральных сценах Лотрека обычно интересует не сюжетная ситуация, не динамика действия, а образы героев. Чаще всего это изображения известных актеров — Марсель Лендер, Лелуар, Косит и других. По масштабу замысла, содержательности, экспрессии их можно сравнить лишь с аналогичными работами Домье. Крупный план, обобщение формы, упрощение рисунка и светотени, синтезирующие человеческие характеры и чувства в одном движении, жесте, повороте, в, казалось бы, едва намеченных чертах лица, превращают часто небольшие изображения в монументальное олицетворение человеческих страстей.

В отличие от «кричащей» экспрессии подобных работ, изображения отдыхающих моделей исполнены особой интимности. Близкие по мотивам к «Женщинам за туалетом» Дега, они отличаются глубоким своеобразием общей концепции, живописного строя и особой лирической интонацией. Чаще всего натурщицы изображены со спины, в спокойных и естественных позах, выявляющих хрупкое изящество полуобнаженных тел, чистую мелодию их линий, приведенную в безупречную ритмическую согласованность с немногими предметами интерьера. Гармонии сближенных, главным образом прохладных тонов, мягкий скользящий свет и удивительная цельность состояния человека и среды опре-

деляют меланхолическую поэзию этих несложных сцен («Туалет», 1896, Лувр).

В таких произведениях уже были заложены основы более усложненного понимания колористических задач, к которому Лотрек приходит в некоторых поздних картинах — «Англичанка из «Звезды» в Гавре» (1899), «Модистка» (1900; обе — Альби, Музей Тулуз-Лотрека). Однако творческий путь художника оборвался прежде, чем эти тенденции получили свое полное выражение.

Постимпрессионизм стал блестящим итогом развития французской живописи XIX столетия и в то же время открыл новую эпоху в развитии художественной культуры. В конце жизни Сезанн писал одному из своих молодых друзей: «Может быть, я слишком рано родился. Я был художником скорее вашего поколения, чем своего. . .»<sup>100</sup>. Эти слова можно отнести и к другим мастерам постимпрессионизма. Не понятое современниками, их искусство завоевало мир уже в первом десятилетии нового века, положив начало развитию самых различных и порою резко антагонистических художественных тенденций XX столетия.

Но еще в пределах уходящего XIX века на основе важнейших художественных устремлений последних его десятилетий сформировалась новая творческая группировка, получившая название «наби». Осенью 1888 года Поль Серюрье встретился в Понт-Авене с Гогеном и, следуя его советам, написал «синтетический» пейзаж в чистых тонах, не смешивая краски и не слишком уточняя контуры. Этот пейзаж, названный им «Талисман» (Алансон, собрание Дени), Серюрье показал соученикам по Академии Жюлиана — Боннару, Рансону, Дени и Ибельсу. Вместе со своими друзьями из Школы изящных искусств Вюйаром и Русселем они и составили ядро группы наби. Вскоре к ним присоединились некоторые другие молодые художники, в том числе Валлотон, скульптор Лакомб и Майоль, в ту пору занимавшийся живописью и прикладным искусством. Всех их объ-

единыло неприятие салонно-академического искусства, вместе с тем их уже не удовлетворял и импрессионизм, в их представлении слишком приверженный натуре. Вслед за Гогеном и символистами наби утверждали право на субъективное преобразование действительности, которая в произведении искусства не только подчиняется выражению определенной идеи, но и преобразуется согласно чисто декоративным соображениям. Морис Дени вскоре сформулировал принципы нового течения. В своей статье «Определение неотрадиционализма» он призывал помнить, что «картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке». Далее Дени подчеркивал, что он и его друзья отмежевываются от живописи с замысловатой и болезненной психологией, от сентиментальной литературщины и уж тем более от фотографического копирования природы. Их цель — синтез. «В красоте произведения содержится все».<sup>101</sup>

В своем понимании синтеза наби опирались на весьма широкий спектр художественных явлений и традиций. Гоген сыграл решающую роль в становлении их стиля, но искусство некоторых наби обнаруживает и связь с импрессионизмом, особенно с творчеством Дега, влияние Сезанна и Ван Гога, Пюви де Шаванна и Редона. Подобно многим своим современникам, наби изучали дальневосточное искусство.

Живейший интерес этих художников вызывали также средневековая скульптура, живопись, ковроткачество, сыгравшие значительную роль в формировании их творческих принципов. Они увлекались и народным лубком, влияние его упрощенного лаконичного стиля нетрудно обнаружить в работах многих наби.

Таким образом, с творчеством этих художников связано обращение к самым различным, отчасти малоизвестным или забытым изобразительным формам, включение их во все

более многообразную стилистику искусства последнего десятилетия XIX века.

Группа наби была по составу достаточно неоднородной. В нее входили молодые художники (самому старшему — Серюэе было к моменту их объединения двадцать шесть лет) весьма различных творческих темпераментов и жизненных убеждений. Среди них были ревностные католики, охваченные мистическими настроениями (Дени, Серюэе, Веркад), убежденные антиклерикалы, весьма трезво оценивающие современную действительность (Рансон, Валлотон). Но все они были непримиримыми врагами мещанства в его житейских и художественных проявлениях, все они отвергали буржуазный практицизм, мелочность и косность. Их объединяло прежде всего высокое представление о творческом призвании художника. Оно отразилось в самом названии наби, что на древнееврейском языке означает пророки, в наивно-театрализованном ритуале их собраний, но главное — в стремлении возвысить и облагородить жизнь своих современников, приобщая их к красоте и гармонии. Наби стремились внести искусство во все сферы жизни, преобразить ее будничное течение, снять с нее налет пошлой банальности или вульгарной роскоши. Отсюда — их исключительное внимание к декоративному и декоративно-прикладному искусству. В известной мере следуя примеру Уильяма Морриса, наби чрезвычайно расширили сферу своих интересов. Монументальная живопись, ковроткачество, резьба по дереву и витраж, афиша и плакат, самые разнообразные виды прикладной графики и даже оформление витрин — во всем эти художники проявили себя смело, оригинально, ярко. Искусство наби развивалось в тесном взаимодействии с важнейшими тенденциями современной литературы, музыки и театра. Они испытали влияние Малларме и Верлена, были дружески связаны с Жюлем Ренаром, Альфредом Жарри, Андре Жидом, другими видными писателями и иллюстрировали их произведения. Большинство из них объединялось вокруг литературно-художествен-

ного журнала «Ла Ревю Бланш», издававшегося в Париже с 1891 по 1903 год. В нем сотрудничали многие крупные писатели, художники и критики этого времени. Среди интереснейших обзоров современного искусства этот журнал напечатал и первые значительные статьи, посвященные наби. Не менее важным был их творческий контакт с передовыми режиссерами и актерами, реформаторами французского театра — Антуаном, Полем Фором, Люнье-По. С творчеством наби связано подлинное обновление театрально-декорационного искусства, при этом участие художников в создании спектаклей «Театра творчества» или «Свободного театра» принимало разнообразные формы и часто отнюдь не ограничивалось их оформлением.

В искусстве наби получили последовательное выражение характерные для конца столетия поиски единого стиля, объединившего различные виды пластических искусств в более или менее стройную художественную систему, определяемую понятием модерн, хотя было бы неверным ограничить все их творческие устремления рамками этого стиля. С модерном наби связаны прежде всего своими разнообразными декоративными исканиями, в течение определенного, впрочем, не очень долгого периода распространившимися и на станковые формы их творчества. Это проявляется прежде всего в двухмерном построении их композиций, исключая объемно-пространственные характеристики, как нарушающие плоскость, которую надлежит декорировать, будь то стена, окно или обложка театральной программы. Цвет, играющий в искусстве наби исключительно важную роль, обобщается в плоские пятна, то повышенно-звучные, то сдержанно-блеклые.

Не меньшее значение имеет в их работах рисунок, контур, часто приобретающий орнаментальный характер. Своей стилистике модерн придает страсти к органическим, природным формам воплощается в произведениях наби в причудливых арабесках, в плавных, гибких линиях, в динамичных ритмах.

Впрочем, искусство наби даже в период их наибольшей творческой близости, то есть до 1900 года, трудно назвать стилистически целостным явлением, тем более что многие из них заметно менялись уже в пределах одного десятилетия. С самого начала в группе достаточно определенно наметились две тенденции. Ее организаторы — Морис Дени (1870—1943) и Поль Серюзье (1864—1927) представляют символистскую линию в искусстве наби. Образы мифологии, библии и евангелия, сказочные и легендарные мотивы имеют ведущее значение в их искусстве. Дени был теоретиком группы, впервые изложившим ее творческие принципы. Он был также одаренным художественным критиком, его перу принадлежит ряд интересных статей, посвященных творчеству Гогена, Сезанна, Майоля и других современных художников, а также теоретическим проблемам, которые вошли в два сборника, опубликованные в 1910-х и 1920-х годах.

