

МИРОВОЕ ИСКУССТВО

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ИМПРЕССИОНИЗМ:

ИСТОРИЯ ДВИЖЕНИЯ
В БИОГРАФИЯХ
ХУДОЖНИКОВ

время
место
причины
возникновения

предшественники
и последователи

виды
и жанры

термины
и понятия

объединения
и группы

галереи
салоны
выставки

скандалы
полемика
критика



Фредерик Базиль



Густав Кайботт



Мари Кассет



Эдгар Дега



Жан-Луи Форен



Эдуард Мане



25 биографий

Более 1000
иллюстраций



Альфред Сислей



Огюст Ренуар



Камиль Писсарро



Джульетте де Виттис



Берта Моришо



Клод Моне

МИРОВОЕ ИСКУССТВО

ИМПРЕССИОНИЗМ



Санкт-Петербург
СЗКЭО
«КРИСТАЛЛ»
Москва
«ОНИКС»
2006

Текст *И. Г. Мосин*
Дизайн обложки *Р. Кашин*

М64 Мировое искусство. Импрессионизм / Сост. И. Г. Мосин. - СПб: ООО «СЗКЭО "Кристалл"», 2006. - 176 с, ил.

Книга посвящена одному из самых ярких художественных направлений в истории искусства XIX века, его зарождению и развитию. В ней представлено творчество 25 представителей импрессионизма, не только самых прославленных, таких как Дега, Мане, Моне, Писсарро, Ренуар, Сислей, но и художников, чьи имена менее знамениты, а то и вовсе не известны широкому читателю. Издание богато иллюстрировано (в нем около 1000 цветных репродукций) и снабжено предисловием, дающим представление о времени, породившем это замечательное художественное явление, о причинах его возникновения и основных отличительных особенностях. В качестве приложения представлены сведения о всех восьми выставках импрессионистов с указанием участников и количеством представленных ими работ.

Книга адресована всем, кто интересуется историей искусства и культуры.

Сегодня творения художников-импрессионистов воспринимаются нами в контексте мирового искусства: для нас они давно стали классикой. Однако так было далеко не всегда. Были времена, когда их картины не допускали на официальные выставки, высмеивали в прессе, отказывались покупать даже по цене затраченных материалов. Были годы отчаяния, нужды и лишений. И борьбы за право изображать мир таким, каким они его видели. Понадобилось несколько десятилетий, чтобы этот мир смог понять и принять художественную эстетику импрессионизма, увидеть себя их глазами. Каким же он был, тот мир, в который в начале 1860-х годов ворвался импрессионизм, подобно свежему ветру, несущему перемены?

Социальные потрясения конца XVIII века, революции во Франции и Америке, изменили саму природу западной цивилизации, что не могло не повлиять на роль искусства в стремительно меняющемся обществе. Привыкшие к социальному заказу со стороны правящей династии или церкви, живописцы вдруг обнаружили, что остались без своих заказчиков. Дворянство и духовенство, основные потребители искусства, переживали не лучшие свои дни. Наступила новая эпоха, эпоха капитализма, коренным образом изменившая правила и приоритеты.

По мере того, как в возникающих республиках и демократически устроенных государствах рос зажиточный средний класс, стал стремительно развиваться новый рынок искусства. К сожалению, коммерсантам и промышленникам обычно не доставало наследственной культуры и воспитания, без которых невозможно было адекватно оценить многообразие сюжетных аллегорий или виртуозное исполнительское мастерство, всегда привлекавшие аристократию.

Не отличаясь изысканным воспитанием и образованием, представители нового класса, ставшие заказ-

чиками искусства, вынуждены были ориентироваться в первую очередь на суждения газетных критиков и официальных экспертов. Старые академии искусств, бывшие хранителями классических традиций, стали главными арбитрами в вопросах художественных вкусов. Не удивительно, что многие молодые и ищущие художники, которым претил конформизм, восставали против официального засилья академизма в искусстве.

Одним из главных оплотов академизма того времени стали патронированные правительством выставки современного искусства. Такие выставки назывались Салонами - по традиции, восходящей к названию зала в Лувре, где когда-то придворные живописцы демонстрировали свои картины.

Участие в Салоне было единственной возможностью привлечь к своим работам внимание прессы и заказчиков. Огюст Ренуар в одном из писем к Дюран-Рюэлю так характеризует сложившееся положение вещей: «Во всем Париже едва ли найдется пятнадцать любителей, способных оценить художника без помощи Салона, и тысяч восемьдесят человек, которые не купят даже квадратного сантиметра холста, если художник не допущен в Салон».

Молодым художникам не оставалось ничего другого, кроме как участвовать в Салонах: на выставке они могли услышать критические мнения не только членов жюри, но и глубоко почитаемых художников, таких, как Эжен Делакруа, Постав Курбе, Эдуард Мане, бывших кумирами молодежи, тем самым обретая стимул к дальнейшему творчеству. Кроме того, Салон был единственным шансом получить заказчиков, быть замеченным, сделать карьеру в искусстве. Медаль Салона означала для художника гарантию профессионального успеха. И наоборот, если жюри отвергало представленную работу, это было равносильно эстетическому отлучению.

Нередко представленная на суд картина шла вразрез с привычными канонами, за что и отвергалась жюри Салона: в художественных кругах это событие вызывало скандал и сенсацию.

Одним из художников, чье участие в Салоне всегда вызывало шум и доставляло академикам массу хлопот, был Эдуард Мане. Грандиозным скандалом сопровождался показ его картин «Завтрак на траве» (1863) и «Олимпия» (1865), выполненные в непривычной жесткой манере, несущие в себе чуждую Салону эстетику. В своем полотне «Происшествие на корриде», выставленном в Салоне 1864 года, отразилось увлечение художника творчеством Гойи. На переднем плане Мане изобразил распростертую фигуру тореадора. Фоном полотна служила уходящая вглубь арена и ряды растерянных, оцепенелых зрителей. Такая острая и смелая композиция вызвала поток издевательских откликов и газетных карикатур. Уязвленный критикой, Мане разрезал свое полотно на две части.

Надо заметить, что критики и карикатуристы не стеснялись в выборе слов и средств, чтобы побольнее задеть художника, спровоцировать его на какие-то ответные действия. «Художник, отвергнутый Салоном», а позднее «Импрессионист», стали излюбленными типами журналистов, паразитировавших на громких скандалах.

Постоянные конфликты Салона с художниками новых взглядов и устремлений, которым было тесно в жестких рамках отжившего академизма, красноречиво свидетельствовали о глубоком кризисе, который назрел к тому времени в искусстве второй половины XIX века. Консервативное жюри Салона 1863 года отвергло столько картин, что император Наполеон III счел нужным самолучно поддержать другую, параллельную выставку, чтобы публика могла сравнить допущенные работы с отвергнутыми. Эта выстав-

ка, получившая наименование «Салон Отверженных», стала необычайно популярным местом развлечения - сюда приходили посмеяться и позубоскалить.

Чтобы обойти академическое жюри, состоятельные художники могли устраивать и независимые персональные выставки. Идею выставки одного художника впервые выдвинул живописец-реалист Гюстав Курбе. Он представил на Парижскую Всемирную выставку 1855 года ряд своих работ. Отборочный комитет принял его пейзажи, но отверг тематические программные полотна. Тогда Курбе, бросая вызов традициям, выстроил по соседству со Всемирной выставкой собственный павильон. Но хотя широкая живописная манера Курбе произвела впечатление на стареющего Делакруа, посетителей в его павильоне было немного. Во время Всемирной выставки в 1867 году Курбе повторил этот эксперимент с большим успехом - на этот раз он повесил все свои работы в отдельном помещении. Примеру Курбе последовал Эдуард Мане, открывший во время той же выставки собственную галерею для ретроспективного показа своих картин.

Устройство собственных галерей и частный выпуск каталогов требовали значительных средств - гораздо больших, чем те, которыми, как правило, располагали художники. Тем не менее, примеры Курбе и Мане подсказали молодым художникам идею групповой выставки живописцев новых направлений, не одобряемых официальным Салоном.

Наряду с социальными потрясениями на искусство XIX века в значительной степени повлияли и научные открытия. В 1839 году Луи Дагерр в Париже и Генри Фокс Тальбот в Лондоне независимо друг от друга продемонстрировали изобретенные фотографические аппараты. Вскоре фотография освободила живописцев и графиков от необходимости просто запечатлеть людей, места и события. Не обремененные более обязанностью копировать натуру, многие художники обратились к сфере выражения личного, субъективного, передаче на холсте эмоций.

Фотография внесла в европейское искусство новое видение. Объектив, с его отличным от глаза человека углом зрения, породил фрагментарный принцип композиции. Возможность менять угол съем-

ки подсказала художникам новые композиционные решения, которые легли в основу эстетики импрессионизма. Спонтанность стала одним из основополагающих принципов нового течения.

В том же самом 1839 году, когда был изобретен фотоаппарат, химик из лаборатории парижской мануфактуры Гобеленов Мишель Эжен Шеврёль впервые обнародовал убедительное объяснение восприятия цвета человеческим глазом. Разрабатывая красители для тканей, он убедился, что существуют три основных цвета - красный, желтый и синий, которые при смешении образуют все остальные цвета. С помощью цветового круга Шеврёль показал, каким образом получают оттенки, и тем самым не только блестяще проиллюстрировал сложную научную идею, но и дал художникам рабочую теорию смешения красок. Американский физик Огден Руд и немецкий ученый Герман фон Гельмгольц в свою очередь обогатили это открытие исследованиями в области оптики.

В 1841 году американский ученый и художник Джон Рэнд запатентовал изобретенные им оловянные тюбики для скоропортящихся красок. Раньше живописец, отправляясь работать на пленэре, должен был предварительно смешивать в мастерской нужные ему краски и затем помещать их в стеклянные сосуды, которые часто бились, или в пузыри из внутренностей животных, которые легко протекали. С появлением рэндовских тюбиков художники получили возможность взять с собой на пленэр все многообразие цветов и оттенков. Это изобретение решительным образом повлияло на богатство цветовой палитры художников, а также подтолкнуло их выйти из своих мастерских на природу. Вскоре, как заметил один остроумец, в сельской местности пейзажистов стало больше, чем фермеров.

Первыми, кто всерьез обратился к живописи на пленэре, были художники Барбизонской школы, получившей свое название от деревни Барбизон близ леса Фонтенбло, где ими было написано большинство пейзажей.

Если художники старшего поколения Барбизонской школы (Т. Руссо, Ж. Дюпре) в своем творчестве еще опирались на традицию героического пейзажа, то представители младшего поколения (Ш. Добиньи, К. Коро) привнесли в жанр черты реализма.

Их полотна изображали конкретные пейзажные мотивы, далекие от академической идеализации.

В своем творчестве барбизонцы стремились передать многообразие состояний природы. С этой целью они писали этюды с натуры, пытаясь отразить в них непосредственность своего восприятия. Однако использование старых академических методов и приемов в живописи не позволило им добиться того, что впоследствии удалось импрессионистам. Несмотря на это вклад художников Барбизонской школы в развитие жанра неоспорим: выйдя из мастерских на пленэр, они открыли пейзажной живописи новые горизонты.

Один из энтузиастов живописи на пленэре, Эжен Буден, внул своему юному ученику Клоду Моне, как важно писать на натуре - среди света и воздуха, писать то, что видишь. Этот принцип лег в основу пленэрной живописи. Моне скоро познакомил своих друзей, Огюста Ренуара, Альфреда Сислея и Фредерика Базиля, с новой концепцией: писать только то, что видишь на определенном расстоянии и при определенном освещении. По вечерам в парижских кафе молодые художники оживленно обменивались мнениями и с жаром обсуждали свои последние открытия.

Так родился импрессионизм - революционное направление в искусстве последней трети XIX - начале XX веков. Художники, вставшие на путь импрессионизма, стремились наиболее естественно и искренне отразить в своих работах окружающий мир и повседневную действительность в их беспрестанной подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления.

Импрессионизм стал реакцией на застой господствовавшего в те годы в искусстве академизма, попыткой вывести живопись из того тупика, в котором она оказалась по вине художников Салона. О том, что современное искусство тяжело больно, твердили многие прогрессивно мыслящие люди: Эжен Делакруа, Гюстав Курбе, Шарль Бодлер. Импрессионизм явился для «страдающего организма» своего рода шоковой терапии.

Молодые художники-жанристы Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега вдохнули во французскую живопись свежесть и непосредственность наблюдения жизни, изображение мгновенных, как бы случайных

ситуаций и движений, кажущуюся зыбкость и неуравновешенность форм, фрагментарность композиции, неожиданные точки зрения и ракурсы.

Вечерами, когда наступившие сумерки уже не позволяли писать картины, художники оставляли свои мастерские и коротали время за горячими спорами в парижских кафе. Одним из постоянных мест встречи кружка художников, сплотившихся вокруг Эдуарда Мане, стало кафе Гербуа. По четвергам проходили регулярные собрания, да и в другие дни там можно было застать группу оживленно беседующих или спорящих художников. Клод Моне вспоминал о вечерах в кафе Гербуа: «Не могло быть ничего более интересного, чем эти беседы и непрерывное столкновение мнений. Они обостряли наш ум, стимулировали наши бескорыстные и искренние стремления, давали нам запас энтузиазма, поддерживавший нас в течение многих недель, пока окончательно не оформлялась идея. Мы уходили после этих бесед в приподнятом состоянии духа, с окрепшей волей, с мыслями более четкими и ясными».

К началу 1870-х годов сформировался импрессионизм и во французском пейзаже: Клод Моне, Камилл Писсарро, Альфред Сислей впервые выработали последовательную систему пленэра. Работая на открытом воздухе сразу на холсте, без предварительных этюдов и набросков, они создавали на своих полотнах ощущение сверкающего солнечного света, поразительного богатства красок природы, растворения изображаемых объектов в среде, вибрации света и воздуха, буйства рефлексов. Решению этих задач немало способствовала разработанная ими во всех тонкостях колористическая система, при которой природный цвет разлагался на цвета солнечного спектра. Накладываемые на холст отдельными мазками чистого цвета, рассчитанными на оптическое смешение в глазу зрителя, они создавали удивительно светлую, трепетную живописную фактуру. Этот метод, впоследствии переработанный и теоретически обоснованный, лег в основу другого видного художественного направления - пуантилизма (от французского слова «diviser» - делить).

Особое внимание импрессионисты уделяли взаимоотношениям предмета и окружения. Объектом

их тщательного творческого исследования стало изменение цвета и тона предмета в изменяющейся среде. С этой целью один и тот же мотив они писали по несколько раз. Привнес в тени и рефлексы чистый цвет, импрессионисты практически очистили свою палитру от черной краски.

Критик Жюль Лафорг так писал о феномене импрессионизма: «Импрессионист видит и изображает природу, как она есть, то есть исключительно красочными вибрациями. Рисунок, свет, объем, перспектива, светотень - все это детская классификация. На самом деле все определяется вибрациями цвета и должно быть отражено на полотне вибрациями цвета».

Работа на пленэре и дискуссии в кафе привели к созданию 27 декабря 1873 года «Анонимного общества живописцев, скульпторов, граверов и пр.» - так первоначально называли себя импрессионисты. Первая выставка общества была устроена весной следующего года в Коммерческой галерее Надара, фотографа-экспериментатора, торговавшего также произведениями современного искусства.

Открытие состоялось 15 апреля 1874 года. Выставка должна была продолжаться один месяц, открыта она была с десяти до шести и, что тоже было нововведением, с восьми до десяти вечера. Входная плата составляла один франк, каталоги продавались по пятьдесят сантимов. Вначале выставка, видимо, хорошо посещалась, но публика ходила туда главным образом посмеяться. Кто-то пустил анекдот, что метод этих художников состоит в том, что пистолет заряжается несколькими тюбиками краски, после чего из него стреляют в холст и завершают работу над картиной подписью.

Критики были либо слишком суровы в своих отзывах, либо просто отказывались серьезно воспринимать выставку. Всеобщий ёрнический тон задала статья «Выставка импрессионистов», за подписью Луи Леруа, написанная в форме фельетона. В ней автор в компании академического художника-пейзажиста, удостоенного медалей и наград, совершает путешествие по залам выставки:

«...Неосторожный художник отправился туда, не подозревая ничего плохого, он полагал, что увидит там картины, какие можно увидеть везде, хорошие и скверные, больше скверных, чем хороших, но не чуж-

дые некой художественной манере, культуре формы и уважению к старым мастерам.

Увы, форма! Увы, старые мастера! Мы больше не хотим их знать, мой бедный друг! Мы все изменили!»

На выставке был, в частности, представлен пейзаж Клода Моне, изображавший утреннюю зарю в затянутой туманом бухте - художник назвал его «Восход солнца. Впечатление» (Impression). Вот реакция одного из героев сатирической статьи Луи Леруа на эту картину, давшую название самому громкому и популярному направлению в искусстве XIX века:

«...- Что изображает эта картина? Взгляните в каталог.

- «Впечатление. Восход солнца».

- Впечатление - так я и думал.

Я только что говорил сам себе, что раз я нахожусь под впечатлением, то должно же в ней быть заложено какое-то впечатление...а что за свобода, что за мягкость исполнения! Обои в первоначальной стадии обработки более законченны, чем этот морской пейзаж...»

Сам Моне был не против такого названия художественного метода, который он исповедовал. Главная идея его творчества - собственно передача и фиксация ускользающих мгновений жизни, чем он и занимался, создавая свои многочисленные серии полотен: «Стога», «Тополя», «Руанский собор», «Вокзал Сен-Лазар», «Пруд в Живерни», «Лондон. Здание Парламента» и других. Другое дело, Эдгар Дега, который предпочитал именовать себя «независимым», поскольку работал независимо от Салона. Его жесткая, гротескная манера рисования, ставшая образцом для многих последователей (среди которых наиболее ярким был Тулуз-Аотрек), была неприемлема для академического жюри. Оба этих художника принимали самое деятельное участие в организации дальнейших выставок импрессионистов, как во Франции, так и за ее пределами - в Англии, Германии, США.

Огюст Ренуар, напротив, принимая самое активное участие в первых выставках импрессионистов, не оставлял попыток покорить Салон, отправляя ежегодно на его выставки две работы. Своеобразную двойственность своего поведения он объясняет в письме своему другу и меценату Дюран-Рюэлю: «...я не разделяю маниакального убеждения в том, что вещь хороша или плоха в

зависимости от места, где она выставлена. Одним словом, я не желаю тратить время впустую и дуться на Салон. Я даже не хочу делать вид, что дуюсь. Я просто полагаю, что писать надо как можно лучше, вот и все. Вот если бы меня обвинили в том, что я небрежен в своем искусстве или из идиотского тщеславия жертвую своими убеждениями, я понял бы такие упреки. Но так как ничего похожего на самом деле нет, то и упрекать меня не в чем».

Не примыкавший официально к движению импрессионистов, Эдуард Мане считал себя художником реалистического направления. Однако, постоянное тесное общение с импрессионистами, посещение их выставок, постепенно изменили манеру художника, приблизив ее к импрессионистической: в последние годы его жизни краски на его полотнах становятся более светлыми, мазок - более энергичным, композиция - фрагментарной. Как и Ренуар, Мане искал признания со стороны официальных авторитетов в искусстве и стремился участвовать в выставках Салона. Однако против своей воли он оказался героем парижских авангардистов, их некоронованным королем. Тем не менее, он продолжал упорно атаковать своими картинами Салон. Лишь незадолго до смерти ему удалось получить официальное признание Салона. Получил его и Огюст Ренуар.

Говоря об импрессионистах, было бы несправедливо не упомянуть хотя бы вскользь о человеке, при поддержке которого многократно осмеянное художественное течение стало главным художественным открытием XIX века, завоевало весь мир. Имя этого человека - Поль Дюран-Рюэль, коллекционер, торговец искусством, много раз стоявший на грани разорения, однако не оставивший своих усилий утвердить импрессионизм, как новое искусство, за которым будущее. Он принимал непосредственное участие в организации выставок импрессионистов в Париже и в Лондоне, организовывал

персональные выставки художников в своей галерее, устраивал аукционы, просто поддерживал художников материально: были времена, когда многим из них не на что было купить краски и холст. Свидетельство горячей благодарности и уважения художников - их письма Дюран-Рюэлю, которых сохранилось множество. Личность Дюран-Рюэля - эталон просвещенного коллекционера и мецената.

«Импрессионизм» - термин во многом условный. Все художники, которых мы относим к этому направлению, прошли академическую школу, которая требовала точной проработки деталей и гладкой, блестящей живописной поверхности. Однако очень скоро они отказались от идеализированных тем и сюжетов, диктуемых Салоном, и стали писать в реалистическом духе, изображая подлинную жизнь, повседневность. Затем каждый из них некоторое время работал в русле импрессионизма, стремясь объективно запечатлеть на своих полотнах эффекты меняющегося освещения. Пройдя свой импрессионистский этап, большинство этих художников-авангардистов обратилось к индивидуальным экспериментам, получившим собирательное название «постимпрессионизм»; впоследствии их искусство способствовало формированию абстракционизма XX века.

В 70-е годы XIX Европа пережила увлечение японским искусством. Эдмон де Гонкур в своем дневнике пишет: «...увлечение японским искусством... охватило все - от живописи до моды. Вначале это была страсть таких оригиналов, как мой брат и я... в дальнейшем к нам присоединились художники-импрессионисты». В самом деле, в картинах импрессионистов той поры часто встречаются элементы японской культуры: веера, кимоно, ширмы. Они также заимствовали у японской гравюры стилистические приемы и пластические решения. Многие импрессионисты были страстными коллекционерами японских гравюр. В их числе Эдуард Мане, Клод Моне, Эдгар Дега.

В целом так называемые импрессионисты с 1874 по 1886 год организовали восемь выставок с нерегулярными интервалами; половина из пятидесяти пяти живописцев, состоявших в Анонимном обществе, по тем или иным причинам приняла участие лишь в одной. Единственным участником всех восьми выставок был Камилл Писсарро, отличавшийся мягким миролюбивым характером.

С последней выставкой 1886 года импрессионизм, как художественный метод, не прекратил свое существование. Художники продолжали интенсивно работать. Однако прежнего братства, сплоченности, уже не было. Каждый пошел своим путем. Историческая битва закончилась, закончилась победой нового видения, и в консолидации сил не было уже необходимости. Легендарный союз художников-импрессионистов распался, да и не мог не распасться: слишком разными были они все, не только по характеру, но и по убеждениям, по эстетическим взглядам.

Импрессионизм, как течение, созвучное своему времени, недолго оставался в пределах Франции. Аналогичные поиски вели художники и в других странах (Джеймс Уистлер в Англии и США, Макс Либерман и Ловис Коринт в Германии, Константин Коровин и Игорь Грабарь в России). Интерес импрессионизма к мгновенному движению, текучей форме восприняли и скульпторы (Огюст Роден во Франции, Паоло Трубецкой и Анна Голубкина в России).

Совершив революцию в сознании современников, раскрепостив его, импрессионисты тем самым дали толчок к дальнейшему развитию искусства и появлению новых художественных течений и концепций, новых форм, которые не замедлили себя проявить. Зародившиеся в недрах импрессионизма, неомпрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, в свою очередь дали толчок к возникновению и развитию новых художественных эстетик и направлений.

**БАЗИЛЬ, Фредерик
(1841-1870)**

Французский живописец.

Родился в Монпелье в богатой протестантской семье.

Происходил из богатой протестантской семьи. В 1859 году Базиль начал изучать медицину в родном городе, а в 1862 году для продолжения образования отправился в Париж, убедив своих родителей позволить ему делить свое время между изучением медицины и искусством. В Париже он поступил в студию Глейра, где сразу же сдружился с Клодом Моне: вскоре к ним присоединились Ренуар и Сислей. Четверо молодых людей образовали группу, которая держалась в стороне от остальных учеников Глейра.

Живописная манера Базиль тех лет несет на себе заметный отпечаток влияния Мане и Курбе. В его цветовая палитра приглушена, в ней преобладают темные оттенки, земляные цвета. Для тех, кто занимался живописью в закрытом помещении, вдали от прямого света, это было обычным делом. Недовольные подобным положением дел, Базиль и его друзья, по примеру художников Барбизонской школы, стали пробовать свои силы на пленэре. Пасхальные каникулы 1863 года Базиль провел в Шайи в обществе Моне: друзья отправились туда на неделю, чтобы писать пленэрные этюды в лесу Фонтенбло, неподалеку от Барбизона. Через год они снова вернулись сюда, уже в обществе Ренуара и Сислея. К тому времени мастерская Глейра была закрыта, и его ученики были предоставлены сами себе.

Июнь 1864 года Базиль провел с Моне в Онфлёре, где произошла его встреча с Буденом и Йонгкиндом. Вернувшись из Онфлёра и узнав, что он не выдержал экзамена по медицине, Базиль отправился в Монпелье к родителям и убедил их разрешить ему бросить медицину и целиком сосредоточиться на живописи.

В январе 1865 года Базиль снял мастерскую на улице Фюрстенберг, 6, где они когда-то из окна квартиры приятеля наблюдали сидящего за мольбертом Делакруа. Вскоре к нему присоединился Моне, вернувшийся в Париж с серией новых картин. Базиль всегда был чутким и щедрым со своими друзьями. Будучи материально неплохо обеспечен, он стремился поделиться тем, что у него было, с готовностью делил свою еду и мастерскую с товарищами по студии Глейра. Его гостеприимством в разные годы пользовались не только Моне, но и Ренуар, а так-



Семейный сбор, 1867



Маленький садовник, 1866–1867



Терраса в Мерике, 1867

же Смелей. Воспоминания друзей о нем полны примерами необычайного великодушия и душевной щедрости. Так, чтобы помочь Моне, который постоянно нуждался в деньгах (жена Моне Камилла ждала первенца), Базиль купил у него картину «Женщины в саду» (1866-1867) за 2500 франков, которые, однако, должны были выплачиваться ежемесячными взносами по 50 франков. Он не раз помогал своим друзьям продавать их картины, находя покупателей или заказчиков.

В 1866 году Базиль представил две свои работы на суд жюри Салона: картину «Девочка у пианино» и «Натюрморт с рыбой». В своем письме к родителям он признавался: «Я ужасно боюсь оказаться отвергнутым, так что одновременно хочу послать натюрморт с рыбой, его, вероятно, примут... Если меня отвергнут, я обеими руками подпишу петицию с требованием устроить выставку отверженных». Интуиция не обманула художника: лишь натюрморт был принят на выставку. Однако Базиль не оставлял попыток «покорить» Салон, ежегодно представляя свои работы жюри. В 1870 году его картина «Мастерская художника на улице Кондамин» была отвергнута Салоном, однако его большая картина «Купальщицы» была принята. В письме к родным художник сообщал: «Я в восторге от моей экспозиции, моя картина очень хорошо помещена, все ее видят, и все о ней говорят; правда, больше говорят плохое, чем хорошее, но, во всяком случае, я стал объектом внимания, и с этого времени, что бы я ни выставил, я не останусь незамеченным». К сожалению, это был последний Салон, в котором художник смог принять участие: после того, как Франция объявила войну Пруссии, Базиль записался добровольцем в полк зуавов, и 28 ноября 1870 года был убит в сражении при Бон-ла-Роланде.

По воспоминаниям друзей Базиль был исключительно талантлив, о чем можно судить по немногочисленным работам, оставшимся после него. Хотя Базиль умер за четыре года до первой выставки импрессионистов, он был тесно с ними связан, так как его картины, новаторские по своей трактовке, передают впечатления художника от повседневной жизни. Еще в 60-х годах, на дружеских встречах во время пылких дебатов в кафе Гербуа он неоднократно высказывал идею групповой выставки. И если бы Судьба отпустила ему больше лет, Базиль был бы ее непременным участником.



Луи Орноль на рыбалке. 1870



После купания. 1870



После купания. 1867



Портрет Ренуара. 1867



Мастерская на улице Кондамин. 1870



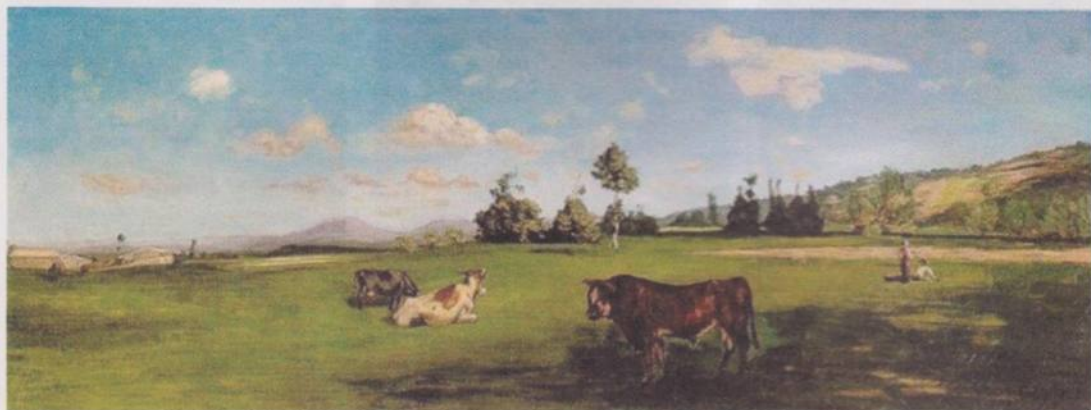
Розовое платье. 1864



Улица в Шайи. 1865



Автопортрет в Сен-Совере. ок. 1867



Сен-Совер. 1865



Мавританка. 1869



Королевские Ворота в Эг-Морте. 1867



Морской пейзаж в Сент-Адрессе. 1865



Автопортрет. 1870



Спящая собака Рита. 1864



Эр-Морт. 1869



Луи Ориоль на рыбалке. 1870



Купальщики (Летняя сцена). 1869



Лежащая обнаженная. 1864



Вид деревни. 1868



Мастерская на улице Висконти. 1867



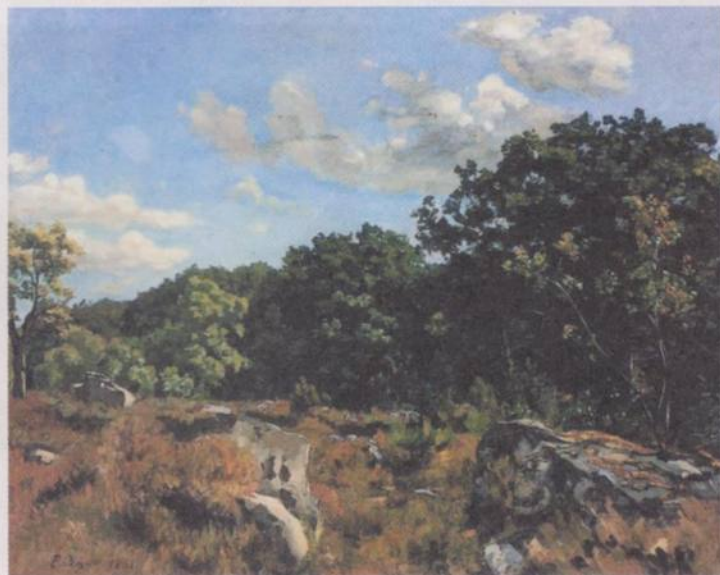
Суповая миска



Натюрморт с рыбой. 1866



Рыбак с сетью. 1868



Пейзаж в Шайи. 1865

БРАКМОН, Мари
(1840-1916)

Французская художница.

Мари Бракмон (урожденная Куиворн) родилась 1 декабря в местечке Арджентон в Бретани. Начала заниматься искусством, когда ее семья переехала в Париж. В ранний период творчества находилась под заметным влиянием Энгра, у которого брала уроки, а также академического живописца Альфреда Стивенса. В 1857 году Бракмон с успехом дебютировала на выставке в парижском Салоне, после чего получила разрешение копировать в Лувре произведения старых мастеров. В 1867 году, во время одного из посещений музея (где она копировала полотно Рембрандта) Мари познакомилась с гравером Феликсом Бракмоном, близким другом импрессионистов и постоянным участником их собраний в кафе Гербуа и кафе «Новые Афины». 5 августа 1869 года Мари и Феликс поженились, а в следующем году у них родился сын Пьер. В 1871 году супруги вынуждены были перебраться в предместье Парижа и поселились в Севере: ребенок родился слабым, и врачи рекомендовали ему свежий воздух. В этот период Бракмоны активно сотрудничали с мануфактурами по производству фарфора, делая эскизы посуды и керамической плитки для Севрской и Лиможской фабрик. Живя в провинции, Мари продолжала участвовать в парижских выставках: в 1874 и 1875 годах она показала свои работы в Салоне, 1876 году приняла участие в Выставке декоративного искусства, а два года спустя - в экспозиции Всемирной выставки в Париже.

Постепенно, в течение 1870-х годов, Мари пересмотрела свои взгляды на живопись. Знакомство с импрессионистами и их творчеством оказали на художницу неизгладимое впечатление. Очарованная возможностями, которые открывает перед художником живопись на пленэре, Мари Бракмон отказалась от своего прежнего академического стиля и стала работать в импрессионистской манере. Особое влияние на ее творчество оказали яркие и полные света полотна Ренуара и Моне. Впоследствии художница также пользовалась советами Поля Гогена.

Мари Бракмон приняла участие в трех выставках импрессионистов: Четвертой (1879), Пятой (1880) и Восьмой (1886), показав

на них в общей сложности 11 работ. Дега, увидев ее работы на Четвертой выставке, пришел в неописуемый восторг. Знаменитый художественный критик Гюстав Жеффруа, много писавший об импрессионистах, отдавая должное ее яркому таланту, называл ее «одной из трех леди импрессионизма» (под другими двумя подразумевая Бертю Моризо и Мари Кэссет). Однако имя Бракмон значительно менее известно публике: причиной тому было ревнивое отношение к ее успеху со стороны мужа. Феликс Бракмон отличался деспотичным характером и придерживался консервативных взглядов на искусство: будучи другом Мане, Фантен-Латура и Дега, он с большим предубеждением относился к пленэрной живописи Ренуара, Моне, Писсарро и Сислея, отвергал дивизионизм, как художественный метод. По воспоминаниям сына художника Пьера, он отрицательно относился к участию жены в выставках импрессионистов (хотя сам трижды экспонировался на них), ревновал ее к успеху, часто препятствовал показу ее работ друзьям, обижался на любую критику его работ с ее стороны. Это привело к тому, что Мари стала писать все реже и реже, и, в конце концов, около 1890 года совсем оставила занятия живописью, целиком посвятив себя эскизам для Севрской мануфактуры.

Жизнь в провинции наложила на творчество Мари Бракмон отпечаток камерности. Ее любимыми темами были пейзажи, натюрморты и интерьеры: многие работы написаны в саду ее северского дома. К наиболее

значительным относятся «Дама в белом» (1880), «На террасе в Севере» (ок. 1880) и «Полуденное чаепитие» (ок. 1880).

Художественное наследие Мари Бракмон невелико. Ретроспективная выставка ее работ, которая состоялась в 1919 году в парижской галерее Бернхайма, включала 90 полотен (большая часть, этюдов), 34 акварели и 9 гравюр. И это все, если не считать эскизов керамики и нескольких рисунков для журнала «La Vie Moderne». Тем не менее, Мари Бракмон считается одной из самых значительных представительниц импрессионизма наряду с Бертю Моризо, Мари Кэссет и Эвой Гонсалес.



Чайпитие. 1880



На террасе в Севере. 1880



Хутор зимой



Хутор весной. 1895-1900



Деревенская дорога



Деревенская улица

ВИНЬОН, Поль-Виктор
(1847-1909)

Французский художник-пейзажист.

В юные годы был учеником Коро, который в значительной степени повлиял на его живописную манеру. В последующие годы Виньон учился у Кальса. Художник не раз работал на пленэре в Понтуазе, Овер-сюр-Уазе и других местах рядом с Писсарро, с которым был в дружественных отношениях, а также с Гийоменом и Сезанном. Принимал участие в Пятой (1880) и Шестой (1881) выставках импрессионистов. Несмотря на возражения Моне, он также показал работы на Седьмой (1882) и Восьмой (1886) выставках импрессионистов. Художник был дружен с друзьями импрессионистов, доктором Гаше и Мюрером, а также братьями Ван Гогами, Винсентом и Тео. В 1894 году в галерее Бернхайма состоялась большая персональная выставка Виньона.



Пейзаж с холмами, 1881



Перекресток

ГЕНЁТТ, Норберт
(1854-1894)

Французский живописец.

Родился в Париже. Учился в Школе изящных искусств у Исидора Пильса. После смерти Пильса мастерскую возглавил Анри Леман, и Генётт, недовольный качеством преподавания, бросил учебу и отправился на Монмартр, где пробовал работать самостоятельно. Здесь произошла его встреча с художником Марселином Дебутеном, который сумел увлечь его гравюрой. Вскоре художник стал постоянным посетителем кафе «Новые Афины», где произошло его знакомство с Ренуаром и Мане, во многом определившее его творческую судьбу.

В 1876 году Генётт дебютировал на вставке парижского Салона, где впоследствии выставлялся регулярно. Несмотря на то, что он никогда не стремился выставляться с импрессионистами, художник испытал заметное влияние многих из них, особенно Мане, Дега и Ренуара. Последнему, с которым он был в дружеских отношениях, Генётт неоднократно позировал для его жанровых полотен, в частности, для «Качелей» и «Бала в Мулен де ла Галетт».

Благодаря поддержке брата Шарля, Генётт мог заниматься искусством, не испытывая материальных затруднений. Он много путешествовал, побывал в Лондоне (1880), Роттердаме (1887) и Венеции (1890). Эти поездки обеспечивали художника новыми впечатлениями и материалами для его пейзажей и городских видов. Однако, значительная часть наследия художника - виды родного Парижа и других городов Франции.

Генётт был опытным гравером. Его графическое наследие состоит из полутора сот оригинальных офортов и литографий, изображающих те места, где побывал художник. Он также был прекрасным иллюстратором: самой знаменитой работой Генётта в этом жанре является серия рисунков к роману Золя «Земля» (1889).

В 1891 году обострение туберкулеза заставило Генётта покинуть Париж и перебраться в предместье. Он выбрал местечко Овер-сюр-Уаз, в восемнадцать милях от Парижа, и стал пациентом Поля Гаше - врача-гомеопата, коллекционера картин и художника-любителя. Художник не только лечился у Гаше, но и пользовался великолепно оборудованной офортной мастерской, которую тот охотно предоставлял в распоряжение своих друзей художников: в разные годы в офортной мастерской Гаше работали Писсарро, Гийомен, Сезанн и другие. Результатом дружбы, которая завязалась между художником и врачом, стал великолепный портрет Гаше, выполненный Генёттом.

Художник умер в Овер-сюр-Уазе в 1894 году.



Молодая дама с маленькой собачкой



Старая дорога в Овере



Первая неприятность. 1884



Цветочницы бульвара Рошюар



Портрет Жана Бюю



Дети, пускающие кораблик. 1881



Доктор Поль Гаше



Утренний суп



Мост Европы и вокзал Сен-Лазар. 1888



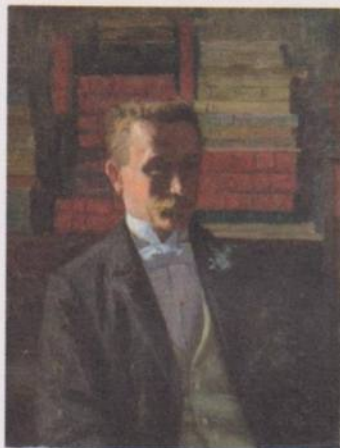
Женщина на балконе. 1880



Бульвар Клиши в снегу. 1876



На дамбе. Гавр. 1887



Автопортрет в библиотеке



Английский канал. Вид из Гавра



Купание



Портрет Анны Гёнетт в берете



Урок



Европейский мост. Ночь. 1887



Женщина на пляже

**ГИЙОМЕН, Жан-Батист Арман
(1841-1927)**

Французский живописец и график.

