

ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОМОЛЬСКАЯ
ПРАВДА

Музей д'Орсе

MUSÉE
D'ORSAY
PARIS



МУЗЕЙ Д'ОРСЕ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
От академизма до импрессионизма	7
Импрессионизм	27
Неоимпрессионизм и постимпрессионизм	47
Символизм	63
Французская скульптура второй половины XIX века	85



▲ Вид на музей д'Орсе

Официальный сайт музея: www.musee-orsay.fr

Адрес музея: Париж, ул. Рю де Лилль, 62.

Проезд: на метро – до станции Solferino (линия 12), на скоростном поезде RER – до станции Musee d'Orsay (линия C), на автобусе – линии 24, 63, 68, 69, 73, 83, 84, 94.

Телефон: +33 (0) 1 40 49 48 14.

Часы работы:

вторник – среда, пятница – воскресенье: 9:30–18:00, четверг: 9:30–21:45,

посещение групп: вторник – суббота: 9:30–16:00 (четверг до 20:00).

Кассы прекращают работу в 17:00, по четвергам – в 21:00.

Посетители должны покинуть музей за 30 минут до закрытия.

Музей закрыт по понедельникам, 1 января, 1 мая и 25 декабря.

Цены на билеты:

Полный – 8 €, льготный (для лиц 18–25 лет, для всех посетителей с 18:00 по четвергам, с 16:30 по остальным дням) – 5,50 €.

Вход бесплатный для детей до 18 лет, посетителей с ограниченными возможностями с одним сопровождающим, для всех в первое воскресенье месяца.

Фото- и видеосъемка запрещены.

Групповое обслуживание:

Для групп обязателен предварительный заказ. Кроме входных билетов должны быть оплачены регистрация группы и экскурсия.

Плата за регистрацию – 40 €.

Плата за экскурсию для группы численностью от 5 до 25 человек (продолжительность посещения 1 час/90 минут): полная стоимость 75 €/120 €, льготная стоимость 45 €/75 €.

Информация для посетителей:

Пальто, большие зонты, рюкзаки и сумки необходимо сдать в раздевалку. Крупногабаритные вещи (более чем 40x60x60), ценности, аппаратура и документы на хранение не принимаются.

Музей д'Орсе предлагает аудиогиды на русском языке, цена – 5 €.

На входе в музей расположены книжный магазин, магазин подарков.

Великолепный ресторан на первом этаже музея является историческим памятником, он открылся еще в 1900. Уютное «Кафе дю Лион» предлагает широкий выбор блюд и систему самообслуживания, а демократичный «Бутик дю Парви» – напитки и закуски.



▲ Интерьер музея

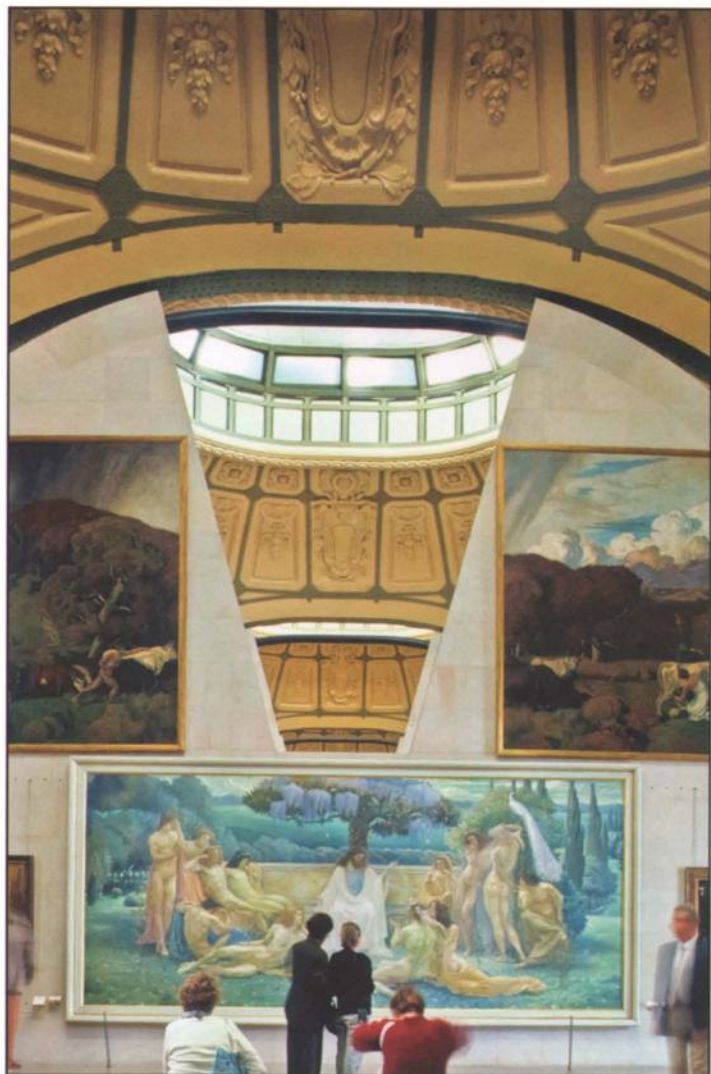
Впечатляет, конечно, когда крупные музеи размещаются в бывших императорских дворцах – как, например, Прадо или Эрмитаж, здания и интерьеры которых являются произведениями искусства. С другой стороны, вряд ли кого смущает тот факт, что Дрезденская галерея или Национальная галерея в Лондоне располагаются на месте бывших конюшен, а флорентийская Галерея Уффици – в здании, первоначально предназначенном для размещения учреждений городской администрации.

А во Франции есть музей, который возник прямо на вокзале. Впрочем, и здесь без коронованных особ не обошлось. В самом центре Парижа, на левом берегу Сены, произрастал сад королевы Маргариты де Валуа, супруги Генриха IV. В первом десятилетии XVIII века здесь началось строительство набережной д'Орсе, а в первой трети XIX столетия на ней появилось здание Дворца д'Орсе, которому не суждено было долго простоять. На протяжении полувека в нем размещались Министерство иностранных дел, Счетная палата и Государственный совет, а в 1871 во время Парижской коммуны дворец был сожжен.