Как художник Дени менее ярк и не чужд ретроспективистских тенденций. В группе наби он получил прозвище «наби прекрасных икон», которое достаточно точно характеризовало его стремление возродить религиозную живопись и самый характер его стиля, сочетавшего декоративное упрощение формы с известной архаизацией. Этот стиль сформировался главным образом под влиянием Гогена и Пюви де Шаванна, хотя Дени не игнорировал также опыт Сезанна и Сера. Позже, особенно после путешествия в Италию, он чрезвычайно увлекся искусством раннего Возрождения, в частности Беато Анжелико, что оказало значительное воздействие на его последующую эволюцию.

В набистский период, то есть примерно до 1900 года, творчество Дени явилось наиболее последовательным выражением символистских концепций. Целью художника он считал воплощение «идей, ощущений, чувств». Эту задачу Дени решал и в интимных жанровых композициях или портретах («Мать и дитя», 1890-е гг., Эрмитаж), и в картинах на религиозные или мифологические сюжеты («Встре-

ча Марии и Елизаветы», 1894, Эрмитаж; «Музы», 1893, Париж, Музей современного искусства). В образно-стилистическом плане и те и другие совершенно тождественны. Дени пытается вдохнуть поэзию мифа в современность, поднять ее на уровень обобщающего символа и в то же время модернизирует религиозные и мифологические образы, приближая их по настроению, облику, одежде, антуражу к своей эпохе. Неорганичность этих попыток дала основание чуждому символистских представлений Валлотону иронизировать по поводу «святых жен на велосипедах» в картинах Дени. Но лучшие работы художника не лишены своеобразной поэзии и обладают несомненными декоративными качествами. К ним относится эрмитажная картина «Священная роща» (1897), в которой Дени достиг абсолютного единства светлой весенней природы и задумчивых женских фигур. Своеобразная «ковровость» плоскостной композиции, строгость ее ритмической организации, округлые певучие контуры фигур, блеклый цвет характеризуют набистский стиль Дени, в котором приемы модерна уживаются с чертами классицизма. Последние усиливаются в его искусстве с конца 1890-х годов. Не случайно первый сборник статей художника, изданный в 1912 году, имеет подзаголовок: «От символизма и Гогена к новому классицистическому порядку». В начале XX столетия этот новый, чаще всего холодный и отвлеченный стиль получил свое окончательное выражение как в станковых, так и в декоративных работах Дени (цикл панно «История Психеи», 1908—1909, Эрмитаж; роспись плафона зрительного зала Театра Елисейских полей, 1913).

Монументальная живопись не исчерпывала деятельность Дени в сфере декоративного искусства. Вместе со своими друзьями — Серюзье, Вюйаром и другими наби он выполнял эскизы декораций, костюмов, программ Свободного театра и Театра творчества. Он создал также многочисленные эскизы витражей, ковров, росписей керамических изделий и несколько циклов книжных иллюстраций (к «Муд-





Дени. Священная роща. 1897

рости» Верлена, 1889, «Путешествию Юрсена» А. Жида, 1893 и др.).

Творчество Боннара, Вюяра, Валлотона характеризует иную тенденцию в искусстве наби. Как правило, чуждое отвлеченности символистских представлений, оно было непосредственно связано с реальной действительностью, с современной жизнью.

Пьер Боннар (1867—1947) и Эдуард Вюяр (1868—1940) были самыми крупными и своеобразными живописцами в группе наби. Их искусство обнаруживает вместе с тем черты наибольшей близости в этом достаточно разнородном объединении как в тематике, так и в выразительных приемах, хотя каждый из них в полной мере сохраняет присущие ему индивидуальные особенности.

Боннар, подобно большинству наби, был художником разносторонних интересов и особенно в ранний период творчества много внимания уделял декоративному искусству, выполняя рисунки мебели, тканей, ширм, эскизы театральных декораций. Он был великолепным графиком, иллюстратором Верлена, Мирбо, Жюля Ренара, Лонга и принадлежал к блестящей плеяде мастеров французского плаката. Именно плакат, рекламировавший французское шампанское (1891), — броская, остроумная и выразительная композиция — впервые принес ему широкую известность. Лотрек под впечатлением этого плаката создал свою первую афишу — «Мулен Руж». В дальнейшем уже работы Лотрека оказывают влияние на плакаты Боннара, что подтверждает самый известный из них — рекламная афиша журнала «Ла Ревю Бланш» (1894). Стиль художника стал в ней лаконичнее, рисунок обрел упругость и цельность. Склонность Боннара к ироническому гротеску проявляется в характере образов — модной дамы и странного существа — то ли мальчика, то ли карлика, указывающего на журнал в ее руке. Декоративно-плоскостное решение формы, орнаментальность контуров, свободное написание «танцующих» букв характерны для стиля модерн. Боннар создает вполне свое-



образный его вариант, без орнаментальных крайностей и линейной измельченности, присущих некоторым его проявлениям. Художник пришел к этим приемам через увлечение японским искусством. Недаром друзья называли его «наби-японец». «Шаловливое и умное» (по меткому определению Синьяка) искусство Боннара достигает в этом плакате своей зрелости, хотя в дальнейшем его стиль менялся еще не раз.

Живописные работы первой половины 1890-х годов обнаруживают сходные приемы. Часто они решаются как декоративные панно вертикального формата на отношениях крупных цветowych пятен («Портрет Андре Боннар», 1890, Париж, собрание А. Террас, и др.). Особенно характерным выражением модерна в станковой живописи Боннара можно считать «Женщину с кроликом» (1891, Нью-Йорк, частное собрание) — композицию, в которой и женская фигура с ее манерным изгибом, и кресло, и орнаментированный фон включены в поток струящихся, «усталых» линий.

С середины 1890-х годов в живописи и графике Боннара декоративные тенденции все более органично сочетаются с живыми наблюдениями действительности. В серии цветных литографий «Некоторые черты парижской жизни» (1899) разнообразные уличные сцены фиксируются с остротой и меткостью, заставляющими вспомнить работы Дега. Свобода асимметричных композиций, ритмическая организация пятен и силуэтов, неожиданность ракурсов создают ощущение внезапности увиденного и вместе с тем его временной длительности. Такие листы, как «Угол улицы», «Мост Искусств» или отдельная литография «Маленькая прачка», не только заставляют почувствовать течение жизни, но и вовлекают зрителя в его поток. В этих работах стиль Боннара становится проще, спокойнее, рисунок теряет вычурность, отход от орнаментальности модерна становится все более очевидным.

В живописи художника преодоление приемов модерна шло параллельно с возрастающим интересом к импрессио-



Боннар. Женщина с кроликом. 1891

низму, открытому им и Вюйаром уже после искусства Гогена. Боннар считал, что импрессионизм принес им свободу,<sup>102</sup> очевидно, имея в виду и более непосредственный взгляд на мир, и обогащение цвета. Но это приобщение к импрессионизму имело свои пределы, ибо композиционная организация работ Боннара, его понимание пространства и даже цвета были более произвольны, более подчинены определенной стилистической концепции. И в этом смысле Боннар, скорее, связан с постимпрессионизмом и некоторыми последующими тенденциями искусства уже нового, XX столетия.

Метод декоративного заполнения плоскости остается ведущим не только в собственно декоративных, но и в большинстве станковых произведений художника. Мир полотен Боннара чаще всего замкнут в пределах одного плана. Характерно, что даже введение зеркала в композицию картины служит не расширению пространства, а его ограничению. В картине «Зеркало над умывальником» (ок. 1908, Москва, ГМИИ) предметы, изображенные на первом плане, и отраженный в зеркале интерьер с фигурами слагаются в четкую замкнутую ритмическую систему, организующую плоскость холста. Даже в пейзажах Боннара пространство обычно «устремлено» к переднему плану. Не случайно художник нередко сильно поднимает линию горизонта, в городских пейзажах порой полностью закрывая ее домами («За забором», 1895, Эрмитаж), обычно решает даль более интенсивно и плотно по цвету, чем более светлый и легкий передний план («Пейзаж с товарным поездом», 1909, Эрмитаж). И в то же время известное представление о глубине всегда создается строго продуманным распределением цветовых зон, ритмом линий и пятен и лишь на первый взгляд произвольной игрой масштабов. Боннар часто выдвигает к переднему краю картины крупные фрагментированные фигуры или предметы, резко уменьшая в масштабе дальний план. Этот прием сообщает его композиции особую пространственную активность. Картина «Уличное дви-



**Боннар. Утро в Париже. 1911**

жение» (1905, Вашингтон, галерея Филипс), более поздние «Утро в Париже» и «Вечер в Париже» (1911, обе — Эрмитаж) и многие другие вызывают у зрителя ощущение непосредственного вторжения в изображенное пространство. Причем, в отличие от импрессионистических полотен, это пространство и заключенная в нем жизнь открываются не сразу. Их постижение требует более длительного «прочтения». Взгляд скользит по ним, словно следуя объективу кинокамеры (Боннар жил в эпоху стремительного развития и блистательных успехов киноискусства!), и ритмические членения, которым художник придавал особое значение в структуре своих полотен, служат своеобразными вехами на пути нашего восприятия.