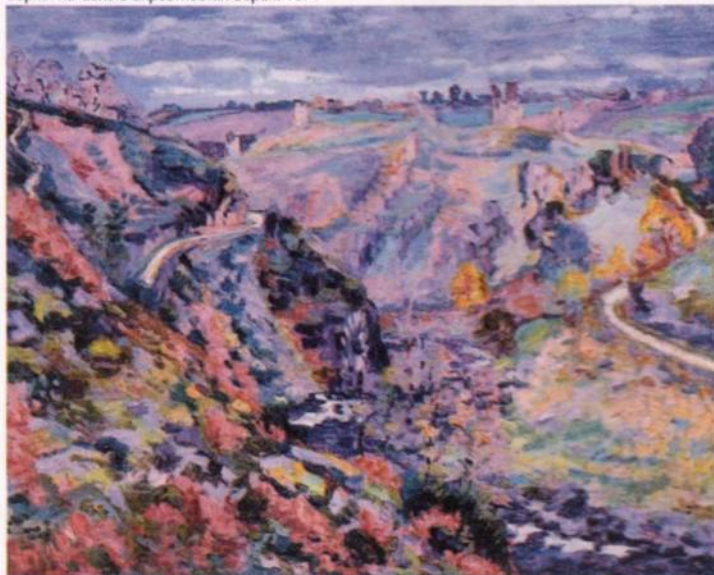
Родился 16 февраля в Париже в рабочей семье. Детство Гийомена прошло в Мулене, однако, когда будущему художнику исполнилось 16 лет, и встал вопрос о его дальнейшей судьбе, юноша был отправлен родителями в Париж к дяде, владельцу бельевого магазина. Торговля не привлекала Гийомена, и он поступил в Управление Орлеанской железной дороги компании, а в свободное время рисовал. В 1860 году он начал посещать Академию Сюиса, где познакомился с Писсарро и Сезанном, дружбу с которыми сохранил на всю жизнь. В 1863 году Гийомен, отвергнутый парижским Салоном, принял участие в выставке скандального «Салона Отверженных».

Связанный с городом по роду службы, Гийомен писал только ближайшие окрестности и пригороды Парижа. В 1866 году он ушел из Орлеанской компании, чтобы, по примеру своих друзей, целиком посвятить себя живописи: писать на пленэре и копировать в Лувре. Постоянно испытывая материальную нужду, художник занимался поденной работой, расписывал шторы. Вскоре он вынужден был устроиться на работу в Управление дорожного строительства в Париже, чтобы зарабатывать на жизнь и содержать престарелых родственников: ночная работа в Управлении давала ему возможность днем заниматься живописью. В своем письме в сентябре 1872 года Писсарро писал Антуану Гийме: «Гийомен только что провел у нас несколько дней; днем он занимается живописью, а вечером своим канавокопанием, что за мучество!»

Гийомен был постоянным посетителем кафе Бад, а позднее - кафе Гербуа, которые импрессионисты облюбовали для своих встреч. Особенно хорошие отношения сложились у него с Камилем Писсарро и Полем Сезанном. Нередко художник навещал Писсарро, который жил в Понтуазе, чтобы писать с ним на пленэре. С этой же целью он бывал и у Сезанна в Овере, где познакомился с Полем Гаше и не раз прибегал к услугам его офортной мастерской. В Париже Гийомен снимал квартиру на



Баржи на Сене в окрестностях Берси. 1871



Вид Крозана. 1906



Портрет мадам Гийомен. 1892



Мадам Гийомен в саду. 1890

вместе выходили писать этюд на набережную Сены. В 1874 году по приглашению Писсарро Гийомен принял участие в Первой выставке импрессионистов, несмотря на возражения со стороны Моне и Дега: впоследствии художник принял участие еще в пяти выставках движения, Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой и Восьмой, показав в общей сложности 96 работ. В 1875 году он арендовал прежнюю мастерскую Добиньи, творчество которого высоко ценил.

Среди импрессионистов именно Арман Гийомен первым обратил внимание на творчество неоимпрессионистов. В 1884 году оставившись возле мольберта молодого художника, работавшего на набережной Сены, и похвалил его этюд - так произошло его знакомство с Полем Синьяком. В 1885 году художник свел Синьяка и Сера с Камилем Писсарро, который под влиянием молодых коллег всерьез увлекся пуантилизмом: сам же Гийомен остался в стороне от нового движения. В конце 1880-х годов художник познакомился и подружился с Винсентом Ван Гогом и его братом Тео, который через свою галерею продал несколько его полотен.

Выставки импрессионистов не принесли Гийомену славы: на них он оставался в тени более крупных фигур движения. Он охотно принимал участие в выставках других групп и объединениях: так, в 1884 году он показал свои работы на первой выставке Салона Независимых, а в 1891 году принял приглашение принять участие в брюссельской выставке «Группы двадцати». В 1888 году Гийомен познакомился с торговцем картинами Портье, который устроил его персональную выставку. Благодаря усилиям Поля Дюран-Рюэля, регулярно включавшего картины Гийомена в американские экспозиции импрессионистов, имя художника стало известно за океаном.

Несмотря на то, что его картины время от времени продавались, Гийомен жил очень трудно и никак не решался бросить работу в Управлении. В 1887 году он женился на своей кузине Мари-Жозефине Шарретон, что отчасти поправило его материальное положение. Лишь в 1891 году Гийомен обрел, наконец, желанную материальную свободу: он выиграл в городской лотерее 100 000 франков, сумму по тем временам огромную. Столь неожиданно свалившееся на него богатство позволило художнику



Красные скалы. 1894



Яблони в цвету. 1889



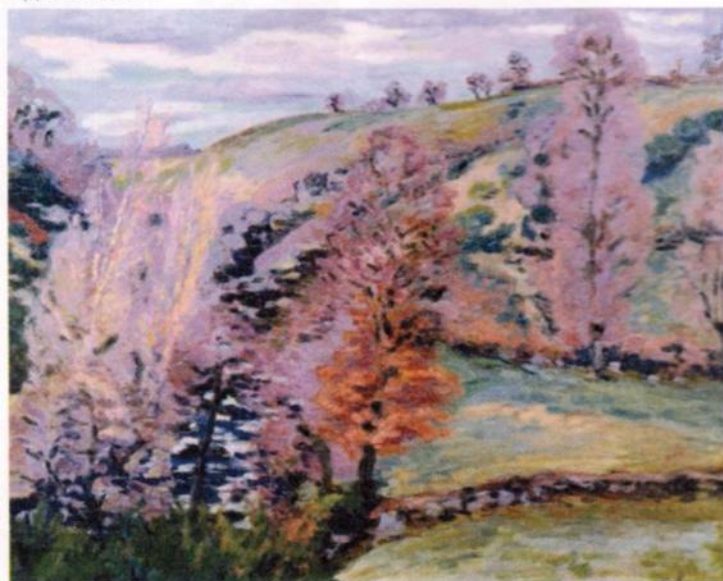
Стога на закате. 1890



Мадам Гийомен ловит рыбу. 1894



Эффект снега. 1874



Вид Крозана (пасмурный день). 1910



Сельский пейзаж. 1890



Порыв ветра. 1911

наконец-то оставить службу в Управлении дорожного строительства и посвятить себя исключительно живописи. Материальная независимость дала Гийомену возможность свободно передвигаться по стране в поисках новых, более разнообразных мотивов и видов: он побывал в других местах Франции, писал пейзажи Нормандии и Бретани, а в 1903-1904 годах совершил поездку в Голландию.

Начиная с 1890-х годов, живописная манера Гийомена, до этой поры вполне традиционная для импрессионизма, приобретает более экспрессивный, энергичный характер. Цвета на его полотнах становятся более открытыми и яркими, являясь в определенной степени предвестием фовизма.

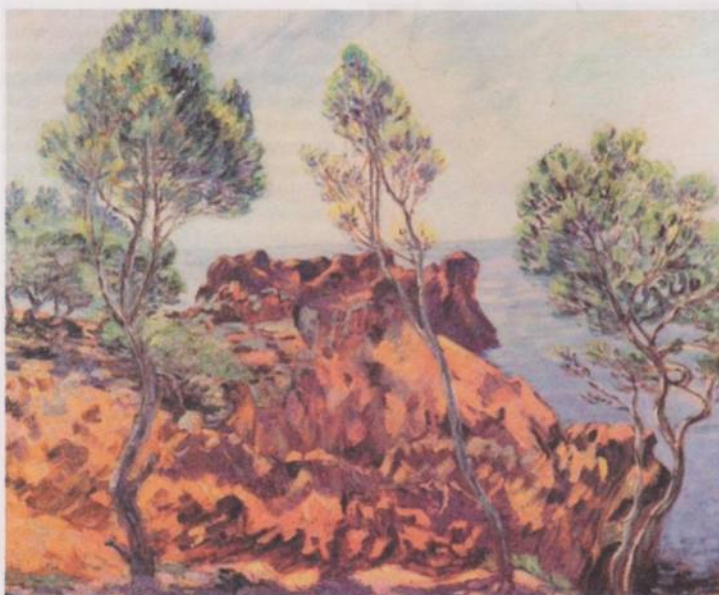
Художник умер в Париже 26 июня 1927 года в возрасте 86 лет: из участников Первой выставки импрессионистов он оставил этот мир последним.



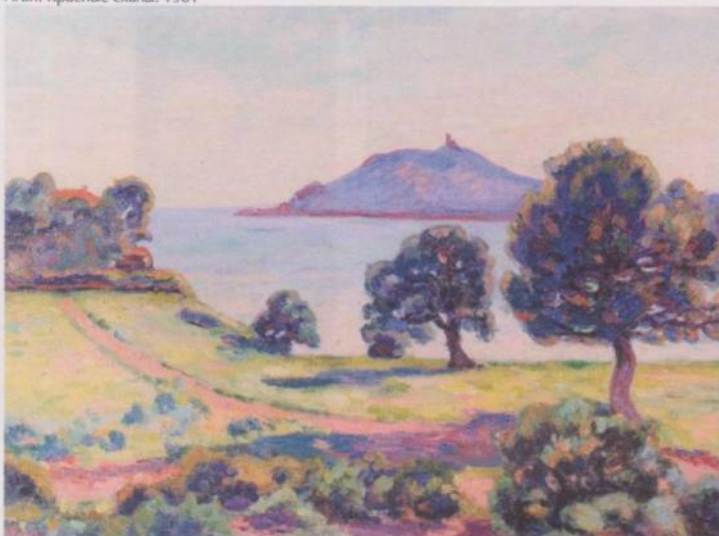
Автопортрет. 1875



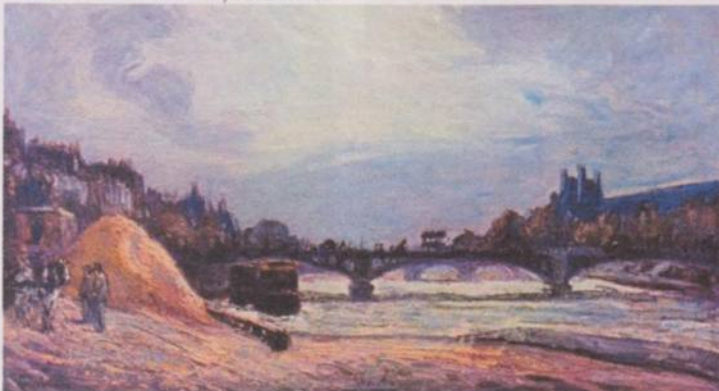
Пейзаж. Крозан. 1917



Агай. Красные скалы. 1901



Агай. Вид на замок и сигнальную башню. 1894



Мост Искусств. 1878



Мадемуазель Гийомен за чтением. 1907



Набережная Берси. 1881



Баржа. 1874



Дамьет. Женщина, плетущая корзину. 1884



Дамьет. Закат. 1888



Эпине-сюр-Орж. 1884



Пейзаж с красными крышами



Вид Креза в снегу. 1890



Море. 1902



Палезо – снежный вид. 1883



Крозан – Скала Эха. 1913



Пейзаж Крозана. 191



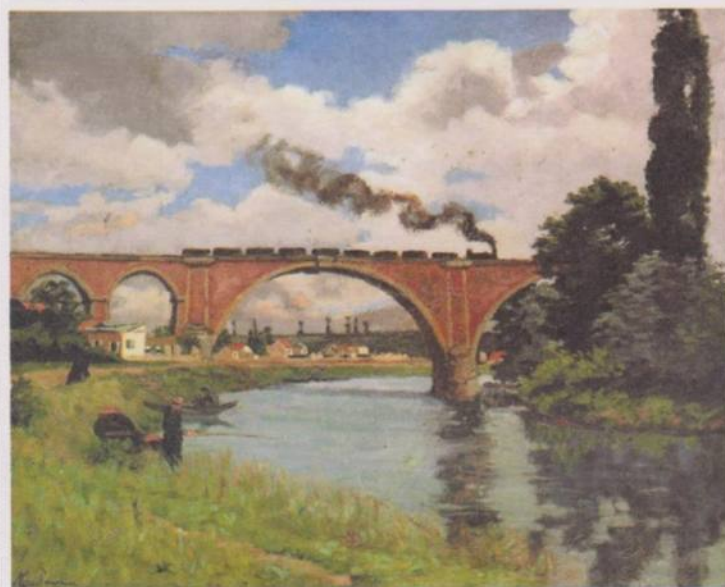
Купание лошадей в Сене возле Иври. 1891



Скала Эха. 1905



Пейзаж Крозана. 1894



Мост через Марну в Жуанвилле. 1871



Море. Июль. 1902



Площадь Валувер. 1872



Мадам Гийомен за чтением. 1882-1883



Мост Шарро в снегу. 1903-1911



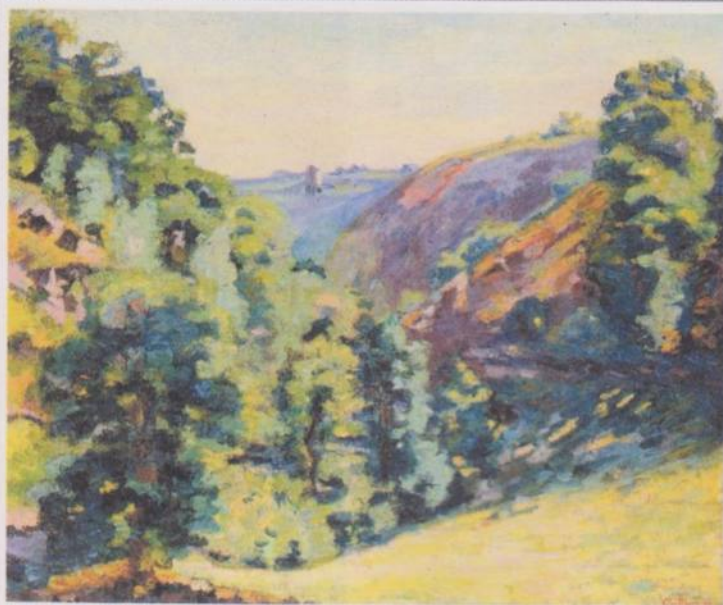
Париж, набережная Рапэ. 1885



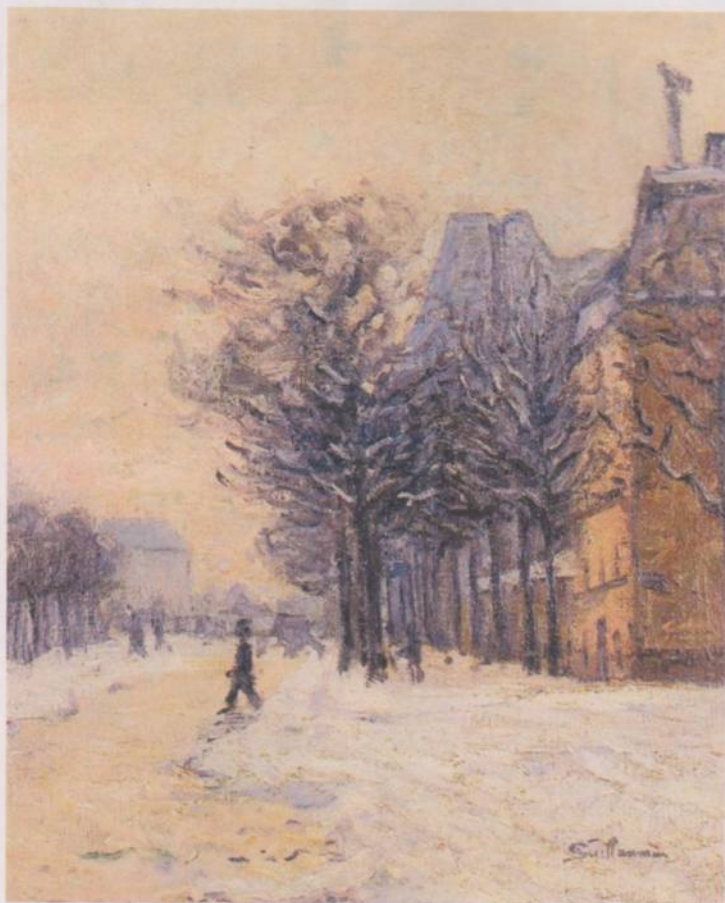
Мост Шарро. 1910



Маргарита Гийомен за чтением. 1914



Летний пейзаж. 1916



Прохожие в Париже зимой. 1886



Портрет девушки. 1889



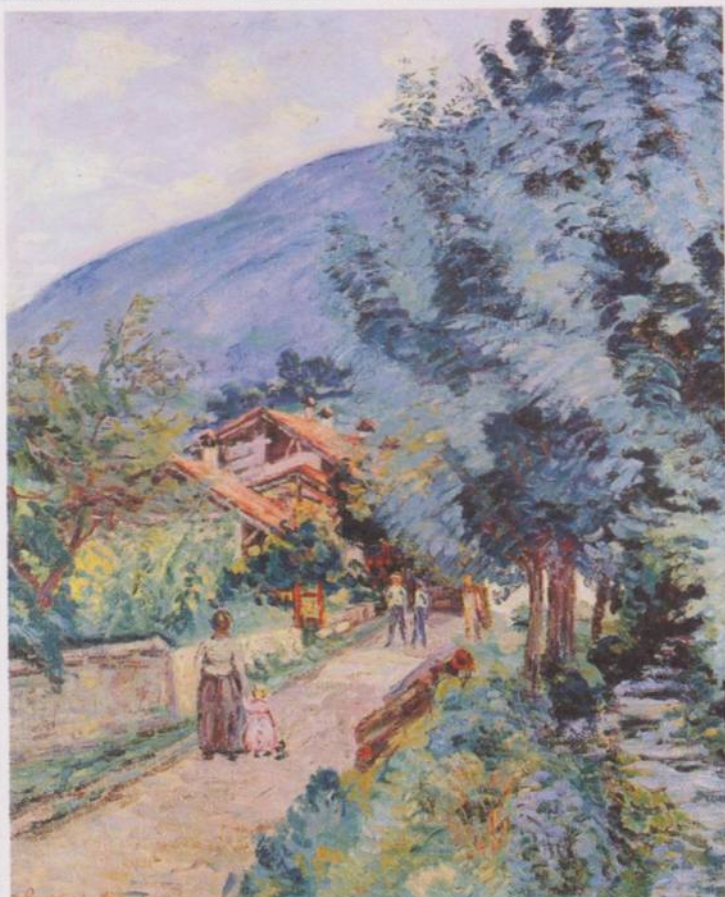
Мадам Гийомен за письменным столом. 1894



Портрет Маделейн. 1901



Натюрморт. 1872



Сельская улица. 1901



Автопортрет. 1878



Морской пейзаж



Закат в Иври. 1873



Лежащая обнаженная. 1876



Берега реки Крез. 1912



Берега реки



Ваза с хризантемами. 1885



Модистка. 1877



Театральная ложа. 1874

ГОНСАЛЕС, ЭВА (1849-1883)

Французская художница.

Родилась в Париже в семье писателя Эмануэля Гонсалеса. С 1865 года Эва занималась живописью под руководством Шаплена. В 1869 году произошло знакомство художницы с Эдуардом Мане, который, увидев ее, предложил позировать ему, согласившись также давать уроки живописи. Не долго думая, Эва Гонсалес отказалась от услуг Шаплена и стала часто бывать в мастерской Мане. Берта Моризо, беспредельно «царившая» в ту пору в ателье своего учителя на улице Гюйо, была встревожена и обижена присутствием соперницы. В своем письме сестре она писала, что «в данный момент все его восхищение сконцентрировано на мадемуазель Гонсалес». Сознавая, что уступает сопернице и в возрасте и в красоте, она сосредоточила свои силы на живописи, тем самым пытаясь привлечь внимание Мане. «...К моему удивлению и радости, - писала она сестре, - я получила наивысшие похвалы. Кажется, все, что сделано у меня, решительно лучше, чем у Эвы Гонсалес. Мане слишком откровенен для того, чтобы можно было ошибиться».

В 1870 году Эва Гонсалес впервые показала работы в парижском Салоне. На той же выставке был представлен ее портрет работы Мане, который критик Альбер Вольф охарактеризовал как «отвратительную карикатуру, выполненную маслом», обвинив художника в том, что он создает «грубые образы специально для того, чтобы привлекать внимание». Позднее Эва Гонсалес ежегодно выставилась в Салоне, а с 1876 года показывала свои работы как «ученица Мане».

Художница находилась под влиянием живописи Мане до 1872 года, в последующие годы сумев сформировать свой индивидуальный стиль. Ее акварели с яркими цветами и мягкими формами имели большой успех. О ее работах с похвалой отзывались Золя и Ксатаньяри.

В 1879 году Эва вышла замуж за художника Анри Герара. Ее жизнь оборвалась неожиданно и трагически: художница скончалась 5 мая 1883 года, после родов, всего на пять дней пережив своего учителя - Эдуарда Мане. Ей было всего 34 года. В 1885 году в помещении журнала «La Vie Moderne»

состоялась большая мемориальная выставка работ Эвы Гонсалес. Вторая значительная экспозиция картин художницы открылась в 1924 году в Осеннем Салоне и была приурочена к 75 летию со дня ее рождения.



Портрет Жанны Гонсалес



Вечерний чай (На террасе). 1875



Розы в стакане. 1880-1882



Чтение тайком. 1877-1878



Утренний туалет. 1875-1876



Утреннее пробуждение. 1876



Автопортрет. 1855



Портрет молодой женщины. 1858-1859



Арчил де Га в форме кадета. 1857



Семья Белелли. 1858-1861



Дочь Иафета. 1859-1860



На скачках. Старт. 1861-1862



Сцена из жизни средних веков. 1865

ДЕГА, Эдгар (1834-1917)

Французский живописец, график и скульптор.

Родился 19 июля в Париже в благополучной патриархальной семье. Его отец, банкир, хоть и был страстным поклонником искусств, хотел, чтобы его старший сын получил юридическое образование, а впоследствии унаследовал его дело. Будущему художнику стоило немалых трудов добиться разрешения обучаться живописи.

В 1855 году Дега поступил в Школу изящных искусств, где получил основательную академическую подготовку под руководством Ламотта, одного из учеников Энгра. В конце 1850-х годов Дега совершал частые поездки в Италию, в частности в Неаполь, где подолгу жил, изучая искусство прошлых веков и классические принципы композиции. Работы Дега, исполненные до 1860 года, представляют собой в основном исторические композиции и портреты друзей и родственников.

Кульминацией этого периода творчества Дега стало создание группового портрета «Семья Белелли» (1858-1860). Портрет изображает Лауру де Га, тетку художника, его мужа, итальянского сенатора, барона Белелли, и их дочерей - Джованну и Джулию. Над этим портретом Дега работал несколько лет. Поначалу он хотел выставить его в Салоне, но это полотно, сегодня кажущееся традиционным, в то время могло вызвать скандал, не желательный для почтенного семейства, изображенного на нем. Причиной скандала могло стать что угодно: композиция, на которой портретируемый глава семьи сидит спиной; глубоко скрытый конфликт, читающийся в позах моделей; собачка в правом нижнем углу, прихотью художника оставленная без головы. Картина так и оставалась в мастерской художника до самой его смерти.

Вернувшись из Италии в Париж, Дега часто посещал Лувр, подолгу копируя старых мастеров. «Секрет искусства в том, - любил говорить он, - чтобы следовать советам, которые старые мастера дают в своих произведениях, но при этом делать нечто иное, чем делали они». В 1862 году в залах Лувра произошла его встреча с Эдуардом Мане, изменившая всю его жизнь.

В те годы единственным способом показать свои картины зрителю было участие в выставке Са-

лона. Дега, как и всякий молодой начинающий живописец, стремился выставиться там. В 1865 году он дебютировал в Салоне, показав картину «Сиена из жизни средних веков».

В середине 1860-х годов Дега знакомится и сближается с будущими импрессионистами, Ренуаром и Моне, которые после закрытия ателье Глейра пробовали свои силы в пленэрной живописи. Становится завсегдатаем кафе Гербуа, где тогда собирались прогрессивно мыслящие художники и писатели.

В конце 1860-х годов Дега сделал окончательный выбор в пользу жанровой живописи. Знакомство с будущими импрессионистами, и особенно с Эдуардом Мане, ознаменовало решительный поворот художника к новой эстетике. Следование классическим канонам уступило место более свободному выражению чувств и эмоций. В эти годы его моделями становятся окружающие его в повседневной жизни люди: оркестранты и певички кафе, прогуливающиеся буржуа, танцовщицы, простые парижане.

Дега был моложе Мане всего на два года. Отношения между ними нельзя было назвать дружбой: они были скорее приятельскими, со значительной долей соперничества. Дега презирал стремление Мане получить признание в Салоне; в то же время он с некоторой завистью воспринимал лидирующее положение товарища в среде молодых ниспровергателей академических устоев. Еще больше осложнила и без того нелегкие отношения между художниками история с портретом, который Дега подарил другу: на нем художник изобразил Мане, лежащего на диване в созерцательной позе, слушающего, как играет на фортепиано г-жа Мане. Что и как было изображено в правой части холста, мы вряд ли когда-нибудь узнаем, однако Мане счел это настолько возмутительным и оскорбительным для него и его жены, что просто-напросто отрезал правую сторону полотна, оставив только свою фигуру и половину фигуры жены, без лица и рук. Когда Дега увидел свой подарок в таком виде, возмущению его не было предела. Он не нашел ничего лучшего, как просто выкрасть портрет, намереваясь вновь восстановить его. Тем временем Мане, словно соревнуясь со своим соперником в экстравагантности поступков, написал портрет жены



Давид и Голиаф. 1863



Джулия Беллелли. 1859-1860



Автопортрет в мягкой шляпе. 1857-1859



Герцогиня де Монтепеси. 1868



Портрет княгини Меттерних. 1865



Певичка кафе-концерта. 1878



Женщина в кафе. 1877



Портрет Мане и его жены. 1868-1869



Арчил де Га. 1868-1872



Кафе Амбассадор. 1877-1885



Певцам на подмостках. 1877



Песня собаки. 1875-1877



Певца мюзик-холла (этой).



Женщины перед кафе. 1877



Концерт в кафе Амбассадор. 1876-1877

точно в той же позе, в которой она позировала Дега, словно желая указать тому, как это нужно было сделать. Этот конфликт, внезапно вспыхнувший, так же внезапно и угас, и только не отреставрированный портрет остался напоминанием об этом странном инциденте.

Начиная с 1870-х годов, Дега начал пробовать писать пастелью. Эта техника, сочетающая в себе качества живописи и графики одновременно, исключительно подходила к темпераменту художника, который преклонялся перед линией. «Я колорист посредством линии», - любил он повторять. Его непринужденная, несколько эскизная манера, сформировавшаяся уже в эти годы, была объектом подражания многих художников, из которых наиболее ярким был, безусловно, Тулуз-Лотрек. Однако в годы первых выставок импрессионистов его способ выражать себя не всегда находил понимание среди коллег, которые молились другому «богу» - цвету. «Я всегда старался побудить моих коллег искать новые пути в области рисунка, что я считаю более плодотворным полем деятельности, чем область цвета. Но они не послушались меня и пошли иным путем», - отмечал Дега в своем дневнике.

Дега был одним из самых активных сторонников групповой выставки, он принял деятельное участие в создании «Анонимного общества художников, живописцев, скульпторов, графиков и пр.». На Первой выставке в ателье Надара он показал 10 работ. В дальнейшем художник принимал участие во всех выставках, кроме Седьмой (1882), которую пропустил из принципиальных соображений, уплатив, однако, положенный денежный взнос. За те 12 лет, что он выставлялся с импрессионистами, его несогласие с их творческими установками только укрепилось, что приводило к частым конфликтам внутри группы, и привело, в конце концов, к расколу. Начиная с Четвертой выставки, группа имела два полюса, одним из которых был Дега, собравший вокруг себя команду молодых людей, близких ему по творческим поискам: Видалья, Зандомеги, Кэссет, Рафаэлли, Руара, Тилло, Форена. Он категорически отвергал название «импрессионист», предпочитая называть себя «независимым». Требовал от художников, которые дают работы на выставку импрессионистов, отказа от участия в Салоне.

Его равнодушие к основной идее импрессионизма - передаче богатства цветовой палитры мира, позволяет лишь условно отнести Дега к импрессионистам. Своими открытиями в живописи он предвосхитил поиски и художественные находки более молодого поколения художников, которых позднее назовут постимпрессионистами.

Конфликт Дега с товарищами со всей отчетливостью проявил себя еще в картине «Любители абсента» (1876), показанной на Второй выставке импрессионистов. По словам Готхарда Едлики «...духовная атмосфера картины абсолютно отрицает идею импрессионистов о возможности одновременного сосуществования болезненной мании и легкой радостной жизни. Не случайно эта картина возникла в годы активного несогласия с импрессионистами».

1880-е годы - очень плодотворный период в творчестве Дега. В эти годы он создает картины серии: одна из них - «В телье модистки». Дега любил ходить с женщинами за покупками: это позволяло наблюдать, как они выбирают и примеряют свои будущие приобретения. Он был дружен с американской художницей Мари Кэссет, часто сопровождал ее. В результате родилась серия пастелей, изображающая сцены в магазине шляп. Позднее, старый полуслепой художник вновь вернется к этой теме, воссоздав практически по памяти и воображению виденное и нарисованное прежде.

В эти годы появляются и первые работы серии «Обнаженные женщины за туалетом», к которой он будет возвращаться в своем творчестве снова и снова.

Практически постоянно работая пастелью, Дега предельно упростил и очистил свой рисунок от всего лишнего так, что мог с помощью одного только контура передать пластику движения человеческого тела. Работы этого периода отражают увлечения художника тех лет: с одной стороны это японская гравюра, очень популярная в те годы во Франции; с другой стороны - фотография. От японской гравюры Дега взял не только тему, но также ее воплощение: плоскостность, локальность цветов, четкий проводочный контур. Фотография обогатила полотно художника асимметричностью композиции, смелостью ракурсов, резкостью перспективных сокращений, спонтанностью обреза краев изображения.



Певница в зеленом, 1884



Певница кафе-концерта, 1879



Любители абсента, 1876



Женщина перед зеркалом, 1877



Перед зеркалом, 1889



Женщина возле вазы с цветами (Мадам Вольтинсон), 1865



После купания, 1883



В шляпном магазине. 1885



Женщина, вытирающаяся после купания. 1886



Женщина за туалетом. 1889



Расчесывающая волосы. 1889



Женщина, расчесывающая волосы. 1886



В шляпном магазине. 1882



Женщина, принимающая ванну. 1886-1888



Женщина в ванной. 1883-1884

Современники были шокированы чересчур откровенным видом женщин. Художник заставил их почувствовать себя подглядывающими. Показ обнаженного женского тела без всякой идеализации послужил поводом к обвинению Дега в женоненавистничестве. Французский писатель и тонкий критик импрессионизма Жорис Карл Гюисманс иронически упрекнул Дега в том, что он нанес оскорбление XIX веку, опрокинув и унизив оставшийся до сих пор не развенчанным идеал женщины, изобразив ее в ванной за интимным туалетом. Отвечая на все претензии своим критикам, Дега писал: «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».

Одной из тем, к которым художник обращался постоянно еще с середины 1860-х годов, были скачки. Как раз в это время в Париже появился первый ипподром - Лоншан, в Булонском лесу, и скачки быстро вошли в моду. Обращение Дега к миру скачек позволило ему заниматься в живописи тем, чему он хотел посвятить жизнь - передаче движения. Тема лошадиных бегов, как и тема танцев, позволяла художнику изучать движение по стадиям, передать изменчивость окружающего мира. Писатель Поль Валери остроумно подметил сходство двух любимых тем художника: «Лошадь ходит, опираясь на свои копыта, как на пуанты. Ни одно животное так не похоже на приму-балерину, на звезду кордебалета, как чистокровная лошадь в ярком освещении, неспешно идущая шагом, сдерживаемая рукой седока».

Истинной страстью художника, главной его темой была тема театра, балета, танца. Все та же передача движения владеет его помыслами, но движения не механического, а одухотворенного искусством. Бесконечные балетные экзерсисы, репетиции, закулисная толкотня, хрупкие фигуры, освещенные огнями рампы, стали темой его многочисленных картин. «Балерина для меня лишь предлог для рисунка», - утверждал художник. Дега писал балетные картины в мастерской, полагаясь на свою память, изредка делал наброски в балетных классах. Он исповедовал противоположный импрессионистам принцип: наблюдать, не рисуя и рисовать не наблюдая.

Глядя на картины Дега, на ту видимую легкость, которую они излучают, даже не приходит в голову, что танец - это тяжкий труд. Пожалуй, никто из художников не сумел так вдохновенно и так искрометно передать стихию танца, как это сделал Дега. Отвечая своим критикам, упрекавшим его в небрежности рисования, Дега писал: «Никакое искусство не спонтанно в столь малой степени, как мое. Мои работы - это результат размышлений и изучения живописи старых мастеров. Вдохновение, спонтанность и темперамент мне незнакомы».

Признанным шедевром Дега стала картина «Голубые танцовщицы» (1899). Все работы, созданные художником на тему балета до этой картины, кажутся лишь подготовкой, поиском, предвкушением. Их отделяет от нее такая же пропасть, как балетные студии от настоящего танца. Сиена, изображенная художником, весьма прозаична: молодые балерины за кулисами в ожидании своего выхода поправляют свои наряды. Но под рукой художника обыденный сюжет обретает силу поэтического обобщения. Перед нами не просто бытовая сиена из жизни кулис, а танец, сказочно красивый и загадочный.

Дега был человеком сложным и открывался для общения не каждому. Современники отмечали его сарказм, Эдмон де Гонкур в своем «Дневнике» охарактеризовал его не иначе, как «мастера козней, задуманных и выношенных в бессонные ночи». В то же время, Жорж Ривьер, говоря о Дега, пишет о «ложной мизантропии», которая, возможно служила защитой раннему и одинокому художнику. Он не любил впускать людей в свою личную жизнь: не был женат, не имел никаких любовных связей. Возможно, из-за этого жизнь Дега воспринималась как жизнь без событий, в то время как для художника это была свобода. За право принадлежать лишь себе он заплатил одиночеством. «Мне кажется, - с горечью писал он, - что в наше время, если хочешь серьезно заниматься искусством и отводить себе в нем хоть небольшое, но свое место или, по крайней мере, сохранить свою индивидуальность, необходимо уединение. Вокруг слишком много шума; можно подумать, что картины создаются, как биржевые цены, в суете людей, стремящихся к наживе. Художник пользуется чужим умом и чужими



Четыре жокея. 1886-1888



Наездники переа стартом. 1879



Скачки. 1885-1888



Ни ипподроме. Всадники у экипажа. 1876-1877



На скачках. 1883-1885



Скаковые лошади. 1873-1875



Переа стартом. 1878



Жокен. 1882



Балерина, поправляющая пуанты. 1890



Туалет танцовщицы. 1878



Танцовщицы за кулисами. 1880



Танцовщица, поправляющая пуанты. 1890



Сидящая танцовщица. 1879-1880



Танцовщицы на сцене. 1883

идеями, точно так же, как дельны пользуются чужими капиталами, чтобы нажить деньги. Вся эта суета понапрасну возбуждает ум и искажает верность суждения».

После 1890 года живописные работы Дега приобретают более декоративный характер. Контуры подчеркиваются толстой, словно углем прочерченной линией, а в колорите начинают преобладать открытые цвета и оттенки: пурпурные, розовые и зеленоватые, придающие ему звонкость. Детали сводятся к минимуму: таким образом давала о себе знать болезнь глаз и частичная потеря зрения.

Отчасти из-за усилившейся болезни глаз Дега обратился к скульптуре. «Я должен научиться ремеслу слепого», - со свойственной ему иронией говорил художник о своем новом увлечении. Изменился материал, но творческие пристрастия остались прежними: Дега все так же увлеченно лепит из глины и воска таниовшии и лошадей. К своим успехам на скульптурном поприще он относился скептически, а нежелание переводить модели в бронзу мотивировал тем, что «это слишком ответственно оставлять после себя что-нибудь в бронзе, этом материале, созданном для вечности». В силу хрупкости и недолговечности материалов, в которых работал Дега, многие статуэтки погибли. Однако, около 150 скульптур, оставшихся в мастерской после смерти художника, были впоследствии отлиты в бронзе.

В 1890-е годы его поведение, и без того лишенное всякой суеты, становится еще более отчужденным. Он тяжело переживает потерю зрения, которая равносильна для художника физической смерти. Однако примерно до 1911 года он находит в себе силы работать, почти наощупь.

Последние годы жизни Дега были омрачены слепотой. Он убивал день, бесцельно бродя по улицам Парижа, равнодушный ко всему, лишенный возможности видеть ту жизнь, движение которой еще совсем недавно было подвластно его волшебной кисти. Жизнь со всей жестокостью опровергла замечательные слова, сказанные им когда-то: «Работа - это единственное богатство, которое можно получить, когда захочешь».

Творческое наследие Дега огромно: им созданы сотни подготовительных набросков и законченных произведений в различных жанрах, выполненных в самых

разных материалах: масляная и темперная живопись, пастель и уголь, глина и воск были в равной степени покорны его яркому таланту. Его виртуозные рисунки с натуры наглядно показывают, как из набросков отдельных движений и поз рождались удивительные пастельные композиции с изображением его любимых сцен: скачек, женских ню, балетных сцен. «Нужно десять раз, сто раз писать один и тот же предмет. Искусство не должно подчиняться случайности, особенно движение», - считал художник.

Лега умер в Париже 26 сентября 1917 года. Кроме многочисленных живописных и скульптурных работ, он оставил заметки об искусстве, а также значительную коллекцию гравюр и живописи XIX века, которую собирал в течение жизни. В этой коллекции, пушенной с молотка в 1918 году, были произведения его великих современников: Энгра, Делакруа, Коро, Сезанна, Писсарро, Сислея, Ренуара, Ван Гога, Гогена.