▼ В зале музея

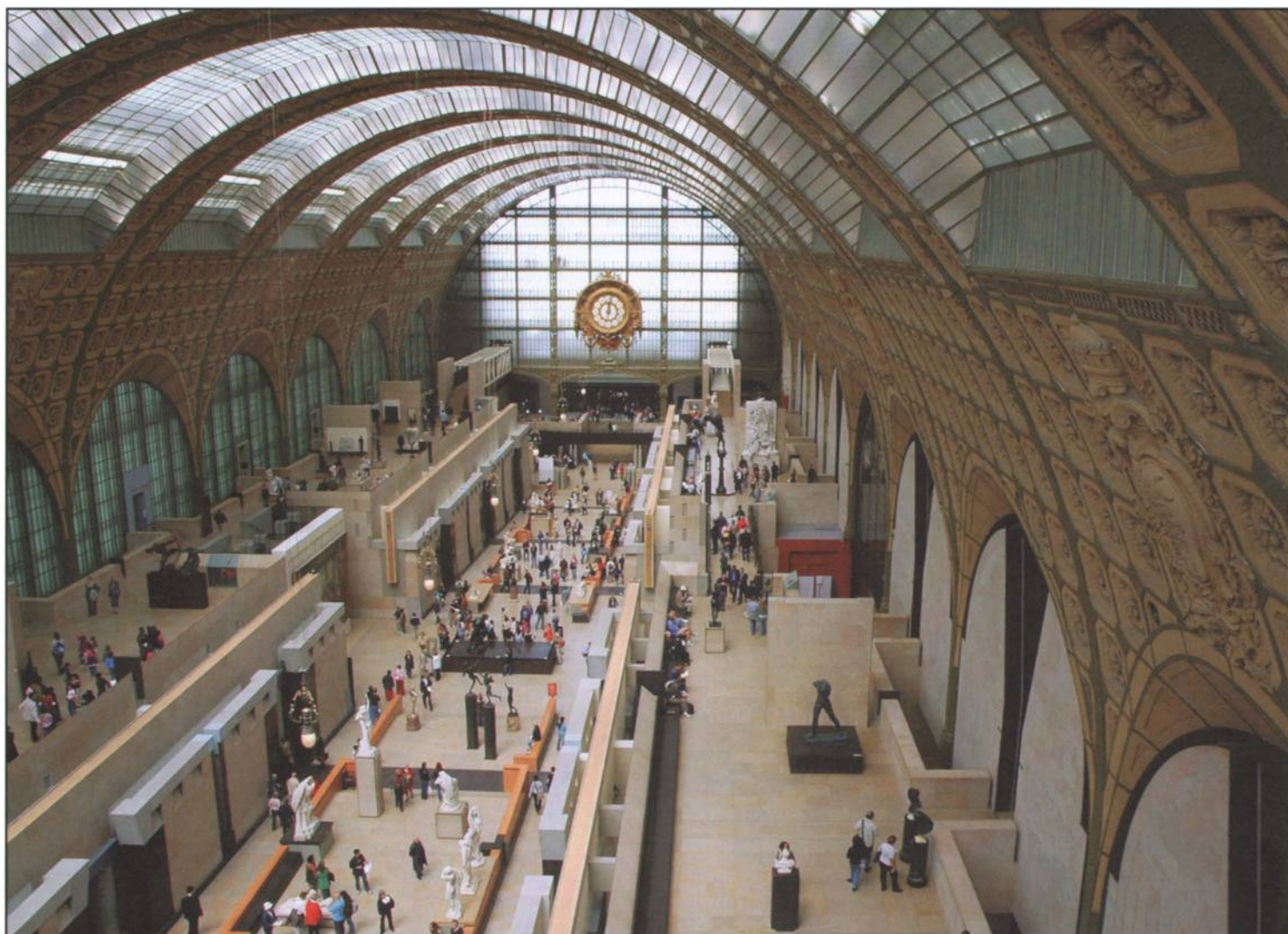
▲ Экспонат музея



Мысль о строительстве на этом месте музея возникла еще в XIX столетии. В начале 1890-х знаменитый скульптор Огюст Роден выполнил по заказу государства проект портала предполагаемого храма искусств, изображающего Врата Ада из «Божественной комедии» Данте. Однако строительство так и не было начато (гипсовая модель барельефа «Врата Ада» сейчас находится в экспозиции д'Орсе).

Почти через тридцать лет после устроенного коммунарами пожара на этом месте началось строительство вокзала для железной дороги, связывавшей Париж и Орлеан. В объявленном конкурсе архитектурных проектов победила работа Виктора Лалу, органично вписавшая новое здание в исторический облик города: оно гармонично сочетается и с Дворцом ордена Почетного легиона, расположенным по соседству на Рю де Лилль, и с находящимися на противоположном берегу Сены Лувром, и с садом Тюильри. Металлические конструкции – последнее слово в тогдашнем строительстве – были искусно скрыты за великолепными каменными фасадами.

«Вокзал прекрасен и напоминает дворец искусств», – писал в 1900 художник Эдуар Детай. Тогда эта мысль казалась слишком экстравагантной. Вокзал д'Орсе построили быстро, за два года (нужно было успеть к открытию Всемирной выставки в 1900), он прекрасно справлялся со своими обязанностями. Но к началу 1940-х уже изрядно устарел, перестал использоваться по назначению и постепенно пришел в негодность, а занимавшие здание различные конторы не поддерживали его в должном состоянии. Однако оно уже тогда стало служить искусству, используясь в качестве декорации для киносъемок (Орсон Уэллс снимал там свой знаменитый «Процесс» по роману Франца Кафки) и



▲ Интерьер музея

став пристанищем для Театральной компании Жана-Луи Барро и Мадлен Рено.

Здание ветшало, в начале 1970-х его даже решили снести. Но в октябре 1977 было принято официальное решение о создании на месте бывшего вокзала музея д'Орсе, посвященного искусству второй половины XIX – начала XX века (а в следующем году творение Виктора Лалу было признано памятником архитектуры).