Боннар был великолепным рисовальщиком, смелым и изобретательным мастером композиции, однако с особенной полнотой его поэтическое видение мира раскрылось в цвете. Если живописная структура его ранних работ чаще всего следует клуазонистской системе, то в дальнейшем в искусстве Боннара побеждает живописное понимание формы. Уже во многих холстах второй половины 1890-х годов контуры размываются светом, цвет разрабатывается в тонких и сложных нюансах, манера письма приобретает особую мягкость. Вначале Боннар ограничивает свою палитру и предпочитает сдержанную гамму, построенную на отношениях серебристых, розовато-золотистых и коричневатых тонов. Часто он оттеняет и повышает их звучание введением черного, как, например, в уже упоминавшейся картине «За забором» или в одном из самых тонких и изысканных по цвету холстов этого периода — «Женщина в черных чулках» (1900, Люцерн, галерея Розенгарт); порой использует контрасты цвета, не нарушая, однако, утонченной гармонии, как в очаровательной картине «На катке» (1898, Берн, собрание Ханлозера).

В дальнейшем, с начала 1900-х годов, колорит Боннара становится все более разнообразным и насыщенным. Во многом развивая импрессионистическое понимание цвета,



художник приходит к синтезу цвета и света, определяющему отныне живописную структуру большинства его холстов. Он пишет жизнь парижских улиц, площадей и набережных, то согретых утренним светом, то подернутых пеленой вечерних сумерек, мирные, спокойные жанровые сцены в интерьере или на открытом воздухе, пейзажи, натюрморты и обнаженных, золотистые тела которых словно излучают горячий свет. В некоторых его холстах звучание цвета доведено до высочайшей степени, так что их можно сопоставить с полотнами фовистов («Ложа», 1908, Париж, собрание Бернхейма младшего), в других случаях цвет более сдержан, но не менее богат и выразителен («Утро в Париже» и многие другие работы).

Столь же светозарны декоративные работы Боннара, в частности панно, написанные для особняка И. А. Морозова в Москве, особенно триптих «Средиземное море» (1911), ныне находящийся в Эрмитаже. В них Боннар с удивительным художественным тактом сумел примирить монументальность строго выверенной архитектоники композиции и столь характерную для него интимность жанрового мотива, живых, искусно обыгранных подробностей и согревающей все изображенное беззаботно-радостной интонации. В этом панно, как и в других декоративных работах Боннара, приемы модерна в рисунке, понимании формы, ритмической организации композиции оказываются более стойкими, чем в его станковых картинах, где уже с 1900 года они преодолеваются полностью. Но и те и другие объединяет единство мироощущения художника, разделяющего и развивающего светлое, жизнерадостное видение импрессионистов. Слияние человека с живительной и благодатной природой, чувство гармонии мира, в котором свет побеждает тень в прямом (Боннар нередко вовсе отказывался от передачи теней) и переносном смысле, художник сохранит и в большинстве своих последующих работ, уже целиком принадлежащих XX столетию. Боннар подчас идет на очень смелые формальные эксперименты, но никогда не теряет ощущения ре-

альности, привязанности к миру, которым он не устает восхищаться и в будничном течении которого он неизменно находит мотивы, достойные высокого искусства.

То же ощущение гармонии и единства мира, унаследованное от импрессионизма и обогащенное творческим претворением разнообразных традиций, характерно для Эдуарда Вюйара. Кроме работ Гогена и произведений японского искусства, в становлении его стиля сыграли определенную роль и искусство Дега и Сера, и французские шпалеры XV века, а в более общем плане — голландская живопись XVII столетия. Уроки, извлеченные из столь разнородного художественного опыта, Вюйар сумел подчинить своему глубоко личному мировосприятию и прежде всего тому интересу к мирному течению повседневности, который вызвал к жизни лучшие его произведения, исключив вместе с тем и уход в отвлеченное теоретизирование, и мистический символизм, характерные для Дени или Серюзье. Вюйар, подобно всем наби, увлекался литературой, но его любимым поэтом был, наряду с Малларме, Валери, родственник ему своей ясностью, интеллектуальностью, сдержанностью.

Лишь самые ранние работы Вюйара соответствуют принципам синтетизма в обобщении формы, резком, упрощенном рисунке и преимущественном значении плоских цветовых пятен в живописной структуре картин, то сдержанно монохромных в своем красочном звучании («В постели», 1891, Париж, Музей современного искусства; портрет Люнье-По, 1891, Нью-Йорк, частное собрание), то ярких и по-фовистски напряженных («Сирень в вазе», 1892, Нью-Йорк, частное собрание).

Вскоре творческое развитие художника вступает в новую фазу. Он находит свои излюбленные мотивы, которым остается верен в течение многих лет и с которыми связаны характернейшие его работы. Вюйар был проникновенным наблюдателем современной жизни в самых обычных, а главное, интимных ее проявлениях. Мир полотен художника чаще всего ограничен кругом его семьи или друзей, замкнут

в пределах уютного домашнего интерьера или пространства городской улицы, площади, сквера. Герои Вюйара живут тихо, неторопливо, обычно они погружены в свои привычные дела и думы. В том же стиле он решал и портреты. Сам художник говорил: «Я не пишу портреты, я пишу людей в их домах»<sup>103</sup>. И действительно, окружению человека, среде его существования он уделяет не меньшее внимание, чем своим моделям. Тонкая поэтизация интимных домашних сцен связывает Вюйара с некоторыми художниками прошлого — с Метсю или Вермеером в Голландии, с Шарденом во Франции. Как и они, он проявлял особое внимание к деталям, с удивительным художественным тактом и вкусом раскрывая их декоративные качества. Перегруженные интерьеры его времени, одержимого своеобразной боязнью пустоты, уродливые абажуры, нагромождение безделушек, громоздкие пальмы в кадках, пестрота обоев, портьер и ковров — все сводится в работах Вюйара к художественному единству, становится элементом изысканного орнамента, вплетается в ритмическую и цветовую гармонию («Интерьер с тремя лампами», ок. 1898, Цюрих, частное собрание). В эволюции живописного стиля Вюйара значительную роль сыграло участие в создании спектаклей в «Театре творчества», основанного в 1893 году его другом Люнье-По. Работа над театральными декорациями способствовала развитию его декоративного вкуса, его интереса к проблемам композиции и освещения. В театре Вюйар освоил технику живописи клеевыми красками, которую затем использовал во многих своих картинах и декоративных панно и которая давала особый эффект матовой поверхности, близкий к фресковой живописи. Художник часто пишет сильно разбавленными красками, проложенными в один слой мазками, разделенными значительным расстоянием, так что незакрашенная поверхность грунтованного холста или картона включается в цветовой строй картины. Обычно он решается на отношения светлых тонов — сероватых, золотистых, охристых. Но в общую сдержанную гамму

своих картин художник любит вводить более звучные акценты, порою черные пятна, мягкие и глубокие («Под лампой», Сен-Троpez, Музей).

В своем искусстве Вюйар обычно избегает всего резкого, диссонирующего. С безукоризненным вкусом умеет он сочетать изысканную орнаментальность линейных арабесок с тончайшими цветовыми нюансами, а в структуре своих композиций согласовать плоскостное построение и ощущение пространства, создаваемое ритмом красочных пятен и тональными отношениями. Человек органично связан с интерьером, и столь же органично интерьер сочетается с природным окружением, причем объединяющим началом служат чаще всего орнаментальные мотивы и цветовые созвучия. Так, в одной из картин собрания ГМИИ («В комнате», 1904) цветение летнего сада за окном словно проникает в интерьер, развивается в красочном рисунке обоев, в узорах занавесок, ковра и скатерти. Это ощущение пространственной взаимосвязи — одна из характерных особенностей работ Вюйара. Все звенья бытия объединяются в них в единую, гармоничную картину мира, в которой пространство неизменно сохраняет черты интимности, в равной мере свойственные интерьерам и пейзажам художника («В саду», 1894—1895, Москва, ГМИИ).

Фигуры естественно включаются в пространственную среду, они не подавляются ею, но обычно и не господствуют в ней. Они вступают со своим привычным окружением в разнообразные и многозначные связи, одухотворяя мир неодушевленных вещей своим присутствием, своими думами и чувствами. Настроение сосредоточенной задумчивости, самоуглубленности — преобладающая интонация многих работ Вюйара. Порой в них можно ощутить какую-то затаенность, невысказанность, словно затянувшуюся паузу в неторопливом и не очень простом разговоре («Мизия и Валлотон», 1899, Париж, частное собрание); «Супружеская жизнь», 1900, Париж, частное собрание). Это ощущение составляет «второй план» таких, казалось бы, привычных,

несложных сцен в картинах художника, созвучный поэтике Ибсена или Бьёрнсона, пьесы которых открыл для французской публики Люнье-По. Именно Вюйар оформлял программы этих спектаклей в Театре творчества.