Танцовщицы, тренирующиеся у стойки. 1876-1877



Танцовщица с поднятой рукой. 1887



Танцовщицы в голубом. 1895



Балеринны, поправляющие наряд. 1895



Танцовщицы в зеленом. 1878



Танцовщицы. Розовое и зеленое. 1885-1895



Три танцовщицы. 1904-1906



За кулисами. 1884



Четыре танцовщицы. 1903



Танцовщицы в балетном классе. 1884



Три танцовщицы. 1903



Танцовщица у стойки. 1880



Танцовщицы. 1895



Отдыхающие танцовщицы. 1885



Отдыхающие танцовщицы. 1879



Две отдыхающие танцовщицы. 1910



На балете. 1880-1881



Женщина за туалетом. 1900-1905



Таз. 1900



Купальщица у воды. 1903



В шляпном магазине. 1883



После ванны. 1900-1905



Автопортрет. 1895-1900



В шляпном магазине. 1905-1910



Ожидание. 1882



Таз. 1886



Ванна. 1890-1904



Обнаженная в тазу. 1884



Мари Кэссет с сестрой в Лувре. 1885



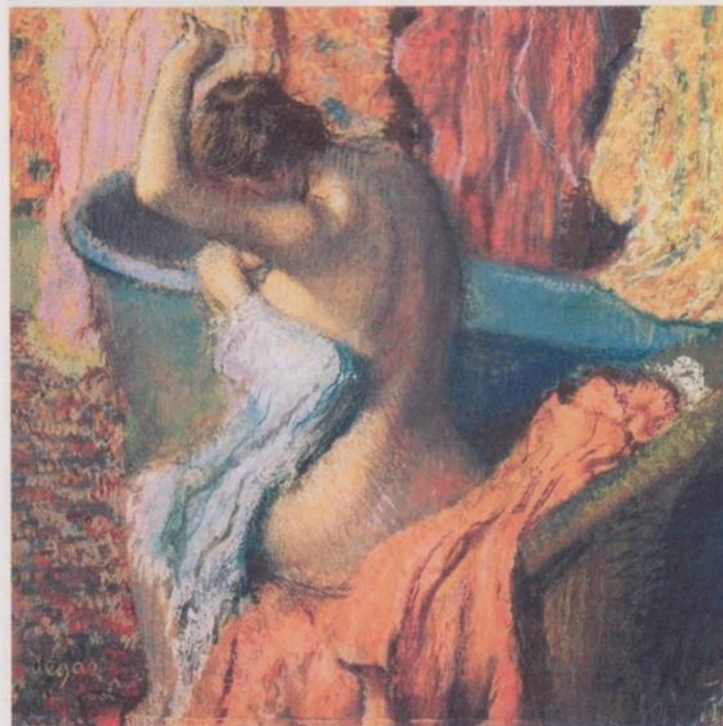
После купания. 1885



Женщина, принимающая ванну в тазу. 1886



Балетный класс. 1881



Женщина за туалетом. 1895



Одевающаяся женщина. 1885



Женщина, примеряющая шляпу. 1884



Женщина с лампой. 1883



Женщина в голубом халате с обнаженной грудью. 1887-1890



Балетный экзамен. 1880



Разговор. 1889



Женщина за укладкой волос. 1886-1888



Чашка чая (Завтрак после ванны). 1883



Женщина, укладывающая волосы. 1892-1895



Женщина, выходящая из ванны. 1886-1888



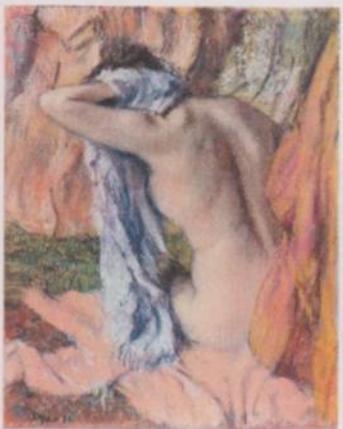
Портрет Закери Закарьяна. 1886



Обнаженная, стоящая на коленях. 1888



После ванны. 1896



После ванны. 1891-1893



Деревенская улица. 1896-1898



Улица в Сент-Валери-сюр-Сомм. 1895-1898



Пейзаж со скалами. 1890-1893



Пейзаж. 1890-1892



Прачки за гладкой белья. 1884



Озеро и горы. 1890-1893



Пейзаж. 1890-1893



Дома у подножия утеса.
Сент-Валери-сюр-Сомм. 1896-1898



Женщина, расчесывающая волосы. 1894



Лежащая обнаженная. 1883-1885



Ванная (Женщина со спины). 1895



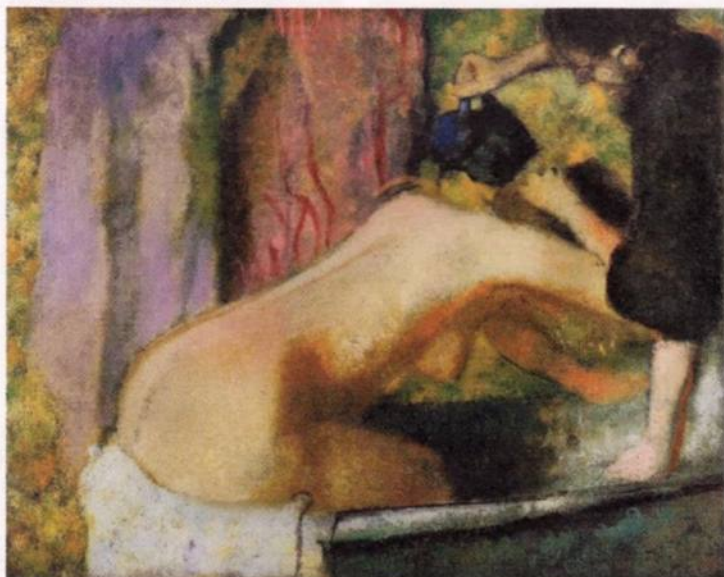
Пейзаж с видом на море. 1895-1898



Женщина за туалетом. 1892



Женщина с полотенцем. 1898



Женщина в ванной. 1893-1898



Утренний туалет. 1892-1896



Женщины, склонившиеся над перилами. 1890



Женщина, выходящая из ванны. 1900



После ванны. 1900-1905



В кафе. 1877



Репетиция. 1875



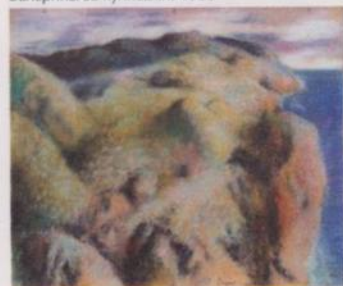
Девушка, заплетающая косы. 1894



Две танцовщицы в желтых корсажах. 1902



Балерины за кулисами. 1900



Крутой берег. 1902



Женщина за туалетом. 1895-1900



Пшеничное поле и линия деревьев. 1890-93



Отдыхающая балерина. 1879-1880



Эжен Мане. 1874



Три причёсывающихся женщины. 1875-1876



Портрет Эдмона Дюранти. 1879



Танцовщица с букетом. 1877



Танцовщица в уборной. 1879



Музыканты оркестра. 1872



Площадь Согласия. 1875



Портрет мадам Рене Де Га. 1872-1873



Автопортрет. 1877-1878



У окна



Купальщица. 1896



Кокетство



Красная крыша



На велосипедах



Девушка за чтением

ЗАНДОМЕНЕГИ, Федерико (1841-1917)

Итальянский художник.

Родился в Венеции в семье художников: его отец и дед были скульпторами. В 1856-1859 годах учился в Венецианской Академии искусств, продолжил обучение в Павии. Пламенный патриот своего отечества, в 1860-1862 годах Зандомени принимал активное участие в национально-освободительном движении и даже последовал за Гарибальди на Сицилию.

В 1862 году Зандомени приехал во Флоренцию, где близко сошелся с художниками группы Макьяйоли. (Слово «Массья», лежащее в основе названия группы, переводится с итальянского как «пятно», что говорит о приоритете цвета над линией, а настроения - над повествовательностью сюжета.) Члены группы, куда кроме него входили Джузеппе Аббати, Джованни Болдини, Сильвестро Лега, Джузеппе де Ниттис, Телемако Синьорини, Джованни Фаттори и другие живописцы, подобно импрессионистам исповедовали в своем творчестве живопись на пленэре. Местом своих постоянных встреч художники избрали кафе Микеланджело, расположенное в бельведере с широким видом на Флоренцию и ставшее для членов группы тем же, чем было для французских импрессионистов кафе Гербуа. Посетители кафе Микеланджело горячо обсуждали вопросы политической и творческой свободы, спорили о проблемах цвета и света в пейзаже. Зандомени был также в дружеских отношениях с выдающимся художественным критиком Диего Мартелли (одним из теоретиков Макьяйоли), нередко навешая его в Кастильончелло. В 1866 году художник вернулся в Венецию, где прожил последние восемь лет, изредка выезжая в Рим или Флоренцию.

В 1874 году Зандомени приехал в Париж, где не намеревался задерживаться надолго. Однако Судьба распорядилась так, что этот город стал самым главным в его жизни. Появление художника в Париже совпало по времени с Первой выставкой импрессионистов, открывшейся в ателье Надара. Зандомени проявил этой группы, имевшей много общего с Макьяйоли. Он познакомился и подружился с Эдгаром Дега, по приглашению которого принял участие в Четвертой (1879), Пятой (1880), Шестой

(1881) и Восьмой (1886) выставках импрессионистов. Впоследствии он также неоднократно выставлялся в Салоне Независимых. В марте 1898 года в галерее Дюран-Рюэля состоялась большая выставка работ художника.

Сформировавшаяся под влиянием идей Макьяйоли, живописная манера Зандомеги впитала в себя композиционные и колористические достижения импрессионизма. На его стиль, в первую очередь, повлияло творчество Дега и Ренуара, а в поздний период - Тулуз-Лотрека. Он также не остался равнодушен к открытиям неоимпрессионистов в области цвета, хорошо знал и ценил творчество Сера и Синьяка, оказывал им дружескую поддержку.

Подобно двум другим «парижским итальянцам», Болдини и де Ниттису, его товарищам по группе Макьяйоли, Зандомеги стал связующим звеном между двумя крупнейшими художественными культурами Европы, своим творчеством приблизил их друг к другу. Тем не менее, долгие годы после кончины художник, получивший широкую известность во Франции, не был признан у себя на родине.



После купания



Пробуждение. 1887



Домик на Монмартре



Матильда



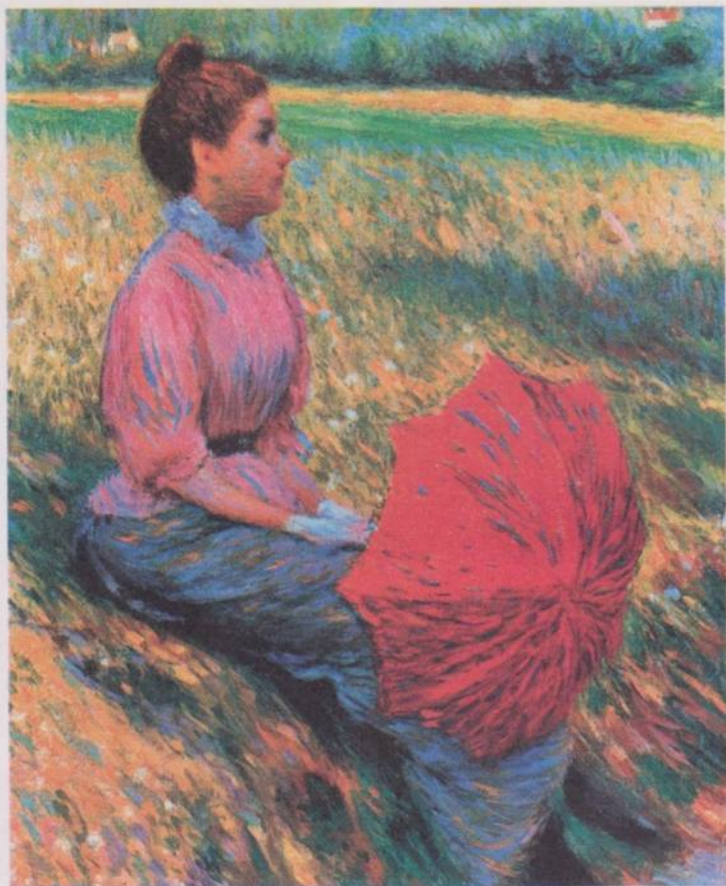
Дама в корсете



Визит в гримборную



Сквер Де Анверс. 1880



Девушка на лугу. 1893



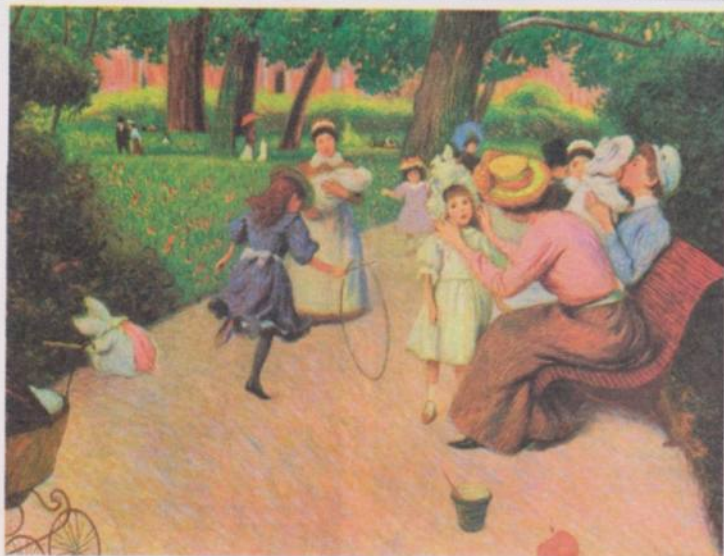
Обнаженная, отжимающая волосы



Натюрморт с яблоками. 1917



На Сене. 1878



Детские игры в парке Монсо



Пейзаж



Земной Рай



Парижская сцена



Читающая



Париж, Плас Пигаль



Речной пейзаж



Женщина в корсете



Натюрморт с яблоками



Девушка за чтением



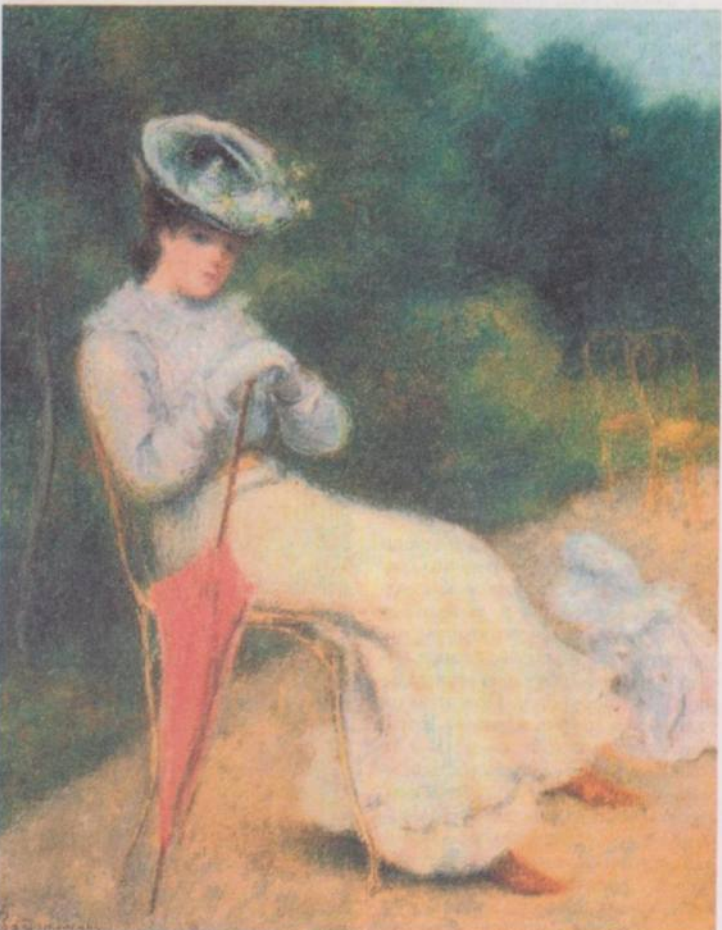
Юная красавица



Парк Монсо



Обнаженная



Женщина с ребенком в сквере

КАЙБОТТ, Густав
(1848-1894)

Французский художник.

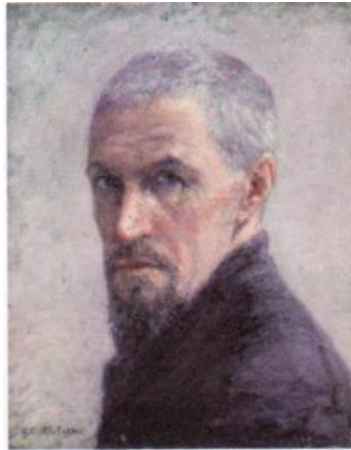
Родился и вырос в состоятельной семье. К 1870 году Кайботт успел получить высшее юридическое образование. В дни Коммуны принимал участие в защите Парижа. В 1872 году предпринял путешествие по Италии.

В 1873 году Кайботт унаследовал состояние отца, став материально независимым. В течение всей последующей жизни он не нуждался материально, что позволило ему всецело отдаваться любимым занятиям - живописи и коллекционированию. В течение некоторого времени он посещал занятия в студии Бонна при Школе изящных искусств, но, несмотря на это, так и остался живописцем-любителем, для которого занятия искусством были удовольствием, а не насущной необходимостью.

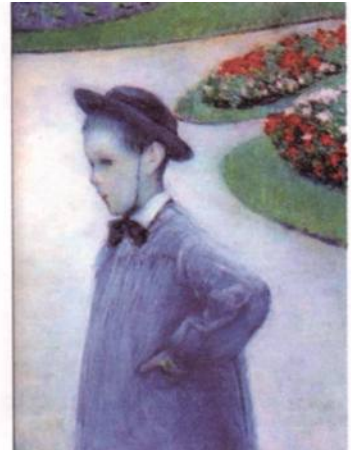
К началу 1870-х годов относятся первые знакомства художника с будущими импрессионистами - Клодом Моне и Эдгаром Дега: стиль последнего особенно повлиял на манеру молодого Кайботта. Основными темами его творчества этих лет стали городские мотивы и уличные жанровые сцены.

Летние месяцы Кайботт проводил в загородном доме в Жанвиле на берегу Сены. Будучи по профессии инженером-кораблестроителем, он владел несколькими яхтами, был членом местного клуба любителей гребли. В 1874 году Кайботт работал на пленэре в Аржантее вместе с Моне, Ренуаром и Сислеем. Имея сходство с Базилем как по своему социальному положению, так и по характеру, открытому и самоотверженному, Кайботт заменил импрессионистам их погибшего друга и покровителя. Он покупал работы Ренуара и Моне не только потому, что они ему нравились и пополняли его коллекцию: это была деликатная форма материальной помощи, не унижавшая его друзей, скорее наоборот, стимулирующая их к дальнейшему творчеству. При этом он старался покупать картины, которые самому автору продать в те годы было очень непросто: например, у Ренуара он приобрел картины «Бал в Мулен де ла Галетт» и «Качели», слишком громоздкие для частной коллекции, и в то же время, достаточно вызывающие для государственного музея.

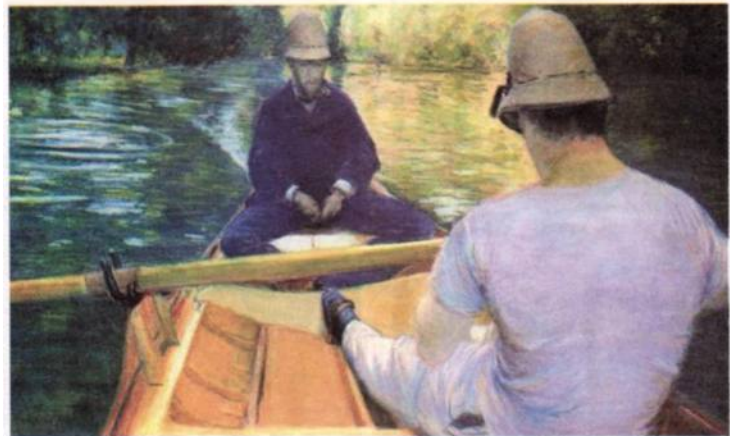
В 1876 году по приглашению друзей Кайботт принял участие



Автопортрет



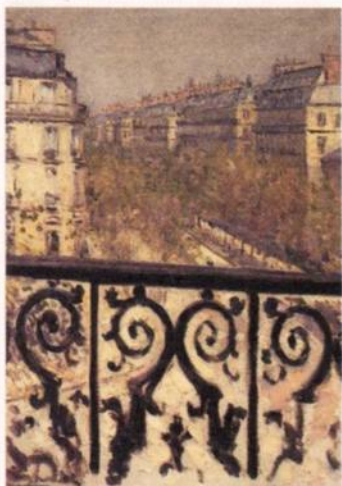
В парке. 1877



Гребля. 1877



Европейский мост. 1876-1877



Вид Парижа с балкона. 1880-1881



Пейзаж с пятью стогами. 1874-1878



Апельсиновые деревья



Жанвиль. 1882



Парижская улица. Дождь. 1877

во Второй выставке импрессионистов. В ноябре того же года, испытывая предчувствие близкой смерти, хотя ему было всего 27 лет, художник составил завещание с целью материально обеспечить новую выставку импрессионистов. Первый параграф завещания звучал так: «Я желаю, чтобы из принадлежащего мне состояния была взята необходимая сумма на организацию, в максимально хороших условиях, в 1878 году выставки художников, называемых "непримиримыми" или "импрессионистами"». Мне трудно определить сейчас эту сумму, она может составить тридцать-сорок тысяч франков и даже больше. В выставке должны будут принять участие следующие художники: Дега, Моне, Писсарро, Ренуар, Сезанн, Сислей, Бертэ Моризо. Я называю этих, но не исключаю и других».

В том же завещании Кайботт распорядился судьбой своей коллекции картин импрессионистов: после его смерти она должна быть передана государству с условием, что не будет распылена по провинциальным музеям, а целиком помещена сначала в Люксембургский музей, а затем в Лувр. Душеприказчиком он назначил Ренуара. В завещании Кайботт писал, что должно пройти некоторое время, примерно 20 лет, прежде чем публика примет эту живопись. К счастью, предчувствия обманули художника: он прожил еще достаточно лет, чтобы стать живым свидетелем если не триумфа, то, по крайней мере, признания публикой художественного метода импрессионистов. Кайботт до конца оставался верен идеалам импрессионизма. Он принимал участие в Третьей (1877), Четвертой (1879), Пятой (1880) и Седьмой (1882) выставках группы, оказывая как организационную, так и значительную финансовую помощь. В 1882 году, после Седьмой выставки импрессионистов, Кайботт удалился от общественной жизни и всецело отдался живописи: в последние годы он отказался от больших жанровых картин, всецело сосредоточившись на натюрмортах и пейзажах.

Когда в 1894 году, спустя 18 лет после составления завещания, художник умер, вопрос исполнения его посмертной воли и передачи коллекции в музей встал очень остро. Против поступления собрания, включавшего 67 картин импрессионистов, решительно выступил директор Люксембургского музея Леон Бенедит. Также и академи-

ческая профессура в знак протеста пригрозила уходом из Школы изящных искусств. Академический живописец Жером, выражая позицию Академии, а значит и государства, которому предназначался дар, заметил: «Я не знаю этих господ, и мне известно лишь название посмертного дара... Не содержится ли в нем картины господина Моне, господина Писсарро и других? Принять подобную мерзость для правительства было бы равносильно моральному падению...».

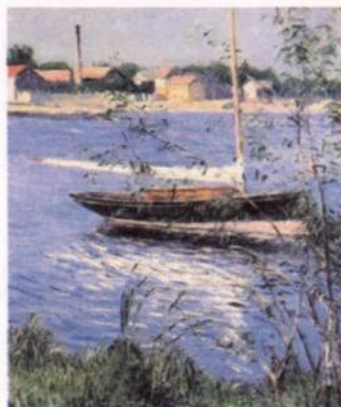
В конце концов, после изнурительных переговоров, которые длились три года, 38 картин были приняты музеем, остальные же 29 были возвращены. Ренуар, как душеприказчик, вынужден был подчиниться выдвинутым требованиям: на иных условиях правительство отказывалось от дара. Таким образом, в музей попало только 8 картин из 16 Моне, 7 из 18 - Писсарро, 6 из 8 - Ренуара, 6 из 9 - Сислея, 2 из 4 - Мане, 2 из 5 - Сезанна, и только Дега был представлен всеми 7 своими полотнами. В настоящий момент коллекция Гюстава Кайботта составляет часть общей коллекции импрессионистов в Музее д'Орсе в Париже.



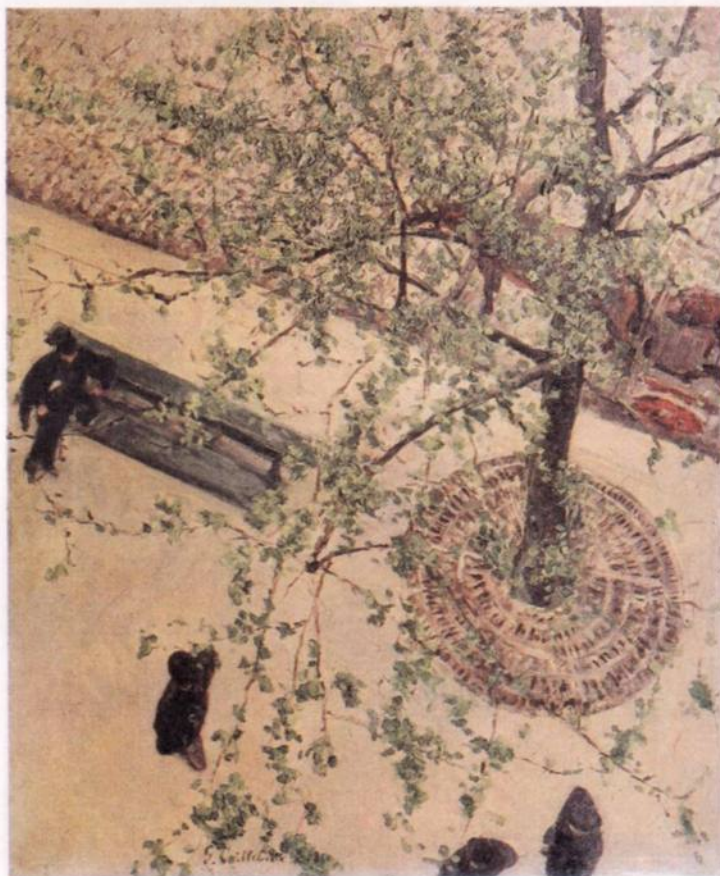
Берег реки. 1875



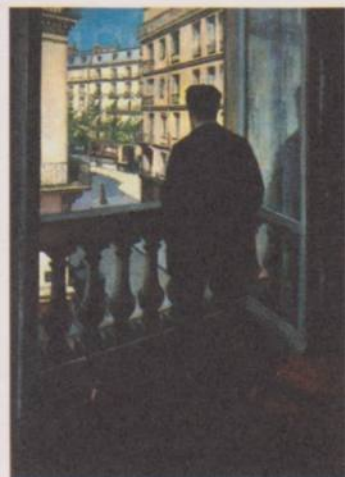
Лодки на Сене



Лодки на якоре. Аржентей. Ок. 1888



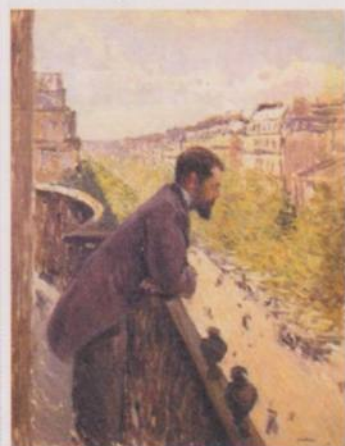
Вид бульвара сверху. 1880



Мужчина у окна. 1875



Фрукты в витрине. 1881-1882



Мужчина на балконе. 1880



Гребца и его лодка. 1878



Дом художника в Пти Жанвиле. 1882



Пристань в Аржантее. 1886-1887



Ива на берегу Сены



Цветы в саду



Парк в Жанвиле. 1893



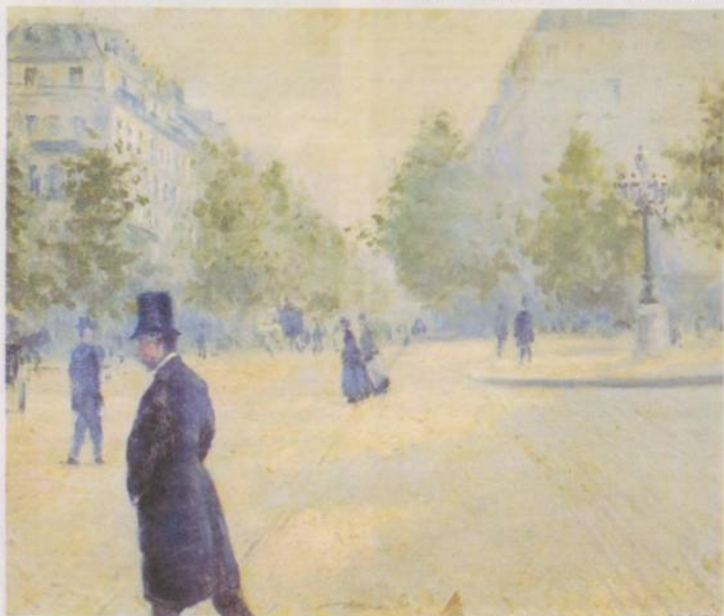
Паркетчики. 1876



Автопортрет с «Балом в Мулен де ла Галетт». 1879



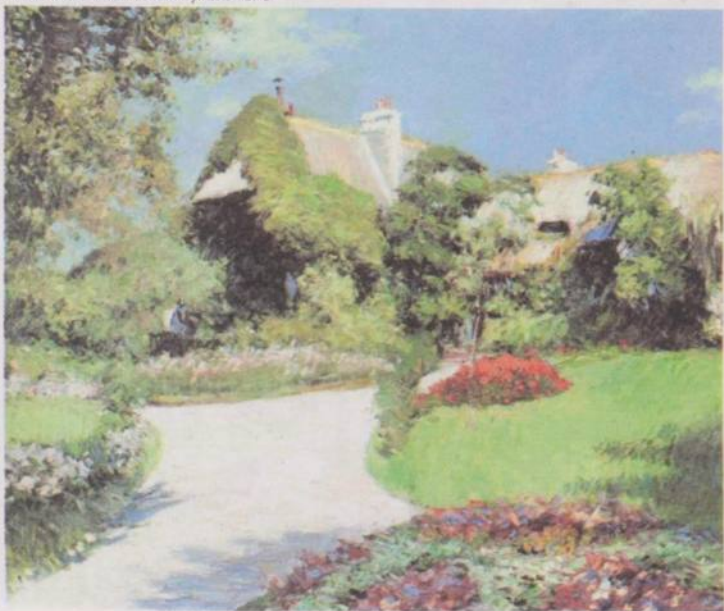
Подсолнухи на берегах Сены. 1886



Площадь Сен-Огюстен. Туман. 1878



Парк в Эре. 1877



Дом, крытый соломой. Трувиль. 1882



Ивы в Эре. 1872



Парк художника в Эре. 1875



Эр. Часть южного фасада дома. 1871-1878



Женщина на траве. 1874



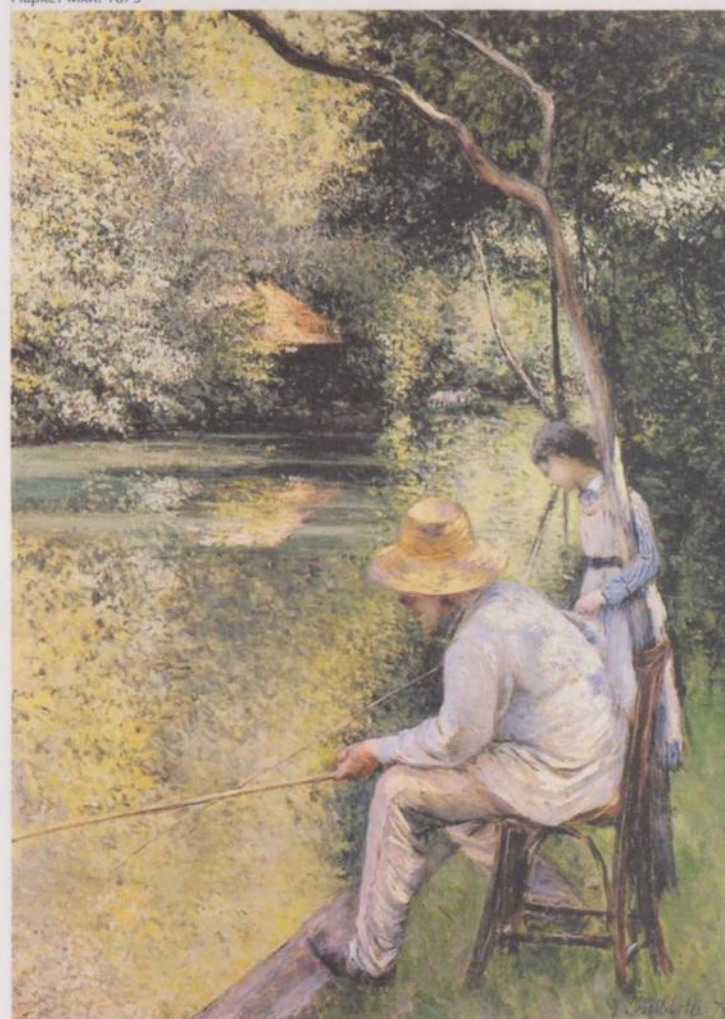
Берега реки. 1878



Огород в Эре. 1877



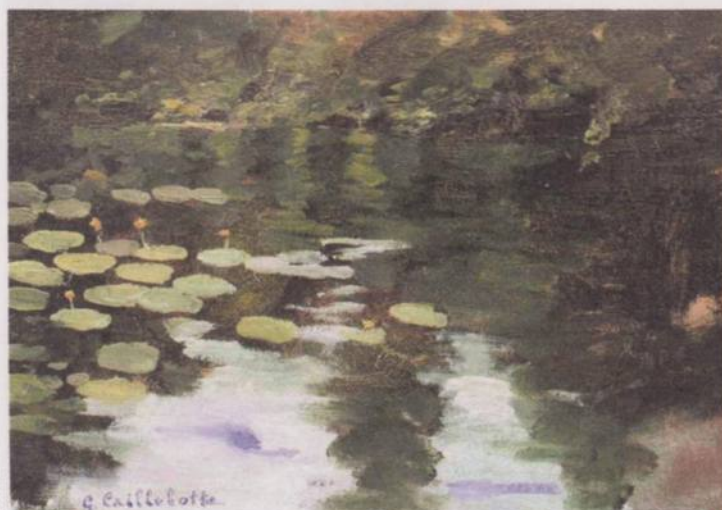
Паркетчики. 1875



На рыбалке. 1878



Эр. Дорога в парк через старый лес. 1871-1878



Эр. Пруд с водяными лилиями. 1871-1878



Уголок сада. 1876



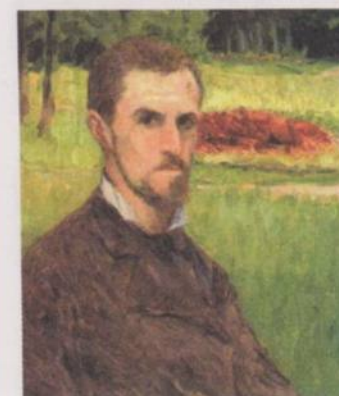
Эр. Колоннада павильона. Ок. 1870



Бульвар Осман. Снег. 1880



Итальянский бульвар. 1880



Автопортрет в парке в Эре. 1875-1878



Канюэ. 1878



Европейский мост. 1876



Нормандский пейзаж. 1884



Настурции. 1892



Улица Галеви, вид с шестого этажа. 1878



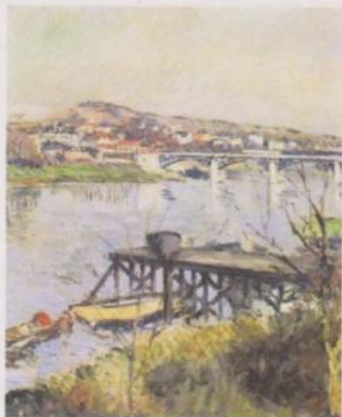
Скалы в Виль-сюр-Мер. Ок. 1880



Баракки Перпиньера. 1878



Улица Галеви, вид с балкона. 1878



Мост в Аржантее. 1893



Портрет школьника. 1879



Эр. Дождливый день. 1875



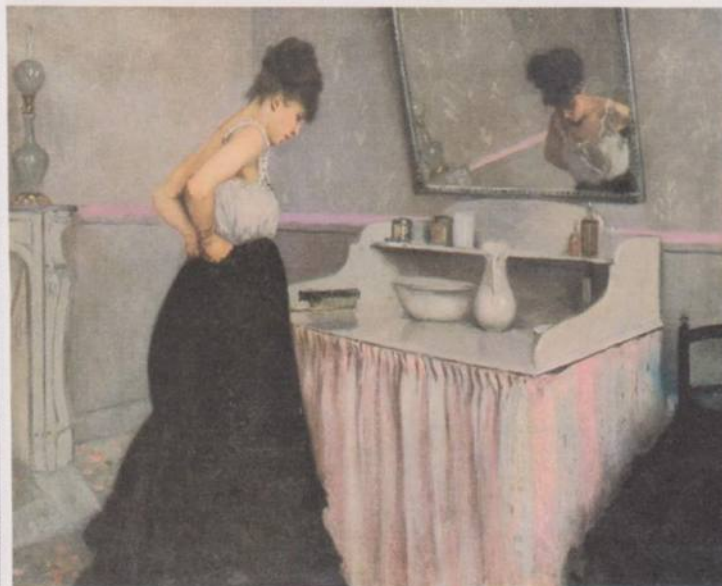
Пейзаж Эра. 1871-1878



Берега Сены. Ок. 1892



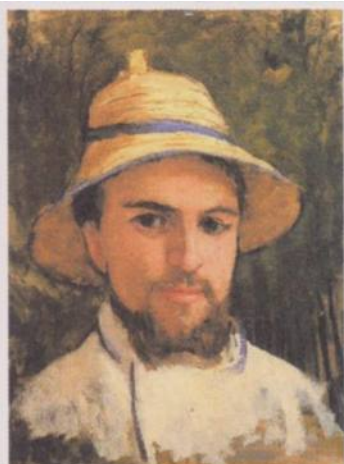
Бульвар Осман. Островок безопасности. 1880



Женщина за туалетом. 1873



Сад в Пти Жанвиле зимой. Ок. 1894



Автопортрет в летней шляпе. 1873-1874



Дремота. 1877



Лодочная прогулка. 1877



Эр. Камиль Дорель под дубом. 1871-1878



Крыши под снегом. 1878



Женский портрет в интерьере. Ок. 1877



Орхидеи. 1893



Обнаженная женщина на диване. 1873

**КАЛЬС Алольф-Феликс
(1810-1880)**

Французский живописец.

Родился в Париже в семье чернорабочего. В 1822 году был отдан в обучение к гравёру Анселену. В 1823-1826 годах был учеником в гравёрной мастерской «Понс и Боек», а с 1828 года в течение полутора лет посещал мастерскую Леона Конье в Школе изящных искусств. Художник много писал с натуры в пригородах Парижа, а также в сельской местности: в Берри и Оверне.

С 1835 по 1848 год Кальс неоднократно показывал в парижском Салоне свои пейзажи и жанровые полотна на сюжеты из жизни социальных низов, но не обратил на себя сколько-нибудь заметного внимания. В 1848 году состоялась встреча художника с папашей Мартеном, известным торговцем картинами, который работал с такими художниками, как Коро и Милле, и имел большой авторитет в своем кругу. В течение последующих десяти лет художник работал в мелких провинциальных городах. С 1858 по 1869 год он жил в поместье графа Дориа, который, как и папаша Мартен, оказывал художнику покровительство и поддержку. В 1863 году Кальс, отвергнутый официальным жюри парижского Салона, принял участие в выставке Салона Отверженных, однако, с 1865 года вновь продолжил выставляться в Салоне.

Кальс, работавший в основном в окрестностях Парижа, в 1873 году купил дом в местечке Онфлер, получившем в среде художников название «Нормандский Барбизон» за то, что многие живописцы (среди них - Буден и Йонгкинд) облюбовали это место для работы на пленэре. Здесь прошли последние годы жизни Кальса: темами его полотен были меланхолические пейзажи, решенные в контрастных тонах, и жанровые сцены, изображающие жизнь бедняков, рабочих, рыбацких общин. В последние годы жизни его живописная манера стала более свободной и энергичной.

В 1874 году, при посредничестве Клода Моне, Кальс принял участие в Первой выставке импрессионистов в ателье Надара. Впоследствии он принял участие еще в трех выставках группы: Второй (1876), Третьей (1877) и Четвертой (1879).



Автопортрет



Портрет Мари, дочери художника



Крестьянка с ребенком



Портрет художника



Женщина с ребенком в саду. 1875



Скалы в окрестностях Дьепа. 1862



Онфлер. Крестьянский интерьер



Закат в Онфлере



Натюрморт с кувшином и кабачком. 1847



Женский портрет



Обед в Онфлере



Разрушенная стена. 1866



Разрушенная стена. 1866



Рыбак. 1874

КОРДЕЙ, Фредерик-Самуэль
(1854-1911)

Французский живописец.

Учился в парижской Школе изящных искусств у Лемана, в прошлом ученика Энгра. Академический метод, который лежал в основе преподавания Лемана, не устраивал Кордея, и в 1876 году вместе со своим другом Франк-Лями он поднял «бунт» против своего учителя, потребовав его отставки. Поскольку Леман отказался уйти, а директор не позволил им перейти в другой класс, друзья были вынуждены покинуть Школу. Они написали письмо Мане, в котором обратились к нему с просьбой взять их к себе в обучение и организовать некую «Свободную мастерскую». Мане, не желавший усугублять свои и без того непростые отношения с официальными кругами, ответил отказом. Тогда Кордей и его друг стали ежедневно посещать мастерскую Ренуара, в котором нашли друга и учителя. Оба охотно позировали ему для его картин «Качели» и «Бал в Мулен де ла Галетт», которые Ренуар в ту пору писал. Последняя была столь велика, что молодые люди каждый день помогали художнику перетаскивать ее из мастерской на площадку, где тот писал ее с натуры, а вечером уносили назад. В 1877 году по приглашению Ренуара Кордей принял участие в Третьей выставке импрессионистов, представив на ней четыре работы.