В конце 1970-х Парижу действительно нужен был еще один музей. И вот почему.

В Лувре, открывшемся в революционном Париже в 1793, хранились бесценные произведения прошедших веков из коллекций французских монархов. Для работ современных мастеров существовал Музей Люксембургского дворца. В его собрании были работы Энгра, Делакруа и Давида. Кстати, Людовик XVIII определил следующую схему проверки художественного творения временем: если в течение десяти лет после смерти художника или скульптора его работы в Музее Люксембургского дворца признавались неоспоримыми шедеврами, то их необходимо было перенести в Лувр. Так решался вопрос комплектации этих двух музеев.

В 1929 коллекция импрессионистов Музея Люксембургского дворца была целиком передана Лувру. В 1937 остальные произведения живописи и скульптуры попали в новый Музей современного искусства, частично разошедшись оттуда по разным собраниям. В 1947 работы импрессионистов из Лувра перенесены в галерею Жё-де-Пом, которая оказалась слишком мала для их экспонирования. Решением этой проблемы и стало

превращение заброшенного здания вокзала д'Орсе в музей искусства второй половины XIX – начала XX века. Художественные произведения, кочевавшие из собрания в собрание, обрели свой дом.

В превращении вокзала в художественный музей были учтены архитектурные особенности творения Виктора Лалу. Оформление интерьеров велось под руководством Гае Ауленти.

Музей торжественно открыл президент Франсуа Миттеран 1 декабря 1986. Перед зрителями были представлены не только произведения живописи, графики, скульптуры и декоративного искусства, но и фотографии, до этого времени не выставлявшиеся ни в одном французском музее, а также архитектурные проекты, отразившие развитие парижской архитектуры второй половины XIX столетия.

Осенью 2011 музей д'Орсе вновь открылся после очередной реконструкции. Она обошлась в сумму более 20 миллионов евро, причем государство выделило лишь треть. Собственно, с самого начала было ясно, что денег явно недостаточно.

И тогда директор музея Ги Кожеваль предложил остроумную идею: пусть деньги для д'Орсе заработают те, кто в нем выставляется. Из 200 шедевров были сформированы две передвижные выставки, посвященные импрессионизму и постимпрессионизму, которые отправились в путешествие по странам и континентам и собрали почти 13 миллионов евро, после чего благополучно вернулись в свои родные стены – обновленное здание бывшего вокзала д'Орсе.

ОТ АКАДЕМИЗМА ДО ИМПРЕССИОНИЗМА



Жан Огюст Доминик Энгр, Александр Десгоф. Венера на Пафосе. Около 1852



АЛЕКСАНДР КАБАНЕЛЬ
(1823–1889)
Рождение Венеры
1863. Холст, масло. 130x225

Александр Кабанель, яркий и чрезвычайно популярный в свое время представитель академической живописи, являлся любимым художником Наполеона III. Полотно «Рождение Венеры» впервые было представлено на обозрение публики на парижском Салоне 1863.

Прекрасная Венера (в греческой мифологии – Афродита), согласно легенде, была рождена из морской пены. Она предстает очарованному зрителю раскинувшейся на волнах, мягко качающих ее тело, нежащееся в ласковых лучах солнца. При бесподобной роскоши форм оно кажется невесомым, ведь богиня покоится на морской воде, нисколько не погружаясь в нее, а словно скользит по поверхности. Ее можно принять за мираж, возникший перед изумленным взором морехода. Томная, чувственная поза, влекущий взгляд, мраморная белизна нежнейшей кожи – такова богиня любви в представлении людей середины XIX столетия. Любовь и красота, которые олицетворяет собой эта в прямом и переносном смысле божественная женщина, окрашены сексуальной страстностью.

Мифологическая канва стала допустимым моралью времени поводом для изображения влекущего обнаженного тела. Художник хорошо знал интересы публики. Манящая женщина, виртуозно написанная почти во всю ширину двухметрового холста, никого не могла оставить равнодушным. «Рождение Венеры» имело огромный успех и стало украшением выставки, картину тут же приобрел император, а «божественная» природа героини так и осталась оправданием любованию этой бесстыдной красотой.



АЛЕКСАНДР КАБАНЕЛЬ
(1823–1889)
Смерть Франчески да Римини и Паоло Малатеста
1870. Холст, масло. 184х255

В данном полотне художник обратился к великой поэме Данте Алигьери «Божественная комедия». Александр Кабанель выбрал достаточно популярный сюжет из V песни «Ада» о смерти двух несчастных любовников, заколотых ревнивым мужем Франчески, которому Паоло приходился родным братом. «Любовь сжигает нежные сердца», – говорил Данте. Иногда она дается слишком высокой ценой. Трагедия произошла во время первого робкого поцелуя, который Паоло сорвал с губ красавицы, когда они вместе читали рыцарский роман.

Многие художники давали свое истолкование этого сюжета. Кабанель обратился к его развязке, когда поцелуй замер на устах, глаза навсегда закрылись, а из бессильно повисших рук героини выпал роман о любви рыцаря Ланселота и королевы Джиневьеры, так и не дочитанный ими. Бледные лица хорошо освещены, они привлекают внимание зрителя к безвременной погибшей красоте и молодости. Фигура ревнивца, заколовшего брата и жену, наполовину скрыта тяжелой драпировкой, лицо живописец оставляет в полутени, тем самым давая почувствовать черноту мыслей героя. Он, уродливый от рождения, нелюбимый женой, пристально смотрит на своих жертв, навечно оставшихся прекрасными и соединившими души для скитаний в аду. Его напряженный взгляд, следивший за зарождавшейся любовью, словно не оставляет их и после смерти.





ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
(1798–1863)
Охота на тигра
1854. Холст, масло. 73,5х92,5

Эжен Делакруа по праву считается главой французского романтизма. Долго не признававшийся официальными художественными кругами, свято чтившими традиции академической школы, он творил новое искусство, став кумиром для молодых живописцев.

Яркие краски Делакруа черпал из впечатлений от путешествий по Северной Африке, где наблюдал поражающие воображение сцены охоты на диких зверей. Художнику замечательно удавались сложные ракурсы, он мастерски компоновал фигуры на плоскости, выбирая наиболее экспрессивные и динамичные схемы.