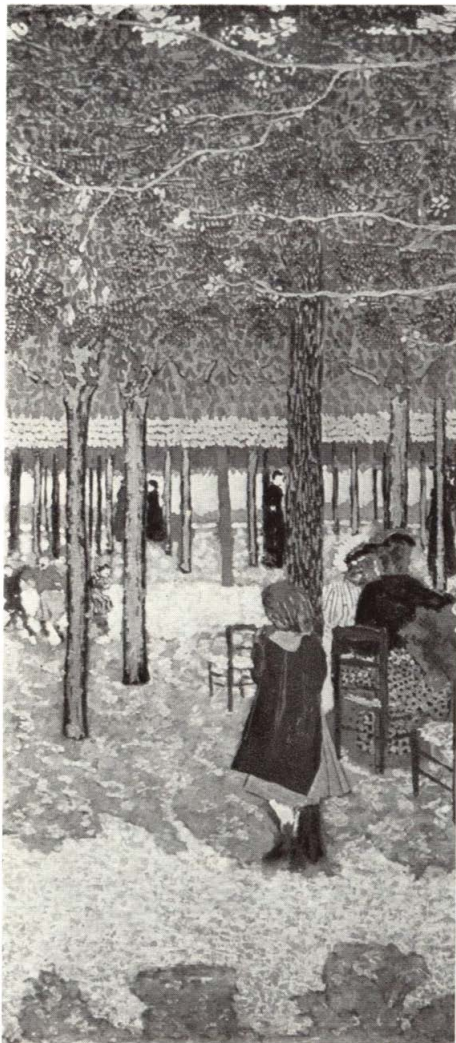
Как и Боннар, Вюйар был интересным графиком, причем большинство его графических работ относится к 1890-м годам. Его цветные литографии, в частности альбом «Пейзажи и интерьеры» (1899), стилистически близки живописи художника. Их отличает та же свобода композиций, та же тонкость и деликатность цвета, та же насыщенность светом, в пейзажах чаще всего неярким, серебристым, в интерьерах — более контрастным, но главное — та же интимность, ясность, гармоничность. Влияние японских эстампов очень заметно в их пространственном построении, в каллиграфичности рисунка, в орнаментальной красоте контуров, часто упрощенных, сведенных к элементарным, но неизменно экспрессивным отношениям («Авеню», «Партия в шашки» и др.).

В декоративных работах Вюйара столь же отчетливо выражено своеобразие его мироощущения, его сдержанность, благородство и такт. Художник считал, что живописные панно, украшающие интерьер, не должны быть слишком бросающимися, навязчивыми. В своих ранних декоративных работах, выполненных в 1890-е годы, Вюйар стремится не к иллюзорному прорыву пространства (это он сделает позже, когда будет декорировать фойе в Театре Елисейских полей), а к утверждению плоскости стены.

Девять панно — «Общественные сады», выполненные в 1894 году и в настоящее время рассеянные по разным собраниям, изображают непосредственные и живые сцены, которые художник много раз наблюдал в Люксембургском саду или в Булонском лесу: дети, играющие под деревьями или на усыпанных гравием дорожках, няни, беседующие на скамейках, дамы, проходящие по пустынным аллеям. Пейзаж доминирует в этих прозрачных и легких композициях вертикального формата, фигур немного, они включаются в



Вюйар. В комнате. 1904



Вюйар. Декоративное панно  
из цикла „Общественные сады“. 1894

природную среду так же органично, как и в интерьеры Вюйара. Светозарность и воздушность этих холстов, изысканность и свежесть их цветового решения заставляют вспомнить работы Моне. Но их ритмическая организация, строгая и продуманная, обнаруживает иное, более четкое архитектурное построение, характерное для декоративных опытов наби.

Не менее интересен другой ансамбль, четыре панно, выполненные в 1896 году для доктора Ваке (ныне — Париж, Музей Пти Пале). Все они изображают главным образом женские фигуры в интерьере, погруженные в чтение, занятые шитьем, музицирующие. Развешанные в сравнительно небольшом помещении, эти панно не расширяли пространство, а наоборот, усиливали ощущение его замкнутости, интимности, ибо, подобно зеркалам, отражали стены. Вюйар отчасти воскрешает в них традицию средневековых шпалер. Его кисть плетет разнообразные орнаментальные мотивы, объединяющие фигуры с их окружением, с такой же наивной радостью и терпением, с каким средневековые мастера ткали усыпанные цветами и растениями фоны своих ковров. При этом художник счастливо избегает сухости или дробности. Все бесконечное множество деталей — цветочный орнамент обоев, ковров, рисунок тканей, которыми обита мебель, мелкий узор дамских платьев — он с удивительным тактом и вкусом объединяет в единый мягкий приглушенный цветовой аккорд, в котором господствуют розовато-красноватые тона, оттененные черными и золотистыми пятнами. Быть может, ни в одной работе Вюйара не проявляется так очевидно и ненавязчиво связь живописи и музыки, столь характерная для его времени. Идеальная согласованность линий и пятен рождает ритмический арабеск, подобный ритму мелодии, а оттенки цвета слагаются в гармоничные созвучия, которые воспринимаются в развитии, как музыкальная фраза.

Декоративные работы, выполненные в конце 1890-х и 1900-х годах, обнаруживают умение Вюйара примирить им-





Вюар. Декоративное панно. 1896

прессионистическую свежесть цвета и непосредственность видения с тонким пониманием законов декоративного искусства в характере композиции и ее плоскостной организации. Особенно интересны и в своем роде уникальны восемь панно «Улицы Парижа» (1908, Нью-Йорк, частное собрание). Обычные городские мотивы — улица Пасси или сквер Вентимиль — приобретают в них неожиданную, острую выразительность благодаря резкому ракурсу, необычной точке зрения и сильно вытянутому вертикальному формату.

После 1900 года в искусстве Вюяра намечаются постепенные изменения. Наряду с интимными интерьерами или изображениями городских улиц и садов он все чаще пишет портреты, не чуждые некоторого налета светскости. Его декоративные работы приобретают не свойственную им прежде пространственность и даже некоторую иллюзорность, чему способствует растущий интерес художника к передаче объема. Но все эти новые тенденции творческого развития Вюяра следует рассматривать уже в рамках искусства XX века.

С группой наби в течение нескольких лет был связан Феликс Валлотон (1865—1925). Он родился в Швейцарии, но с 1882 года жил в Париже и в 1900 году принял французское гражданство. Валлотон учился в Академии Жюлиана, одновременно копируя в Лувре работы старых мастеров — Антонелло да Мессина, Дюрера, Леонардо. Он восхищался Энгром, Пуссеном и Гольбейном, связь с которым легко обнаружить уже в его ранних портретах — строгих, точных, объективных и остропсихологических (портрет Язинского, 1887, Хельсинки, Атенеум; портрет родителей, 1886, Лозанна, Кантональный музей изящных искусств). В дальнейшем Валлотон открыл для себя работы Тулуз-Лотрека, Ван Гога, Сера и в конце концов сблизился с художниками наби, участвуя в их выставках и сотрудничая в «Ла Ревю Бланш».

В группе наби Валлотону были наиболее близки Боннар и Вюяр. Всех троих объединял интерес к современной жиз-

ни и пристрастие к «интимистским сюжетам». Но мироощущение Валлотона, в котором пуританская строгость сочеталась с иронией и скептицизмом, определило совсем иное их толкование, чуждое беззаботному лиризму Боннара или тонкой поэтичности Вюяра. Привязанность к точности, к правде, какой бы отталкивающей или горькой она ни была, отличает его реализм, часто жестокий и неизменно очень конкретный. Среди наби Валлотон был единственным художником, который не только не игнорировал темных, уродливых или мрачных сторон действительности, но исследовал их с пристальным вниманием и сделал предметом художественного анализа. Аналогии подобного взгляда на мир нетрудно обнаружить в произведениях Октава Мирбо и особенно Жюля Ренара, не случайно Валлотон был его иллюстратором.

Значение Валлотона определяется его графическими работами едва не в большей степени, чем его живописью. Рисунки, офорты и литографии художника, которые публиковались в «Ла Ревю Бланш», «Ле рир», «Курье франсе», составляют своеобразный сатирический репортаж, остро и безжалостно точно фиксирующий быт и нравы его времени, великолепно, в немногих, умело отобранных деталях передающий стиль и атмосферу эпохи.

Но подлинным новатором Валлотон выступил в своих ксилографиях, имевших исключительное значение для последующего развития гравюры на дереве. Наиболее интересные работы в этой технике были выполнены между 1891 и 1897 годами.