Кордей был материально обеспеченным человеком и мог позволить себе заниматься живописью, не заботясь о пропитании. Он был завсегдатаем кафе «Новые Афины», в котором в 1870-х годах встречались импрессионисты. Здесь состоялось его знакомство с доктором Гаше. Вместе с Сезанном и Гийоменом Кордей не раз работал на пленэре в Овере, Эраньи и Морэ. В 1881 году художник совершил путешествие в Алжир, где встретился с Ренуаром.

Художник умер в Париже в 1911 году. Два года спустя в парижской галерее Шуазеля состоялась посмертная выставка его работ.



Крестьянка на краю дороги



Пейзаж со стогами. 1895



Дорога в Овере



В опере. 1880



Женщина за туалетом. 1891



Сюжен на балконе с собачкой. 1883



Прическа. 1890-1891



Лидия Крохетинг в саду Марии. 1880

КЭССЕТ, Мари Стивенсон (1845-1926)

Французская художница американского происхождения.

Родилась в Питсбурге, штат Пенсильвания, в семье банкира. В 1851 году вместе с семьей Кэссет впервые оказалась в Париже. В 1853-1855 годах жила в Гейдельберге и Дармштадте, после чего вернулась в Пенсильванию. В 1861-1865 годах она училась в Академии искусств Филадельфии у Томаса Икина. В 1866 году Кэссет вновь приехала в Париж, некоторое время посещала студию Шаплена, хотя в основном работала самостоятельно. В 1868 году она впервые показала свои работы на выставке в парижском Салоне. Разразившаяся Франко-Прусская война заставила ее вернуться на родину.

В 1871 году Кэссет некоторое время училась в Академии Раймонди в Парме. В 1872 и 1874 годах она вновь участвовала в выставках Салона. В 1873 году художница совершила путешествие по Европе, побывала в Мадриде, Севилье, Бельгии и Нидерландах, копировала Веласкес и Рубенса.

В 1874 году Мари Кэссет окончательно обосновалась в Париже. В 1877 году произошла ее встреча с Эдгаром Дега, оказавшим огромное влияние на ее искусство и определившая ее дальнейшую судьбу. Дега познакомил ее с другими импрессионистами, пригласил участвовать в выставках группы. «Я с восторгом согласилась, - вспоминала она впоследствии. - Наконец-то я могла работать вполне независимо, не беспокоясь о суждениях жюри». Кэссет приняла участие в Четвертой (1879), Пятой (1880), Шестой (1881) и Восьмой (1886) выставках импрессионистов, показав в общей сложности сорок пять работ.

Картины и пастели Кэссет отличаются блестящим уверенным рисунком и теплым колоритом, многие из них изображают мать и дитя: они написаны с чисто женской нежностью, которой нет в работах импрессионистов-мужчин.

Большое влияние на творчество Кэссет оказала японская гравюра: оно чувствуется в характере композиций, в манере рисования. В 1890-х годах художница даже сама обратилась к технике гравюры на дереве и добилась в ней определенных успехов.

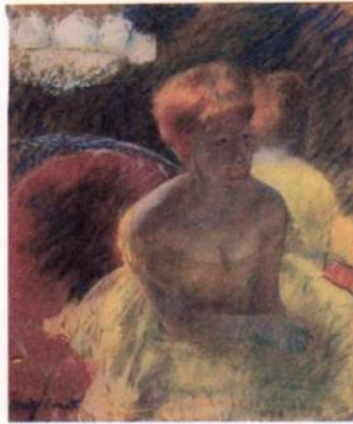
В 1880-е годы, тяжелые для импрессионистов, Мари Кэссет делала

все от нее зависящее, чтобы как-то помочь друзьям. Она одолжила денег Дюран-Рюэлю, чтобы спасти его дело в дни кризиса. Художница не только покупала картины для себя и своих родных, но также старалась всячески рекламировать полотна своих соратников американским друзьям, прежде всего Хевемейерам. В ее доме всегда находилось несколько холстов импрессионистов, которые она пыталась продать своим гостям, заглянувшим на чашку чая.

1890-е годы были очень активными в творчестве Мари Кэссет. В 1891 году в галерее Дюран-Рюэля состоялась ее первая персональная выставка. В 1892 году ей было поручено выполнить роспись для Всемирной выставки в Чикаго. В 1893 году она вновь показала свои работы в парижской галерее Дюран-Рюэля, а в 1895 году - в нью-йоркском филиале его галереи. В 1901 году художница совершила путешествие в Италию и Испанию. В 1904 году за заслуги в области искусства она была награждена орденом Почетного Легиона.

В 1908 году Кэссет в последний раз побывала в США. В 1910 году она была избрана членом Национальной Академии рисунка в Нью-Йорке. В 1914 году в парижской галерее Дюран-Рюэля состоялась очередная персональная выставка работ художницы. В этом же году из-за океана пришло известие о ее награждении Золотой медалью Академии искусств штата Пенсильвания.

В последние годы жизни Кэссет, подобно ее другу Дега, начала слепнуть. После 1912 года слепота усилилась настолько, что она не могла больше работать. Художница умерла в 1926 году в своем замке Бофрене, близ Бове.



В театре (Лидия Кэссет в ложе). 1880



Севильская красавица. 1873



Осень (Лидия Кэссет). 1880



Урок музыки. 1874



В театре. 1878-1879



В ложе. 1879



На лугу



В театре. 1879



Возле пруда. 1898



Завтрак в постели. 1897



Кларисса. 1895



Эллен Мари Кэссет с бантом. 1908-1909



Дети, играющие с кошкой. 1908



Эллен в голубом кресле. 1880



Размышление (Кларисса). 1891-1892



Во время карнавала. 1872



Кормление уток. 1895



Дети в саду. 1878



Сбор плодов. 1893



Портрет Эмми с ребенком. 1889



В лодке. Ок. 1908



Девочка, играющая на бандже. 1893-1894



Девочка в красном берете. 1898



Портрет Франсузы в большой белой шляпе.
Ок. 1908



Девочка в соломенной шляпе. 1886



Летняя пора. 1894



Голова девочки



Девочка в голубом кресле. 1878



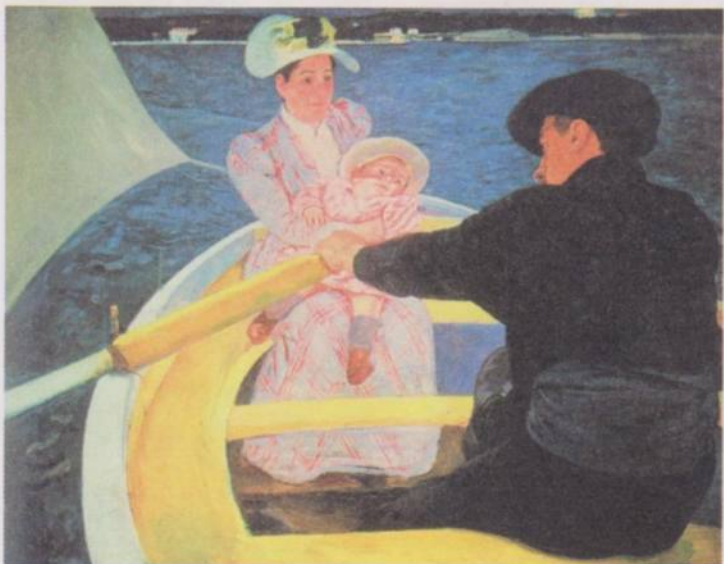
Девочка в красной шляпе. Ок. 1881



Миссис Кэссет, читающая внукам. 1880



Девочка, укладывающая волосы. 1886



Катание на лодке. 1893-1894



Мальчик, пьющий молоко. 1868



Мать и дитя. 1880



Тореадор. 1873



Читающая «Фигаро». 1883



На воде. 1895



Женщина с ребенком. 1897



Мать играющая с ребенком. Ок. 1899



Лидия за вышивкой. 1880-1881



Лидия на диване. 1881



Дети на пляже. 1884



Римлянка



Портрет девушки в зеленом. Ок. 1914



Лидия на террасе. 1881-1882



Девушка, шьющая в саду. 1886



Портрет Сюзен в парке. 1881



Читающая девочка. 1908



Лидия с собачкой в саду. Ок. 1880



Пейзаж с домами. 1873



Голландский канал в окрестностях Роттердама. 1895



Пейзаж в Биянюре. 1892

**ЛЕБУР, Альбер-Шарль
(1849-1928)**

Французский художник.

Родился 1 февраля в Монфоре. Учился в мастерской архитектора Друэна в Руане, в то же время поевшая городскую Школу живописи и рисунка. Друзн познакомил Аебура со своим другом, пейзажистом Виктором Деламаром, у которого юноша брал уроки живописи. С этого момента пейзаж стал жизнью и судьбой художника.

В 1867 году Лебур приехал в Париж, где был очарован картинами Курбе и Мане на выставке в Салоне. В его пейзажах отчетливо просматривается влияние этих художников. С 1872 по 1876 год он жил в Алжире, преподавал графическое искусство в местном Обществе изящных искусств. В эти годы он писал в манере, сходной с импрессионистской. Как впоследствии и Моне, Лебур брал один и тот же мотив и писал его неоднократно, пытаясь передать нюансы состояния. В 1877 году художник вернулся в Париж, где познакомился с импрессионистами: среди наиболее близких его друзей были Дега, Моне и Сислей. Увидев в Лебуре единомышленника, они пригласили его к участию в выставках группы. Художник показал свои работы на Четвертой (1879) и Пятой (1880) выставках импрессионистов. В то же время, с 1883 по 1895 год он продолжал выставлаться в парижском Салоне.

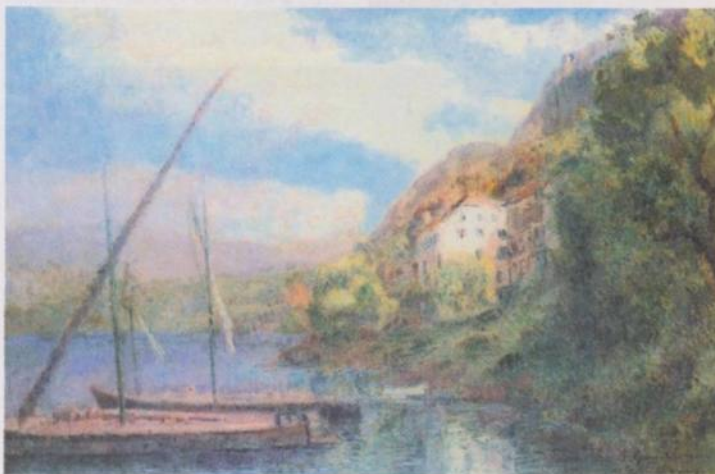
В период с 1886 по 1895 год Лебур жил поочередно то в Париже, то в Нормандии, писал виды Сены, пейзажи Буживаля, Руана и Онфлера. В последующие годы он много путешествовал по Европе: побывал в Голландии (1895, 1896, 1897), Англии (1900), Швейцарии (1902). В 1905 году предпринял поездки в Бордо и Ла Рошель. Результатами этих поездок становились пейзажи, которые год от года приобретали все большую свободу письма.

В 1896 году в парижской Галерее Манчини состоялась большая выставка пейзажей, акварелей и рисунков художника. В 1900 году он принял участие во Всемирной выставке в Париже. В 1903 году Лебур стал Кавалером ордена Почетного легиона. В 1918 году в галерее Жоржа Пти состоялась большая ретроспективная выставка его картин.

Живописная карьера Аебура фактически завершилась в 1921 году, когда он перенес удар, последствием которого стал паралич. Он умер в Руане 7 января 1928 года.



Морской пейзаж. Ок. 1880



Берега Женевского озера в Сан-Гингольфе. 1900



Сена в окрестностях Руана. Ок. 1907-1910



Баржи на Сене. 1912



Причал в Алжире. 1875



Вид на Нотр Дам зимой. 1894



Сена зимой. 1899



Уголок Сены. Снег и зимнее солнце. Ок. 1910



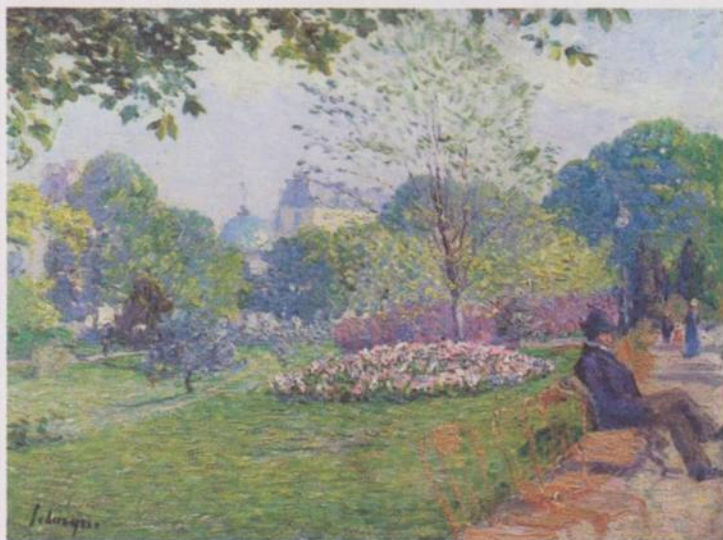
Мост в Жуанвиле. 1897



Сент Морис. 1902



Пароходы и баржи в руанском порту. Закат. 1907



Парк Монсо. Ок. 1900



Вид Руана зимой. 1895



Устье Сены, Онфлер. 1893



Новый мост. Ок. 1900



Снег в Оверне. Ок. 1886



Берега Сены летом. 1911



Берега канала в Шарантоне. Солнечный осенний полдень. 1909



Улица в Понт дю Шато. Ок. 1885



Осень в Ба-Медоне. 1893



Порт Руана с Кафедральным собором на заднем плане. 1885-1890



Берега Сены в Берси. Ок. 1885



Руанский порт. Пасмурная погода. Ок. 1885



Мавританский дом в Алжире. 1875



Берега Сены. 1905



Сена в окрестностях Руана. 1892



Париж. Нотр Дам. 1897



Пейзаж. 1888



Париж. Мост Сен-Пьер. 1882



Нотр Дам де Пари. 1914



Вид Бельвилья. 1901

**ЛЕПИН, Станислас Виктор Эдуард
(1835-1892)**

Французский пейзажист.

Родился 3 октября в Кане в семье ремесленника. Начиная свою живописную карьеру как самоучка, однако, в последующие годы, возможно, брал уроки у Камиля Коро, творчеством которого был увлечен, подобно многим художникам той поры. В 1860-е годы Лепин испытал несомненное влияние Йонгкинда, как в выборе сюжетов для своих пейзажей (его любимыми темами в этот период были изображения речных судов), так и в живописной манере, передающей колебания воды и воздуха. Некоторыми чертами, в частности, выбором мотивов и интересом к состоянию погоды, его пейзажи превосходят творчество импрессионистов, однако, отличаются более сдержанным колоритом, а также более строгой манерой письма.

Начиная с 1859 года Лепин начал показывать свои пейзажи на выставках парижского Салона. Он чрезвычайно преуспел в жанре городского пейзажа, умело передавая атмосферу старых парижских улочек, особенно уголков Монмартра где он жил. Наиболее всего художнику удавались пасмурные виды, в которых он добивался необычайного разнообразия оттенков серого. В 1873 году Лепин присоединился к Анонимному обществу художников, живописцев, скульпторов, гравёров: через год он принял участие в Первой выставке группы, впоследствии ставшей именовать себя импрессионистами. Однако Лепин остался в стороне от их живописных новаций и экспериментов с цветом, оставаясь мастером нюанса. В 1886 году он принял участие в выставке, организованной Дюран-Рюэлем в США, а в 1889 году показал свои пейзажи на Всемирной выставке в Париже.

Лепин писал главным образом виды Парижа и его предместий. Его творчество, спокойное и неброское, не пользовалось популярностью среди коллекционеров и торговцев картинами. Художник умер в Париже 28 сентября 1892 года в совершенной нищете. Чтобы проводить его в последний путь, друзья собирали средства.



Канн. Лунная ночь. 1872-1876



Ферма в Нормандии. 1868-1872



Причал в Канне



Сельская дорога



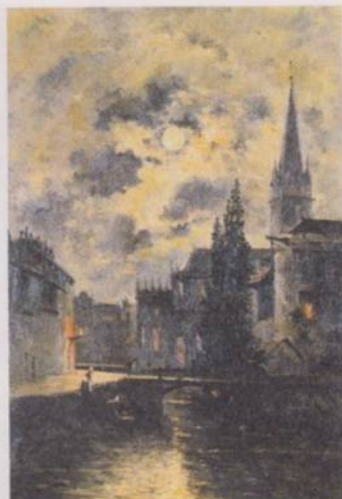
Приток Сены в окрестностях Нейи. 1878-1882



Канн. Уголок порта



Париж. Мост Искусств. 1878-1883



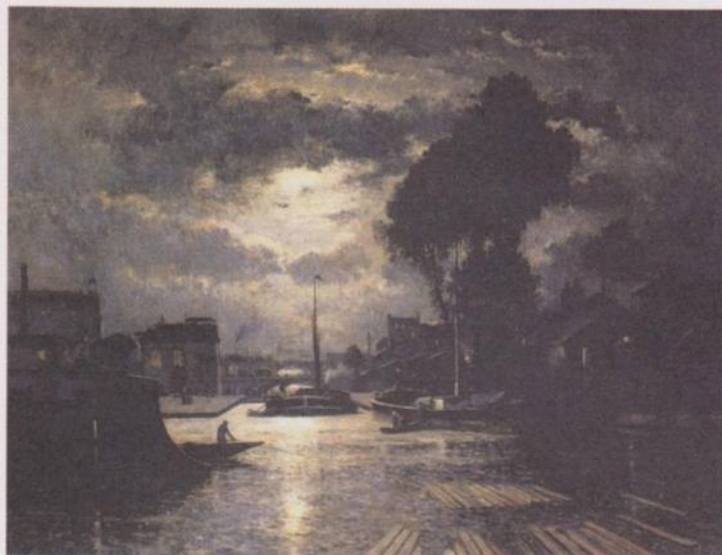
Канал в лунном свете



Канн. Док Сен-Пьер. 1860-1864



Монмартр. Улица Сен-Винсен. 1873-1878



Канал в Сен-Дени. Эффект лунного света. 1876-1879



Сельская дорога. Ок. 1878



Ноктюрн



Улица на Монмартре. Снег. Ок. 1878



Берега Сены в Сен-Клоде. Ок. 1872-1877



Марна в окрестностях Шарантона. Рыбаки. Ок. 1871-1873



Вид Сены. Ок. 1870



Дорога вдоль канала. Лунный свет. Ок. 1876-1882



Вид Сены. Ок. 1870



Париж. Причал Генриха IV. Ок. 1875



Купальщики



Сена. Вид на Мост Марии. 1874-1877



Автопортрет с палитрой. 1879



Розы и тюльпаны. 1882



Флейтист. 1866



В кафе. 1878



Портрет Массарме. 1876

МАНЕ, Эдуард (1832-1883)

Французский художник.

Родился в Париже в семье высокопоставленного чиновника министерства юстиции. Дом, в котором прошло его детство, был расположен между Школой изящных искусств и Институтом - идеальное место для блестящей художественной карьеры. Однако отец будущего художника хотел, чтобы сын пошел по его стопам. Интерес к искусству в Эдуарде пробудил его дядюшка, капитан Эдуард Фурнье, который регулярно водил его в Лувр.

С трудом добившись согласия отца, Мане в 1850 году поступил в Школу изящных искусств, в мастерскую Кутюра, известного в то время художника-академиста. Рутинные методы обучения в Школе были темой постоянных столкновений ученика с учителем, которому было не понятно стремление молодого художника передать «настоящий дневной свет» и «писать жизнь в разное время такой, какая она есть». В результате, в 1856 году Мане покинул мастерскую Кутюра.

Параллельно с занятиями у Кутюра художник много копировал, сначала в Лувре, а затем, во время многочисленных путешествий - в голландских и итальянских музеях: во Флоренции Мане сделал копию «Венеры Урбинской» Тициана, ставшей прообразом его скандальной «Олимпии». Впоследствии один из его учеников, Жак-Эмиль Бланш, писал: «Мане был последним, кто превосходно писал, применяя методы и приемы, унаследованные от испанцев, голландцев, фламандцев». Копирование привнесло в его манеру налет классичности, а сюжеты и композиции виденных и копированных картин его любимых художников Тициана, Веласкеса и Гойи то и дело возникали в его творчестве.

Под несомненным влиянием Веласкеса написана картина «Любитель абсента», выдержанная в темном колорите, который на многие годы станет отличительной чертой его творчества. Сюжет и сам дух полотна был почерпнут из поэзии известного парижского скандалиста Шарля Бодлера, автора нашумевшего сборника стихов «Певцы зла», с которым Мане связывала тесная дружба. Художник предложил картину на выставку в Салон 1859 года, но изображение парижского пьяницы было столь

непривычным и вызывающим на фоне благонамеренной салонной живописи, что картина была категорически отвергнута, несмотря на заступничество Делакруа, входившего в состав жюри. Это был первый отказ в бесконечной череде отказов, последовавших за ним: так начиналась борьба художника с Салоном и всей академической системой, стоящей за ним.

В 1860 году Мане написал большое полотно «Музыка в Тюильри» - своего рода непринужденный портрет парижского общества. На нем в шумной толпе прогуливающих особ художник изобразил себя, а также почти всех членов своей семьи, друзей и знакомых, в том числе Астриюка, Бодлера, Готье, Оффенбаха, Шанфлера и других. Группового портрета такого масштаба, к тому же исполненного как жанровая картина, французское искусство не знало до этого момента.

15 мая 1863 года в дополнительных залах Салона открылся знаменитый Салон Отверженных, где художники, которым жюри по тем или иным соображениям отказало в праве участвовать в официальной выставке, могли показать отвергнутые полотна. Обе экспозиции, официальную и опальную, разделял только турникет. Мане и на этот раз оказался среди тех, чьи полотна не прошли выставочную комиссию: в Салоне Отверженных он показал три своих картины. В центре своей экспозиции художник разместил большое полотно «Завтрак на траве» (первоначально картина называлась «Купание»), а по обе стороны симметрично выставил картины «Молодой человек в костюме махо» и «Мадам В. в костюме эспады».

«Завтрак на траве» оказался центром не только экспозиции Мане, но и всей выставки. Все только и говорили, что о нем. Картину критиковали за то, что художник построил **КОМПОЗИЦИЮ** центральной группы на основе сгравюры Маркантонио Раймонди, сделанной по рисунку Рафаэля, придав ей современный вид, а также за то, что он осмелился изобразить одетых мужчин рядом с совершенно обнаженной женщиной. Что же так возмутило академиков от живописи? Ведь Мане не сказал в искусстве ничего, что не было бы сказано до него. И если композицию картины Мане подглядел у Рафаэля, то мотив был напрямую заимствован им с картины Тициана «Сельский концерт».



Мадам В. в костюме эспады. 1862



Берта Моризо. 1872



Натюрморт с фруктами на столе. 1864



Завтрак на траве. 1863



Портрет Изабель Лемонье. 1879-1880



Большой канал в Венеции. 1874



Старый музыкант. 1862



Олимпия. 1863

Критик Робер Шено обвинил Мане во всех смертных грехах, в том числе и в том, что он «хочет добиться известности, шокируя буржуа». Его вердикт был таков: «Мане раскрывает свой талант, когда научится рисунку и перспективе, у него появится вкус, когда он откажется от сюжетов, выбранных с целью скандала». Эмиль Золя, следивший за развитием событий, попытался расставить все по своим местам, напомнив о том, что речь идет о произведении искусства, и судить его надо по законам искусства. В своем обзоре выставки он писал: «Великий Боже! Какое неприличие: женщина без намека на одежду среди двух одетых мужчин!.. Толпа... решила, что у художника были неприличные намерения, в то время как он просто стремился к живым контрастам и смелой подаче формы... В картине нужно видеть не завтрак на траве, а весь пейзаж, с сильными и тонкими местами, широким и устойчивым передним планом и столь легкими и деликатными задними планами. Это прочная плоть, смоделированная мощными потоками света... уголок природы, переданный с такой правдивостью и простотой». Золя на долгие годы стал другом и защитником Мане, оставив нам острые и верные суждения о его творчестве. В ответ художник в 1868 году написал портрет писателя, создав удивительно живой и достоверный образ человека неординарного ума и широких интересов.

В том же 1863 году Мане написал картину «Олимпия», изобразив на ней лежащую на ложе обнаженную девушку, которой служанка-негритянка подносит букет цветов, - сюжет, восходящий через Гойю к Тициану и Джорджоне. Для этой картины, как и для «Завтрака на траве», ему послужила моделью молодая натурщица Викторина Мёран, с которой он познакомился в 1862 году и которая в течение всего последующего десятилетия станет его постоянной моделью.

«Олимпия» была выставлена в Салоне 1865 года и незамедлительно подверглась яростным нападениям критиков. Все повторилось, как два года назад: обвинения в безнравственности перемежались с обвинениями в безграмотности. Художник вновь был обвинен в том, что сознательно провоцирует скандал. Вот несколько мнений, воссоздающих атмосферу, вызванную показом картины:

Теофиль Готье: «Олимпию невозможно объяснить ни с какой точки зрения, даже принимая ее такой, как она есть, то есть за чалую модель, лежащую на простыне. Тон ее тела грязен... Тени обозначены более или менее широкими полосами ваксы. Мы бы еще простили безобразие, но подлинное, изученное, изображенное при помощи какого-нибудь великолепного колористического эффекта... К сожалению, мы должны сказать, что здесь же нет ничего, кроме желания во что бы то ни стало привлечь всеобщее внимание».

Поль де Сен-Виктор: «Толпа валит, как в покойническую, к дурно пахнущей Олимпии г-на Мане. Искусство, павшее так низко, не заслуживает того, чтобы его порицали».

Робер Шено: «Должен сказать, что гротесковая сторона его живописной манеры имеет две причины: во-первых, почти детское невежество в области первичных законов рисунка, затем выбранная им непристойная вульгарность».

Дерьеж: «Эта рыжая брюнетка-законченная уродка... Белый, черный, красный, зеленый создают ужасный тарарам на этом полотне».

В громком и разноголосом хоре хулы звучал голос Золя, вызвавшего к автору: «Скажите им вслух, дорогой мэтр, что вы совсем не то, за что они вас принимают, что картина для вас - только предлог для анализа. Вам нужна была обнаженная женщина, и вы выбрали Олимпию, первую востречную. Вам нужны были светлые и сверкающие пятна, и вы поместили букет. Вам нужны были черные пятна, и вы поместили в углу негритянку и кошку. Что все это значит? Этого не знаем ни вы, ни я. Но я-то знаю, что вам прекрасно удалось создать произведение большой художественной силы».

Пожалуй, лучше всех понял и почувствовал эту картину, причину ее притягательности и скандальности, поэт Поль Валери, который писал: «Голая и холодная Олимпия, чудовище обиденной любви, принимающая поздравления негритянки. Олимпия шокирует, вызывает священный ужас и торжествует. Она скандальна, и она идол, могущество и выражение презренной тайны общества. Ее голова пуста: полоска черного бархата отделяет ее от основной части ее существа. Чистота идеальных линий включает в себя преимущественно нечистоту, ту са-



Христос с ангелами. 1864



Мадам Мишель-Левин. 1882



Слева. 1877



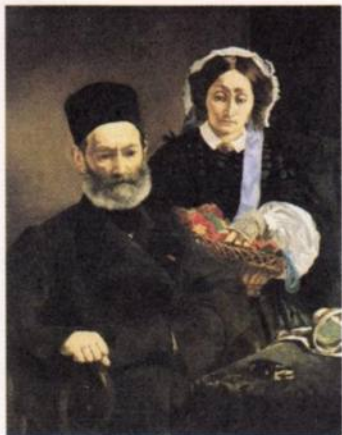
Порт Борго. 1871



Белые пионы. Ок. 1864



Лодочная прогулка. 1874



Господин и госпожа Мане
(Портрет родителей). 1860



Нана. 1877



Любитель абсента. 1858-1859



Расстрел императора Максимилиана. 1867-1868



На пляже. 1873

мую, от которой ее функция требует спокойного и невозмутимого отсутствия малейшего понятия о чистоте. Животное и весталка, абсолютно обнаженная, она заставляет мечтать обо всем, что прячется и сохраняется из примитивного варварства и животных ритуалов в привычках и трудах проституции больших городов».

В 1866 году Мане сблизился с импрессионистами. Их объединяла общая неприязнь к академизму, у них был общий враг. Для своих встреч художники облюбовали кафе Гербуа в квартале Батиньоль. Постоянными членами группы стали Моне, Писсарро, Сислей, Дега, Сезанн и Ренуар. Они охотно признали Мане своим вожаком: он был старшим среди них, к тому же отличался красноречием и имел уже опыт «ведения войны» - рядом с ним вчерашние выпускники Школы изящных искусств выглядели желторотыми птенцами.

Однако на пленэре все обстояло совсем по-другому. Палитра Мане, воспитанного на классических образцах голландской и испанской живописи, была темной и глухой. И тут молодежь, с легкостью осваивающая все новое, могла дать ему фору. Работая на пленэре, в Булони, Аржентее, в предместьях Парижа, художник постепенно избавлялся от гнетущего колорита своих ранних полотен. Под влиянием импрессионистов, в первую очередь Моне и Ренуара, колорит картин и пейзажей Мане стал светлее, хотя он категорически не принял их дивизионистскую манеру наложения мазка.

В 1867 году, в канун проведения в Париже очередной Всемирной выставки, Мане, измученный постоянными отклонениями своих картин, решил последовать примеру Курбе, построившего в 1855 году на территории выставки собственный павильон. Это давало возможность выставить работы по своему усмотрению, не считаясь с мнением жюри. А так как Курбе решил повторить свой опыт и в этом году, то оба их павильона стали центром внимания всех последователей новых направлений. Вдохновленный недавними трагическими событиями июня 1867 года, Мане специально для выставки написал большую картину, изображавшую расстрел императора Максимилиана, сюжет и композиция которой были навеяны одним из полотен Гойи. Однако по политическим соображениям ему было запрещено показать ее.

Прия́тель Мане Захария Астриук специально для выставки написал «Пояснительную заметку», в которой излагались некоторые аспекты взаимоотношения Мане с академическим жюри и со зрителем. «Он видел себя слишком часто отвергнутым жюри, - говорилось в заметке, - чтобы не прийти к мысли, что если новые поиски в искусстве означают борьбу, то по крайней мере нужно сражаться равными средствами, то есть иметь возможность показать то, что делаешь. Без этого художник слишком легко оказался бы заключенным в круг, из которого нет выхода. Он вынужден был бы нагромождать свои картины в штабеля или свертывать их в рулон на чердаке... Художник не говорит сегодня: "приходите смотреть работы без недостатков", но - "приходите смотреть искренние работы". Эта искренность придает произведениям характер протеста, в то время как художник стремился лишь к тому, чтобы выразить свое впечатление... Выставлять - это находить друзей и союзников в борьбе». Вопреки ожиданиям Мане, выставка не имела большого успеха. Не произвела ожидаемого эффекта и «Пояснительная записка»: публика по-прежнему приходила, чтобы посмеяться.

Осенью 1868 года Мане, еще со времен учебы у Кутюра не любивший профессиональных натурщиков за их искусственность, попросил молодую художницу Берту Моризо позировать ему для картины «Балкон» (навешанной картиной «Махи на балконе» Гойи), которую он тогда задумал и в которой должен был также фигурировать его друг Антуан Гийме. БERTA согласилась и стала часто бывать в ателье художника на улице Гюйо.

Картина «Балкон» была выставлена в Салоне 1869 года. БERTA Моризо, побывавшая на выставке в первый же день, писала о своих впечатлениях сестре Эдме: «Первой моей заботой было попасть в комнату на букву "М". Там я нашла МАНЕ, у которого был дикий вид. Он попросил меня пойти посмотреть картину, потому что сам не осмеливался приблизиться к ней. Я никогда не видела такого выразительного лица; он беспокойно смеялся, уверяя в одно и то же время, что картина его никуда не годится и что она имеет огромный успех. Я, право, считаю его очаровательным человеком, и он мне безгранично нравится. Его картины, как всегда, производят впечатление



Берта Моризо с веером. 1872



Отдых (Портрет Берты Моризо). 1870



Лола из Валенсии. 1862



Дама с попугаем. 1866



Натюрморт с персиками. 1866



Осень (Мери Лорент). 1881



Блондинка с обнаженной грудью. 1878



Уличная певица. 1862



Большой канал в Венеции. 1874



В оранжерее. 1879

дикого или даже слегка недозрелого плода, но я не могу сказать, что они не нравятся мне. В "Балконе" я получилась скорее странной, чем некрасивой, кажется, среди любопытных распространился эпитет "роковая женщина".

Новая картина не произвела в Салоне шума, что дало повод Базилу написать в письме своим родителям: «Мане понемногу начинает приходиться по вкусу публике». Посетители выставки остались равнодушны к «Балкону»: для скандала в нем не было потенциала. Берта Моризо писала в письме сестре: «Бедный Мане грустит. Публика, как всегда, не оценила его экспозицию, но у него это постоянно является новым поводом для удивления».

Впоследствии еще не раз Берта Моризо позировала Мане. Он написал с нее несколько портретов, которые по праву считаются одними из лучших в портретной галерее художника. «Я не знаю ничего в творчестве Мане выше портрета Берты Моризо, - писал Поль Валери. - Прежде всего: черное, черное траурной шляпки и завязок этой шляпки, которые смешиваются с каштановыми волосами... поразило меня. Всемогущество этого черного цвета, простота холодного фона, бледные и розовые блики света на коже... Эти яркие места интенсивной черноты обрамляют и подчеркивают лицо, с чрезмерно большими черными глазами, рассеянными и словно бы отсутствующими, - все вместе образует в некотором роде "присутствие отсутствия"».

Удивительным в творческой манере Мане было то, что, в то время, как палитра его очистилась, краски засверкали новизной и свежестью, черный цвет, о котором пишет Валери, остался, обретая в этом сияющем окружении невиданную силу. Ярким подтверждением этого стали картины 1870-х годов: «Бал в опере» (1873), «Катание на коньках» (1877), «В оранжерее» (1879). «Мане сильнее нас, он создает свет при помощи черного цвета», - восклицал восхищенный Писсарро.

Не приемля академизм, Мане, однако, всеми силами стремился добиться признания в Салоне. Из года в год он настойчиво представлял работы на суд жюри, ревностно следил за прессой. Больше всего его угнетало равнодушное молчание вокруг некоторых его картин, которое он глубоко переживал.

В 1873 году в Салоне появилась картина Мане «Добрый бокал». Полотно изображало одного из заведений кафе Гербуа литографа Эмиля Белло с дымящей трубкой и бокалом вина в руке. Портрет был написан в манере, близкой Халсу, и получил одобрение критики и широкой публики. «В этом году г-н Мане налил воды в свою пивную кружку», - писал критик, явно намекая на то, что скандалист обрел понимание. На протяжении всей творческой жизни художника это был единственный случай единодушного признания его произведения.

Во второй половине 1870-х годов творчество Мане становится более непосредственным и простым. Оставив в прошлом «цитирование» сюжетов старых мастеров, художник повернулся лицом к действительности, опровергнув тех критиков, которые говорили, что «он не утруждает себя поисками сюжетов среди живых людей». Мане с наслаждением пишет с импрессионистами на пленэре, в его творчестве появляются реальные, жизненные сюжеты, отражающие современность. В картинах этого периода - «Нана» (1877), «Слива» (1878), «В кафе» (1878), «В кабачке папаши Латюиля» (1879), художник достиг наибольшей зрелости и совершенства.

Последнее крупное произведение Мане - картина «Бар в Фоли-Бержер», было написано художником уже во время болезни. Это своего рода духовное завещание мастера, в ней он навсегда прощается со всем тем, что любил в этой жизни. Картина эта печальна и светла одновременно.

Специалисты отмечают в картине отсутствие той цельности, которой отличались прежние полотна художника. Причина в том, что Мане писал картину в студии, будучи прикован к постели. Моделью послужила настоящая официантка Фоли-Бержер Сюзон, которая приходила позировать в мастерскую, где Мане соорудил барную стойку с натюрмортом на ней, служившую первым планом картины. Что касается отражения в зеркале, то его художник создал силой воображения: этим объясняется некоторое несоответствие фигуры девушки, которая стоит к зрителю анфас, и ее отражения, где ее фигура чуть развернута, показывая нам ее собеседника.

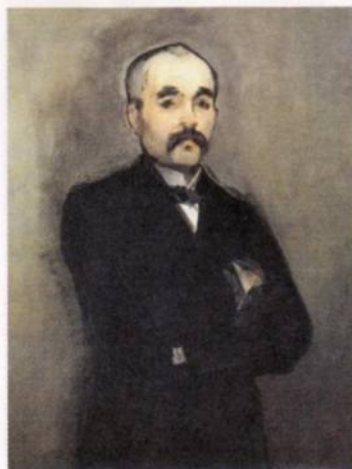
В дни создания картины буквально весь Париж прошел через мастерскую Мане. Жак-Эмиль Бланш



Портрет Эмиля Золя. 1868



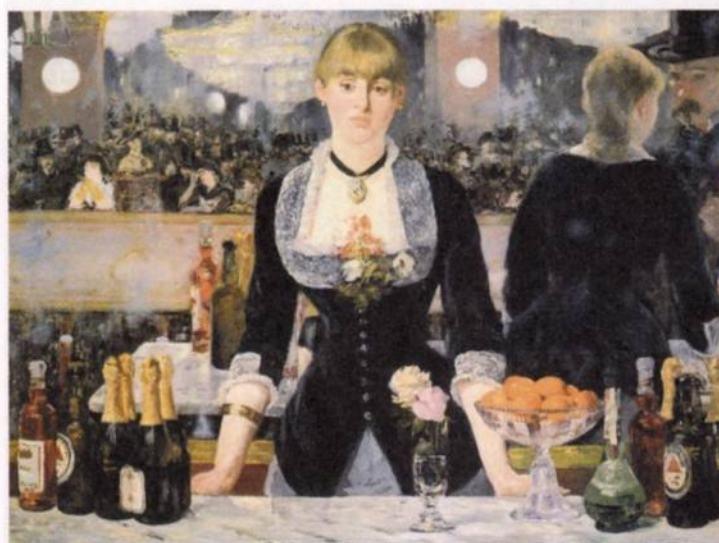
Жанна (Весна). 1881



Портрет Клемансо. 1879-1880



Мадам Мане в Бельвю. 1880



Бар в Фоли-Бержер. 1881-1882



Балкон. 1868-1869



Белая сирень. 1882



Всемирная выставка. 1867



У папаши Латюля. 1879

вспоминал о тех временах: «К пяти часам трудно было найти место рядом с художником. На круглом железном столике на одной ножке мальчик расставлял кружки пива и аперитивы.

Завсегдатаи поднимались с бульвара, чтобы составить компанию своему товарищу, который не мог уже спуститься в кафе де Бад... После трудных, но коротких сеансов Мане быстро уставал и ложился на низкую кушетку, спиной к свету, под окном, созерцая то, что написал, крутя усы мальчишеским движением, будто говоря: "Шикарно, здорово!" Другие смеялись, грозили ему громами и молниями жюри, говорили, что он в очередной раз провалится в Салоне. Он больше не огорчался по этому поводу, потому что "его имя уже стало знаменем", он был главой школы, не имея школы. Его поддерживала группа, использовавшая его как кандидата, которого заставляли подписывать революционные декларации и "символ веры" во время избирательной кампании, чтобы открыть дорогу другим, "более серьезным"... Его ненужные шедевры покрывались пылью на чердаках, где никто не собирался их повернуть к свету, потому что к нему приходили только для беседы. Считалось (это была точка зрения Золя), что он искал чего-то, что другие, более ловкие, находили... "Недостатками", которые отпугивали от него публику, были его основные качества, "фатальность" его дара». Горький итог двадцатилетней борьбы за новое искусство!

В последние годы жизни Мане писал небольшие по размеру полотна, в основном портреты друзей и натюрморты: тяжелая болезнь не позволяла ему работать над картинами большого размера. Запертый в четырех стенах мастерской, он был рад, как прежде, нечастым гостям. А после их ухода ставил натюрморты из принесенных ими цветов и фруктов - и писал.