Отчаянная борьба животного и хладнокровно-жестокое, четко выверенные действия охотников, ужас обезумевшей, вставшей на дыбы лошади, готовой сбросить своего седока, его опасное положение, требующее огромных усилий – усидеть на коне и поразить разъяренного тигра, – этот чисто романтический накал страстей, характерный для искусства Делакруа, будоражит чувства зрителей.



**ГЮСТАВ ДОРЕ
(1832–1883)**

Энигма

1871. Холст, масло. 130х195,5

Гюстав Доре – замечательный живописец французского романтизма и гениальный иллюстратор, создавший непревзойденные циклы произведений ко многим творениям мировой литературы. Величайший художник, не получивший профессионального образования, начал рисовать в раннем детстве и покорила Париж в пятнадцать лет.

Мистический сюжет полотна «Энигма», само название которого погружает зрителя в зыбкую тайну, навеян событиями Франко-прусской войны (1870–1871). Потерянные жизни, разрушенные судьбы тысяч людей... Эти трагические последствия политических споров двух держав, провоцировавшие депрессивно-эсхатологические (связанные с представлениями о конце света, искуплении, загробной жизни и судьбе Вселенной) настроения в обществе, нашли свое выражение в творчестве Доре. Действие картины происходит на холме – недавнем поле боя, хранящем свои трофеи – убитые тела. Над ними на фоне клубящегося дыма поднимаются фигуры Сфинкса и крылатой женщины, охватившей рукой его голову. Кто она и какую связь имеет с горящим разоренным городом? Какую тайну охраняет Сфинкс? Загадал ли он свою загадку или, напротив, женщина ждет его ответа на некий важный вопрос – зрителю остается лишь догадываться. Смысл разговора персонажей художник оставляет неясным.



КАМИЛЬ КОРО
(1796–1875)
Утро. Танец нимф
1860. Холст, масло. 48,1х77,2

Камиль Коро был близок с пейзажистами барбизонской школы, писавшими родную французскую природу. В нее был влюблен и Коро. В его творчестве переплелись реалистические искания и чувственное восприятие действительности. Имея, по собственному выражению, «живую страсть к природе и расположение следовать ей с такой настойчивостью, которую ничто не может ослабить», он старался правдиво воспроизводить ландшафты. При этом всегда прислушивался к ощущению, которое вызывало в душе увиденное, и переносил его на холсты, наделенные особым лирическим настроением. «Прекрасное в искусстве – это истина, слитая с впечатлением, которое вы получили при созерцании природы», – писал Коро.

Работая над изображением того или иного мотива, художник сначала старался его прочувствовать и только после этого приступал к краскам. Главным в живописи он считал соотношение форм и сочетание тонов. На полотне «Утро. Танец нимф» очевидно тщательно выверенное гармоничное сочетание темных масс листвы и просветов между ними, задающее спокойный ритм композиции. Отголоском классической традиции кажется танец мифических существ, выражающий радость бытия. Изящные фигурки оживляют пейзаж, в их легких движениях среди луговых трав и тенистых деревьев, окутанных тончайшей дымкой, отражается мечта об утраченном Золотом веке – созвучии человека с окружающим миром.



**ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ
(1814–1875)**

Анжелюс

Между 1857 и 1859. Холст, масло. 55,5х66

Жан-Франсуа Милле связан с барбизонской школой живописи: покинув Париж в 1848, он поселился в деревушке Барбизон. Художник писал сельские пейзажи, одухотворенные трудом человека. Еще ребенком он сам работал в поле, поэтому повседневная жизнь крестьян была ему не только хорошо знакома, но и бесконечно дорога. Милле не выбирал иных мотивов, он писал: «Так как я никогда в жизни не видел ничего другого, кроме полей, я стараюсь говорить, как могу, о том, что я видел и испытал, когда я в них работал».

«Анжелюс» – наиболее известная картина живописца. Она посвящена вечерней молитве, которую творят работающие в поле крестьяне, и названа по ее первым словам – «Angelus Domini». Молодые супруги, услышав колокольный звон виднеющейся вдали церкви, оставили свою работу и преклонили головы. В картине разлиты покой и молчание, кажется, что вся жизнь вокруг замерла вместе с героями полотна.

Персонажи этого произведения были интересно прочитаны знаменитым Сальвадором Дали. Испанский художник создал реплики произведения Милле, а крестьянскую пару интерпретировал в духе своих представлений о взаимоотношениях полов. Поза женщины, склонившей голову и сложившей у груди руки в молитвенном жесте, напомнила ему самку богомола, готовящуюся съесть самца, которого Дали увидел в покорной фигуре крестьянина.



ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ
(1814–1875)
Собирательницы колосьев
1857. Холст, масло. 83,5х110

В полотнах Жана-Франсуа Милле подкупает простота композиций и характерный для них лиричный настрой. Обыденные сцены будничной жизни крестьян получили в его живописи особую значимость. Тщательно отбирая сюжеты, вычлняя самое главное, мастер почти превращал образы в символы.

Три женские фигуры, нагнувшиеся к земле и подбирающие колосья, оставшиеся на поле после жатвы, воспринимаются олицетворением крестьянской жизни, связанной с землей. Люди всегда преклоняют перед ней головы и гнут спины, возделывая поля и убирая урожай. Рассуждая об этом, художник говорит: «На распаханых местах вы видите копающие и роющие фигуры. Они время от времени расправляют поясницу и вытирают обратной стороной ладони свой лоб. Разве эта работа радостна, весела?... Здесь, однако, находится для меня истинная человечность, великая поэзия». В этом для мастера проявляется ветхозаветный наказ человеку «есть свой хлеб в поте лица своего».





**ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ
(1814–1875)**

Весна

Между 1868 и 1873. Холст, масло. 86x111

Композиция относится к позднему периоду творчества Милле. Здесь нет излюбленной темы художника – крестьянского труда на лоне обихоженой человеком природы. Он обращается к изображению ландшафта в духе пейзажей барбизонцев – исполненных в реалистическом ключе, с налетом романтизма. Разделяя концепцию работы на пленэре художников барбизонской школы, Милле считал, что все впечатления, переносимые живописцем на холст, должны быть почерпнуты из природы, настолько богатой и разнообразной, что она может удовлетворить искания любого человека независимо от его темперамента и настроения.

Реалистичная манера исполнения этой работы сочетается с поэтизированным отношением автора к весеннему пейзажу. Драматизация света и тени придает картине фантастическое звучание. Даже погода соответствует романтическому мировосприятию: случайно ли художник избрал время, когда закончилась гроза, отбушевала стихия, сквозь тучи протянулись солнечные лучи и на небе встала радуга? Необычайная эффектность работы заключена в контрасте освещенных солнцем и погруженных в тень участков пейзажа. Радуга, встающая над умытой землей, привносит в картину ощущение волшебства и чуда. С давних времен радуга символизирует мистическую связь между небом и землей, мир, успокоение и возрождение природы. Неслучайно и Милле избрал для композиции «Весна» мотив радуги, вестницы обновления природы, приносящей радость и ликование.



ГЮСТАВ КУРБЕ
(1819–1877)
Похороны в Орнани
1849–1850. Холст, масло. 315х668

В творчестве Гюстава Курбе переплелись романтические черты и стремление к правдивой передаче действительности. Если ранние произведения художника обнаруживают романтический взгляд на мир, то в «Похороны в Орнани» доминируют уже реалистическое начало и желание точной фиксации увиденной сцены.

Полотно явилось нарушением живописных канонов. Холсты такого формата было принято посвящать «высоким жанрам» – исторической, мифологической



или религиозной живописи. Курбе изобразил людей, провожающих в последний путь своего товарища. Заурядность сюжета не соответствовала размеру работы. Привыкшая к улаждающему глаз искусству публика не оценила персонажей картины, чью внешнюю непривлекательность автор не попытался смягчить. По его словам, перед ним стояла задача иного рода: «Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но также и человеком; одним словом, создавать живое искусство – такова моя цель».

Художник не случайно выбрал полотно большого формата: в его понимании написанное произведение относилось именно к историческому жанру, поскольку фиксировало реальную жизнь общества. Он считал, что эпоха должна изображаться лишь современным ей творцом, отрицая общепринятую концепцию исторической живописи, при которой мастера иллюстрируют события прошедших веков, не имея четкого представления о них.



ГЮСТАВ КУРБЕ
(1819–1877)
Мастерская художника
1854–1855. Холст, масло. 361x598

«Мастерская художника» не является жанровым полотном, как это может показаться на первый взгляд. Сначала картина воспринимается зрителем именно как описание интерьера рабочей студии живописца и групповой портрет его посетителей. В центре помещения установлен мольберт, у которого Курбе написал самого

себя за работой, рядом стоит натурщица, прикрывающаяся белой драпировкой, а маленький мальчик увлеченно следит за созданием произведения. Однако на мольберте возникает вовсе не образ обнаженной модели (ее художник и не видит, поскольку она стоит за его спиной), а пейзаж, для написания которого не нужна натурщица. Посетители мастерской представляют собой довольно разношерстную публику. Если в правой части полотна их образы не вызывают у зрителя недоумения (за исключением человека, нелепо стоящего на коленях), то



в левой части холста персонажи поражают своей характерностью и кажутся случайными в студии работающего над пейзажем живописца.

Курбе дал своей картине подзаголовок «Реальная аллегория семи лет моей художественной и нравственной жизни». Он дает ключ к пониманию работы как аллегорического произведения. Изображенные справа посетители – это окружение художника: друзья, ценителя искусства, например, погруженный в чтение книги мужчина – поэт Шарль Бодлер. Коленопреклоненного человека,

видимо, нужно рассматривать как почитателя живописи, выражающего таким образом свое благоговение.

Персонажи слева олицетворяют убогость, бедность, богатство, рабочих и тех, кто пользуется их трудом (Курбе исповедовал идеи социализма). Фигура обнаженного натурщика символизирует традиционное искусство, об отношении к которому можно судить по тому, что натурщик не виден самому художнику, а скрыт мольбертом. Его поза говорит о теме страданий, часто использующейся академической живописью.