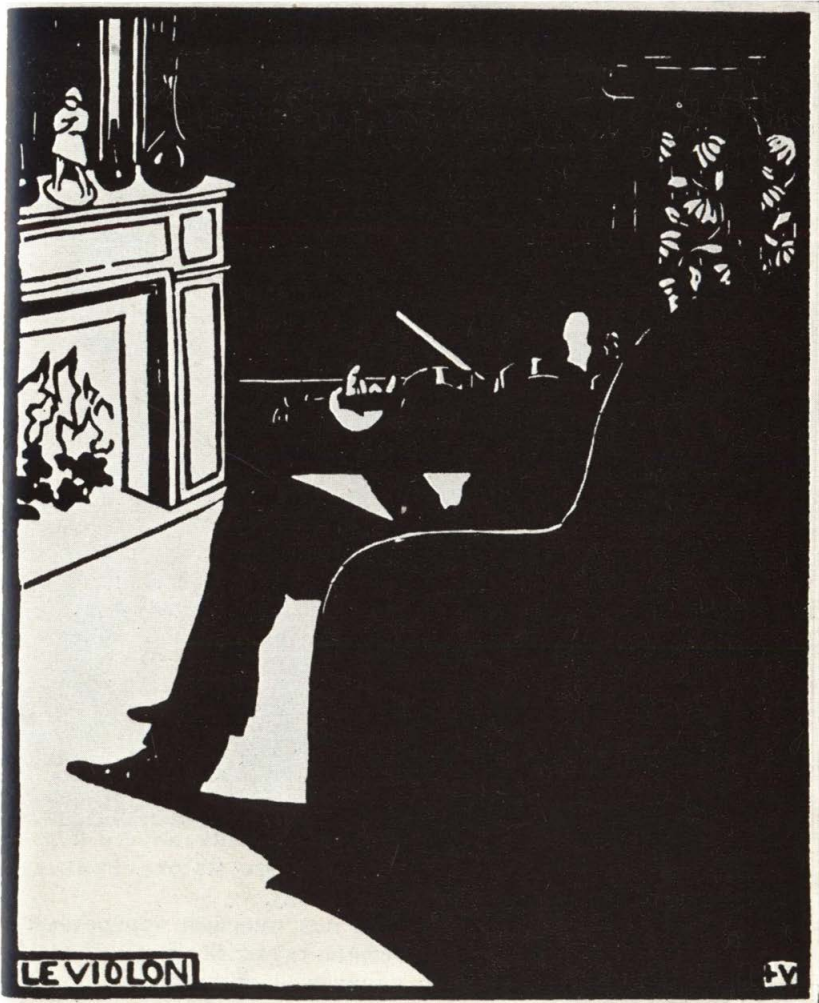
В разнообразных сценах современной жизни Валлотон с сатирической остротой, часто с подлинным драматизмом и страстью, чуждой обычно его живописным работам, синтезирует свои наблюдения в образах поразительной экспрессии и оригинальности. Многие листы имеют резко критический характер, обличают произвол, насилие, господство грубой силы, подавляющей человеческое достоинство, губящей жизнь безжалостно и даже бездумно. В листах, подоб-



Валлотон. Манифестация. Гравюра на дереве. 1893

ных «Анархисту» (1892) или «Казни» (1894), социальное зло выступает в неприкрытом, узаконенном и вместе с тем абсурдном виде, предвосхищающем нелепость и бессмысленность расправы над человеком в «Процессе» Кафки.

Безучастность мира к страданиям человека, его беззащитность и беспомощность Валлотон воплощает не только во взаимном безразличии людей, но и в холодном равнодушии предметной среды. В листе «Убийство» мертвенная оцепенелость интерьерера, жуткого в своей уродливой обнаженной банальности, страшна не менее, чем фигура человека, занесшего нож над своей жертвой. Даже объединенные единой идеей, люди беспомощны, подобны сухим листьям, подхваченным осенним ветром («Манифестация», 1893).



Валлотон. Скрипка. Гравюра на дереве. 1896

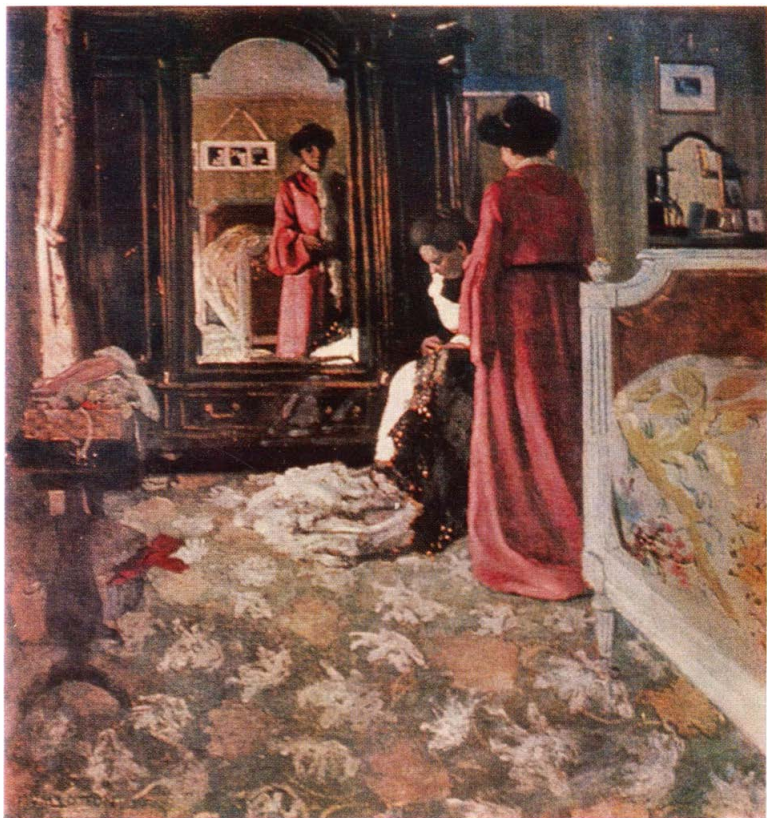
Ощущение одиночества пронизывает почти все произведения Валлотона, независимо от изображенных ситуаций. Люди одиноки и в толпе себе подобных, и с теми, кто им кажется близким. Близость иллюзорна, мнима, обманчива — эта мысль становится меланхолическим подтекстом многих интимных сцен, таких, как «Признание» (1895) или «Ложь». Лишь в листах, изображающих музыкантов, эта меланхолическая интонация смягчается настроением, рожденным музыкой, преобразующей мир банальностей своей магической властью («Скрипка», 1896).

В отличие от большинства современных ему художников, Валлотон обнаруживает подчеркнутый интерес к сюжетной ситуации, к ее то более явной, то скрытой, но обычно очень напряженной психологической содержательности. Она раскрывается в чрезвычайной активизации пластической структуры листов, основанной на еще невиданном обобщении формы. Поиски синтеза связывают Валлотона с другими наби, но ни Боннар, ни Вюйар не шли в своей графике на такое упрощение рисунка и, главное, на столь резкое обострение черно-белых контрастов. Во многих гравюрах Валлотона совершенно исключена штриховка, и их пластический эффект сведен к резким, обладающим огромной энергией выражения контрастам укрупненных черных и белых пятен («Скрипка», 1896; «Выезд», 1895).

Вместе с тем некоторые гравюры Валлотона более последовательно, чем его живописные произведения, демонстрируют декоративные тенденции и особый вкус к разнообразным орнаментальным мотивам, которые объединяют его с другими наби («Порыв ветра», 1894; «Праздность», 1896).

Особое место в графике Валлотона занимают его портреты, в том числе иллюстрации к «Книге масок» Реми де Гурмона, впервые изданные в 1896 году.

Несмотря на то, что, работая над многими портретами, художник часто располагал весьма скудными иконографическими материалами, он с удивительной уверенностью и психологической точностью синтезирует существеннейшие



Валлотон. Интерьер. 1904

черты своих моделей, создавая своего рода графическую формулу их облика и характера, меткую и экспрессивную (портреты Верлена, 1891; Эдгара По, 1894; Достоевского, 1895 и многие другие).

Среди живописных работ Валлотона в годы его близости к наби особенно характерны сцены в интерьере, напоминающие по мотивам аналогичные работы Вюйара. Но то, что Вюйар поэтизирует, Валлотон передает с жестокой точностью, часто с безжалостной иронией. Его интерьеры скучны, унылы, банальны, как и их хозяева («Интерьер», 1904, Эрмитаж). Характерно, что даже театр в восприятии Валлотона — не праздник, феерия или игра, а чаще всего такие же будни, прозаичные и тоскливые («Третий ярус в театре Шатле», 1895, Париж, Музей современного искусства; «Билетерши Одеона», 1909, Париж, частное собрание). Колорит этих картин соответствует характеру изображенных мотивов, часто он глухой и словно потухший, порою, наоборот, резкий и диссонирующий. Валлотон был одним из немногих художников своего времени, не испытавших влияния импрессионизма. Ему было чуждо импрессионистическое ощущение гармонии человека и среды, которое так своеобразно и тонко интерпретировали Боннар и Вюйар.

Предметы и фигуры в интерьерах Валлотона, в его многочисленных и столь же безжалостно объективных изображениях обнаженной натуры изолированы от своего окружения и словно существуют в холодном безвоздушном пространстве.

Резкие контуры, тщательная выписанность деталей, характерные для большинства работ художника, его бескомпромиссный веризм превосхищают мироощущение и стиль некоторых позднейших художников, в частности, представителей так называемой новой вещности. Но особенно важное значение для развития искусства XX века имели ксилографии Валлотона, открывшие новые пластические и выразительные возможности традиционной техники.