До последнего дня Мане вынашивал планы. Он мечтал написать серию полотен - аллегорий четырех времен года, которые должны были олицетворять четыре его подруги. Однако успел завершить только два - «Весну», моделью для которой послужила Жанна Демарси, и «Осень», для которой ему позировала Мари Ларан. В этих богатых цветом полотнах с удивительным мастерством передано чувство полноты жизни. Глядя на них кажется невероятным, что эти

портреты писал смертельно больной человек.

Мане умер в Париже 30 апреля 1883 года. В последний путь его провожал весь Монмартр. Художники всех направлений примирились, чтобы отдать ему последние почести. Гроб несли Антонен Пруст, Эмиль Золя, Филипп Бюрти, Альфред Стевенс, Теодор Аюре, Клод Моне. «Он был более велик, чем мы думали», - сказал потрясенный его смертью Эдгар Дега.

Для молодого поколения творчество Мане было уроком живописи, увлекательным и доступным, а его нелегкая жизнь - уроком терпения и мужества. Не принявший участия ни в одной выставке импрессионистов, он безоговорочно принимался всеми, как их лидер. «Что делает Мане настоящим предвестником, это то, что он дал формулу простоты в эпоху, когда официальное искусство было напыщенным и соглашательским», - сказал о нем Сезанн.



Молодая женщина среди цветов. 1879



Мадам Мане на синем диване. 1874



Бал в опере. 1873



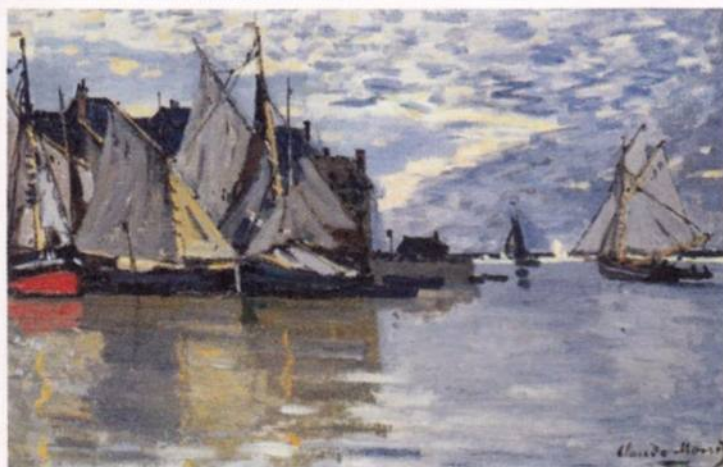
Женщина, закрепляющая подвязку. 1878-1879



Женщина в тазу. 1878-1879



В саду. 1870



Лодки. 1864-1866



Двор фермы в Нормандии. 1863



Устье Сены в Онфлере. 1865

МОНЕ, Клод Оскар (1840-1926)

Французский живописец.

Родился 14 ноября 1840 года в Париже в семье бакалейщика. Когда ему было пять лет, семья переехала в Гавр. Во время учебы в колледже Моне увлекся рисованием шаржей, также брал уроки у профессора рисования Ошара, в прошлом ученика Давида.

В 1857 году умерла мать Моне. Юный Клод, которому тогда не было еще 17 лет, оставил учебу в колледже, однако не прекратил своих художественных занятий, в чем ему оказывала содействие его тетка, Жанна-Мargarита Лекадр, которая была художницей-любителем. Свои карикатуры молодой художник продавал в лавке торговца художественными материалами, где они оказались рядом с этюдами Эжена Будена. Художники познакомились и сразу стали друзьями. Уже на склоне лет Моне вспоминал о том, как произошла эта встреча: «Я часто выставлял на продажу свои шаржи у торговца рамами. Эти рисунки снижали мне некоторую известность в Гавре и немного денег. Там я познакомился с Эженом Буденом, которому было в то время около 30 лет. Уже тогда этот человек представлял собой яркую индивидуальность. По его настоянию я решил заняться живописью под открытым небом. Я купил себе коробку с красками, и мы отправились в Рюэль (на северо-востоке от Гавра). Буден установил свой мольберт и принялся за работу. Вдруг словно пелена спала с моих глаз: я понял, почувствовал, что такое живопись; ...я понял свое предназначение. Эжену Будену я обязан тем, что стал художником».

В 1859 году Адольф Моне, отец художника, дал сыну денег для поездки в Париж. В столице молодой художник пользовался советами Амана Готье и Констана Тройона, внимательно изучал выставку Салона, посещал занятия в Академии Сюиса, где познакомился с Камилем Писсарро.

В 1860 году девятнадцатилетний Клод был призван на военную службу в Алжир, однако в 1862 году, комиссованный по болезни, вернулся в Гавр. Летом этого года состоялось его знакомство с датским художником Яном Бартольдом Йонгкиндом, который стал его вторым учителем.

Тетка Лекадр ревностно следила за успехами своего племянника, не

всегда разделяя его вкус и метод. В письме художнику Аману Готье она жаловалась: «Его этюды всегда представляют собой неотделанные наброски, такие, как те, что вы видели. Но когда он хочет закончить что-то и сделать картину, все превращается в ужасную мазню, а он любит эту мазней и находит идиотов, которые поздравляют его. Он совсем не считается с моими замечаниями. Я, видите ли, не нахожусь на его уровне, так что теперь я храню глубочайшее молчание». «Идиотами», которые упоминаются в письме мадам Лекадр, по всей видимости, были Буден и Йонгинд.

В ноябре 1862 года Моне вернулся в Париж, где стал посещать уроки живописи в ателье Шарля Глейра. Здесь он познакомился с Ренуаром, Сислеем и Базилем. В 1864 году, когда под угрозой потери зрения Глейр был вынужден закрыть свою мастерскую, друзья стали активно осваивать пленэрную живопись.

В 1865 году состоялся дебют Моне в Салоне: два его морских пейзажа были выставлены и приняты благосклонно. Критик Поль Мани, обозреватель «Gazette des Beaux-Arts», писал: «Склонность к гармонии цветов, чувство валеров, поразительное чувство целого, смелая манера видеть вещи и привлекать внимание зрителя - вот качества, которыми господин Моне уже обладает в высокой мере. Его "Устье Сены" внезапно остановило нас, и мы его не забудем. С сегодняшнего дня мы, конечно, с интересом будем следить за будущими успехами этого искреннего мариниста».

В 1865 году Моне встретил Камиллу Донсье, которая на ближайшие четырнадцать лет стала его любимой моделью, а в 1870 году - его первой женой. Она родила художнику двух сыновей - Жана (р. 1867) и Мишеля (р. 1878), которых Моне также нередко изображал на своих полотнах. В это время Моне работал в стиле Курбе и реалистической школы, но его преследовала идея писать композиции на открытом воздухе. Наиболее известная из работ этого времени, названная, как и полотно Эдуарда Мане, «Завтрак на траве», была написана в студии по наброскам, сделанным на пленэре. Сходство с картиной Мане сразу бросается в глаза. Однако, стремясь превзойти старшего товарища, Моне изобразил на большом полотне в полный рост двенадцать фигур. Моделями



Завтрак на траве (Центральная панель). 1865-1866



Этюд к картине «Завтрак на траве». 1865



Пейзаж в окрестностях Рюэля. 1858



Ветряные мельницы в Голландии. 1871



Камилла с маленькогой собачкой. 1866



Жанна-Маргарита Лекадр в саду. 1866



Лодки в порту Онфлера. 1866



Камилла. 1866



Вид Вестминстера с Темзы. 1871



Дом на реке Заан. 1871



Лодки в лондонском порту. 1871



Ветряные мельницы. Заандам. 1871



Прогулка. Дама под зонтиком. 1875

для всех персонажей послужили его жена и друг, Фредерик Базиль, которые многие часы позировали художнику на лесной поляне в лесу Фонтенбло. Камилла также позировала мужу для его картин «Женщины в саду» (1866), «Камилла, или Женщина в зеленом платье» (1866), «Женщина с зонтиком (Мадам Моне с сыном)» (1875), «Японка» (1876) и других.

1860-е годы в жизни Моне прошли под знаком объединения сил и крепкой дружбы. Друзья часто собирались вместе, чтобы писать пленэр в окрестностях Парижа. К концу десятилетия относится ряд работ, написанных в Буживале, где Моне работал вместе с Ренуаром: тогда ими были написаны знаменитые картины, изображающие «Лягушатник». Оказываясь в Париже, друзья веселой и тесной компанией, которой верховодил Мане, проводили вечера в кафе Гербуа, споря об искусстве и вынашивая планы совместной выставки.

Франко-прусская война нарушила привычный уклад жизни художника, и в конце 1870 года он с Камилем Писсарро переехал в Англию. В Лондоне судьба свела их с продавцом картин Полем Дюран-Рюэлем, который впоследствии сделал группу импрессионистов знаменитой. В 1871 и 1872 годах Моне работал в Голландии: к этому времени относится его увлечение японской гравюрой.

Вернувшись на родину в 1872 году, Моне вместе с семьей поселился в Аржентее, небольшом поселении на берегу Сены близ Парижа. Ни одно место не связано с историей импрессионизма так тесно, как Аржентей. В этом тихом живописном местечке в разные годы работали на пленэре едва ли не все импрессионисты. Здесь, летом 1874 года, в компании Ренуара, Мане и Сислея, Моне создал удивительные по светоносности полотна: знаменитые сцены катания на лодках, эпизоды деревенской жизни. Нередко он писал свой дом и сад, который очень любил. Для работы с воды Моне купил маленькую лодку и оборудовал ее, как плавающую мастерскую, что позволяло, встав на якорь посреди реки, писать оба берега Сены. Отныне художник мог по своему желанию в поисках мотива подняться вверх по течению или спуститься вниз. Моне прожил в Аржентее с 1872 по 1876 год: в этот период его палитра светла и богата, как никогда.

В апреле 1874 года состоялась

первая выставка «Анонимного общества художников, живописцев, скульпторов, гравёров и пр.», объединившего художников, некоторое время спустя ставших называться импрессионистами. Клод Моне представил на ней девять работ. Одна из них, «Бульвар Капуцинок», была написана из окна того самого дома (ателье фотографа Надара, Бульвар Капуцинок, 35), где и проходила выставка. Художник удалось передать ощущение суетной жизни парижского бульвара. Маленькими мазками темной краски легко обозначены фигурки людей, словно копошащихся внизу.

Луи Леруа в скандальном фельетоне «Выставка импрессионистов» зло иронизировал по поводу этой картины Моне:

«- Ну не блестящая ли штука: Вот это действительно впечатление, или я вообще не понимаю, что это. Только, будьте любезны, объясните мне, что означают эти бесчисленные черные мазки в нижней части картины, будто ее кто-то языком лизал?

- Ну как же, это прохожие, - ответил я.

- Значит, и я так выгляжу, когда иду по бульвару Капуцинок? Гром и молния! Вы что, наконец, издеваетесь надо мной?

- Уверю вас, господин Винсент...

- Но ведь эти фигурки сделаны по способу, которым имитируют мрамор. Мазок туда, мазок сюда, тят-ляп, в какую хочешь сторону...»

Мнение журналиста Эрнеста Шено по поводу этой же картины было несколько другого свойства: «Никогда еще оживление на улице, этот муравейник людей на асфальте, экипажи на дороге, шелест деревьев, полных пыли и света; никогда еще неуловимость, быстротечность, мгновенность движения не были так верно переданы, как... на необыкновенной картине "Бульвар Капуцинок"».

Весной 1876 года Эрнест Ошеде, французский финансист и коллекционер, пригласил художника расписать загородное поместье Роттенбург в Монжероне. Для украшения большого приемного зала Моне задумал и написал четыре большие холста на темы времен года. Позднее, два года спустя, когда Ошеде разорился, художник, не задумываясь, предложил его семье, жене и шестерым детям, приют в своем загородном доме в Ветёе, где семья Моне жила с 1878



Камилла Моне на садовой скамейке. 1873



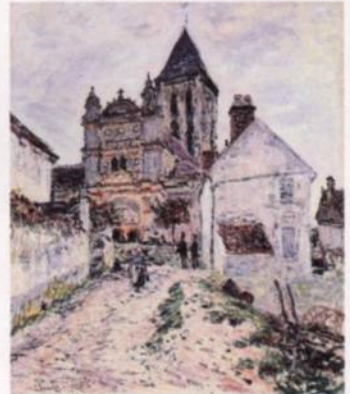
Плавучая мастерская. 1875-1876



Камилла Моне с ребенком в саду. 1875



Вид на церковь в Ветёе. 1879



Церковь в Ветёе. 1878



Натюрморт с фазанами. 1879-1880



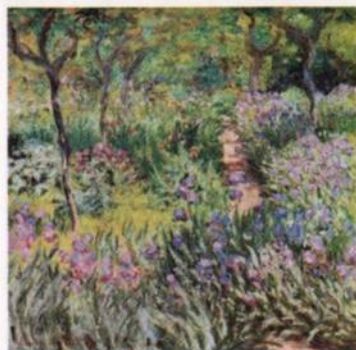
Ледоход. Пасмурный день. 1880



Бульвар Капуцинок. 1873



Алиса Ошеде в саду. 1881



Сад ирисов в Живерни. 1899-1900



На лугу (фрагмент). 1876

года.

Ветёй, чудесное местечко на Берегу Сены, стал темой многих картин Моне. Он плавал по Сене на своей лодке-мастерской, пытается достичь различных световых и цветовых эффектов. Однако к концу 1870-х годов в его пейзажах появились нотки непереносимой тоски, грусти и одиночества: он глубоко переживал смерть жены Камиллы, которая скончалась 5 сентября 1879 года, оставив его с двумя детьми. Испытывая чувство глубокой подавленности, Моне перестал писать на пленэре: замкнувшись в мастерской, он пишет композиции из цветов и фруктов, а с наступлением сезона охоты - натюрморты с дичью. С наступлением зимы художник покинул стены мастерской: в этот период Сена, скованная льдом, а чуть позднее - мотив ледохода, становится доминирующим в его творчестве, ярким выражением внутреннего душевного потрясения, которое испытал Моне.

В 1881 году Моне и семья Ошеде вместе переехали в Пуасси, на виллу Сен-Луи. Однако Пуасси, как признавался сам художник, действовал на него угнетающе. «Это место мне совсем не подходит», - сообщал он Дюран-Рюэлю. Обследуя с этюдником разные живописные уголки по берегам Сены, художник неустанно искал место, где он мог бы обрести покой. «Я буду путешествовать до тех пор, пока не найду нужный мне дом», - писал он Дюран-Рюэлю в апреле 1883 года. Вскоре после этого, при содействии все того же Дюран-Рюэля, ссудившего деньги на переезд, Моне и Ошеде окончательно поселились в Живерни, близ Вернона. Он счастлив: Живерни - это то, что он искал, здесь он проведет всю вторую половину своей жизни - 43 года.

Через семь лет после переезда Моне выкупил дом и участок земли, на котором своими руками разбил сад. Чтобы обустроить второй, так называемый «водный сад» - пруд с водяными лилиями, над которым перекинут изогнутый мостик в японском стиле, художник добился у властей разрешения отвести воды реки Эпт в свое имение.

Марсель Пруст, который никогда не был в Живерни, в статье, опубликованной в «Figaro» 15 июня 1907 года, писал: «Если бы я смог однажды увидеть сад Клода Моне, я знаю, что нашел бы там. Это не сад цветов, это прежде всего сад

цвета, разбитый по строгому плану искусной рукой художника. По желанию мастера устранено все, что не принадлежит определенному оттенку: здесь растут цветы только розовых и голубых тонов. В этом саду художник создал также царство вод, где на поверхности прудов плавают нежные кувшинки, которые неоднократно изображал Моне на своих изумительных полотнах. Сама природа становится картиной, «освещаемой» внимательным глазом художника. Этот чудесный гармоничный сад - самый первый эскиз или готовая к работе палитра».

Живерни стал одновременно и радостью и мукой художника. Наконец прекратились его скитания, он обрел долгожданную точку опоры. В его дом вновь пришло семейное счастье: в 1892 году, после смерти Эрнеста Ошеде, он женился на Алисе, взяв на себя заботу о ее детях. В то же время, он не переставая ведет изнуряющий поединок с природой, требующий от него больших эмоциональных и физических затрат. То и дело он испытывает разочарование, будучи не в состоянии передать тот или иной нюанс. «Я в самом мрачном настроении, живопись мне опостылела, - пишет он из Живерни Гюставу Жеффруа. - Право, она приносит только муки! Не ждите от меня новых работ, все, что я сделал, уничтожено, соскоблено, продырявлено. Вы не представляете себе, какая отвратительная погода стоит у нас вот уже два месяца. Можно дойти до помешательства, особенно когда пытаешься передать определенный час дня и его атмосферу».

Еще в 1877 году он написал серию картин под общим названием «Вокзал Сен-Лазар». Это были полотна, связанные одной темой, но разные по композиции. «Нашим художникам предстоит раскрыть поэзию вокзалов, как их отныне открыли в свое время поэзию лесов и рек», - восклицал Золя.

Шесть лет спустя, в местечке Этрета, Моне создал целый ряд полотен с изображением прибрежных скал причудливой формы, близких по композиции. То же можно сказать о его пейзажах, написанных в 1886 году в Бель-Иле, где он поселился в рыбацкой хижине в дикой части острова, уходящей в открытое море. Суровая красота этих мест вдохновила художника: здесь им было написано более сорока полотен. «Чтобы написать море по-настоящему, его нужно видеть



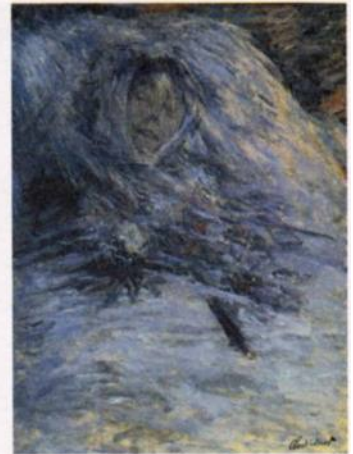
Ирисы в саду Моне. 1900



Вокзал Сен-Лазар. Прибытие поезда. 1877



Вокзал Сен-Лазар. Эффект солнца. 1877



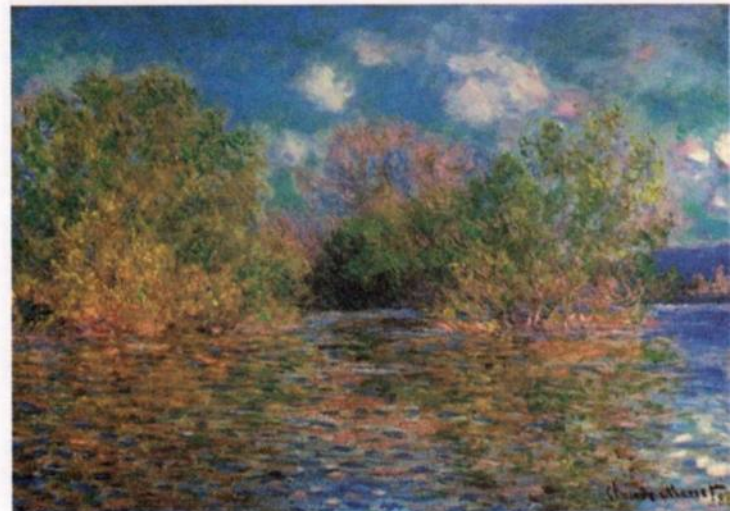
Камилла на смертном одре. 1879



Сена в окрестностях Живерни. 1885



Рыбаки на Сене в Пуасси. 1882



Сена в окрестностях Живерни. 1888



Утро на Сене. 1896



Сена в окрестностях Живерни. Утро. 1896



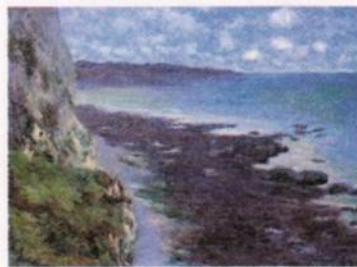
Утро на Сене. 1897



Утро на Сене. Ясная погода. 1897



Бель-Иль, порт Доннан. 1886



Скалы в окрестностях Дьепа. 1882



Поле маков в Живерни. 1887

каждый день и каждый час с одного и того же места, чтобы ощутить жизнь этого уголка. Я пишу один сюжет четыре, а то и шесть раз», - пишет он в одном из писем Алисе Ошеде.

Позднее этот принцип лег в основу его знаменитого метода, который в 1890-х годах принес ему мировую славу и успех. Суть его такова: художник начинал писать один вид одновременно на нескольких холстах, и на каждом стремился передать состояние природы в строго определенный, довольно краткий период времени, работая над одним полотном порой не более получаса. В следующие дни он продолжал методично писать в той же последовательности, пока все холсты не были закончены.

Первой серией Моне, написанной в полном соответствии с новым методом, стала серия картин «Стога», над которой художник работал в 1890-1891 годах. «Я упорно работаю над серией стога сена в различном освещении, - пишет он из Живерни Гюставу Жеффруа, - но в это время года солнце так быстро заходит, что я за ним не поспеваю. Я стал так медленно работать, что просто прихожу в отчаяние, но чем дальше, тем я яснее вижу, как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить: «мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней. Теперь мне все больше претит все сделанное чересчур легко и поспешно. А потребность передать то, что я чувствую, становится все настойчивее; я молю Бога, чтобы у меня как можно дольше сохранилась способность работать, потому что мне кажется, я еще добьюсь успехов».

В 1891 году Моне выставил серию из пятнадцати картин, изображающих стога сена в различное время дня в галерее Дюран-Рюэля. По словам самого художника, он полагал вначале, что достаточно всего двух состояний для передачи предмета в различном освещении - солнечного и пасмурного. Однако, работая с натуры и наблюдая изменения, художник переменил свое мнение. Отдельные серии его полотен включают более двух десятков полотен.

«Стога» имели огромный успех. Все полотна были проданы в течение трех дней после открытия выставки по очень высоким ценам: от трех до четырех тысяч франков за картину. Камиль Писсарро в письме своему сыну Аюсьену в марте 1891 года писал: «Покупают толь-

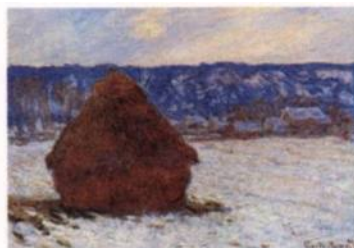
ко работы Моне, кажется, что их не хватает. Ужаснее всего то, что все хотят иметь "Стога на закате"... Все, что он делает, отправляется в Америку по иене в четыре, пять, шесть тысяч франков».

Вдохновленный успехом «Стогов», Дюран-Рюэль вскоре представил публике пятнадцать картин из серии «Тополя» (семь из них он приобрел сам по иене 4 000 франков каждая). «Я очень доволен вашими новостями с выставки, - пишет Моне в письме к Дюран-Рюэлю. - Впрочем, с разных сторон доходят отзывы, что картины произвели эффект».

В период с 1892 по 1895 год Клод Моне работал над большой серией картин, посвященных Руанскому собору. Художник писал один и тот же мотив, находясь в доме, расположенном напротив знаменитого собора. Это обеспечивало единство точки зрения, что было необходимо для решения поставленной задачи: показать один и тот же вид в разное время суток, попытаться уловить малейшие нюансы в изменении цвета и света. В те годы Моне был буквально одержим этой идеей. Об этом говорит тот факт, что он писал Руанский собор в разных состояниях не менее двадцати раз. По крайней мере, именно столько полотен было показано на выставке работ Моне в галерее Поля Дюран-Рюэля в 1895 году. Камилль Писсарро, побывавший на выставке, писал сыну: «Я нахожу в них великолепное единство, к которому сам так стремлюсь».

Доминирующий принцип живописи Моне в этой серии картин - лепка формы цветом, а не тоном. Построенный из серого камня, Руанский собор силой таланта художника на наших глазах расцветает всеми цветами радуги, подобно сказочному фейерверку. И, что самое удивительное, мы не видим в этом никакого противоречия. Через свои полотна художник как бы передает нам способность видеть мир его глазами, дает нам шанс испытать те же чувства.

Удивительная, почти детская открытость картин Моне, в сочетании с невероятной зоркостью, буквально завораживала современников. Поль Сезанн, начинавший как импрессионист, но вскоре уставший «ловить мгновенье» и создавший впоследствии более конструктивный художественный язык, однажды в разговоре о Моне сказал: «Моне - это только глаз, но, Боже мой, какой глаз!»



Сток сена в пасмурную погоду. 1890-1891



Сток сена. 1890-1891



Стога сена утром. Эффект снега. 1891



Стога сена, освещенные солнцем. 1890



Сток сена утром. Эффект снега. 1890-1891



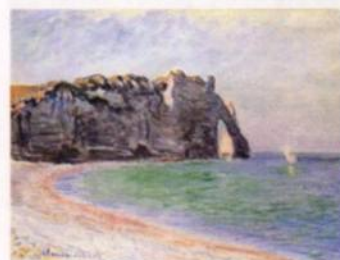
Зимний сток. Закат. 1890-1891



Шторм в Бель-Иле. 1886



Шторм в Бель-Иле. 1886



Этрета. Скалы. 1885



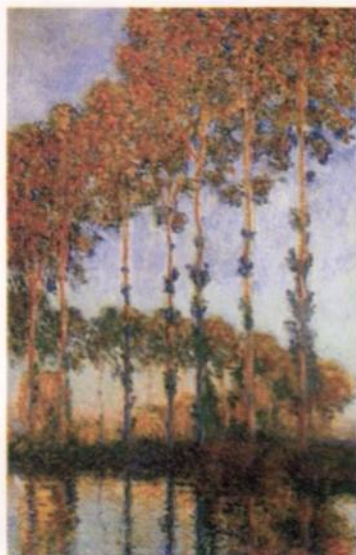
Этрета. Закат солнца. 1883



Зимняя дорога в Живерни. 1885



Тополя. 1891



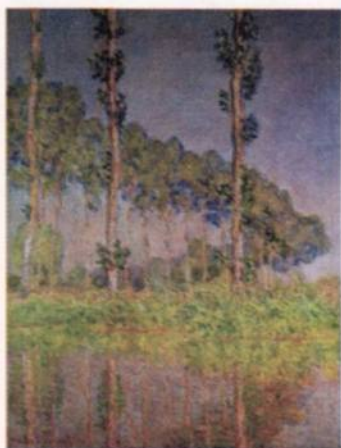
Тополя на берегу реки Эпт. Закат. 1891



Три тополя. Пасмурный день. 1891



Три тополя. Осень. 1891



Три тополя. Весна. 1891



Три тополя. Летний день. 1891

В одном из своих писем из Руана, адресованных Гюставу Жеффруа, Моне писал: «Я уже давно здесь, но это не значит, что я скоро закончу свои «Соборы». Увы! Я могу только сказать еще раз, что чем дальше, тем труднее мне становится передавать то, что я чувствую. И я говорю себе: только очень самоуверенный человек может утверждать, что довел до конца свою картину. Довести до конца - значит сделать картину совершенной, а я работаю так много, все ишу и пробую, почти не продвигаясь вперед, и только устаю».

Поражает упорство, с которым работает уже не молодой художник: ко времени окончания серии ему исполнилось 55 лет. В одном из писем Алисе Ошеде от 3 апреля 1892 года он пишет: «Каждый день я отмечаю и добавляю то, что не смог увидеть раньше. Как трудно, но работа движется... Я разбит и больше не могу работать, ... всю ночь меня мучили кошмары: собор падал на меня, он был то голубой, то розовый, то желтый».

На рубеже веков Моне, уже всемирно признанный художник, трижды предпринимает поездки в Лондон: осенью 1899, в феврале 1900 и в феврале-апреле 1901 года. Результатом этих поездок явилось более сотни картин. Художника привлек в первую очередь эффект тумана над Темзой («потрясающего тумана», как он пишет в одном из своих писем). Этот мотив доминирует в большинстве его полотен, создавая на них атмосферу мистической загадочности. «С каждым днем мне все больше нравится писать Лондон», - сообщает он в 1900 году из Англии своей невестке Бланш.

С Лондоном связано многое в жизни Моне: здесь он в 1870 году вместе с Писсарро посещал лондонские музеи, изучая творчество пейзажистов английской школы, принимал участие в Международной выставке искусств в Кенсингтоне, открывшейся 1 мая 1871 года. В этом городе произошло знакомство с Полем Дюран-Рюэлем, сыгравшее решающую роль в судьбе художника. Знаменитый пейзажист Добиньи представил коллекционеру молодого художника следующим образом: «Вот художник, который превзойдет нас всех... Покупайте».

Еще во время первого своего посещения Лондона Моне написал несколько полотен, изображающих Темзу и здание Парламента. В последующие годы этот мотив

стал темой одной из самых поэтичных серий: «Лондон. Здание Парламента».

В поисках тем для новых серий картин, которые не только помогают художнику прикоснуться к тайнам природы, но и хорошо продаются, Моне в октябре-декабре 1908 года вместе с женой предпринял последнее большое путешествие: художнику уже шестьдесят восемь лет, и ему все труднее уезжать далеко от Живерни. На этот раз Моне выбрал темой очередной серии виды Венеции. «Я все больше и больше восхищаюсь Венецией и грущу оттого, что приближается момент расставания с таким уникальным светом. Это так красиво, - писал Моне Гюставу Жеффру 7 декабря 1908 года. - Я пережил здесь чудесные моменты, почти забыв о своей старости».

Художник заканчивал полотна венецианской серии в своей мастерской в Живерни на протяжении еще трех с лишним лет. Наконец в мае-июне 1912 года в галерее Бернхейма были представлены 29 картин из серии «Виды Венеции». Одновременно с выставкой был выпущен альбом репродукций, названный «Виды Венеции Клода Моне», текст к которому написал Октав Мирбо. Поль Синьяк, посетивший выставку Моне, поспешил выразить художнику свой восторг: «Я восхищаюсь "Венециями" как высочайшим проявлением Вашего искусства, ...где все соответствует Вашей воле, где ни одна деталь не идет вразрез с эмоциями, где Вы достигли вершин служения искусству».

И все же нигде Клод Моне не чувствовал себя так хорошо, как в его родном Живерни, в кругу своей семьи, в своем саду, которому отдал много времени и сил. Где бы он ни находился, мыслями он стремился в свой сад, к своим цветам. «Остались ли еще цветы в саду? - спрашивает он Алису в письме из Этрета, где он был на пленэре в ноябре 1885 года. - Мне бы хотелось, чтобы к моему возвращению там сохранились хризантемы».

Получая невероятное наслаждение от «обшения» со своим садом, он стремился поделиться этой радостью с друзьями. «В деревне так прекрасно сейчас. Я хотел Вас пригласить приехать сюда полюбоваться цветущим садом: путешествие того стоит, а через две недели все отцветет», - писал он Гюставу Жеффру 25 мая 1900 года.

Клемансо назвал великолепный сад Моне «одним из произведе-



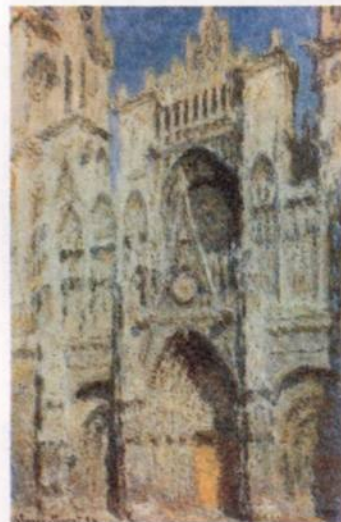
Руанский собор. Конеч дня. 1892-1893



Руанский собор. Пасмурный день. 1892



Руанский собор. Солнечный день. 1894



Руанский собор. Солнечный день. 1893



Беннекур. 1885



Букет подсолнухов. 1880



Руанский собор.
Симфония в серых и розовых. 1892



Здание парламента. эффект тумана.
1900-1901



Здание Парламента.
Штормовое небо. 1900-1901



Здание Парламента.
Закат солнца. 1900-1901



Руанский собор. 1892



Здание Парламента. Вестминстер. 1900-1901



Здание Парламента. Чайки. 1900-1901



Здание Парламента.
Симфония в розовых тонах. 1900-1901

ний мастера». Он писал: «С удивительной тонкостью художник света переделал природу таким образом, чтобы она помогала ему в творчестве. Сад был продолжением мастерской. Со всех сторон вас окружает буйство красок, что является хорошей гимнастикой для глаз. Взгляд перескакивает с одного на другое, и от постоянно сменяющихся друг друга оттенков зрительный нерв возбуждается все больше, и ничто не может усмирить этот восторг».

«Водный сад» стал для художника бесконечным источником вдохновения. При его создании отчетливо проявились японские мотивы, которые замечали и отмечали все гости Моне. Многие растения и деревья, украсившие сад, были привезены из Японии. «Спасибо, что сравнили мой сад с цветами на эстампах Хокусая, - писал в 1896 году Моне Морису Жуаяну, - Вы ничего не сказали о маках, а это очень важно, так как у меня есть уже ирисы, хризантемы, пионы и выюнки».

Особое очарование «Водному саду» придавал изогнутый мостик в японском стиле, перекинутый через пруд. Он стал темой нескольких серий картин, первая из которых написана еще в 1899 году. С годами легкие воздушные перила мостика заросли любимыми цветами Моне - глициниями: таким предстает он на картинах 1920-х годов.

Разнообразная игра света на поверхности пруда с водяными лилиями стала темой бесконечной серии картин, к которой Моне возвращался вновь и вновь. «Я поглощен работой, - пишет он в 1908 году Гюставу Жеффруа - Эти пейзажи с водой и отражениями стали каким-то наваждением. Это непосильный труд для старика, и все же я хочу передать то, что чувствую. Сколько я их уничтожил... И я начинаю их снова... Я надеюсь все-таки чего-нибудь добиться». Моне воспринимал живопись, как поединок с природой. Трагедия его была в том, что его противник был неутомим и вечно молод, в то время как он старел и уже не в состоянии был состязаться с ним. «Я работаю все время, все время борюсь с природой», - писал 78-летний художник Дюран-Рюэлю.

Последние годы жизни творчество Моне все больше приобретает декоративные черты. В погоне за деталями и нюансами художник нередко утрачивает ощущение целого. В своих многочисленных изображениях заросшего пруда

он окончательно отказывается от формы, пытается передать лишь ощущение ускользающего света.

В 1919 году Клод Моне принес в дар государству 12 больших декоративных полотен из серии, изображающей водяные лилии в водоеме. Дар Клода Моне - серию «Нимфеи» - сначала предполагалось разместить в специально построенном для них павильоне со стеклянным потолком в саду отеля Бирон. Но палата депутатов отвергла проект, составленный самим художником. Тогда решили переделать для «Нимфей» два зала в музее Оранжерии. В связи с этим понадобилось добавить еще два полотна к подаренным двенадцати. Художник продолжал над ними работать с большим трудом, поскольку зрение его катастрофически портилось. «Я работаю через силу и хочу успеть написать все до того, как потеряю способность видеть», - писал он Жозефу Дюран-Рюэлю.

Болезнь глаз прогрессировала, и художник вынужден был пойти на операцию, после которой вернулся к работе. В письме Андре Барбье от 17 июля 1825 года Моне пишет: «Я работаю как никогда и доволен тем, что делаю. Если новые очки будут лучше прежних, значит, я мог бы жить и до ста лет». В понимании художника «жить» - значило «видеть».

Моне умер в Живерни 5 декабря 1926 года на руках у своей невестки Бланш - дочери Алисы Ошеде. Он пережил всех своих друзей и соратников, вторую жену Алису и старшего сына Жана. «Какой у меня печальный конец», - признавался он в одном из писем Гюставу Жеффруа.

Творчество Клода Моне - целая эпоха в искусстве. Он был одним из ведущих художников-импрессионистов, однако его эксперименты с живописной фактурой, цветом и светом служили также отправной точкой для развития абстрактного искусства. Художник принял участие в пяти из восьми выставок импрессионистов, показав 121 картину. После Четвертой выставки Моне отошел от движения импрессионистов, считая, что оно изжило себя, однако, продолжал поддерживать с прежними соратниками теплые приятельские отношения. На склоне лет, в одном из интервью он сказал: «Нашей силой была наша сплоченность, наша дружба. И затем, развитие живописи имеет свою судьбу: то, что сделали мы, то же самое сделали бы другие, подобные нам».



Мост Ватерлоо.
Эффект солнечного света. 1899-1901



Мост Ватерлоо в пасмурную погоду. 1899-1901



Мост Ватерлоо. Туманное утро. 1899-1901



Мост Ватерлоо. Туманный день. 1899-1901



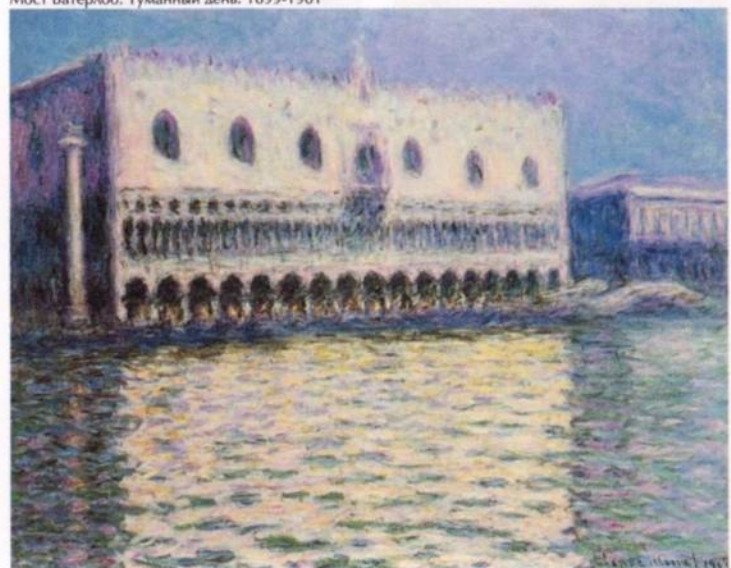
Автопортрет в берете. 1886



Палаццо Дарио. 1908



Палаццо да Мула. 1908



Палаццо Дукале. 1908



Сан Джорджо Маджоре. 1908



Сан Джорджо Маджоре. 1908



Большой канал. 1908



Большой канал. 1908



Желтые ирисы. 1914-1917



Овсяное поле. 1890



Овсяное и маковое поле. Живерни. 1890



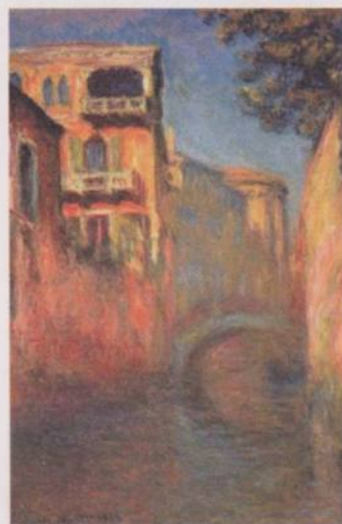
Гора Колсаас. 1895



Гора Колсаас в солнечном свете. 1895



Главная аллея в саду Моне в Живерни. 1901-1902



Рио делла Салюте. 1908



Рио делла Салюте. 1908



Рио делла Салюте. 1908



Плакучие ивы на берегу пруда. 1916-19



Японский мостик. 1918-19



Красные водяные лилии. 1914-1917



Плакучая ива возле пруда с водяными лилиями. 1916-1919



Нимфеи. Отражение облаков в пруду (левая часть). 1920-26



Нимфеи. Отражение облаков в пруду (центральная часть). 1920-1926



Нимфеи. Отражение облаков в пруду (правая часть). 1920-1926



Плакучая ива. 1918



Пруд с водяными лилиями в Живерни. 1918-1919



Пруд с водяными лилиями. 1917-1919



Пруд с водяными лилиями. 1917-1919



Водяные лилии. 1917-1918



Водяные лилии. 1917-1919



Желтые ирисы. 1914-1917



Японский мостик. 1918-1924



Водяные лилии. 1914-1917



Японский мостик в Живерни. 1896-1898



Японский мостик. 1897-1899



Японский мостик. 1899



Японский мостик. 1918-1924



Японский мостик. 1900



Желтые ирисы. 1924-1925



Ирисы. 1924-1925



Японский мостик. 1918-1924



Дом, видимый сквозь розовый сад. 1922-1924



Цветочная арка в Живерни. 1913



На набережной, 1869



Сестры, 1869



Женщина за туалетом, 1875

**МОРИЗО, Берта Мари Полин
(1841-1895)**

Французская художница.