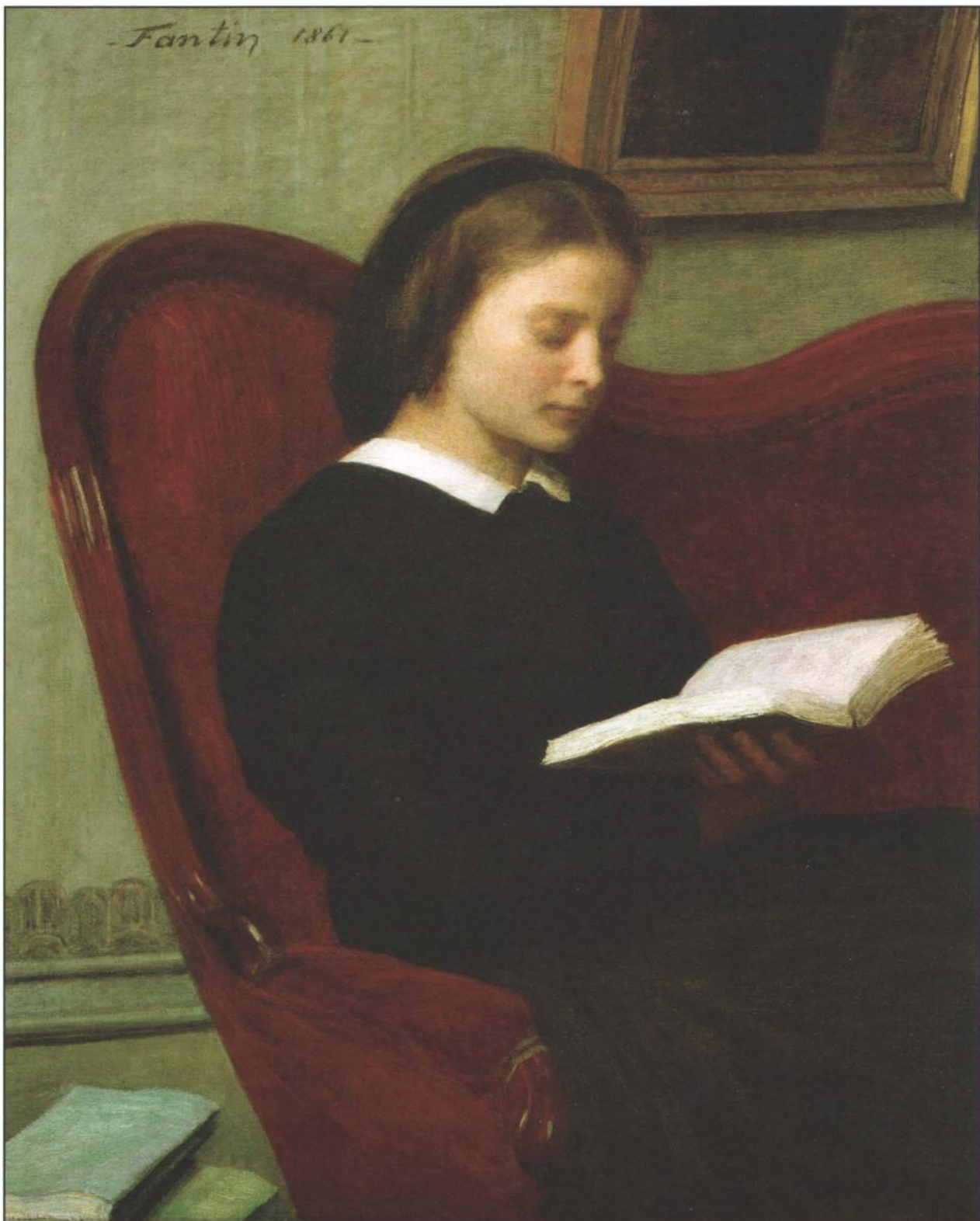
ШАРЛЬ-ФРАНСУА ДОБИНЬИ
(1817–1878)
Сбор винограда в Бургундии
1863. Холст, масло. 169x296

Шарль-Франсуа Добиньи начинал свой творческий путь как иллюстратор, после, сдружившись с художниками барбизонской школы, стал писать пейзажи. Его творчество посвящено воспеванию родной французской природы, хотя живописец много путешествовал и видел неповторимую красоту других земель. Добиньи избрал метод работы на пленэре, стремясь к реалистичной передаче увиденного и фиксации изменчивости состояний природы и эффектов естественного света. В этом он предвосхитил поиски импрессионизма.



стов и заложил основы новой эстетики в изобразительном искусстве. Творчество мастера оказало большое влияние на молодых художников, в частности на Клода Моне, который заимствовал у него даже техническое средство – лодку-студию, оборудованную для занятий живописью в путешествиях по реке.

Добиньи брал сюжеты из обыденной деревенской жизни, к таким относится и полотно «Сбор винограда в Бургундии». Женщины работают на плантации, срывая и складывая в корзины зрелые грозди. Поместив эту сцену на первый план холста, художник открыл зрителю бесконечную ширь французской земли, убегающую