Просуществовав немногим более десяти лет, творческое объединение наби распалось в 1900 году. В дальнейшем члены группы разошлись как художники, сохранив до конца дружеские отношения. Их творчество влилось в пеструю и многозначную художественную культуру XX века, в значительной мере перестав быть «искусством наби».

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 7, с. 29.
- <sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 16, с. 453.
- <sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 18, с. 257.
- <sup>4</sup> Мастера искусства об искусстве. М., 1967, т. 4, с. 93.
- <sup>5</sup> Уголино — тиран Пизы был брошен своими политическими противниками в башню голода вместе с сыновьями, которые умирали на его глазах. Зрелище их мук и смерти рождало в душе отца не только безмерные страдания, но и страшное искушение утолить их трупам собственннй голод.
- <sup>6</sup> Гонкур де Э. и Ж. Дневник. М., 1964, т. 2, с. 158.
- <sup>7</sup> Мастера искусства об искусстве. М., 1969, т. 5, ч. 1, с. 344.
- <sup>8</sup> Почти все работы мастера хранятся в Музее Родена в Париже. В дальнейшем местонахождение упоминаемых произведений указывается лишь в том случае, если они находятся в других собраниях.
- <sup>9</sup> Роден. Сборник статей о творчестве. М., 1960, с. 46.
- <sup>10</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 349.
- <sup>11</sup> Там же, с. 334.
- <sup>12</sup> Роден. Сборник статей о творчестве, с. 122.
- <sup>13</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 340.
- <sup>14</sup> Роден О. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. Спб., 1914, с. 123.
- <sup>15</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.

- <sup>16</sup> Гонкур де Э. и Ж. Дневник. М., 1964, т. 1, с. 403.
- <sup>17</sup> Золя Э. Сочинения. М., 1957, т. 11, с. 60.
- <sup>18</sup> Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965, с. 55.
- <sup>19</sup> Там же, с. 69.
- <sup>20</sup> В настоящее время картина считается работой Тициана или Джорджоне и Тициана.
- <sup>21</sup> В композиции Мане во многом следует несохранившейся картине Рафаэля «Суд Париса», известной по гравюре М. А. Раймонди.
- <sup>22</sup> В картине изображены Викторина Меран, брат художника и его будущий шурин.
- <sup>23</sup> Эдуард Мане. . ., с. 64.
- <sup>24</sup> Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958, с. 18.
- <sup>25</sup> Цитируется по кн.: Ревалд Д. История импрессионизма. Л.—М., 1959, с. 133.
- <sup>26</sup> Мопассан де Г. На выставке. Полн. собр. соч. М., 1950, т. 13, с. 255.
- <sup>27</sup> Вентури Л. Художники-импрессионисты и Дюран-Рюэль.— В кн.: Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969, с. 38.
- <sup>28</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 98—99.
- <sup>29</sup> Вентури Л. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы, с. 222.
- <sup>30</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 73.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> Там же, с. 111—112.
- <sup>33</sup> Там же, с. 135.
- <sup>34</sup> Ренуар Жан. Огюст Ренуар. М., 1970, с. 26.
- <sup>35</sup> André A. Renoir. Paris, 1928, с. 30.
- <sup>36</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 135.
- <sup>37</sup> Там же, с. 53.
- <sup>38</sup> Там же, с. 55.

- <sup>39</sup> Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М., 1971. с. 115.
- <sup>40</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 48.
- <sup>41</sup> Гонкур де Э. и Ж. Дневник. М., 1964, т. 2, с. 180.
- <sup>42</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 49.
- <sup>43</sup> [Сонет Дега]. 1890. Lemoisne, P.-A. Degas et son œuvre. Paris, 1946—1949, т. 1, с. 211.
- <sup>44</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 40.
- <sup>45</sup> Там же, с. 54.
- <sup>46</sup> Цит. по кн.: Ревалд Д. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962, с. 91.
- <sup>47</sup> Там же, с. 92.
- <sup>48</sup> Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. М., 1967, т. 1, с. 38.
- <sup>49</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 182.
- <sup>50</sup> Там же, с. 187.
- <sup>51</sup> Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 276.
- <sup>52</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 205.
- <sup>53</sup> Там же, с. 214.
- <sup>54</sup> Поль Сезанн. . . , с. 118.
- <sup>55</sup> Там же, с. 191.
- <sup>56</sup> Там же, с. 117.
- <sup>57</sup> Там же, с. 307.
- <sup>58</sup> Там же, с. 252.
- <sup>59</sup> Ривьер Р.-П. и Шнерб Ж.-Ф. Мастерская Сезанна.— В кн.: Поль Сезанн. Позже этим вопросам посвятили специальные исследования Э. Лоран (Loran E. Cézanne's composition. Los-Angeles 1943), Л. Герри (Guerry L. Cézanne et l'expression de l'espace Paris, 1950). См. также: Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., 1973; Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
- <sup>60</sup> Поль Сезанн. . . , с. 308.
- <sup>61</sup> Там же, с. 238.

- <sup>62</sup> Там же, с. 290.
- <sup>63</sup> Вентури Л. От Мане до Лотрека, с. 75.
- <sup>64</sup> Поль Сезанн. . . , с. 196.
- <sup>65</sup> Там же, с. 118.
- <sup>66</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 168.
- <sup>67</sup> Поль Гоген. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л., 1972, с. 101.
- <sup>68</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 169.
- <sup>69</sup> Там же, с. 168.
- <sup>70</sup> Там же, с. 169.
- <sup>71</sup> Поль Гоген. Письма. . . , с. 145.
- <sup>72</sup> Цит. по кн.: Вентури Л. От Мане до Лотрека, с. 96.
- <sup>73</sup> Поль Гоген. Письма. . . , с. 137.
- <sup>74</sup> Там же, с. 100.
- <sup>75</sup> Там же, с. 100.
- <sup>76</sup> Там же, с. 101.
- <sup>77</sup> Там же, с. 92.
- <sup>78</sup> Там же, с. 123.
- <sup>79</sup> Там же, с. 140.
- <sup>80</sup> Ван Гог. Письма. Л.—М., 1966, с. 527 (письмо 652).
- <sup>81</sup> Там же, с. 203 (письмо 335).
- <sup>82</sup> Там же, с. 390 (письмо 531).
- <sup>83</sup> Там же, с. 97 (письмо 195).
- <sup>84</sup> Там же, с. 110 (письмо 218).
- <sup>85</sup> Вентури Л. От Мане до Лотрека, с. 98.
- <sup>86</sup> Ван Гог. Письма, с. 379 (письмо 520).
- <sup>87</sup> Там же, с. 387 (письмо 526).
- <sup>88</sup> Там же, с. 326 (письмо 459-а).
- <sup>89</sup> Там же, с. 379 (письмо 520).
- <sup>90</sup> Там же, с. 390—391 (письмо 531).

<sup>91</sup> Там же, с. 391 (письмо 533).

<sup>92</sup> Там же, с. 393 (письмо 534).

<sup>93</sup> Там же, с. 392 (письмо 533).

<sup>94</sup> Там же, с. 420 (письмо 554).

<sup>95</sup> Там же, с. 390 (письмо 531).

<sup>96</sup> Там же, с. 516 (письмо 634).

<sup>97</sup> Там же, с. 66 (письмо 152).

<sup>98</sup> Там же, с. 574 (письмо 643).

<sup>99</sup> Письмо к сестре, июнь 1890. Цитируется по кн.: Ревалд Д. Постимпрессионизм, с. 248.

<sup>100</sup> Поль Сезанн. . ., с. 106.

<sup>101</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1, с. 194, 198. Статья Дени была впервые напечатана в журнале «Art et critique» в 1890 г. под псевдонимом Пьер Луис.

<sup>102</sup> Cogniat R. Bonnard. Paris, 1949, с. 6.

<sup>103</sup> Chassé Ch. Les Nabis et leur temps. Paris, 1960, с. 82.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 2. М., 1949.
- Барская А. Г. Эдуард Мане. Альбом. М., 1961.
- Барская А., Сапего И. Клод Моне. Альбом. Л., 1969.
- Барская А. Г. Поль Сезанн. Альбом. Л., 1975.
- Ван Гог. Письма. Вступ. статья Ю. Кузнецова. Л.—М., 1966.
- Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958.
- Вентури Л. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969.
- Воркунова Н. И. Тулуз-Лотрек. М., 1972.
- Всеобщая история архитектуры в 12-ти т., т. 10. М., 1972.
- Всеобщая история искусств, т. 5. М., 1964; т. 6. М., 1965.
- Георгиевская Е. Б. Клод Моне. Альбом. М., 1974.
- Герман М. Камиль Писсарро. Альбом. Л., 1973.
- Даниельссон Б. Гоген в Полинезии. М., 1973.
- Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. М., 1980.
- Жорж Сера, Поль Синьяк. Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников. Вступ. статья К. Г. Богемской. М., 1976.
- Западноевропейское искусство второй половины XIX в. М., 1975.
- Зернов Б. А. Дега. Альбом. Л.—М., 1965.