Родилась в семье крупного правительственного чиновника, приходилась родной внучкой знаменитому французскому художнику Фрагонару. После того, как в 1852 году семья Моризо переехала в Париж, Берта и ее сестра Эдма стали брать уроки рисования и живописи - сначала у Шокарна, затем, с 1857 года, у Гишара. Девушки много копировали в Лувре, что было обязательным в академическом образовании. Они занимались живописью серьезнее и усерднее, нежели большинство женщин их положения, для которых искусство служило лишь приятным времяпрепровождением. Особенно посетителей Лувра поражала смелость, с какой Берта копировала Веронезе и других мастеров. В 1859 году во время занятий в Лувре Гишар познакомил ее с Бракмоном и Фантен-Латуром.

Однако уроки Гишара, основанные на копировании и рисовании по памяти, скоро перестали их устраивать, и сестры отказались от его услуг, заявив о своем желании писать на пленэре. Берта Моризо добилась знакомства с Камилем Коро, и с 1861 года сестры приступили к работе на пленэре под руководством мэтра и его ученика Уди но.

Лето 1863 года обе молодые художницы провели между Понтуазом и Овером, совершенствуясь в пленэрной живописи. Каждое утро они вставали очень рано и отправлялись на мотив, послушно следуя совету Коро: «Надо работать с твердостью и упорством, не думая слишком много о папаше Коро; природа сама по себе лучший советчик». У своего нового учителя Берта Моризо переняла характерную манеру передачи света и трактовки пейзажа, словно подернутого дымкой. Коро симпатизировал новой ученице настолько, что, вопреки своим привычкам одинокого человека, согласился обедать по понедельникам в доме ее родителей. Работая в Овере, она познакомилась с Добиньи. На выставку в Салон 1864 года Берта Моризо представила два пейзажа, написанных летом, назвавшись ученицей Гишара и Удино.

Легкая, изящная живописная техника и лирическая атмосфера ее работ привлекли внимание Эдуарда Мане, лидера молодых оппозиционеров. Ее «Вид Парижа»,

показанный в Салоне 1867 года, произвел на него большое впечатление. В 1868 году Фантен-Латур познакомил их. Мане, который не любил профессиональных натурщиков, попросил ее позировать ему для новой картины, «Балкон», которую он в то время писал. Берта согласилась и стала регулярно приходить на сеансы в его мастерскую в сопровождении своей матери. Позднее она неоднократно позировала Мане, который написал с нее несколько портретов. Они по праву считаются одними из лучших в портретной галерее художника. Об одном из них Поль Валери написал: «Я не знаю ничего в творчестве Мане выше портрета Берты Моризо... Прежде всего: черное, черное траурной шляпки и завязок этой шляпки, которые смешиваются с каштановыми волосами... поразило меня. Всемогущество этого черного цвета, простота холодного фона, бледные и розовые блики света на коже... Эти яркие места интенсивной черноты обрамляют и подчеркивают лицо, с чрезмерно большими черными глазами, рассеянными и словно бы отсутствующими, - все вместе образует в некотором роде "присутствие отсутствия"».

Мане и Моризо связывали теплые дружеские отношения. И хотя она считала себя его ученицей, но и он многому научился у нее. Светлый колорит ее работ оказал влияние на палитру художника и отразился на яркости световых эффектов его пейзажей. В декабре 1874 года Берта Моризо породнилась с Мане, выйдя замуж за его брата Эжена.

В 1874 году художница приняла решение участвовать в Первой выставке импрессионистов: в знак поддержки новых соратников она отказалась выставляться в Салоне. Мане, который сам ввел Берту в круг импрессионистов, решительно воспротивился ее решению игнорировать Салон, и особенно, выставлять свои работы с импрессионистами, которые в то время были объектом едких насмешек. Тем более что до этого момента работы художницы регулярно принимались в Салон и имели там успех.

Однако Берта Моризо своего решения не изменила, и на Первой выставке импрессионистов было представлено десять ее полотен. Одно из них, пожалуй, самое известное - «Колыбель», удивительно лиричное и приподнятое произведение.



Вечернее платье. 1876



На балконе. 1871-1872



Пугающаяся женщина. 1877



На балу. 1875



На лугу. 1874



В столовой. 1886



Катание на лодке. 1889



Летний день. 1879



Игра в прятки. 1873

Выставив картины в ателье на бульваре Капуцинок, Берта Моризо вместе со своими друзьями стала мишенью критиков, наперебой бросившихся соревноваться в остроумии. Нашлось место для нее и в знаменитом фельетоне «Выставка импрессионистов», автор которого, Луи Леруа, писал: «Вот взгляните - мадемуазель Моризо! Эту юную даму не интересует изображение мелких деталей. Когда она пишет руку, то делает ровно столько длинных мазков, сколько на ней пальцев - и дело с концом. Дураки, которые с мелочной придирчивостью требуют, чтобы рука была нарисована, ни черта не понимают в импрессионизме, и великий Мане выгнал бы их из своей республики...».

Мать Берты Моризо, встревоженная статьями в прессе, обратилась к Гишару, с просьбой посмотреть картины на выставке и сообщить ей свое мнение. Ответ не замедлил прийти: «Я видел залы Надара и хочу немедленно поделиться с вами моим искренним впечатлением. Когда я вошел туда, уважаемая госпожа, у меня сжалось сердце при виде произведений вашей дочери в этом убийственном окружении. Я сказал себе: «Нельзя безнаказанно жить вместе с сумасшедшими». Мане был прав, когда противился тому, чтобы она выставлялась. Изучая и честно анализируя выставленные работы, можно, конечно, найти там и сям великолепные куски, но все в целом выглядит сумасбродством».

В дальнейшем Берта Моризо активно участвовала во всех выставках импрессионистов, кроме Четвертой (1879), которую пропустила из-за болезни. Также участвовала в выставке импрессионистов в Нью-Йорке (1886), выставках в галерее Пти (1887), брюссельской «Группы двадцати» (1887), галерее Буссо и Валадона (1892). Солнечные, свежие пейзажи и сиены с изображением женщин и детей внесли существенный вклад в живопись импрессионистов, нашли также многочисленных приверженцев за пределами этого движения. При этом в ее работах, особенно позднего периода, вместо характерной для импрессионистов воздушности появляется более плотный мазок и более четкая линия, что сближает ее новую манеру с более поздними художественными течениями, в частности, с экспрессионизмом.

Появление ее работ на выставках импрессионистов сопровождалось чаще всего положительными,

хвалебными отзывами. Критики отмечали «очаровательно тонкие и, главное, такие женственные картины мадемуазель Берты Моризо» (Жорж Ривьер), характеризовали ее как «тонкую колористку, которая умеет подчинить все общей гармонии трудно сочетаемых оттенков белого и не впасть при этом в слашавость» (Ф. Б.).

При жизни Берты Моризо ее картины нередко покупались по более высокой цене, чем произведения ее собратьев, у которых она пользовалась единодушным признанием. Всю свою жизнь она оставалась своеобразным центром притяжения для художников, литераторов и критиков, так или иначе связанных с импрессионизмом. До конца своих дней художница сохраняла верность раз и навсегда выбранному творческому методу - импрессионизму.

Ее дом был всегда открыт для гостей. В 1881-1883 годах ее парижская квартира стала местом встречи друзей, собиравшихся у нее по четвергам. Среди постоянных гостей были Дега, Кайботт, Моне, Писсарро, Уистлер. Пюви де Шаванн, Дюре, Ренуар и Малларме также были частыми гостями в ее доме. Последний был ее самым близким другом и преданным поклонником.

В 1892 году Берта Моризо овдовела. Она умерла три года спустя во время эпидемии гриппа, оставив после себя богатое творческое наследие, важную часть которого составляет ее переписка, содержащая тонкие замечания о движении импрессионистов, о личности и творчестве Эдуарда Мане, об уникальной эпохе в мировом искусстве. В память о Берте Моризо в галерее Дюран-Рюэля состоялась большая ретроспективная выставка художницы, включившая 300 полотен. Предисловие к каталогу написал Малларме. Он же, на правах самого близкого друга, стал опекуном ее шестнадцатилетней дочери, которая пятью годами позже, в 1900 году, вышла замуж за сына Анри Руара, Эрнеста.



Крестьянка, развешивающая белье. 1881



Девушка, собирающая вишни. 1891



Молодая дама на скамейке. 1864



Девочка с куклой. 1883



Перед зеркалом. 1890



Пастушка. 1891



Мандолина. 1889



Отдых. 1894



После обеда. 1881



Разговор. 1891



Спиной к свету. 1879



Портрет дочери. 1890



Девочка в соломенной шляпке. 1892



Девушка, играющая на мандолине. 1890



Маргаритки. 1885



Девочка с собакой. 1886



Пробуждение. 1885-1886



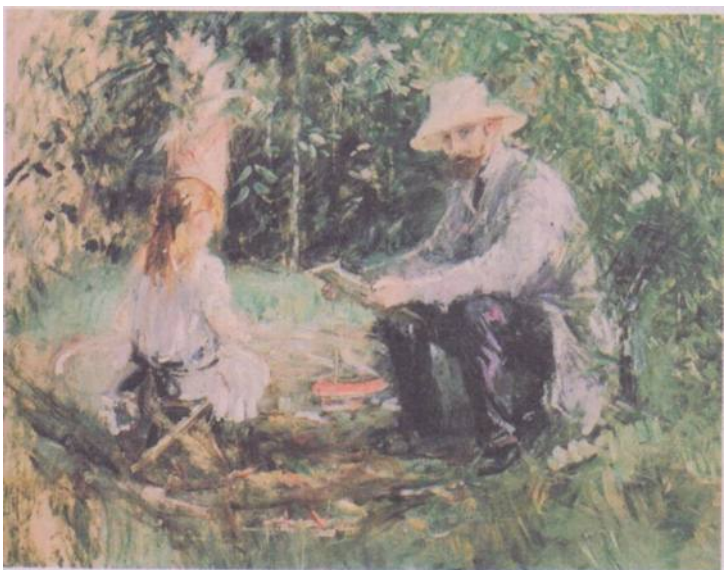
Сток сена. 1883



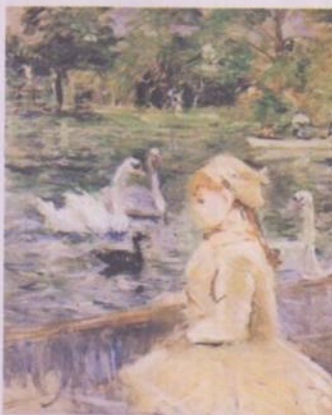
Свирель. 1890



Дневные грезы. 1894



Эжен Мане с дочерью в саду. 1883



На озере. 1884



Портрет мадам Хаббар. 1874



На озере в Булонском лесу. 1884



Портрет детей. 1893



Портрет Марии Бусье с дочерью. 1874



На вилле на побережье. 1874



Девочка с бадминтоном (Жанна Бонне). 1888



На веранде. 1884



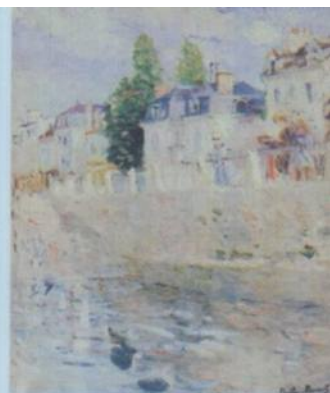
Портрет Жанны Понтильон. 1894



Ивы в саду в Буживале, 1884



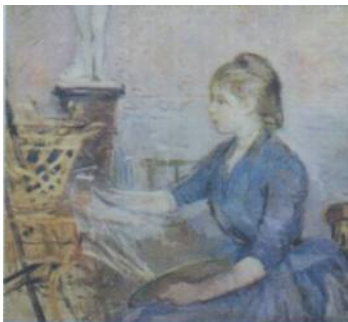
Миска молока, 1890



Причал в Буживале, 1883



Купание, 1885-1886



Паола Гобильяр за мольбертом, 1886



В саду, Ок. 1885



У края воды, 1864



Молодая женщина, вяжущая в саду, 1883



Сестра художницы у окна, 1869



Тение на лугу, 1873



Вид на порт Фекам, 1874



Зимняя прогулка



Раздумья



Набережная Виктории



Бульвар Осман

НИТТИС, Джузеппе де (1846-1884)

Французский художник, итальянец по происхождению.

Родился 25 февраля в местечке Барлетта в Перудже в семье богатых землевладельцев. В 1861-1863 годах учился в Колледже искусств в Неаполе, писал на пленэре в Портичи. В 1866 году Ниттис приехал во Флоренцию, где примкнул к группе Маккьяйоли. Он нашел в художниках, собиравшихся в кафе Микеланджело, людей, близких ему по духу. В натуральных пейзажах Ниттиса, относящихся к этому периоду, заметен живой интерес к проблемам цвета и пространства в живописи.

В 1867 году художник приехал в Париж, где поступил в Школу изящных искусств, в мастерскую академического живописца Жана-Леона Жерома. Два года спустя он дебютировал своими работами в парижском Салоне. В этот период художник завязал дружбу с Мане и Дега, а чуть позже - с Тулуз-Лотреком. С Парижем связаны все значительные успехи Ниттиса-живописца. «Именно Парижу я обязан своей репутацией», - утверждал сам художник.

В 1874 году Дега привлек Ниттиса к участию в Первой выставке импрессионистов, на которой он показал пять работ. С 1879 года, по примеру своего друга Дега, Ниттис начал пробовать себя в технике пастели. В редакции журнала Жоржа Шарпантье «La Vie Moderne» состоялась его персональная выставка, которая прошла с большим успехом. В 1882 году Ниттис выступил одним из инициаторов «Международных выставок» в галерее Пти.

Творчество Ниттиса было своего рода компромиссом между импрессионизмом и салонным искусством. Небольшие по размеру картины, пастели и рисунки художника изображают забавные городские сценки, а также жизнь аристократических кварталов Лондона и Парижа: его называли «летописцем современной жизни». С импрессионизмом художника связывает то же, что и его друга Дега - интерес к повседневной городской жизни, фрагментарность, «фотографичность» композиции. Многие его пейзажи импрессионистичны по цвету и характеру мазка, но они являются скорее исключением из общего правила.

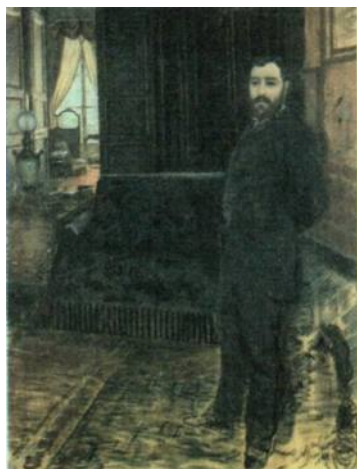
Ниттис был очень модным, преуспевающим художником. Живя в

Париже, он не раз отправлялся в путешествие: чаще всего это была родная Италия или близкий по духу аристократический Лондон. В 1878 году его заслуги перед искусством были отмечены орденом Почетного легиона.

Художник умер в Париже 21 августа 1884 года.



Бера. 1880



Автопортрет



Проходящий поезд. 1869



Вестминстерский мост. 1878



Женский портрет. 1880



На лугу



Обнаженная в красных чулках. 1879



Женский портрет



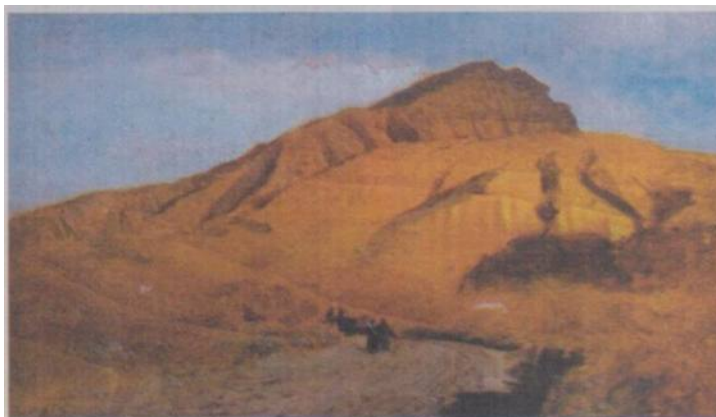
Скачки в Лоншане. 1883



Вестминстер. 1875



Площадь пирамид. 1875



Везувий. 1872



Скачки в Отвиле (левая часть триптиха). 1881



Прогулка. 1874



Сара Бернар в костюме Перро



Тополя. 1870



Мост. 1876



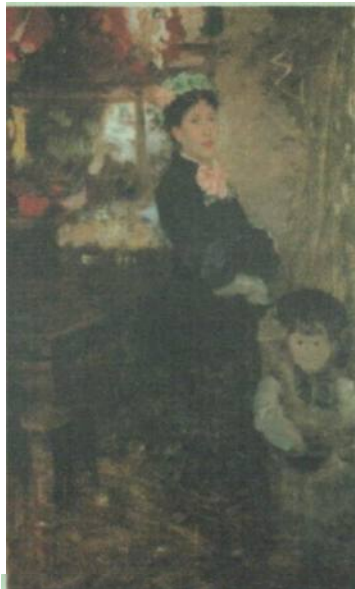
Завтрак в саду. 1884



Площадь Карусель с видом на дворец Тюильри. 1882



Извержение Везувия. 1872



Портрет госпожи де Ниттис с сыном



Дама на красном диване. 1883



Скачки в Отвиле
(центр, часть триптиха). 1881



Салон принцессы Матильды. 1883



Развалины Помпей. 1875



Какой холод! 1874



Извержение Везувия. 1872

ПИССАРРО, Камиль
(1831-1903)

Французский художник.

Родился в местечке Шарлотта-Амалия на острове Сент-Тома (Виргинские острова), где прошли его детство и юность. Мать Писсарро была креолкой. Писсарро воспротивился желанию отца сделать из него коммерсанта. Отказавшись от карьеры в бизнесе, он поступил в ученики к датскому пейзажисту Фрицу Мельби. В 1855 году будущий художник приехал в Париж, где посещал классы Академии Сюиса, а также пользовался советами выдающегося пейзажиста того времени Камилля Коро. Дебютировал в Салоне 1857 года. В 1863 году принял участие в Салоне Отверженных, выставив там три картины.

В это же время состоялось знакомство художника с будущими соратниками - Клодом Моне, Альфредом Сислеем и Фредериком Базилем. К тому моменту он был уже знаком с Эдуардом Мане, Джеймсом Уистлером и Полем Сезанном.

Исповедуя принципы импрессионизма, Писсарро уже в конце 1860-х годов писал пейзажи, в которых особое внимание уделял изображению освещенных предметов в воздушной среде. С 1866 по 1868 год художник работал на пленэре в Понтуазе, где несколько лет спустя ему суждено было поселиться на целое десятилетие. Два пейзажа, написанных там, при поддержке Добиньи были приняты в Салон 1868 года.

В 1869 году Писсарро вместе с семьей переехал в Лувесьенн, но начавшаяся год спустя война заставила его сняться с места и бежать, бросив холсты и пожитки, сначала в Бретань, к своему другу Пьетту, имевшему в Монфуко ферму, а затем в Лондон. Здесь Писсарро познакомился с коллекционером и торговцем картинами Полем Дюран-Рюэлем, который купил у него две картины по 200 франков каждая, что было больше, чем Писсарро получал в Париже. Дюран-Рюэль выставлял их на каждой выставке, которую устраивал в Лондоне, но ни одной так и не продал.

Вынужденная эмиграция не решила творческих и материальных проблем Писсарро. В одном из писем из Лондона своему другу Теодору Дюре он отмечает: «Я не останусь здесь; только за границей чувствуешь, как Франция велика,



Баржи в Ла Рош Гийон. 1865



Холмы Понтуаз. 1867



Весна в Лувесьенне. 1869



Автопортрет. 1873



Портрет Поля Сезанна. 1874



Нижний Норвуд под снегом. 1871



Дорога в Рокенкур. 1871

прекрасна и гостеприимна. Здесь все иначе! Здесь встречаешь лишь равнодушие, презрение, даже грубость. Художники здесь завидуют и не доверяют друг другу. Здесь нет искусства, здесь все предмет коммерции. В отношении продажи я ничего не добился, только Дюран-Рюэль купил у меня две маленькие работы. Моя живопись не нравится, совсем не нравится, неудача преследует меня повсюду».

В Лондоне Писсарро встретился с Моне. Оба были счастливы вновь обрести друг друга: они стали часто встречаться. «Моне и я были в восторге от лондонских пейзажей, - вспоминал Писсарро. - Моне работал в парках, а я, живя в Нижнем Норвуде, очаровательном в то время предместье, изучал эффекты тумана, снега и весны. Мы писали с натуры... Посещали мы и музеи. Акварели и картины Тернера и Констебла, полотна старика Крома, конечно, имели влияние на нас. Мы восхищались Гейнсборо, Лоуренсом, Рейнольдсом и пр., но в основном мы были поражены пейзажистами, которые импонировали нашим взглядам на пленэре, на передачу света и мимолетных впечатлений».

По возвращении во Францию, Писсарро с семьей поселился в Понтуазе. Подобно Аржантею в творчестве Моне 1870-х годов, Понтуаз стал для Писсарро местом, где обрели реальность его творческие замыслы. В эти годы он становится центром притяжения молодых творческих сил: вокруг Писсарро объединяется группа художников, среди которых Сезанн, Гийомен и Белиар. Особенно тесно художник сошелся с Сезанном, который в 1872 году приехал к нему в Понтуаз со своей небольшой семьей. В Понтуазе Писсарро и Сезанн были практически неразлучны. Они писали на пленэре одни и те же мотивы: при этом, влияя на манеру Сезанна, Писсарро в свою очередь испытывал на себе его влияние. Летом 1881 года к компании друзей присоединился Гоген, тогда еще служащий банка, который в те годы нуждался в опеке и добром совете Писсарро.

Он любил делиться тем, что знал и умел, охотно помогал молодым художникам, которых всегда было много возле него. Один из них, начинающий живописец Луи Ле Бейль, аккуратно записывал советы мастера. Вот некоторые из них: «Выбирайте натуру, соответствующую вашему темпераменту. Подходите к мотиву с точки зрения

формы и ивета, а не рисунка... Не обозначайте слишком точно контуры предметов, мазок, правильный по цвету и силе, должен создать рисунок. При изображении массы не так трудно детализировать контур, как писать то, что заключено в нем. Пишите самое существенное в характере вещей, старайтесь передать это любыми средствами, не беспокоясь о технике. Когда начинаете писать, выберите предмет, посмотрите, что находится справа и что слева, и работайте над всем одновременно. Не пишите кусочек за кусочком, а пишите все сразу, накладывая краску мазками правильного цвета и силы, учитывая, что находится рядом. Используйте мелкие мазки и попытайтесь фиксировать свои впечатления немедленно. Глаз не должен сосредотачиваться на одной точке, а должен видеть целое, наблюдая за отражением красок на всем, что их окружает. Работайте в одно и то же время над небом, водой, ветками, землей, стараясь, чтобы все продвигалось в равной мере, и не престанно перерабатывайте, пока у вас не получится то, что нужно. Покрывайте холст с первого же захода и затем работайте над ним до тех пор, пока вы не увидите, что больше нечего добавить. Как следует наблюдайте за воздушной перспективой от переднего плана до горизонта, за отражением неба, листвы. Не бойтесь накладывать краски, отделяйте работу постепенно. Работайте не согласно правилам и принципам, а пишите то, что видите и чувствуете.

Пишите щедро и уверенно, так как желательно не терять полученное первичное впечатление. Не робейте перед лицом природы, надо быть смелым, даже рискуя обмануться и наделать ошибок. Нужно иметь всего лишь одного учителя - природу, с ней всегда надо советоваться».

За годы, проведенные в Понтуазе, Писсарро выработал характерную живописную манеру, отличающуюся поэтичностью и экспрессивной выразительностью. Теодор Дюре в письме Писсарро от 6 декабря 1873 года писал: «У вас нет ни декоративного чувства Сислея, ни поразительного глаза Моне, но у вас есть то, чем не обладают они, - интимное и глубокое чувство природы и сила кисти, в результате чего красивая картина, написанная вами, - это всегда нечто законченное. Если бы мне надо было дать вам совет, я бы сказал: «Не думайте ни о Моне,



Зимний пейзаж. Верхний Норвуд. 1871



Далвич-колледж. Лондон. 1871



Перекресток в Понтуазе. 1876



Красные крыши. 1877



Иней. 1873



Сад в Понтуазе. 1877



Улица в Понтуазе. 1874



Дорога из Версаля. 1872

ни о Сислее, не думайте о том, что делают они, идите своим путем, путем изображения сельской природы. Этот новый путь поведет вас так далеко и высоко, как никакого другого мастера».

Писсарро жил и работал в Понтуазе десять лет, с 1872 по 1882 год. В отличие от Клода Моне, писавшего по большей части пейзажи, Писсарро часто обращался к сценам из крестьянской жизни. Критики нередко обвиняли его в подражании Милле, однако, в отличие от романтического реализма последнего, живопись Писсарро была более светлой, и в то же время, более реалистичной.

В 1884 году Писсарро поселился в деревне Эранны близ Жизора. Он вновь обрел вдохновение и с упоением писал великолепные сельские виды, лишь иногда выезжая в Париж, Руан, Дьепп для того, чтобы писать городские пейзажи и решать вопросы с продажей своих картин. С скромные и нерегулярные доходы едва могли обеспечить большую семью художника - он был отцом пятерых сыновей и двух дочерей. (Надо отметить, что все сыновья Писсарро впоследствии стали художниками.) Значительная часть времени уходила на беготню от одного торговца картинами к другому и пристраивание своих полотен. В одном из писем из Парижа, адресованном сыну Люсьену, он пишет: «Значит, мама думает, что можно провести дела очень быстро? Она думает, что мне очень приятно с утра до вечера бегать по снегу, по грязи, без гроша в кармане, скупаясь на омнибус, хотя я падаю от усталости, искать несколько су на завтрак или обед. Нет, это не весело - я хочу только одного: найти человека, который так поверил бы в мой талант, что обеспечил бы жизнь мне и моим близким. Я бываю счастлив, только когда я в Эранны, вместе со всеми вами, когда я спокоен и могу думать о работе - но это было бы слишком прекрасно». Человек, о котором мечтал Писсарро, вскоре нашелся: им стал Поль Дюран-Рюэль. В ноябре 1892 года Писсарро согласился на монопольное право Дюран-Рюэля на покупку его картин на выгодных для художника условиях. Лишь в 1901 году он заявил о своем желании вернуть себе полную свободу в отношении продажи картин.

В 1885 году 55-летний художник со свойственным ему стремлением ко всему новому, отважился на рискованный эксперимент - он

безоговорочно и решительно примкнул к движению неомимпрессионистов, которое возглавляли Жорж Сера и Поль Синьяк. Писсарро оставил найденную им манеру ради живописи точками - пуантилизма. Используя право члена группы приглашать участвовать в выставке своих друзей, он добился того, чтобы два его новых товарища были приняты на Восьмую выставку импрессионистов. Поведение Писсарро вызвало в кругу его бывших соратников возмущение: Моне, Ренуар и Сислей категорически отказались дать на выставку свои работы из-за участия в ней Сера и Синьяка. Эжен Мане, один из организаторов выставки, также был недоволен. В марте 1886 года состоялось его объяснение с Писсарро, о котором художник пишет своему сыну: «Вчера у меня была схватка с Эженом Мане по поводу Сера и Синьяка... Я объяснил Мане, хотя он, вероятно, ничего не понял, что Сера внес новый элемент в искусство, а эти господа, несмотря на их талант, не могут его оценить, что лично я уверен в будущем этого нового искусства, со временем оно даст необычайные результаты. Впрочем, мне безразлично мнение других художников, все равно каких, я не признаю легкомысленного суждения [импрессионистов] романтиков, им выгодно противодействовать новым тенденциям. Я принимаю вызов и буду бороться. Но они, прежде чем начать борьбу, стараются потихоньку подтасовать карты и сорвать выставку. Мсье Мане был вне себя! Я не отступлю. За кулисами идет возня, но я держусь твердо».

В конце концов, было принято нейтральное решение: Писсарро и его новые друзья, а также его сын Люсьен, выставят свои пуантилистские работы в отдельной комнате. Эта комната, в которой четверо художников выставили в общей сложности 57 работ, была слишком узкой, чтобы дать возможность достойно разглядеть пуантилистские полотна, нуждающиеся в отходе, из-за толчеи и ажиотажа, которым сопровождался этот показ. Публика, стесковавшаяся по скандалу, валила толпами. Общему смятению способствовал также тот факт, что ни зрители, ни критики не могли отличить, какие картины написаны Писсарро, а какие его сыном и его друзьями - настолько похожими делала их общая живописная палитра и единый художественный метод. Это дало право некоторым критикам заявить, что пуантилизм



Весна в Понтуазе. 1872



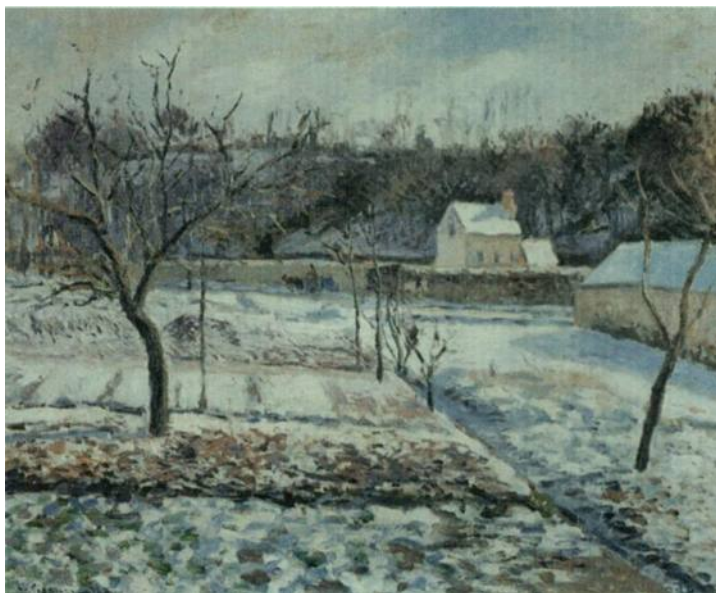
Оттепель в Понтуазе. 1872



Отпах в лесу Понтуазе. 1878



Вид на деревню сквозь лес. 1868



Весна в Понтуазе. 1877



Снег в Понтуазе. 1874



Понтуаз. Эффект снега. 1875

окончательно уничтожил индивидуальность художников, прибегших к нему.

Очевидно, в чем-то критики были правы, потому что вскоре Писсарро почувствовал, что новая живописная техника сковывает его эмоции, не передает всего многообразия форм окружающего мира, выполнение картины «идет слишком медленно и не может следовать непосредственно за ощущением». Художник стал искать возможность сохранить чистоту цвета, отказавшись от пресловутой точки. «Я обдумываю, как обойтись без точки, - пишет он Люсьену в 1888 году. - Я надеюсь достичь этого, но пока еще не могу додуматься, как передать чистый тон, чтобы не было жестко... Как сохранить чистоту и простоту точки и вместе с тем пастозность, гибкость, свободу мазка, непосредственность и свежесть ощущения нашего импрессионистического искусства? Этот вопрос меня очень беспокоит: точка жидка, бестелесна, не имеет содержания, прозрачна, скорее однообразна, чем проста, даже у Сера, особенно у Сера». Не добившись результата, который удовлетворил бы его, Писсарро в 1889 году вовсе отказался от пуантилизма и вернулся к своей прежней манере.

После 1890 года положение Писсарро заметно упрочилось. С отказом от пуантилизма и возвращением в русло традиционного импрессионизма к нему вернулись прежние почитатели. Два его пейзажа были проданы на аукционе за довольно высокую цену - 2100 и 1400 франков.

В 1892 году Писсарро совершил путешествие в Англию, откуда привез целый ряд замечательных полотен. Картины были сразу же приобретены Дюран-Рюэлем, устроившим большую выставку работ художника, которая прошла с большим успехом. Получив монопольное право на приобретение картин Писсарро, Дюран-Рюэль стал устраивать выставки его картин: с 1893 по 1901 год было организовано еще пять выставок.

Пример Клода Моне, который в 1890-х годах создал свои лучшие живописные серии картин («Стога», «Японский мостик», «Руанский собор»), вдохновил 67-летнего Писсарро на создание серии видов Парижа, ставшей одним из высших достижений импрессионизма в передаче воздушной среды и эффектов освещения. Серия картин, изображающих Бульвар

Монмартр в разное время суток, была написана художником в 1897 году, несмотря на частичную потерю зрения.

Любознательность художника и его склонность к экспериментам служили его ремеслу: любую технику он мог заставить выражать свои мысли и чувства. В последние годы жизни он увлекся литографией и офортом, всерьез заявив о себе, как о незаурядном графике. Многочисленные графические опыты Писсарро по праву занимают достойное место среди лучших произведений импрессионистов в этом виде искусства.

При этом его скромность не переставала поражать современников. Когда Теодор Дюре в 1878 году предложил ему продать в Лондоне несколько своих листов, он ответил: «Никогда не решусь поверить, что такие бесформенные пробы офортов, как мои, могут найти покупателей в Лондоне. У меня не было времени и средств, чтобы продолжить опыты, мне нужны два или три года упорной работы».

Писсарро умер в Париже 13 ноября 1903 года в возрасте 73 лет. За всю его долгую жизнь государство не приобрело у него ни одной картины. Он не был обласкан властью, не получил за свои полотна ни орденов, ни медалей.

Большая посмертная выставка, открывшаяся в 1904 году, поразила современников мастерством, размахом и силой дарования художника. Не только его друзья и почитатели, как Октав Мирбо, но и представители враждебного лагеря - символисты, как Шарль Морис, были вынуждены признать, что в его линии французское искусство лишилось одного из выдающихся живописцев и графиков XIX века.

Писсарро был старшим среди соратников и пользовался непрекращаемым авторитетом, что помогало ему улаживать конфликты, то и дело возникающие в разношерстной среде импрессионистов. Он уговаривал, мирил, хлопотал за молодежь, предлагал такие условия развески картин, чтобы никто не был обижен. Его любили и уважали все, любовно называя в своей среде «папа Писсарро». Он был единственным среди художников-импрессионистов, кто принял участие во всех без исключения восьми выставках объединения.



Парк в Понтуазе. 1878



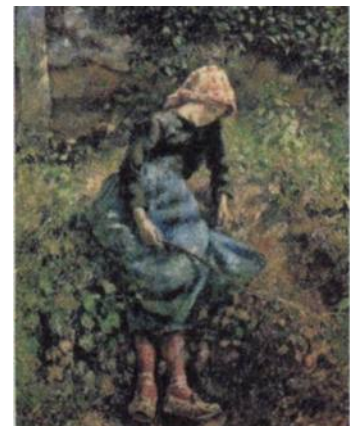
Вид Понтуаза. 1877



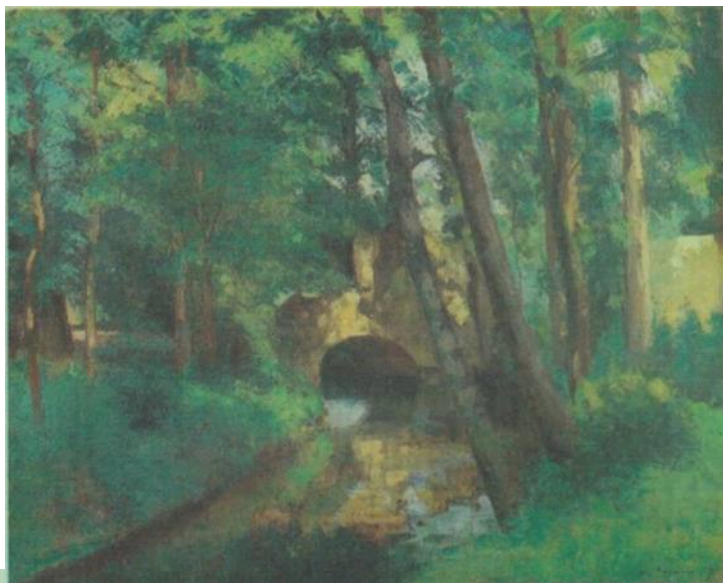
Берега Уазы. 1878



Прачка. Эраньи. 1887



Пастушка. 1881



Маленький мостик. Понтуаз. 1875



Пейзаж с полями. Эраньи. 1885



Стог сена в Эраньи. 1885



Дорога из Эннеми. Понтуаз. 1877



Берега Элты в Эраньи. 1884



Полевые работы в Эраньи. 1887



Дорога в Эраньи зимой. 1885



Сбор урожая. 1880



Сбор яблок. Эраньи. 1888



Женщина, сжигающая сучья. 1890



Яблоня в Эраньи. 1887



Закат в Эраньи. Эффект снега. 1895



Риджент-парк. 1892



Уборка картофеля. 1893



Дорога в парке. 1892



КьюГрин. 1892





Площадь Французского театра. Туман. 1898



Портрет Люсьена Писсарро. 1875



Площадь Французского театра. Эффект дождя. 1898



Автопортрет. 1900



Площадь Французского театра.
Солнечный полдень. 1898



Площадь Французского театра.
Солнечный день. 1898



Площадь Французского театра. 1898



Площадь Французского театра.
Весна. 1898



Бульвар Монмартр. Туман. 1897



Бульвар Монмартр. Закат. 1897



Бульвар Монмартр. Весна. 1897



Бульвар Монмартр. Полдень. 1897



Бульвар Монмартр. Весна. 1897



Мост Буальдье, Руан. Туман. 1896



Бульвар Монмартр. Весна. 1897



Бульвар Монмартр. Ночь. 1897



Мост Буальдье, Руан. Закат. 1896



Итальянский бульвар. Утро. 1897



Новый мост. Туман. 1902



Набережная Малакке в солнечном свете. 1903



Вид на Новый мост и Лувр. Морозное утро. 1901



Автопортрет. 1903



Бульвар Сен-Лазар. 1893



Площадь Карусель. Осеннее утро. 1899



Площадь Карусель. Пасмурный день. 1899

РАФАЭЛЛИ, Жан-Франсуа (1850-1924)

Французский живописец, график и скульптор, итальянец по происхождению.

Родился 20 апреля в Париже, где прожил всю жизнь. Первоначально учился певческому мастерству, но с 1868 года начал посещать занятия в Школе изящных искусств, где учился у Жерома. В 1870 году впервые показал свои работы в Салоне. Предпринял путешествие в Италию, Египет и Испанию. Начиная с 1871 года, Рафаэли постоянно отклонялся жюри Салона, вплоть до 1876 года, когда показанные им работы были приняты и имели большой успех. В 1876 году художник посетил Англию.

С середины 1870-х годов Рафаэли испытывал влияние импрессионистов, особенно Моне и Сислея. По приглашению Дега художник принял участие в Пятой (1880) и Шестой (1881) выставках импрессионистов. Появление новичка было встречено в штыки. Очень конкретно и жестко высказался Моне, глубоко переживавший кризис движения и ратовавший за «чистоту рядов»: «Я импрессионист и намерен всегда им оставаться... Но только я очень редко встречаю истинных соратников. Небольшая группа превратилась в банальную школу, которая теперь открывает свои двери каждому встречному пачкуну». Чуждость Рафаэлли была заметна не только членам группы импрессионистов, она бросалась в глаза. «Рафаэлли не имеет ничего общего с импрессионистами», - писал Жюль Кларети в «La Vie a Paris» в 1880 году. В период организации Восьмой выставки импрессионистов (1886) вопрос об участии в ней Рафаэлли обсуждался особенно остро. За Рафаэлли выступал Дега, которому его живопись импонировала своей сюжетной тематикой. Другие же справедливо отвергали его как художника, лишь поверхностно усвоившего импрессионистскую манеру. В конце концов, Рафаэлли сам отказался показывать свои работы с импрессионистами и выставил свои полотна у Пти.

Рафаэлли приобрел известность своими жанровыми работами. В его живописи есть элементы социальной сатиры, особенно в изображении бедных районов Парижа, что сближает его творчество с реализмом. Он также блистательно писал портреты и пейзажи, в качестве мотива беря



Ожидание свадебных гостей. 1884



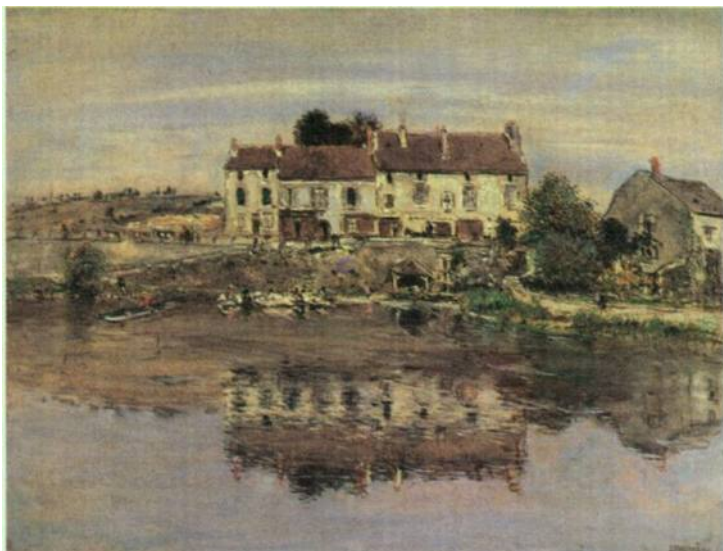
Вид Гента. 1910



Точильщик ножей. 1907



Триумфальная арка. Осенний день. 1907



Лома на берегу Уазы. 1884



Точильщик ножей. 1907

улицы Парижа и его окрестности. Художник изобрел свою живописную манеру, используя масляную краску в сильно разбавленном виде, писал ей, как акварелью.