вдаль холмами и виноградниками. Линия горизонта делит картину почти пополам, всю верхнюю половину занимает небо. Такое композиционное решение создает эффект глубины пространства и словно насыщает работу воздухом. Незамысловатое в сюжетном отношении произведение обладает притягательностью именно благодаря мастерской передаче световоздушной среды и поэтизированной интерпретации автором сельского труда.



**АНРИ ФАНТЕН-ЛАТУР
(1836–1904)
Читающая женщина
1861. Холст, масло. 100х83**

Современник импрессионистов и друг Эдуарда Мане, Анри Фантен-Латур писал и реалистичные натюрморты, и работы, предвосхищавшие искания символистов.

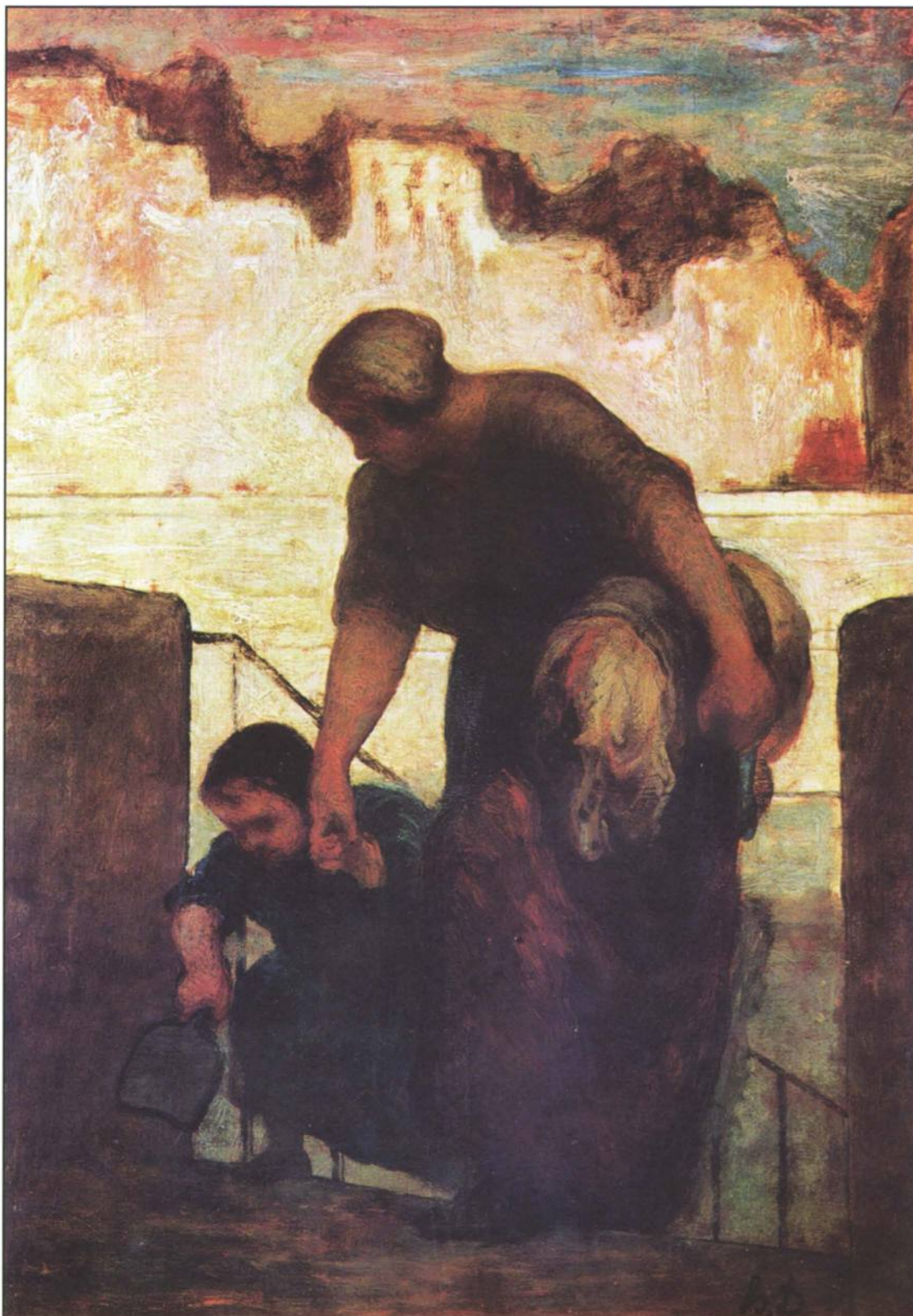
В портретах художник старался передать душевное состояние модели. Картина «Читающая женщина», на которой изображена сестра живописца, говорит зрителю о внутреннем покое и умиротворении молодой девушки. Этим ощущениям способствуют отсутствие четких контуров и мягкие очертания фигуры героини, которым вторят плавные линии спинки дивана. Стопка книг в левом нижнем углу композиции, а также рама картины (в противоположном углу) придают произведению строгость, центрируют изображение, удерживая его контуры от «растекания».