- Импрессионисты. Их современники. Их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. М., 1976.
- К а л и т и н а Н. Н. Ван Гог. Альбом. Л., 1974.
- К а л и т и н а Н. Н. Поль Синьяк. Л., 1976.
- К а л и т и н а Н. Н. Стейнлен. М., 1959.
- К а л и т и н а Н. Н. Французская пейзажная живопись. 1870—1970. Л., 1972.
- Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. Вступ. статья К. Богемской. М., 1974.
- К а н т о р - Г у к о в с к а я А. С. Поль Гоген. Л.—М., 1965.
- Мастера искусства об искусстве, т. 5, ч. 1. М., 1969.
- М а т в е е в а А. Б. Роден. М., 1962.
- М у р и н а Е. Н. Ван Гог. М., 1978.
- П е р р ю ш о А. Жизнь Ван Гога. М., 1973.
- П е р р ю ш о А. Поль Гоген. М., 1979.
- П е р р ю ш о А. Эдуард Мане. М., 1976.
- П е р р ю ш о А. Жизнь Ренуара. М., 1979.
- П е р р ю ш о А. Сезанн. М., 1967.
- П е р р ю ш о А. Тулуз-Лотрек. М., 1969.
- П е т р о ч у к О. К. Рисунки Винсента Ван Гога. М., 1974.
- П о л ь Г о г е н. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом». Вступ. статья А. С. Кантор-Гуковской. Л., 1972.
- П о л ь С е з а н н. Переписка. Воспоминания современников. Вступ. статья Н. В. Яворской. М., 1972.
- П р о к о ф ь е в В. Н. Постимпрессионизм. Альбом. М., 1973.
- П р о к о ф ь е в а М. Огюст Ренуар. Альбом. М., 1966.
- Р е в а л д Д. История импрессионизма. Вступ. статья А. Н. Изергиной. Л.—М., 1959.
- Р е в а л д Д. Постимпрессионизм. Вступ. статья А. Н. Изергиной. Л.—М., 1962.
- Р е й т е р с в е р д О. Клод Моне. М., 1965.
- Р е й т е р с в е р д О. Импрессионисты перед публикой и критикой. Вступ. статья Б. Зернова. М., 1974.



- Ренуар Ж. Огюст Ренуар. М., 1970.
- Роден О. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзель. Спб. 1914.
- Роден. Сборник статей о творчестве. М., 1960.
- Ромм А. Огюст Роден. М., 1946.
- Русакова Р. Дега. М., 1968.
- Сидоров А. А. Роден. Скульптура, живопись, графика. М., 1918.
- Смирнов Н. Ренуар. Альбом. М., 1972.
- Терновец Б. Роден. М.—Л., 1936.
- Тугендхольд Я. Французское искусство и его представители. Спб., 1911.
- Чегодаев А. Д. Импрессионизм. Альбом. М., 1971.
- Чиликин А. М. Огюст Роден. М., 1970.
- Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. Вступ. статья Я. Тугендхольда. М., 1971.
- Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. Вступ. статья В. Н. Прокофьева. М., 1965.
- Яворская Н. В. Пьер Боннар. М., 1972.
- Яворская Н. В. Сезанн. М., 1935.
- Васои R. Odilon Redon. Genève, 1956.
- Badt K. Die Kunst Cezannes. München, 1956.
- Buffet-Challie L. Le modern style. Paris, s. a.
- Cassou J., Langui E., Pevsner N. Durchbruch zum 20 Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende. München, 1962.
- Champigneulle B. L'Art Nouveau. Paris, 1972.
- Chassé Ch. Les Nabis et leur temps. Paris, 1960.
- Cogniat R. Monet and his world. London, 1965.
- Daulte F. Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. Lausanne, 1971.
- Daulte F. Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. Paris, 1959.

- Descharnes R., Chabrun J.-F. Auguste Rodin. New York, 1967.
- Dorival B. Les étapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1948.
- Dorra H. et Rewald J. Seurat. L'œuvre peint, biographie et catalogue critique. Paris, 1959.
- Dunlop J. The complete Paintings of Cézanne. London, 1972.
- Fezzi E. Renoir. Paris, 1972.
- Gauzi F. Lautrec et son temps. Paris, 1954.
- Geffroy G. Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre. Paris, 1922.
- Goldscheider C. Rodin, sa vie, son œuvre, son héritage. Paris, 1962.
- Hamilton G. H. Painting and sculpture in Europe 1880—1940. Harmondsworth, 1967.
- Hector Guimard. London, 1978.
- Hofstätter H.-H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1973.
- Huygh R. La relève du réel. Impressionisme, symbolisme. Paris, 1974.
- Haucke C.-M. de. Seurat et son œuvre. Paris, 1961.
- Jamot P., Wildenstein G., Bataille M.-L. Manet. Paris, 1932.
- Jourdain F. Félix Vallotton. Genève, 1953.
- Jullian Ph. Les Symbolistes. Paris, 1973.
- Jullian Ph. Le Style Second Empire. Paris, 1977.
- La Faille J.-B. de. The works of Vincent Van Gogh. Amsterdam, 1970.
- Lemoisne P.-A. Degas et son œuvre. Paris, 1946—1949.
- Leymarie J. L'Impressionisme. Genève, 1955.
- Martini A. e Negri R. Cézanne e il Post-impressionismo. Milano, 1967.
- Mathieu P.-L. Gustave Moreau, sa vie, son œuvre, son influence, avec catalogue raisonné de l'œuvre achevé. Fribourg, 1976.

- Minervino F. L'opera complete di Degas. Milano, 1970.
- Monnier J. F. Valloton. Lausanne, 1970.
- Negri R. Bonnard e i Nabis. Milano, 1970.
- Novotny F. Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880. Harmondsworth, 1960.
- Orienti S. Tutti le opera di E. Manet. Milano, 1969.
- Pach W. Auguste Renoir, Leben und Werk. Köln, 1976.
- Pevsner N. The Sources of modern architecture and design. London, 1968.
- Pissarro L. R. et Venturi L. Camille Pissarro, son art, son œuvre. Paris, 1939.
- Preston S. Edouard Vuillard. New York, 1972.
- Radcliffe A. J.- B. Carpeaux. Milano, 1966.
- Rewald J. Degas. Works in Sculpture. London, 1957.
- Rheims M. 19<sup>th</sup> century sculpture. New York, 1977.
- Roger-Marx C. Vuillard et son temps. Paris, 1945.
- Salomon J. Vuillard. Paris, 1968.
- Selz J. Odilon Redon. Paris, 1971.
- Sugana G. M. Gauguin. Milano, 1972.
- Tabarant A. Manet et ses œuvres. Paris, 1947.
- Tschudi Madsen S. Sources of Art nouveau. Oslo, 1956.
- Venturi L. Cézanne, son art, son œuvre. Paris, 1936.
- Venturi L. Cézanne. Genève, 1978.
- Wildenstern G. Gauguin. Paris, 1964.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Гарнье. Здание Большой Оперы в Париже. 1862—1875. Главный фасад.	16
Гарнье. Фойе Большой Оперы.	17
Абади. Базилика Сакре-Кёр в Париже. 1876—1919.	19
Эйфелева башня в Париже. 1889.	22
Гимар. Капель Беранже в Париже. 1894—1898.	28
Гимар. Капель Беранже. Входная решетка.	30
Гимар. Наземный вход парижского метрополитена. Станция Порт Дофин. Ок. 1900.	31
Фальгьер. Женщина с павлином. Мрамор. Салон 1890 г. Тулуза, Музей изящных искусств.	36
Карпо. Уголино. Бронза. 1861. Лувр.	40
Карпо. Флора. Терракота. 1872. Лувр.	41
Карпо. Танец. Камень. Копия Бельмондо.	43
Карпо. Портрет Гарнье. Бронза. 1869. Валансьен, Музей изящных искусств.	45
Далу. Крестьянка с ребенком. Терракота. 1873. Эрмитаж.	47
Далу. Триумф Республики. Бронза. 1879—1899. Париж, площадь Нации.	49
Далу. Надгробие Нуара. Бронза. 1890. Париж, кладбище Пер-Лашез.	51
Роден. Человек со сломанным носом. Бронза. 1864. Париж, Музей Родена.	53
Роден. Бронзовый век. Бронза. 1876. Париж, Музей Родена.	54
Роден. Иоанн Креститель. Бронза. 1878. Париж, Музей Родена.	55
Роден. Граждане Кале. Бронза. 1884—1886. Париж, Музей Родена.	57
Роден. Врата ада. Бронза. 1880—1917. Париж, Музей Родена.	60