В 1889 году Рафаэлли получил золотую медаль на Всемирной выставке в Париже. С 1891 года выставлялся в Национальном обществе изящных искусств.

Рафаэлли много сил и энергии отдал изучению и работе в различных техниках гравюры. Его эстампы на темы парижской жизни были очень популярны и принесли ему настоящую известность. Один из критиков даже назвал его «Парижским Милле». В 1890 году на Всемирной выставке в Париже эстампы Рафаэлли были удостоены Золотой медали. Дважды, в 1895 и 1899 годах, Рафаэлли совершил поездку в Америку, представляя свои работы в Бостоне, Чикаго, Нью-Йорке и Филадельфии.

Художник умер в Париже 11 февраля 1924 года.



Завсегдатаи кафе. 1885



Кузнецы. 1884



Любители абсента. 1881



Сельская улица. 1882



Празднование 80-летия Поэта. 1902



Париж. Прогулка



Рыбак на берегу Сены



Фигура в пейзаже



Итальянский бульвар



Вид Венеции. 1914



Ученица. 1907



Портрет Юдифи и Габриэли. 1889



Институт. 1897



Бульвар



Нотр Дам де Пари. 1892



Монмартр



Двое чернорабочих



Рыбаки в Джерси. 1885



Венок из роз. 1858



Очищение. 1860



Харчевня матушки Антони. 1866



Лето. 1868



Лягушатник. 1869

РЕНУАР, Пьер Огюст (1841-1919)

Французский художник.

Родился в Лиможе в семье портного. В 1845 году будущий художник перебрался с семьей в Париж. С тринадцати лет Ренуар был вынужден зарабатывать на жизнь росписью по фарфору, а с появлением механического способа раскраски керамики - расписывать веера и ширмы. В 1862 году он поступил в Школу изящных искусств и начал посещать мастерскую Шарля Глейра, где познакомился с Клодом Моне, Альфредом Сислеем и Фредериком Базилем. Несколько позднее в круг его друзей вошли Камиль Писсарро и Поль Сезанн.

В 1864 году состоялся первый дебют молодого художника в Салоне: он представил на суд жюри свою картину «Танцующая Эсмеральда», навеянную сюжетом романа Гюго «Собор Парижской Богоматери». Картина не сохранилась: по свидетельству самого Ренуара, он уничтожил ее. Год спустя художник снова стал участником Салона, на этот раз портретом отца своего друга по ателье Глейра Альфреда Сислея. Начиная с 1866 года, в отношениях с Салоном художника преследует полоса неудач: два года подряд жюри без всяких объяснений отвергало его картины, а, начиная с 1868 года, когда его работы вновь появились в Салоне («Лиза» (1868), «Лето» (1869), «Купальщица» и «Алжирская женщина» (обе 1870)), они сделались постоянным объектом насмешек «критиков».

Живописная манера Ренуара в те годы развивалась под заметным влиянием старших товарищей по цеху и кумиров творческой молодежи - Эжена Делакруа и Эдуарда Мане. Однако уже в первых пленэрных опытах ярко и полно проявились индивидуальные особенности художника. В 1864 году стремительно теряющий зрение Глейр был вынужден закрыть свою студию: отныне учителем Ренуара и его товарищей, Моне, Сислея и Базилия, стала Природа, а главным предметом изучения - пленэрная живопись. Лето 1864 года друзья провели в Шайи, небольшой деревушке в окрестностях легендарного Барбизона и леса Фонтенбло, где без устали писали пленэр. Здесь Ренуар познакомился с пейзажистом Барбизонской школы Диазом, который взялся опекать молодого художника, давал ему ценные ре-

комендаии по работе на пленэре, помог избавиться от черноты в колорите. Видя ограниченность Ренуара в средствах, он помогал ему материалами, снабжал красками и холстом. Летом двух последующих лет Ренуар в компании Сислея вновь вернулся в Фонтенбло, поселившись в селении Марлотт, недалеко от Барбизона. Здесь они сняли комнату в харчевне матушки Антони, которую Ренуар увековечил на одном из своих полотен.

В конце 1860-х годов Ренуар со своими друзьями Клодом Моне и Альфредом Сислеем регулярно и с упоением работают на пленэре. Любимые мотивы художника в эти годы - парусная регата в Руане, легендарный лес Фонтенбло близ Марлотт, виды Виль д'Аврэ, плавающие кафе и живописные берега Сены в окрестностях Буживаля. Свободная живописная манера пейзажей Ренуара, смелый раскрепощенный мазок передают атмосферу тех лет - атмосферу эйфории, опьянения открытием нового видения мира.

1870-е годы - период расцвета импрессионизма Ренуара. Он вместе с друзьями открыл для себя Аржантей - своего рода импрессионистский Барбизон. Художники часто приезжают в гости к Моне, который в 1871 году, после возвращения из Англии, снял там дом с садом. Этот дом, и сад, сам Моне и члены его семьи неоднократно становились объектами изображения.

Считается, что именно Моне с его фанатичной преданностью натуре способствовал развитию в Ренуаре вкуса к пленэрной живописи. Друзья проводили многие часы на этюдах, пытались передать эффекты изменяющегося света в пейзаже. Результатом этих неустанных занятий стал живой, красочный художественный стиль с характерным «перистым» мазком, получивший название «радужной палитры Ренуара».

Постоянное обшение, неустанная работа и общая цель привели к тому, что художники с новой силой осознали насущную необходимость совместной выставки, идея которой выдвигалась еще в конце 1860-х годов на шумных встречах в кафе Гербуа.

В 1874 году Ренуар принял самое активное участие в организации Первой выставки импрессионистов (1874), став членом экспозиционного комитета. Художник показал на ней шесть картин: «Ложу», «Балерину», «Парижан-



Портрет Вильяма Сислея. 1864



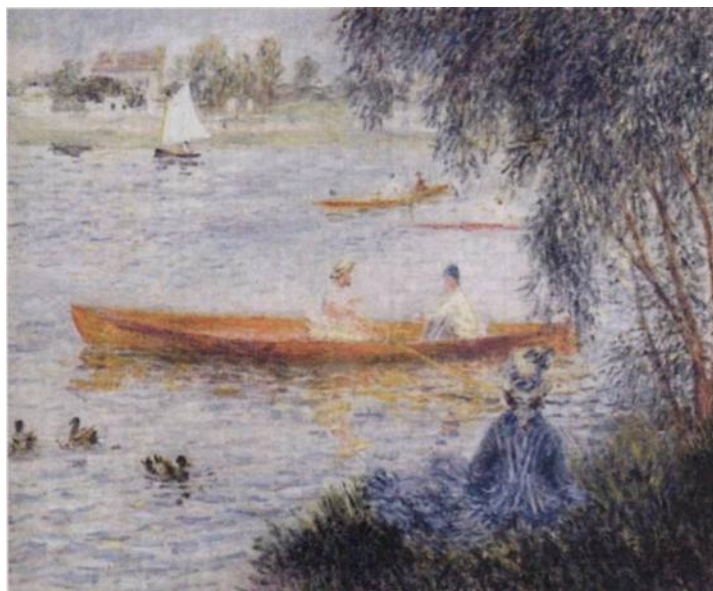
Две фигуры в пейзаже. 1865-1866



Девушка, собирающая иветы. 1872



Автопортрет. 1875



Катание на лодках в Аржантее. 1873



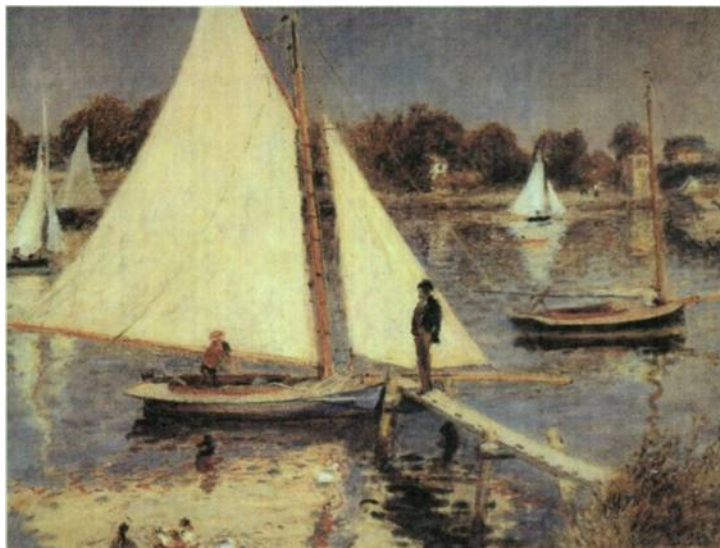
Летний пейзаж. 1873



Сена в окрестностях Аржантея. 1874



В саду. 1875



Парусники в Аржантее. 1874

ку», «Цветы», «Головку неизвестной» и «Жниву». В статье Луи Леруа «Выставка импрессионистов» Ренуар первым подвергся «публичной порке»: «Как жаль, - пишет автор, - что художник, обладающий известным пониманием цвета, не умеет рисовать, ноги его балерины похожи на ее газовые юбки».

Вопреки ожиданиям художника, выставка не принесла ему материального успеха: ни одна картина не была продана. Желая поправить финансовые дела, Ренуар вместе с Моне, Сислеем и Бертой Моризо принял участие в аукционе в отеле Друо, представив двадцать полотен.

Аукцион состоялся 24 марта 1875 года и с первых же минут превратился в публичную экзекуцию. Все попытки поднять цену встречались свистом и гиканьем. Чтобы предотвратить назревающую потасовку, аукционист вынужден был прибегнуть к помощи полиции. Ренуару повезло меньше всех: его картины получили самые низкие цены. Цена половины из них не превысила даже ста франков, что едва покрывало стоимость затраченных материалов. Некоторые картины художник был вынужден выкупать сам, чтобы не потратить их за столь низкую цену.

Впоследствии Ренуар участвовал еще в трех выставках группы импрессионистов: Второй (1876), Третьей (1877) и Седьмой (1882). Почти сразу он осознал, что добиться признания и благополучия, участвуя в скандальных и финансово провальных выставках импрессионистов, а тем более получить выгодный заказ, абсолютно невозможно. Поэтому он, в 1879 году, вместо того, чтобы дать работы на очередную Четвертую выставку, принял участие в Салоне. Отвечая на упреки своих друзей, он пишет в письме Дюран-Рюэлю: «Я не разделяю маниакальное убеждение в том, что вещь хороша или плоха в зависимости от места, где она выставлена. Одним словом, я не желаю тратить время впустую и дуться на Салон. Я даже не хочу делать вид, что дуюсь. Я просто полагаю, что писать надо как можно лучше, вот и все. Вот если бы меня обвинили в том, что я небрежен в своем искусстве или из идиотского тщеславия жертвую своими убеждениями, я понял бы такие упреки. Но так как ничего похожего на самом деле нет, то и упрекать меня не в чем».

В 1879 году в экспозиции Салона была представлена его картина

«Портрет мадам Шарпантье с детьми». Благодаря этому полотну Ренуар добился желанного официального признания. Картина имела в Салоне огромный успех. С этого момента карьера молодого живописца пошла в гору. Заказчик портрета, Жорж Шарпантье, был издателем и вместе с женой содержал модный и известный в высоких кругах салон интеллектуалов. Пользуясь благосклонностью заказчика, Ренуар сумел войти в круг высокопоставленных людей, что позволило ему и дальше получать выгодные заказы на портреты, которые ему так удавались. Художник еще не раз писал членов семьи Шарпантье.

Большой успех выпал также на долю «Портрета актрисы Жанны Самари». Филипп Бюрти писал: «Портрет мадемуазель Самари так удачно живописует физиономию бойкой субретки и так полно воспроизводит специфическую атмосферу сиены, что, глядя на него, вспоминаешь живые наброски Фрагонара - не в плане конкретных сравнений, но в аналогичности чисто французского темперамента, воплощенного в портретной живописи».

Женские образы - отдельная тема в творчестве Ренуара. Он, как никто другой, умел тонко постыть модели, причем не в ущерб характерным чертам и портретному сходству. «Ренуар прекрасен в портрете, - писал Октав Мирбо, - в этом трудном и глубоком искусстве, он не только схватывает внешние черты, но через них приближается к характеру и внутренней жизни модели. Именно к женским моделям тяготеет этот тонкий мастер, именно женщину он постигает и, как никакой другой художник нашего времени, может выразить все волнения ее души. Он располагает свои модели в самых разных пространствах и в самом разном освещении, где вся женская красота, переливаясь от нежности и мягкости к меланхолии и страданию, может прекрасно воплотиться. Можно сказать, что как Ватто воплотил женское очарование XVIII века, так Ренуар - XIX-го».

В течение своей долгой творческой жизни Ренуар написал множество детских портретов. В них чувствуется удивительная теплота и симпатия, которую художник испытывал к своим маленьким моделям. Будучи сам счастливым отцом троих детей, он неоднократно писал и рисовал их, наполняя детские портреты личными чувства-



Балерина. 1874



Парижанка. 1874



Жанна Самари. 1877



Портрет Жанны Самари в полный рост. 1878



Женщина в полосатой кофточке. 1875



Девушка из Мулен де ла Галетт. 1876



Пруд с утками. 1873



Шторм. 1879



Новый мост в Париже. 1872



Площадь Троицы. Париж. 1875

ми и эмоциями. Природное, почти детское простодушие, которым, по воспоминаниям его близких, отличался сам художник, позволило ему проникнуть в тайну детской души. Удивительная непринужденность детских образов особенно поражает еще и потому, что ребенка очень трудно заставить сидеть или стоять неподвижно. В очень сложном жанре детского портрета Ренуар не знает себе равных среди своих современников.

1870-1880-е годы - расцвет творчества Ренуара-жанриста. Одна за другой из-под его кисти возникают сложные по композиции многофигурные полотна, изображающие досуг и развлечения простых парижан, представителей среднего и низшего классов. Бесспорным шедевром в этом жанре стала его картина «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876), показанная художником на Третьей выставке импрессионистов в 1877 году вместе с двадцатью другими своими полотнами. Мулен де ла Галетт была открытой танцевальной площадкой на вершине Монмартра, куда люди среднего достатка приходили приятно провести время: посидеть в тени акаций, потанцевать, выпить недорогого вина, пообщаться. Это было излюбленное место встреч парижской богемы. Многие персонажи полотна были друзьями Ренуара - танцовщики, писатели, художники. Они охотно позировали другу для его новой картины и ежедневно помогали ему приносить и уносить огромный холст, так как картина писалась на месте события.

В этой картине Ренуар проявил себя незаурядным мастером многофигурных композиций. Сложное многоплановое пространство картины буквально перенасыщено вальсирующими фигурами, что создает ощущение праздничной суеты. Блестяще решена в картине задача пленэра. Модели, сидящие на первом плане под деревьями словно облиты пятнами света, пробивающегося сквозь листву. Лица и складки одежды умело моделированы с помощью цветных рефлексов, что также придает картине вид праздничного действия. Существует несколько версий этой картины. Наиболее известная из них хранится в музее д'Орсэ в Париже, уникальном своим собранием картин импрессионистов.

Ренуара часто упрекали в «красивости» его картин. На это он отвечал: «Живопись создана для того, чтобы украшать стены, сле-

довательно, необходимо, чтобы она была роскошной. Мне кажется, что картина, а мы все пользуемся мольбертами, должна быть приятной, радостной и миленькой, да-да, миленькой!» Неизвестно, насколько искренним был его ответ, гораздо важнее, что искренним было его искусство, в котором он показывал жизнь такой, какой видел и чувствовал ее.

Коней 1870-х и начало 1880-х годов художник проводил летние месяцы в местечке Шату на берегу Сены, облюбовав для работы и отдыха небольшой островной кабачок Фурнез. Он познакомился с хозяином кабачка Альфонсом Фурнезом и его семьей, члены которой, как и сам хозяин, не раз позировали художнику для его работ. В эти годы художник пишет большую картину «Завтрак гребцов» (1881). Девушка, тискающая собачку, изображенная в левой части картины - Алина Шариго, с которой художник познакомился совсем недавно. Ей суждено сыграть в жизни Ренуара большую и серьезную роль: впоследствии она станет его постоянной моделью, а с 1890 года - женой и матерью трех его детей.

Осенью 1881 года Ренуар отправился в путешествие по Италии: он посетил Венецию, Флоренцию, Калабрию, Рим, Неаполь, где его потрясли помпейские фрески. «В Риме я ходил смотреть Рафаэлей. Они великолепны, и мне следовало посмотреть их раньше. Они полны знания и мудрости», - писал он из Неаполя Дюран-Рюэлю. По возвращении во Францию в 1882 году Ренуар резко изменил свою манеру, создав в конце концов так называемый «сухой» стиль живописи, сформировавшийся под влиянием живописи Рафаэля, а также графического стиля Энгра, которого он всегда глубоко почитал. Произшедшая перемена особенно видна на картине «Зонтики» (1881-1885), которую художник начал до своей поездки в Италию, а заканчивал после: правая часть полотна мало отличается от работ прежних лет, в то время как левая и верхняя части холста несут на себе печать значительных стилистических изменений.

Кульминацией «сухого» стиля, его шедевром, стало большое полотно «Купальщицы» (1887). Картина была показана в 1887 году в галерее Жоржа Пти, однако не вызвала восторгов ни среди критиков, ни среди художников, которые сочли новую манеру несовмести-



Бал в Мулен де ла Галетт. 1876



Бал в Мулен де ла Галетт. 1876



Жанна Дюран-Рюэль. 1876



Две подруги. 1878



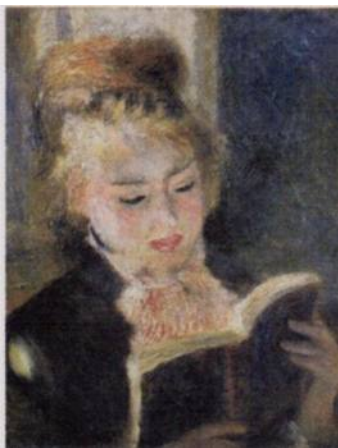
Портрет молодой женщины. 1876



Портрет молодой женщины. 1879-1880



Портрет мадам Херриот. 1876



Чтение. 1875-1876



Алина Шариго. 1885



Палаиио Дожей. Венеция. 1881

мой с концепцией импрессионизма. Камилль Писсарро, посетивший выставку, восклицал: «Я понимаю, каких это требовало усилий, очень хорошо, что он (Ренуар) не стоит на месте, однако очень странно, что он занимается только контурами, его фигуры отделены друг от друга, в них нет согласия, взаимосвязанности - и это мне непонятно!» Однако именно в этой картине получило зримое воплощение мастерство Ренуара-рисовальщика, о котором так точно сказал однажды Золя: «Ренуар - прежде всего рисовальщик человеческих фигур. Его сильная сторона - прекрасные цветовые гаммы, плавно и тепло перетекающие друг в друга, соединяясь в чудесную гармонию. Кажется, что видишь телесность Рубенса, освещенную божественным светом Веласкеса».

Обнаженная женская модель во все века вдохновляла художников. Огюст Ренуар - единственный среди импрессионистов, работавший в рамках устоявшихся традиций жанра. В отличие от Дега, который своими ню посягал на вековые устои, в полотнах Ренуара легко угадывается влияние мастеров прошлого - в первую очередь Рубенса и Буше.

В 1890-е годы художник пишет картины с изображением молодых женских и девичьих тел. В своих картинах этого периода он вновь вернулся в лоно импрессионизма. Тематика этих работ приблизительно одна - все они изображают купальщиц. Но в отличие от купальщиц Дега, ню Ренуара полны женской грации и красоты. Художник, преклонявшийся перед совершенством женского тела, никогда не опускался до вульгарного копирования. Он говорил: «Как трудно уловить мгновение, когда необходимо вовремя остановиться в подражании природе. Нельзя, чтобы картина воняла моделью, надо, чтобы она ей благоухала. Картина - не судебный протокол. Я люблю те картины, что будят мое желание зайти внутрь, прогуляться там, если это пейзаж, либо коснуться рукой груди или спины, если это изображение женской фигуры».

Художник Альбер Андре, бывший частым гостем в мастерской художника, вспоминал: «У него были достаточно грубые вкусы. Последние двадцать лет моделями ему служили крепкие молодые женщины, горничные его детей и прислуживающие по дому.

Почти во всех их изображениях мы находим своеобразный тип женской красоты, чувственные

лиия, светлые и радостные глаза, удлинённые тела с крупными бедрами и маленькими ногами. Этот женский типаж появился, начиная с восьмидесятых годов, и запечатлевался позже во всех образцах, часто даже против воли художника».

Ренуар не был рабом природы. Часто он просто наблюдал модель, не делая никаких изменений на холсте, или наоборот, писал, не глядя на модель. О своих натурщицах он говорил так: «Они здесь не для того, чтобы возбудить меня, но дабы я рискнул написать вещи, которые сам не придумаю, а также чтобы вернуть меня на землю, если я начну завираться».

Ренуар еще при жизни увидел свет своей славы. Критики пели ему хвалу, молодые художники восхищались им, коллекционеры боролись за право купить его картины. Глубоко преданный Ренуару Октав Мирбо в предисловии к каталогу выставки художника в галерее Бернхейма в 1913 году писал: «Творчество Ренуара с каждым годом, месяцем, днем развивается так же, как цветок - от распускания к пышному цветению и зрелости. Ренуар не стремился размышлять о собственной судьбе - он жил и рисовал. Он делал свою работу. Быть может, в этом черты гениальности. И вся его жизнь и творчество - урок счастливой жизни. Он рисовал с радостью, с такой радостью, которая не заставляет его кричать о ней, подобно более жеманным художникам. Он рисовал женщин, детей, деревья, цветы с восхитительной искренностью человека, который верит в то, что природа сама просится на холст, так же как и в то, что она была создана, чтобы быть нарисованной».

Ренуар был блестящим колористом. Темные тона его ранних работ с годами уступили место светлой зеленовато-синеватой цветовой гамме. Смело используя яркие краски в изображении человеческих фигур и многофигурных композиций, Ренуар сказал свое неповторимое слово в живописи импрессионизма, а также повлиял на дальнейшее развитие искусства. Художник Анри Матисс, отдавая должное личности Ренуара, сказал: «Душа Ренуара, наделенная скромностью и доверием к этому миру, смогла воплотиться в его картинах со всей широтой... Его произведения представляют нам человека так много сделавшего, что это заслуживает признательности и уважения».



Гора Сен-Виктуар. 1885



Девочка с обручем. 1885



Девушка с веером. 1880



Материнство. 1886



Двое в лодке (Ренуар и Алина Шариго). 1880-1881



Таней в Буживале. 1883



Деревенский танец. 1883



Месье Фурнез. 1875



Прогулка. 1870



Портрет мадам Камиллы Моне. 1872



Пейзаж в окрестностях Ментона. 1883

Живописная манера Ренуара в разные годы его долгой и плодотворной творческой жизни многократно претерпевала изменения, что свидетельствует о его неуемной жажде познания окружающего его мира, в который он был влюблен. В одной из бесед с художником Альбером Андре он сказал: «Сегодня, когда я оглядываюсь на свою жизнь, я сравнил бы ее с пробкой, брошенной в реку. Она плывет, попадает в водовороты, разворачивается, погружается, всплывает, к ней прилипает какая-нибудь травка, пробка безуспешно пытается избавиться от нее и теряется, я сам не знаю где». Даже в преклонном возрасте он сохранял бодрость духа, работал энергично, не зная усталости. Сын художника, кинорежиссер Жан Ренуар, не раз наблюдавший за отцом во время работы, вспоминал: «Поведение Ренуара во время работы заставляло думать порой о своеобразном поединке. Казалось, что художник следит за движениями противника и выискивает слабое место в его защите. Ренуар не оставлял в покое натуру, как влюбленный не оставляет в покое девушку, которая сопротивляется, прежде чем уступить. В его поведении было какое-то подобие охоты. Беспокойные, быстрые движения кисти, точный, мгновенный пронзительный взгляд заставляли меня вспоминать зигзаги ласточки, когда она охотится за мошками. Я умышленно пользуюсь сравнением из орнитологии. Кисть Ренуара была связана с визуальным восприятием так же непосредственно, как клюв ласточки с ее глазами».

На склоне лет Ренуар жестоко страдал от артрита: это страшная болезнь для художника, обладающего ясной головой и добрым зрением, но не способного владеть собственными руками. С 1912 года он мог писать, только привязывая кисти к руке. Жан Ренуар, сын художника, последние годы жизни мастера проводивший с ним многие часы, вспоминал: «Его руки были страшно обезображены. Ревматизм деформировал суставы настолько, что большой палец был подогнут к ладони, а остальные пальцы к кисти. Непривычным посетителям было трудно отвести глаза от его изуродованных рук. Казалось, им хотелось сказать: «Нет, невозможно! Такими руками нельзя писать картины - тут какая-то тайна». Тайна - это был сам Ренуар».

В последние годы жизни, живя на юге Франции, Ренуар страстно

увлекся скульптурой. Идя навстречу уговорам Амбруаза Воллара, художник выполнил для него несколько скульптур. Интересен творческий метод Ренуара, который сам к глине не прикасался, а лишь говорил ассистенту, что и где исправить. Ассистентом был молодой двадцатитрехлетний каталонец, ученик Майоля Ришар Гвино, которого привел Воллар. Ренуар, который привык делать работы собственными руками, поначалу смущался. Словно оправдываясь, он говорил Воллару, указывая на свою палку, выполнявшую роль указки: «Видите, Воллар? Будто на кончике этой палки - моя рука. Для успешной работы нужна дистанция. Когда касаешься глины носом - как тут увидеть, что у тебя вышло?»

Работая в другом виде искусства, художник не изменил своей главной теме: объект его скульптур - обнаженное женское тело. Часто прообразами его скульптур были его собственные живописные полотна: «Материнство», «Суд Париса» и др.

Любопытно отметить, что Ренуар дал очень высокую оценку скульптурам Дега. Вот его слова: «Трудная это штука - скульптура! Живописцы еще иногда попадают, писателей и музыкантов хоть пруд пруди. Но чтобы быть скульптором, надо быть святым. Суметь не попасться в ловушку технической ловкости, а с другой стороны избежать ловушки ложной простоты... После Шартрского собора я вижу только одного скульптора... это Дега. Художникам соборов удалось выразить идею вечности. Это была самая значительная идея того времени. Дега сумел выразить страсть наших современников - манию движения. Мы хотим видеть движение, а люди и лошади Дега движутся».

До последних дней Ренуар продолжал работать. Он писал свои любимые ню, изображая их в виде нимф и богинь в окружении яркой средиземноморской природы. Незадолго до смерти художник попросил палитру и кисть, чтобы нарисовать букетик цветов, собранных для него сиделкой. По воспоминаниям сына художника Жана «в течение нескольких часов он был слит с этими цветами и забыл про болезнь. Затем он показал знаком, чтобы у него взяли кисть, и сказал: "Кажется я начинаю кое-что понимать"».

Огюст Ренуар скончался 17 декабря 1919 года в своем доме в



Первый выход. 1875-1876



В кафе. 1874-1875



Коней завтрака. 1879



Люси Берар. 1884



Зонтики. 1881-1885



Жан Ренуар в образе охотника. 1910



В Люксембургском саду. 1883



Маленькая иыганка. 1879



Две купальщицы. 1896

Кане от легочной инфекции. За свою долгую творческую жизнь он написал свыше 6000 картин и выполнил множество рисунков карандашом, сангиной, пастелью. Октав Мирбо, высоко ценивший талант художника, сказал о нем: «Возможно, Ренуар единственный великий художник, ни разу не нарисовавший грустной картины».



НИИ Лопез. 1876



ЗОНТИК. 1878



Маленькая девочка с букетом иветов. 1888



Автопортрет. 1910



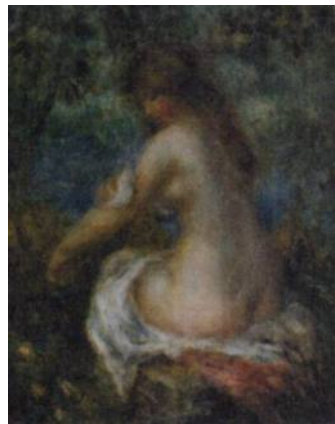
Жанна Сислей. 1875



Обнаженная в соломенной шляпке. 1892



Девушка с веером. 1881



Купальщица. 1905



Лежащая обнаженная. 1883



Женщина после купания. 1896



Натюрморт с луковичками. 1917



Обнаженная, поправляющая волосы. 1885



Купальщицы. 1917



Голова женщины. 1919



Ла Рош-Гийон. 1885



Сидящая обнаженная. 1913



Обнаженная на траве. 1890



Автопортрет в белой шляпе. 1910



Задумчивость. 1908



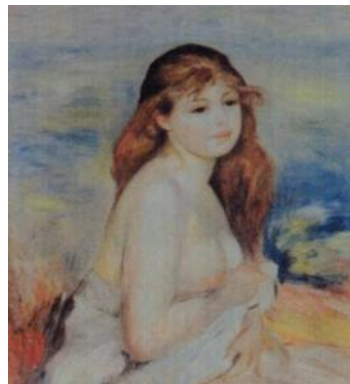
Пейзаж с деревьями. 1905



Ода иветам (по Анакреону). 1903-09



Лежащая обнаженная (Одалиска). 1914



Купальщица. 1887



Мадам Гастон Бернхейм де Вилье. 1901



Молодая женщина в шляпе. 1918



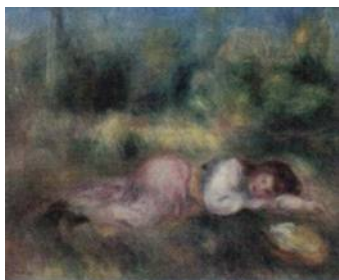
Купальщица, вытирающая ноги. 1907



Женщина, укладывающая волосы. 1907-1908



По секрету. 1897



Девочка, лежащая на траве. 1890



Бретонский пейзаж. 1893



Пейзаж с гусьями. 1898



Большие купальщицы. 1884-1887



Купальщица. 1887



Жюли Мане. 1894



Лежащая модель. 1906



Сидящая купальщица. 1883



Голова молодой женщины. 1890



Воллар в костюме тореадора. 1917



После купания. 1889



Яблоки и мандарины. 1901



Ложа в Театре варьете. 1898



Пейзаж в окрестностях Понт-Авена. 1890



Игра на мандолине



Аллея

РУАР, Анри (1833-1912)

Французский инженер и фабрикант, а также коллекционер и художник-любитель.

Как и его брат Алексис, Анри Руар был школьным приятелем Дега: на протяжении всей жизни их связывала дружба. В 1855 году, отказавшись от военной карьеры, Руар посвятил себя изобретательству. В 1859 году вместе с Жозефом-Этьеном Ленуаром он работал над созданием газового двигателя внутреннего сгорания, позднее участвовал в разработке первых холодильных аппаратов. Великолепные деловые качества Руара и удача в коммерческих делах способствовали тому, что вскоре он стал богатым человеком и преуспевающим фабрикантом.

Руар учился живописи у Милле и Коро. В период с 1868 по 1872 год он выставлял свои работы в парижском Салоне. В 1874 году по приглашению Дега художник принял участие в Первой выставке импрессионистов. Позднее участвовал во всех выставках движения, кроме Седьмой (1882), выставляя главным образом акварельные пейзажи, которые привозил из многочисленных зарубежных поездок. На Третьей выставке импрессионистов Дега представил его портрет на фоне фабричных корпусов.

Руар покупал для своей коллекции картины импрессионистов, тем самым поддерживая их материально. Он оплатил из своих средств аренду помещения для Седьмой выставки импрессионистов на улице Сент-Оноре, 251, хотя сам и не участвовал в ней. Руар был также среди тех, кто пожертвовал средства на приобретение для Лувра «Олимпии» Мане.

В 1912 году, после смерти художника, в галерее Дюран-Рюэля состоялась ретроспективная выставка его картин. В том же году была устроена распродажа его богатой коллекции, в которой кроме полотен импрессионистов были также шедевры Эль Греко, Гойи, Пуссена и Брейгеля. Значительный интерес представляет его переписка с Дега, которую художники поддерживали в течение всей жизни.

Сын художника, Эрнест Руар был женат на Жюли Мане, дочери Эжена Мане и Берты Моризо.



Терраса на берегу Сены в Мелуне. 1880

**СИСЛЕЙ, Альфред
(1839-1899)**

Французский художник англий-ского происхождения.

Родился в семье состоятельного английского коммерсанта. В 1857 году Сислей был отправлен в Лондон, где провел четыре года, совершенствуясь в английском языке и осваивая азы торгового дела. Его отец хотел, чтобы сын стал коммерсантом, но сильное влечение Сислея к живописи убедило родителей согласиться на его поездку в Париж, где 1862 году он поступил в мастерскую Глейра. Здесь Сислей познакомился с Моне, Ренуаром и Базилем, которые стали его друзьями. Летние месяцы молодые художники проводили вместе на пленэре в окрестностях Парижа. В 1864 году Сислей и его друзья выбрали для работы на пленэре места в окрестностях легендарного леса Фонтенбло. Они остановились в деревне Шайи, недалеко от Барбизона. Для Сислея эта поездка оказалась плодотворной: легендарные места, воспетые художниками Барбизонской школы, вдохновили его на создание трепетных и полных лиризма и задушевности пейзажей. Год спустя Сислей и Ренуар вернулись в Фонтенбло, избрав местом пребывания небольшую деревушку Марлотт. В поисках новых пейзажных мотивов друзья совершили путешествие по Сене до Гавра, чтобы увидеть и написать парусную регату. По дороге они, по примеру Добиньи, писали живописные берега Сены прямо со своих лодок. Многие годы друзья были неразлучны. Они вместе работали и в Аржентее, куда приезжали погостить к Моне, снимавшему там дом.

В начале творческого пути художник находился под большим влиянием Клода Моне, с которым вместе работал на пленэре. Однако впоследствии он сумел выработать свой индивидуальный стиль, прославивший его впоследствии как мастера лирического пейзажа. Англичанин по происхождению, Сислей был наименее импульсивным среди своих коллег. Он активно использовал новые возможности открытой импрессионистами живописной техники, но в лирическом переживании природы больше тяготел к барбизонцам. Творчество Сислея камерно и лирично. Он утверждал, что «каждая картина показывает то место, в которое влюблен художник». Сам художник охотнее всего писал де-



Лодка в наводнение. Порт-Марли. 1876



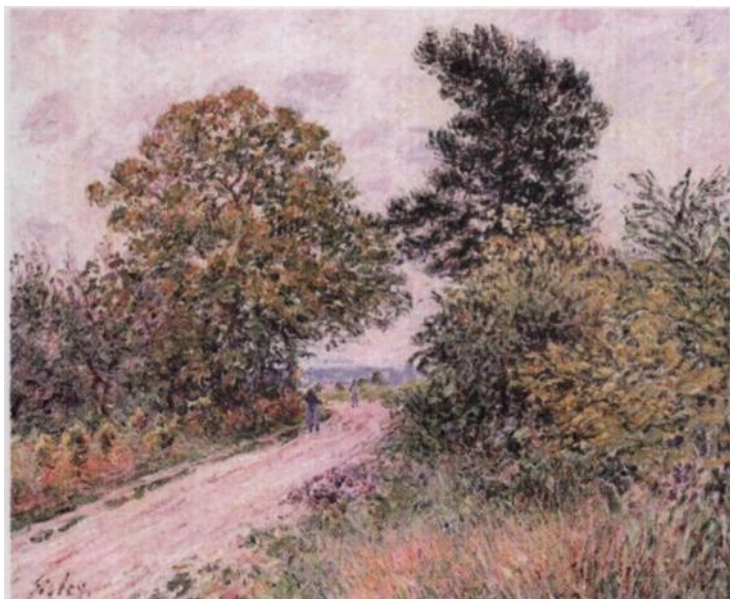
Морской прибой. 1897



Сен-Клод, берега Сены. 1879



Дом на берегу реки. 1889



Опушка леса Фонтенбло. Утро. 1885



Станция в Севре. 1879



Снег в Аржентее. 1874



Весенний день. 1880

ревенские улочки, маленькие площади провинциальных городков, берега заливов с домиками, мостами и лодками по берегам. Но больше всего в его пейзажах поражает небо - совершенно живое, трепетное и постоянно меняющееся. «Что может быть чудеснее и подвижнее неба, каким мы его иногда наблюдаем летом? - писал он. - Я думаю о темно-синем небе с прекрасными белыми плывущими облаками. Какое движение, не правда ли? Оно напоминает нам движение волн в открытом море, оно воодушевляет, возвышает нас.

Другое небо - в более поздние часы дня, вечером... Облака вытягиваются, принимают иногда форму тех борозд, что остаются за кормой корабля, форму водоворота, неподвижного среди атмосферы, будто окаменевшего, постепенно исчезающего, поглощаемого заходящим солнцем. Такое небо нежнее, меланхоличнее. В нем очарование всего уходящего - и его я люблю особенно. Но я не буду рассказывать вам о всех небесах, излюбленных нами, художниками, я говорю сейчас лишь о тех, что преимущественно заключены в моем сердце.

Я подчеркиваю эту часть пейзажа для того, чтобы вы поняли, какое важное значение я ей придаю.

Доказательство этого: я начинаю картину всегда с неба».

Он очень просто и задушевно говорил о своей работе, о пейзаже. Чуждый заумных концепций, он превыше всего ставил эмоции и простые человеческие чувства. «Оживление полотна - одна из величайших трудностей живописи, - писал он. - Наделить произведение искусства жизнью - в этом, безусловно, одна из важнейших задач истинного художника. Все должно быть направлено к этой цели: форма, цвет, фактура. Впечатления творящего художника должны быть животворными, и лишь такие впечатления возбуждают зрителя».

Дебют художника в Салоне состоялся в 1866 году. В его работах той поры легко угадывается влияние живописи Коро и Добиньи. Отношения Сислея с Салоном складывались сложно: его картины то принимались (как было в 1868 и 1870 годах), то отвергались. Поэтому художник всем сердцем принял идею групповой выставки единомышленников, которая горячо обсуждалась на встречах художников в кафе Гербуа, заведомо которого был и он. На

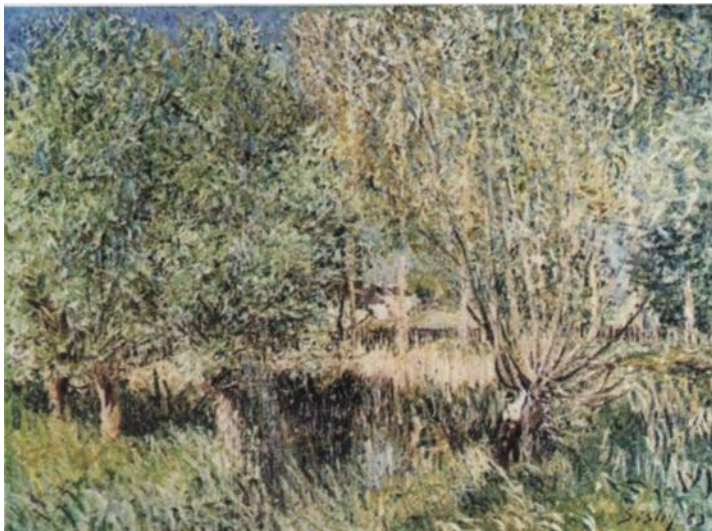
первой выставке импрессионистов (1874) Сислей показал пять работ. В последующие годы художник принял участие еще в трех выставках: Второй (1876), Третьей (1877) и Седьмой (1882), показав в общей сложности 57 полотен.