Роден. Мыслитель. Бронза. 1880. Париж, Музей Родена.	63
Роден. Портрет Далу. Бронза. 1883. Париж, Музей Родена.	65
Роден. Бальзак. Гипс. 1891—1897. Париж, Музей Родена.	66
Роден. Вечная весна. Мрамор. 1897. Эрмитаж.	68
Роден. Данаида. Мрамор. 1886. Париж, Музей Родена.	69
Роден. Портрет В. Елисеевой. Мрамор. 1906. Эрмитаж.	71
Лефевр. Истина. 1870. Амьен, Музей Пикардии *.	75
Кабанель. Рождение Венеры. 1863. Лувр.	76
Бонна. Мученичество св. Дени. Париж, Пантеон.	79
Мане. Лола из Валенсии. 1862. Лувр.	85
Мане. Музыка в Тюильри. 1861. Лондон, Национальная галерея.	86
Мане. Завтрак на траве. 1863. Лувр.	87
Мане. Олимпия. 1863. Лувр.	90
Мане. Флейтист. 1866. Лувр.	91
Мане. Завтрак в мастерской. 1868. Мюнхен, Баварское художественное собрание.	92
Мане. Портрет Золя. 1868. Лувр.	93
Мане. Расстрел императора Максимилиана. 1867. Мангейм, Городская художественная галерея.	95
Мане. В лодке. 1874. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.	98
Мане. Портрет Берты Моризо в трауре. 1872. Париж, частное собрание.	101
Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881—1882. Лондон, Институт Курто.	103
Моне. Завтрак на траве. 1865—1866. Москва, ГМИИ.	113
Моне. Лягушатник. 1869. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.	114
Моне. Парусные лодки. Регата в Аржантее. 1874. Лувр.	115
Моне. Уголок сада в Монжероне. 1876—1877. Эрмитаж.	116
Моне. Бульвар Капуцинок. 1873. Москва, ГМИИ.	117
Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877. Лувр.	119

\* В списке не указывается техника работ, выполненных маслом.

Моне. Руанский собор в полдень. 1894. Москва, ГМИИ.	124
Моне. Кувшинки. Фрагмент. Париж, Музей Оранжери.	125
Писсарро. Жатва в Монфуко. 1876. Лувр.	128
Писсарро. Девочка с прутиком. 1881. Лувр.	129
Писсарро. Оперный проезд в Париже. 1898. Москва, ГМИИ.	132
Сислей. Наводнение в Пор-Марли. 1876. Лувр.	135
Сислей. Снег в Лувесьене. 1878. Лувр.	136
Ренуар. Ложа. 1874. Лондон, Институт Курто.	140
Ренуар. Качели. 1876. Лувр.	141
Ренуар. Мулен де ла Галетт. 1876. Лувр.	143
Ренуар. Обнаженная. 1876. Москва, ГМИИ.	144
Ренуар. Портрет Жанны Самари. 1878. Эрмитаж.	146
Ренуар. Завтрак гребцов. 1881. Вашингтон, галерея Филипс.	147
Ренуар. Большие купальщицы. 1887. Филадельфия, Музей искусств.	149
Ренуар. Габриэль с розой. 1911. Лувр.	152
Дега. Семья Беллелли. Ок. 1860—1862. Лувр.	155
Дега. Портрет Лепика с дочерьми. Площадь Согласия. Ок. 1874—1875.	157
Дега. Скаковые лошади перед трибунами. Ок. 1869—1872. Лувр.	158
Дега. Абсент. 1876. Лувр.	161
Дега. Мисс Лола в цирке Фернандо. 1879. Лондон, Национальная галерея.	163
Дега. Гладиальщицы. Ок. 1884. Лувр.	164
Дега. Звезда, или Танцовщица на сцене. 1878. Лувр.	165
Дега. Голубые танцовщицы. Пастель. 1897. Москва, ГМИИ.	168
Дега. Вытирающаяся. Пастель. Ок. 1895. Эрмитаж.	169
Дега. Большая танцовщица. Бронза. 1880. Лувр.	171
Моро. Орфей. 1865. Лувр.	178
Пюви де Шаванн. Св. Женевьева охраняет Париж. 1896. Париж, Пантеон.	179

Пюви де Шаванн. Бедный рыбак. 1881. Лувр.	181
Редон. Литография из серии «Начала». 1883.	183
Редон. Будда. Пастель. 1905. Париж, Музей Пти Пале.	186
Каррьер. Портрет Верлена. 1890. Лувр.	187
Леви-Дюрме. Ева. Пастель, гуашь, золото. 1896. Париж, частное собрание.	189
Аман-Жан. Девушка с павлином. 1895. Париж, Музей декоративного искусства.	190
Сера. Воскресенье на Гранд-Жатт. 1884—1886. Чикаго, Институт искусств.	197
Сера. Порт-ан-Бессен. 1888. Лувр.	199
Сера. Цирк. 1891. Лувр.	200
Синьяк. Гавань в Марселе. 1906. Эрмитаж.	201
Сезанн. Таянье снега в Эстаке. Ок. 1870. Париж, частное собрание.	204
Сезанн. Натюрморт с черными часами. 1869—1870. Париж, частное собрание.	205
Сезанн. Дом повешенного. 1873. Лувр.	207
Сезанн. Автопортрет. Ок. 1880. Москва, ГМИИ.	209
Сезанн. Берега Марны. 1888. Москва, ГМИИ.	212
Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1900. Эрмитаж.	213
Сезанн. Натюрморт с драпировкой. 1898—1899. Эрмитаж.	217
Сезанн. Женщина с четками. 1898—1899. Лондон, Национальная галерея.	219
Сезанн. Игроки в карты. 1890—1892. Лувр.	220
Сезанн. Купальщицы. 1898—1905. Филадельфия, Художественный музей.	221
Гоген. Кафе в Арле. 1888. Москва, ГМИИ.	224
Гоген. Видение после проповеди. 1889. Эдинбург. Национальная галерея.	225
Гоген. Женщина, держащая плод. 1893. Эрмитаж.	229
Гоген. А, ты ревнуешь? 1892. Москва, ГМИИ.	232
Гоген. Ее зовут Вайраумати. 1892. Москва, ГМИИ.	233

Гоген. Будьте влюбленными и вы будете счастливы. Дерево. Бостон, Музей изящных искусств.	235
Гоген. Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем? 1897. Бостон, Музей изящных искусств.	237
Ван Гог. Едоки картофеля. 1885. Амстердам, Музей Ван Гога.	242
Ван Гог. Подъемный мост в Арле. 1888. Кельн, Музей Вальраф-Рихартц.	243
Ван Гог. Сеятель. 1888. Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер.	245
Ван Гог. Ла Кро. Акварель. Перо. 1888. Париж, частное собрание.	248
Ван Гог. Ночное кафе в Арле. 1888. Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета.	249
Ван Гог. Терраса кафе ночью. 1888. Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер.	250
Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. 1889. Чикаго, частное собрание.	251
Ван Гог. Куст сирени. Май 1889. Эрмитаж.	255
Ван Гог. Портрет доктора Гаше. Июнь 1890. Лувр.	257
Тулуз-Лотрек. В кафе. 1891. Бостон, Музей искусств.	261
Тулуз-Лотрек. Мулен Руж. Афиша. 1891.	263
Тулуз-Лотрек. Аристид Брюан в своем кабаре. Афиша. 1892.	264
Тулуз-Лотрек. Диван Жапоне. Афиша. 1892.	265
Тулуз-Лотрек. Мавританский танец. Рекламное панно. 1895. Лувр.	268
Тулуз-Лотрек. Иветт Гильбер. Темпера. 1894. Москва, ГМИИ.	269
Тулуз-Лотрек. Туалет. 1896. Лувр.	271
Дени. Священная роща. 1897. Эрмитаж.	279
Боннар. Афиша журнала «Ла Ревю Бланш». 1894.	281
Боннар. Женщина с кроликом. 1891. Нью-Йорк, частное собрание.	283
Боннар. Утро в Париже. 1911. Эрмитаж.	285
Вюйар. В комнате. 1904. Москва, ГМИИ.	292
Вюйар. Декоративное панно из цикла «Общественные сады». 1894. Кливленд, Музей искусств.	293
Вюйар. Декоративное панно. 1896. Париж. Музей Пти Пале.	295
Валлотон. Манифестация. Гравюра на дереве. 1893.	298
Валлотон. Скрипка. Гравюра на дереве. 1896.	299
Валлотон. Интерьер. 1904. Эрмитаж.	301



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b>	<b>5</b>
Архитектура	13
Скульптура	34
Живопись и графика	73
Примечания	304
Библиографический список основной литературы	309
Список иллюстраций	314

*Вера Ивановна Раздольская*

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Редактор А. В. Корнилова  
Художник серии В. В. Лазурский  
Художественный редактор А. И. Приймак  
Технический редактор Л. Н. Чешейко  
Корректор Н. Д. Кругер

ИБ № 1243

Сдано в набор 27.08.80. Подписано в печать 13.05.81. М-14546. Формат 70 × 108<sup>1/32</sup>. Бумага мелованная. Гарнитура академическая. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 14,68. Изд. № 397. Тираж 50000. Зак. тип. № 5407. Цена 2 р. 10 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186. Ленинград, Невский, 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Звенигородская, 11