Болезнь и смерть отца тяжело отразились на душевном и материальном состоянии Сислей. Он был женат, имел двоих детей, а единственным источником его существования отныне была живопись. Участие в выставках импрессионистов и аукционных распродажах не давало достаточных средств к существованию: последовали годы беспросветной нужды.

Стремясь как-то поправить свое материальное положение, Сислей вынужден был принять непростое для себя решение: отказаться от участия в выставках импрессионистов и вновь попытаться счастья в Салоне. В своем письме Теодору Дюре от 12 марта 1879 года он писал: «Я устал от этой жизни-прозябания, которую я претерпевал столь долго. Наступил для меня момент принять решение. Правда, наши выставки способствовали нашей известности и этим были для нас весьма полезны, но я придерживаюсь того мнения, что изолировать себя от других дальше не следует. Еще долго нужно ждать того времени, когда мы сможем обойтись без того престижа, который присущ официальным выставкам. Поэтому я решил снова показать свои картины в Салоне. Если я буду принят, а на это есть шансы в этом году, то я сделаю, вероятно, хорошие дела. Чтобы добиться принятия, я призываю на помощь всех друзей, мною интересующихся. Нужно добиться, чтобы я имел возможность работать и в особенности показывать свои картины в достойных условиях».

Сислей жил постоянно в окрестностях Парижа, редко путешествовал. Среди своих товарищей-импрессионистов он занимал скромное положение, обусловленное тихим лирическим дарованием и скромным характером. Сислею были чужды аналитические поиски Моне, колебания Писсарро. Его искусство, вполне сложившееся к концу 1870-х годов, позднее не претерпело больших изменений. Можно лишь отметить, что мазок Сислея, несколько сдержанный и робкий в его ранних работах, стал впоследствии более свободным, декоративным.

С 1890 по 1898 год, за исключением 1897 года, его картины еже-



Ивы на берегу реки. 1883



Заброшенный дом. 1866



Снег в Лувесьенне. 1874



Садовая дорожка в Лувесьенне. 1873



Канал Сен-Мартен. 1870



Весенний луг. 1881



Дорога вдоль канала. 1891



годно экспонировались в Салоне Национального общества изящных искусств. Иногда они появлялись на международных выставках. Однако все это не принесло художнику славы и не избавило от нужды. Самым серьезным ударом стал для него провал ретроспективной выставки его полотен 1897 года, организованной Жоржем Пти, который после разрыва Сислея с Аюран-Рюэлем стал единственным агентом художника. Постоянная нужда и житейские невзгоды сделали Сислея раздражительным и нелюдимым. Работая на открытом воздухе даже зимой, он застудился, в результате чего его лицо было парализовано.

Сислей умер от рака горла 29 января 1899 года в совершенной нищете. Чувствуя приближение конца, он послал за Моне, который поспешил явиться и был с умирающим другом до последнего мгновения. По инициативе Моне была устроена распродажа произведений Сислея и его друзей, общая сумма, вырученная за проданные картины, достигла 160 000 франков. Через год после смерти художника его картины начали продаваться по самым невероятным ценам. В 1900 году картина Сислея «Наводнение в Марли» была продана за 43 000 франков: в свое время сам художник получил за нее 180 франков. В 1911 году в Море, где художник прожил много лет и создал множество пейзажей, ему был установлен памятник, который выполнил художник Эжен Тивье.

Творчество Сислея, полное свежести, непосредственности восприятия и глубоких переживаний, принадлежит к числу несомненных достижений импрессионизма. Его главные черты - тонкий вкус колориста, подкупающая простота, искренность, отсутствие позы. Художник не дождался широкого признания своего таланта: слишком поздно современники оценили достоинства его тонкой, интимной живописи. Однако сегодня его имя прочно заняло подобающее место в ряду имен, составивших славу живописи XIX века.



Лето в Роше-Курто. 1880



Закат. 1882



Дорога в Саблон. 1883



Улииа в Море. 1888



Мост в Море. 1893



Улица в Лувьсьенне. 1873



Церковь в Море. 1894



Церковь в Море. Дождливое утро. 1893



Мост в Вильнев-ла-Гаренна. 1872



Дорога в гору. 1875



Церковь в Море. Полдень. 1894



Берега Сены. 1885



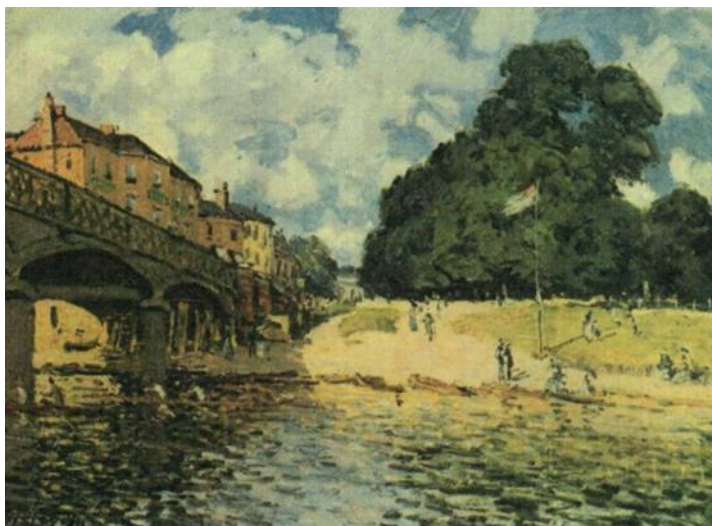
Церковь в Море. Дождливое утро. 1893



Закат в Порт-Марли. 1876



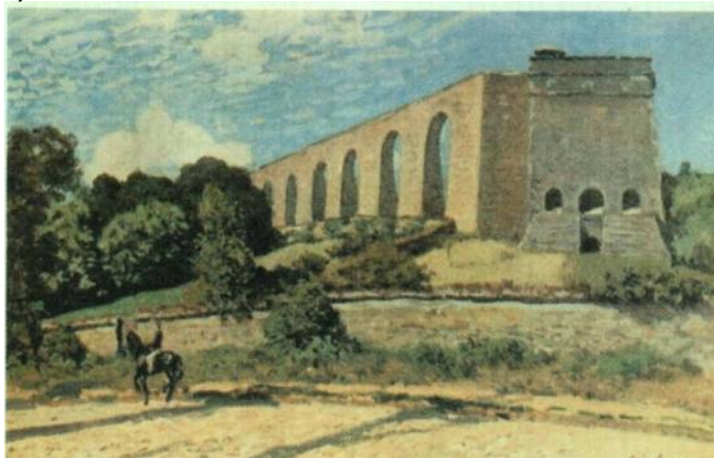
Церковь в Море. Утреннее солнце. 1893



Мост в Хэмптон Корт. 1874



Буживаль. 1878



Акведук в Марли. 1874



Море. Зимнее солнце. 1888



Две женщины, прогуливающиеся по берегу реки. 1880-1885



Вид на Море-сюр-Луан через деревья. 1892



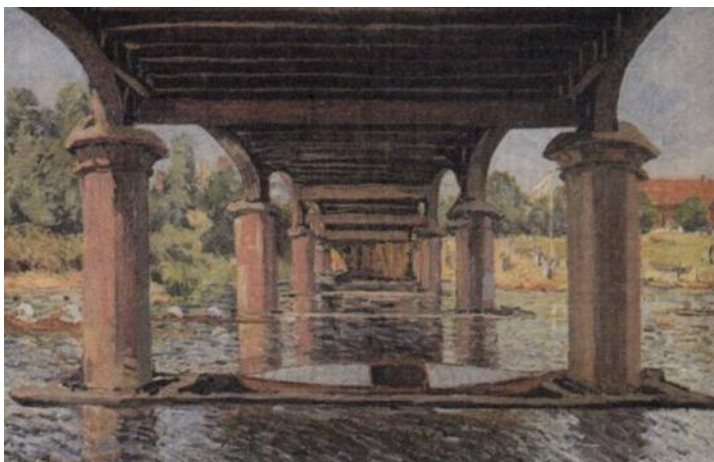
Мост в Севре. 1877



Наводнение в Море. 1879



Пешеходный мост над железной дорогой в Севре. 1879



Пол мостом в Хэмптон Корт. 1874



Зимнее утро. 1878



Железнодорожная станция. 1888



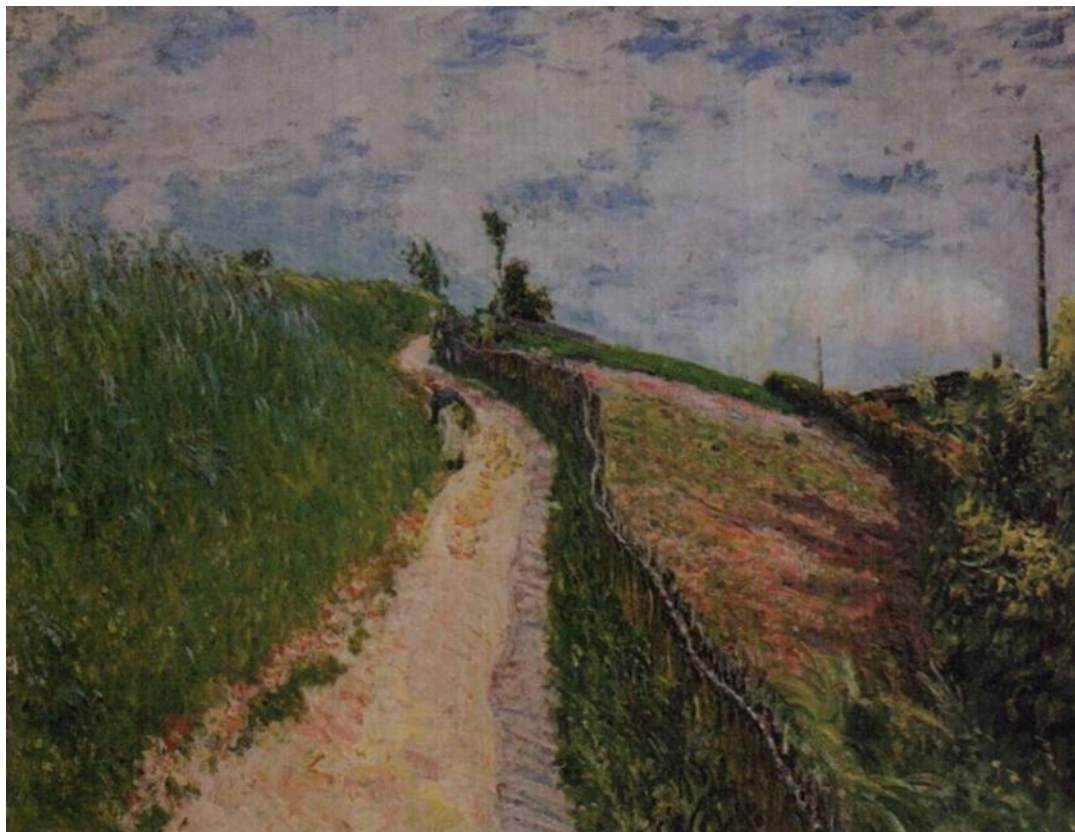
Баржи на Луане. 1884



Баржи на Луане. Весна. 1896



Декабрьское утро. 1882



Дорога в Виль д'Аврэ. 1879



Вид на Монмартр. 1869



Осень. Берега Сены в окрестностях Буживаля. 1873



Букет. 1875



Около реки. 1881



Яблони в ивету. Весеннее утро. 1873



На берегу Луана. 1896



Фабрика в Буживале. Наводнение. 1873



Каштановая аллея в окрестностях Сен-Клода. 1865



Дорога в Лувесьене. 1873



Берега Луана в Сен-Мамме. 1885



Утро на реке Луан. 1896



Каштановое дерево. 1880



Наводнение в Порт-Марли. 1876



Пейзаж в окрестностях Море. 1888



Сен-Мамме. Строительство на берегу. 1888



Бристольский залив. Вечер. 1897



Шлюпочная мастерская. 1885



Двор фермы в Сен-Мамме. 1884



Каштановая аллея в окрестностях Сен-Клода. 1867



Море-сюр-Луан. 1892



Мост в окрестностях Море. 1883



Берега Луана в солнечном свете. 1896



Внутренний двор в Саблоне. 1885



Маленькие лодки. 1885



Берега Луана. 1885



Главная улица. Аржантей. 1872

ТИССО, Джеймс (1836-1902)

Французский художник.

Родился в Нанте в семье торговца. В 1857 году поступил в парижскую Школу изящных искусств, где учился в мастерских Энгра и Фландрена. Тиссо был дружен с художником Уистлером и писателем Доде, а также с Дега, написавшим с него портрет. Он относился к тому типу людей, с которыми Дега охотно поддерживал отношения, - светский человек, немного денди, отдающий дань приличиям, но вместе с тем серьезно относящийся к своей работе.

В 1859 году Тиссо впервые выставился в Салоне несколькими историческими картинами, выполненными в позднеромантическом стиле. В 1862 году, подобно многим художникам, увлекся японской гравюрой. Совершил путешествие по Италии. С 1864 года регулярно выставлялся в Королевской Академии в Лондоне.

Стиль Тиссо формировался под влиянием Эдуарда Мане, с которым художник дружил. В нем есть также черты сходства с импрессионизмом, в передаче воздушной среды и характере композиций. Однако сюжеты, взятые из жизни аристократического общества, отличают картины Тиссо от работ импрессионистов. Блестящая живописная манера Тиссо, а также сюжет его жанровых полотен имели большой успех у коллекционеров и торговцев картинами.

В 1871 году Тиссо служил в Национальной гвардии, принимал участие в Коммуне, после разгрома которой вынужден был, чтобы избежать тюрьмы, эмигрировать в Англию. Во время своего десятилетнего пребывания в этой стране художник сделал в Лондоне блестящую карьеру светского живописца. Он создал целую галерею портретов титулованных особ. Его тщательно отделанные, живые сценки из жизни светского общества поздней викторианской эпохи принесли художнику богатство и славу. Несмотря на успех, Тиссо был атакован самыми серьезными и авторитетными британскими художественными критиками, такими как Оскар Уайльд, Генри Джеймс и Джон Рескин. Однако самые резкие выпады в его адрес не остановили успешную карьеру художника.

В 1874 году на предложение Дега принять участие в выставке импрессионистов Тиссо ответил



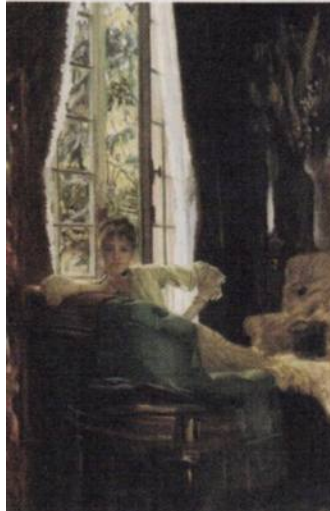
Читающая газету. 1883



Отдых (Пикник). 1876



На Темзе. Ок. 1882



Женщина в интерьере. 1883-1885



Берег моря. 1878



Октябрь. 1877



Подружка невесты. 1883-1885



Веер. 1875

отказом, после чего их дружба, длящаяся с конца 1850-х годов, постепенно угасла. В 1875 году художник вместе с Мане предпринял путешествие в Венецию.

Около 1876 года Тиссо познакомился с ирландской красавицей Кэтрин Ньютон, которая стала его моделью и гражданской женой. Ее чарующий образ художник увековечил в целом ряде картин. После того, как в 1882 году Кэтрин умерла от туберкулеза, он вновь вернулся во Францию. В 1883 году в Париже состоялась большая выставка работ Тиссо, которая имела огромный успех. Настоящее признание художнику принесла серия из 15 картин, созданных в период с 1883 по 1885 год, изображающая типы парижских женщин.

В 1886 году, под влиянием личной драмы, художник отошел от светских сюжетов: в его живописи появляются евангельские мотивы. Дважды, в 1887 и 1889 годах, Тиссо совершал поездки в Палестину, чтобы своими глазами увидеть библейские места. По мотивам своих путешествий он сделал сотни акварелей, иллюстрирующих Новый завет, которые были признаны «революцией в религиозном искусстве». Впоследствии Тиссо также выполнил серию иллюстраций на библейские сюжеты, однако они не получили столь высокую оценку. В 1889 году на Всемирной выставке в Париже его работы были удостоены золотой медали.

Художник умер в Буаллоне 3 августа 1902 года.



Лето. 1878



Художники и их жены. 1885



Образец красоты (Кэтрин Ньютон). 1880



Молодая женщина с веером. 1870-1871



В оранжерее. 1860



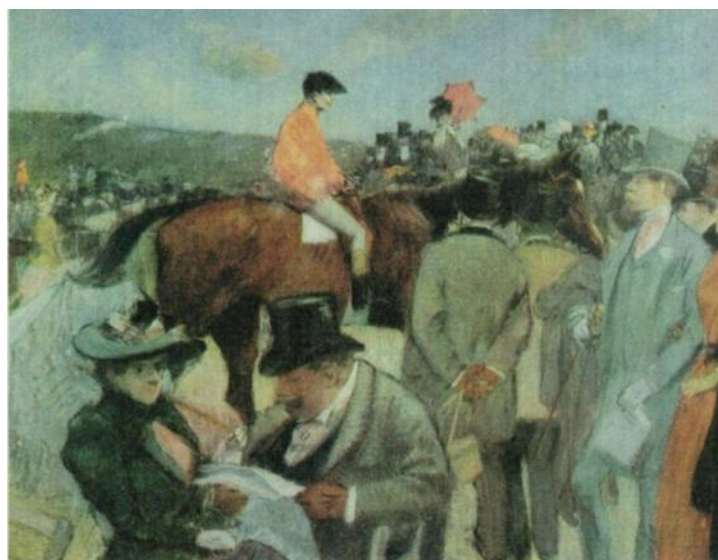
Берта. 1883



Женщина амбиций. 1883-1885



Ложа в опере. 1880



На скачках. 1890

ФОРЕН, Жан-Луи **(1852-1931)**

Французский живописец, график и карикатурист.

Родился 23 октября в Реймсе в семье художника-декоратора. Первые уроки живописи получил от своего отца. В родном Реймсе Форен учился у де Ла Шевреза, а после переезда в Париж, куда он с семьей переселился в возрасте 8 лет - в Школе изяшных искусств у Жерома и Карпо. Большое влияние на его живопись оказало творчество Мане и Дега, которому он поначалу откровенно подражал. По приглашению Дега Форен принял участие в Четвертой (1879), Пятой (1880), Шестой (1881) и Восьмой (1886) выставках импрессионистов, показав на них в общей сложности 59 работ. В своем живописном и графическом творчестве художник многое позаимствовал у Дега: от спонтанного построения композиции и неожиданных ракурсов до броской исполнительской манеры и выбора тем, среди которых были сиены в кафе, на скачках, за кулисами театра. Писатель и критик Гюисманс писал по поводу работ Форена, представленных на Пятой выставке импрессионистов: «Форен учился у Мане и Дега, но это не значит, что он заимствует их идеи или копирует их стиль, поскольку имеет индивидуальный характер и особое видение».

С 1876 года Форен - постоянный сотрудник журнала «La Cravache», а также «Le Monde Parisien», «Vogue», «Le Figaro», «Echo de Paris» и других. Известность ему принесла публикация около 250 литографий под названием «Парижская комедия». Его рисунки и литографии близки по манере и тематике Домье и Гаварни, в них сквозит авторская ирония и сарказм. Основными темами произведений Форена в эти годы были элегантная и порочная городская жизнь, продажность и лицемерие судей. В 1889 году Форен основал собственный журнал «Le Fife», в котором он был и издателем, и художником, и автором литературных произведений.

Отвергнутый жюри Салона в 1874 году, Форен десятилетие спустя возобновил попытку, и в 1884 и 1885 годах показал свои картины в Салоне, причем не без

успеха. Художник также участвовал в выставках «Группы двадцати» и «Свободной эстетики». В 1893 году в галерее Воллара, который покровительствовал Форену, как и многим импрессионистам и модернистам, состоялась персональная выставка художника.

После 1909 года круг тем в творчестве Форена резко изменился: теперь это были главным образом религиозные литографии и гравюры, а также картины, выполненные в «рембрандтовской» манере. В 1931 году художник был принят в члены лондонской Королевской Академии искусств.

Форен умер в Париже 11 июля 1931 года.



В кафе. Ок. 1882



В кафе «Новые Афины». 1879



Пляж. 1910-1914



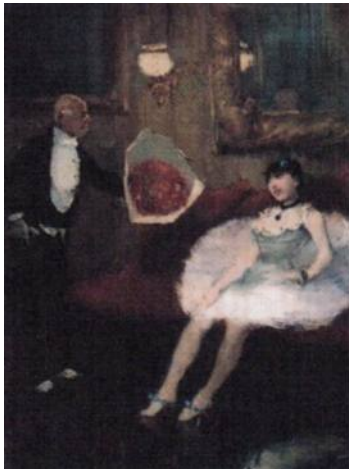
Мюзик-холл. 1890-1899



Певца в розовом. 1895



Танцовщицы. 1925



Общественный сад. 1884



Женщина за туалетом. 1895-1896



Утреннее пробуждение



Кафе «Максим», Париж



Таниовшииа. 1905



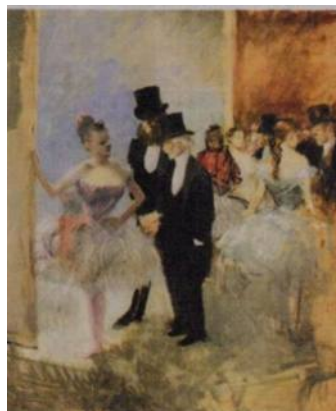
Таниовшииы



Балерина



Таниовшииы в розовом. Ок. 1905



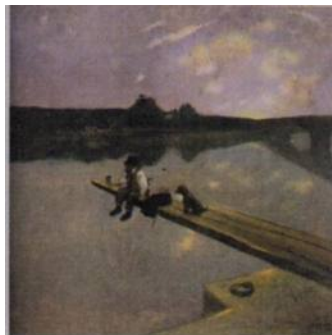
Школа танца. Ок. 1887-1890



Исполнительницы канкана. 1886



Антракт. Ок. 1899



Рыбак. 1884

ВЫСТАВКИ ИМПРЕССИОНИСТОВ:

В период с 1874 по 18886 годы импрессионистами было организовано и проведено восемь групповых выставок, в которых участвовало в общей сложности 56 художников. Среди них единственным, кто принял участие во всех восьми выставках, был Камилл Писсарро. Дега, Моризо и Руар участвовали по семь раз, Гийомен и Тилло - по шесть, Моне и Кайботт - по пять раз. Ниже приводится общий список всех участников выставок импрессионистов. В скобках через дробь обозначено число участий и количество представленных работ:

К. Писсарро (8/176), Дега (7/122), Руар (7/103), Моризо (7/83), Гийомен (6/96), Тилло (6/73), Моне (5/121), Кайботт (5/67), Ренуар (4/71), Форен (4/59), Виньон (4/57), Сислей (4/57), Гоген (4/49), Кассет (4/45), Кальс (4/41), Зандомениги (4/30), Левер (4/26), Ф. Бракмон (3/12), М. Бракмон (3/11), Ж.-Ф. Рафаэлли (2/70), Лебур (2/50), Лепик (2/43), Л.-А. Оттин (2/21), Сезанн (2/19), Белиар (2/12), Бюро (2/12), Видаль (2/10), Франсуа (2/10), Пьетт (1/31), Синьяк (1/18), Редон (1/15), Дебутен (1/13), Легро (1/12), Милле (1/10), О.-Л.-М. Оттин (1/10), Л. Писсарро (1/10), Сера (1/9), Шуфенеккер (1/9), Астрик (1/6), Атендю (1/6), Буден (1/6), Мейер (1/6), Брандон (1/5), Колен (1/5), Ниттис (1/5), Дебре (1/4), Кордей (1/4), Лами (1/4), Латуш (1/4), Молен (1/4), Моро (1/4), Лепин (1/3), Сомм (1/3), Мюло-Аюриваж (1/2), Робер (1/2), Ж.-М. Рафаэлли (1/1)

«ВЫСТАВКА АНОНИМНОГО ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ, ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ, ГРАФИКОВ И Т. Д.»

Первая групповая выставка импрессионистов. Проходила с 15 апреля по 15 мая 1874 года по адресу: бульвар Капуцинок, 35 (Ателье Надара). На выставке было представлено 167 работ 30 участников, в их числе:

Астрик (6), Атендю (6), Белиар (4), Ф. Бракмон (6), Брандон (5), Буден (6), Бюро (4), Гийомен (3), Дебре (4), Дега (10), Кальс (6), Колен (5), Латуш (4), Левер (3), Лепик (7), Лепин (3), Мейер (6), Молен (4), Моне (9), Моризо (9), Мюло-Дюриваж (2), Ниттис (5), О.-Л.-М. Оттин (10), Л.-О. Оттин (7), Писсарро (5), Ренуар (7), Робер (2), Руар (11), Сезанн (3), Сислей (5).

Идея организовать групповую выставку на свои средства впер-

вые выдвигалась Базилем еще в 1867 году. Вновь обратил на нее внимание товарищей по Батиньольской группе Клод Моне. В 1873 году эта идея показалась более реальной и заманчивой, и «Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», созданное 27 декабря 1873 года (так первоначально называли себя импрессионисты), приступило к ее воплощению.

Было принято решение не посылать свои картины в Салон и открыть выставку на две недели раньше его открытия. Сразу же возникли первые разногласия: Дега выразил опасение, что выставку могут счесть



Моне К. Бульвар Капуцинок. 1873

протестом со стороны «Отверженных». Он настаивал на привлечении как можно большего количества разных художников, в том числе и постоянных участников Салона, чтобы показать лояльность нового объединения. В конечном счете, победила точка зрения Дега, но лишь



Ренуар О. Ложа. 1874



Моризо Б. Колыбель. 1874

потому, что при большем числе участников снижалась сумма, которую вносил на организацию выставки каждый участник. Выставка должна была продолжаться один месяц, открыта она была с десяти до шести и, что тоже было нововведением, с восьми до десяти вечера. Входная плата составляла один франк, каталоги продавались по пятьдесят сантимов. Вначале выставка, видимо, хорошо посещалась, но публика ходила туда главным образом посмеяться. Кто-то пустил анекдот, что метод этих художников состоит в том, что пистолет заряжается несколькими тубиками краски, после чего из него стреляют в холст и завершают работу над картиной подписью.



Художник-импрессионист. Карикатура. 1877

«ВТОРАЯ ГРУППОВАЯ ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ»

Проходила в апреле 1876 года по адресу: ул. Лепелетье, 11. На выставке было представлено 252 работы 19 участников, в их числе:

Белиар (8), Бюро (8), Дебутен (13), Дега (24), Кайботт (8), Кальс (11), Левер (9), Аегро (12), Лепик (36), Милле (10), Моне (18), Моризо (17), Л.-О. Оттин (14), Писсарро (12), Ренуар (18), Руар (10), Сислей (8), Тилло (8), Ж. Франсуа (8).



Ренуар О. Обнаженная в солнечных лучах. 1875

Вторая по счету выставка импрессионистов по произведенному эффекту мало чем отличалась от первой. По-прежнему журналисты соревновались между собой в остроумии, а любимым персонажем карикатуристов на время проведения выставки стал бородатый безумец со всклокоченными волосами, с палитрой и кистями в руке. Ренуар, которому доставалось меньше других, на этот раз также получил свою порцию «критики». Его полотно «Обнаженная в солнечных лучах» было охарактеризовано в газете «Figaro» как «нагромождение кусков плоти с зелено-фиолетовыми пятнами, указывающими, вероятно, на начинающееся разложение этого трупа».

С коммерческой стороны выставка также разочаровала: доход каждого ее участника составил 3 франка (!).



Карикатура Шамы в газете «La Charivari», 1877

«ТРЕТЬЯ ВЫСТАВКА ИМПРЕССИОНИСТОВ»

Проходила в апреле 1877 года по адресу: ул. Лепелетье, 6. На выставке была представлена 241 работа 18 участников, в их числе:

Гийоме (12), Дега (25), Кайботт (6), Кальс (10), Кордей (4), Лами (4), Левер (6), Моне (30), Моризо (12), Моро (4), Писсарро (22), Пьетт (31), Ренуар (21), Руар (5), Сезанн (16), Сислей (17), Тилло (14), Ж. Франсуа (2).



Открытие выставки состоялось в апреле 1877 года. Высокая посещаемость и большая лояльность публики к полотнам художников поначалу выгодно отличали ее от первых двух. Однако и тут пресса сделала свое неблагоприятное дело, глупыми нападками и пошлыми шутками настроив все-таки благодушную публику на прежний лад. Особое веселье глумящейся толпы вызывали полотна Сезанна, что больше всех огорчало и обижало его друга Виктора Шоке. Он буквально дежурил на выставке, не уставая убеждать смеющихся посетителей. Теодор Дюре в своих воспоминаниях о Шоке пишет: «Шоке даже приобрел определенную известность, и ради шутки с ним часто заговаривали на любимую



им тему. Он был всегда наготове. Он всегда находил нужные слова, когда заходила речь о его друзьях-художниках. Особенно неутешим он бывал, когда дело касалось Сезанна, которого он всегда выдвигал на первое место. Многие забавлялись энтузиазмом господина Шоке, казавшимся им чем-то вроде тихого помешательства». Характерно, что Дега, увидев портрет Шоке, написанный Сезанном, прокомментировал его как «портрет сумасшедшего, сделанный сумасшедшим».



«ЧЕТВЕРТАЯ ВЫСТАВКА ГРУППЫ НЕЗАВИСИМЫХ ХУДОЖНИКОВ»

Проходила с 10 апреля по 11 мая 1879 года по адресу: Оперный проезд, 28. Время работы - с 10 до 18 часов. На выставке было представлено 246 работ 14 участников, в их числе:

Ф. Бракмон (4), М. Бракмон (2), Дега (25), Зандомеги (5), Кайботт (25), Кальс (14), Кэссет (11), Лебур (30), Моне (29), Писсарро (38), Руар (23), Сомм (3), Тилло (11), Форен (26).

Уступая решительным требованиям Дега, члены группы на этот раз решили не использовать в названии выставки слово «импрессионисты», приняв его термин «независимые». Вот как на это откликнулась пресса: «Вас приглашают посетить похоронную церемонию и погребение импрессионистов. Это печальное приглашение посылают вам «независимые». Не надо ни лживых слез, ни лживой радости. Спокойствие. Умерло только слово... Художники после серьезного совещания решили, что термин, который усвоила публика, ровно ничего не значит, и



Кайботт Г. Купальщики. 1878

придумали другой». (Из статьи Армана Сильвестра в журнале «La Vie Moderne»).

10 апреля, в день открытия выставки, Кайботт послал Моне, который не покидал Ветёя, записку следующего содержания: «Мы спасены. Сегодня к пяти часам билетов было продано больше чем на 400 франков. Два года назад, в день открытия, а это самый скверный день, мы выручили менее 350...» В другом письме, от 1 мая, Кайботт пишет: «Выручка по-прежнему хорошая, у нас теперь имеется около 10 500 франков. Что же касается публики, то она неизменно в веселом настроении. Люди у нас развлекаются».

После закрытия выставки и покрытия всех расходов общий капитал составил 6000 франков. Было предложение сохранить эту сумму на организацию следующей выставки, но, учитывая, что несколько картин было продано, решили деньги разделить. Доход каждого из участников - таким образом, составил 439 франков. Интерес-



Дега Э. Певница в черной перчатке. 1878

но, что участница выставки Мари Кэссет тут же потратила эту сумму на приобретение двух картин - Дега и Моне.



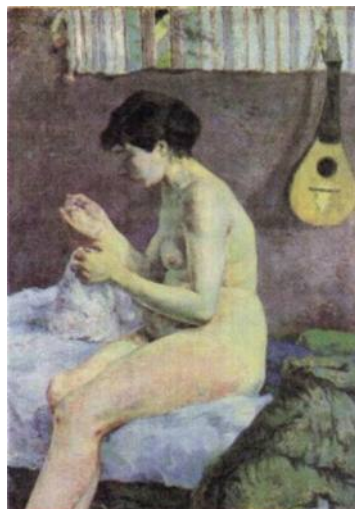
Афиша Пятой выставки. 1880

«ПЯТАЯ ВЫСТАВКА НЕЗАВИСИМЫХ ХУДОЖНИКОВ»

Проходила с 1 по 30 апреля 1880 года по адресу: ул. Пирамид, 10. Время работы - с 10 до 18 часов. На выставке было представлено 232 работ 19 участников, в их числе:

Ф. Бракмон (2), М. Бракмон (3), Видаль (9), Виньон (9), Гийомен (22), Гоген (8), Дега (12), Зандомеги (8), Кайботт (11), Кэссет (16), Лебур (20), Лавер (8), Моризо (15), Писсарро (16), Ж.-Ф. Рафаэлли (36), Ж.-М. Рафаэлли (1), Руар (12), Тилло (14), Форен (10).

Пятая выставка, как и четвертая, по предложению Дега была обозначена, как выставка «независимых художников». И в самом деле, при отсутствии Моне, Ренуара, Сислея



Гоген П. Сюзанна за шитьем. 1880

и Сезанна, принявших в этом году решение выставляться в Салоне, она уже не была выставкой импрессионистов в полном смысле слова. Группа художников, принявших участие в выставке, уже не имела прежнего единства. В ней явно наметились

два полюса: часть участников, по большей части новички, объединилась вокруг Дега, демонстрируя отход от эстетики импрессионизма, тогда как художники, олицетворяющие традицию (Писсарро, Гийомен, Моризо), оказались в меньшинстве. Публики было меньше, чем раньше, ее реакция была более спокойной: враждебность сменилась равнодушием.

«ШЕСТАЯ ГРУППОВАЯ ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ»

Проходила со 2 апреля по 1 мая 1881 года по адресу: Бульвар Капуцинок, 35. Время работы - с 10 до 18 часов. На выставке было представлено 170 работ 13 участников, в их числе:

Видаль (1), Виньон (15), Гийомен (16), Гоген (10), Дега (8), Зандомеги (5), Кэссет (11), Моризо (7), Писсарро (28), Ж.-Ф. Рафаэлли (34), Руар (15), Тилло (10), Форен (10).

Принимая во внимание раскол в рядах импрессионистов, шансы на устройство шестой групповой выставки были невелики. И все же она состоялась, правда опять-таки без участия Моне, Ренуара, Сислея и Сезанна. А в этом году и без Кайботта, несогласного с позицией Дега. Выставка была открыта в Ателье Надара на бульваре Капуцинок, 35, но ничем уже не напоминала первую выставку, состоявшуюся в этих же стенах. Бросалось в глаза резкое противостояние двух групп: Писсарро, Моризо, Гийомен, Гоген и Виньон, с одной стороны; Дега, Кэссет, Форен, Рафаэлли, Руар, Тилло, Видаль и Зандомеги - с другой.



Карикатура в «La Charivari». 1882

«СЕДЬМАЯ ВЫСТАВКА НЕЗАВИСИМЫХ ХУДОЖНИКОВ»

Проходила в марте 1882 года по адресу: ул. Сент-Оноре, 251. Время работы - с 10 до 18 часов. На выставке было представлено 203 работы 9 участников, в их числе:

Виньон (15), Гийомен (26), Гоген (13), Кайботт (17), Моне (35), Моризо (9), Писсарро (36), Ренуар (25), Сислей (27).

Седьмая выставка проходила без участия Дега и группы художников, поддерживавших его. В группу вернулся Кайботт. В то же время Дюран-Рюэль, движимый желанием восстановить бывшее братство, ведет усиленные переговоры с Моне и Ренуаром. Последний особенно решительно возражал против Писсарро и его друзей: «Выставляться с Писсарро, Гогеном и Гийоменом для меня все равно, что выставляться с какой-нибудь потаскушкой». В конце концов, здравый смысл возобладал над



Ренуар О. На террасе. 1881

эмоциями, и оба дали свое согласие на участие в выставке.

Усилиями Дюран-Рюэля, в снятом им помещении 1 марта 1882 года открылась выставка импрессионистов, седьмая по счету. Брат Эдуарда Мане, Эжен, присутствовавший на развеске, писал своей жене: «Я застал всю блестящую плеяду импрессионистов за работой, они развешивали огромное число картин в громадной комнате... Дега остался членом группы, платит свой взнос, но не выставляется. Ассоциация сохранила название «независимых», которое он им придумал».

Результат превзошел все ожидания. После восьми лет борьбы и соперничества прежним соратникам удалось вновь создать убедительную и впечатляющую картину импрессионистской живописи. Девять участников выставки пред-



Кайботт Г. Натюрморт: ипплота, фазаны и займы. 1882

ставили более двухсот полотен, напомнивших об их прежних удачах и победах. В прессе появилось даже несколько хвалебных заметок. По мнению Дюре, седьмая выставка была лучшей среди всех, которые устраивала группа импрессионистов.

Дюран-Рюэль, которому принадлежало большинство картин, представленных на выставке, торговал довольно успешно, иены на картины Берты Моризо колебались от 500 до 1200 франков. За картины Сислея он просил теперь по 2000 франков.



Афиша Воскресной выставки. 1886

«ВОСЬМАЯ ГРУППОВАЯ ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ»

Проходила с 15 мая по 15 июня 1886 года по адресу: Бульвар Лаффитт, 1. Время работы - с 10 до 18 часов. На выставке было представлено 249 работ 17 участников, в их числе:

М. Бракмон (6), Виньон (18), Гийомен (21), Гоген (19), Дега (15), Зандомениги (12), Кэссет (7), Моризо (14), К. Писсарро (20), Л. Писсарро (10), Редон (15), Руар (27), Сера (9), Синьяк (18), Тилло (16), Форен (13), Шуфенеккер (9).

В начале 1886 года Берта Моризо и ее муж Эжен Мане начали вести переговоры о новой групповой выставке. Переговоры обещали быть тяжелыми. На этот раз встал вопрос не только о Дега и группе поддерживающих его художников. Дега требовал устройства выставки в период с 15 мая по 15 июня - то есть одновременно с Салоном. Также и Камиль Писсарро выступил с требованием - допустить к участию в выставке своих новых молодых друзей, Сера и Синьяка, практикующих новое направление в живописи - пуантилизм, горячим приверженцем которого был и он сам. Настоящим камнем преткновения для членов группы стала картина Сера «Воскресная прогулка на острове Гран-Жатт», заявленная к участию в выставке. В конце концов, было принято примирительное решение: Писсарро и его друзья выставят свои полотна в отдельной комнате. К ним присоединился сын Камилы Писсарро Люсьен, также работающий в диковинной по тем временам пуантилистской манере. В знак протеста против показа картины Сера на выставке импрессионистов, Моне, Ренуар, Сислей и Кайботт демонстративно отказались принять в ней участие. Таким образом, на последней выставке импрессионистов это художественное направление в своем классическом виде было представлено лишь Бертой Моризо, Гийоменом и Гогеном.



Сера Ж. Воскресная прогулка на острове Гран-Жатт. 1886



Эдуард Мане



Камиль Писсарро



Эдгар Дега



Фредерико Зандомени



Берта Моризо



Арман Гийомен



Фредерик Базиль



Альфред Сислей



Клод Моне



Джеймс Тиссо



Густав Кайботт



Альбер-Шарль Лебур

ФРЕДЕРИК БАЗИЛЬ
МАРИ БРАКМОН
ПОЛЬ-ВИКТОР ВИНЬОН
НОРБЕРТ ГЁНЁТТ
АРМАН ГИЙОМЕН
ЭВА ГОНСАЛЕС
ЭДГАР ДЕГА
ФЕДЕРИКО ЗАНДОМЕНЕГИ
ГУСТАВ КАЙБОТТ
АДОЛЬФ-ФЕЛИКС КАЛЬС
ФРЕДЕРИК-САМУЭЛЬ КОРДЕЙ
МАРИ СТИВЕНСОН КЭССЕТ
АЛЬБЕР-ШАРЛЬ ЛЕБУР
СТАНИСЛАВ ВИКТОР ЭДУАРД ЛЕПИН
ЭДУАРД МАНЕ
КЛОД ОСКАР МОНЕ
БЕРТА МАРИ ПОЛИН МОРИЗО
ДЖУЗЕППЕ ДЕ НИТТИС
КАМИЛЬ ПИССАРРО
ЖАН-ФРАНСУА РАФАЭЛЛИ
ПЬЕР ОГЮСТ РЕНУАР
АНРИ РУАР
АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ
ДЖЕЙМС ТИССО
ЖАН-ЛУИ ФОРЕН



Мари Кэссет



Жан-Луи Форен



Огюст Ренуар



Джузеппе де Ниттис

ISBN 5-9603-0048-6



9 785960 300483