Пленительная женственность модели, ее сосредоточенность и абстрагированность от внешнего мира сближают работу с позднейшими произведениями символизма. Книга как атрибут познания бытия и духовной жизни также способствует символическому прочтению работы.



**АНРИ ФАНТЕН-ЛАТУР
(1836–1904)
Цветы и фрукты
1865. Холст, масло. 64х57**

Натюрморты занимают важное место в творчестве Фантен-Латура. Немного старомодные и выписанные с исключительным мастерством, они находили популярность у публики, а их продажа приносила определенный доход. Натюрморт невысоко ценился академическим искусством: он считался низким жанром живописи, не заслуживающим внимания уважающего себя художника. Однако Фантен-Латур обращался к написанию цветов и фруктов, не заботясь о мнении представителей официального искусства. Его натюрморты поражают искренней любовью к природе, которая даже в виде сорванных плодов и срезанных растений способна вызывать глубокое восхищение. Мастер использует классическую пирамидальную композицию, при которой центральный объект уравнивается на плоскости холста двумя другими, прилегающими к нему по бокам. Работа написана в прекрасных традициях жанра французского натюрморта.



**ОНОРЕ ДОМЬЕ
(1808–1879)**

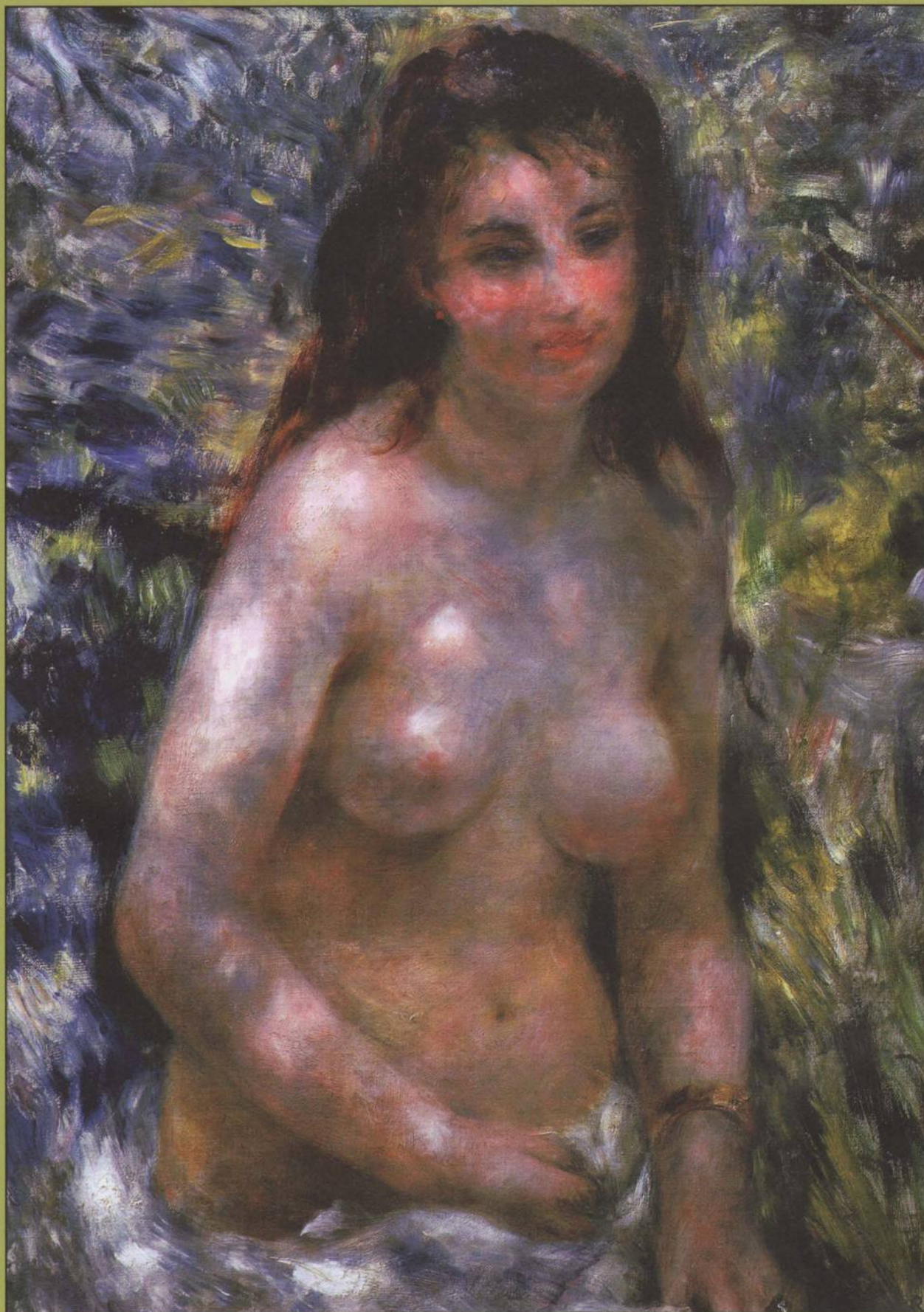
Прачка

Около 1863. Дерево, масло. 49х33,5

Оноре Домье прежде всего известен как крупнейший мастер политической карикатуры XIX столетия, создававший сатирические образы, высмеивавшие буржуазное общество и монархические порядки. Симпатии художника, выходца из ремесленной среды, были на стороне рабочих людей. Также он создавал иллюстрации к произведениям литературы и живописные полотна на «злободневные» сюжеты из повседневной жизни.

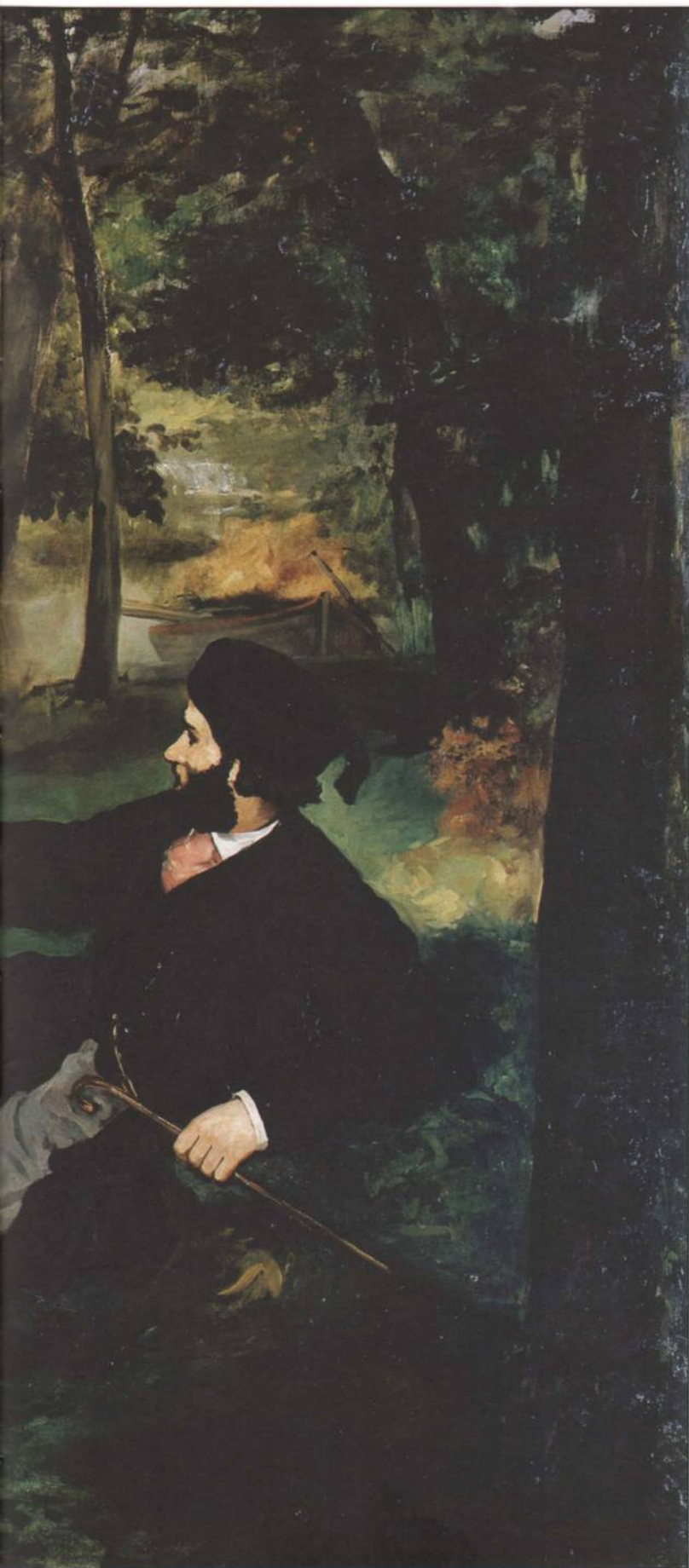
Героями работ живописца становились представители простого народа, жизнь которых проходила в постоянном нелегком труде за каждый кусок хлеба. На представленной картине показан один характерный тип среды простолюдинов – прачка, всю жизнь занимающаяся одним и тем же делом – стиркой белья. Эта женщина, несмотря на свое беспросветное существование, не утратила привлекательности в глазах художника. Ее поза говорит не только о былой женской грации и легкости, но и о нежности к ребенку, с которой она помогает ему преодолеть высокую ступеньку.

ИМПРЕССИОНИЗМ



Огюст Ренуар. Обнаженная в солнечном свете. Между 1875 и 1876





**ЭДУАРД МАНЕ
(1832–1883)**

**Завтрак на траве
1863. Холст, масло. 208х264,5**

Эдуард Мане высоко ценил искусство старых мастеров; его собственное творчество на начальном этапе включало цитаты произведений великих живописцев прошлого, которые нужны были ему для переосмысления реалий современного искусства. Используя формальные заимствования, он наполнял их новым смыслом, заставляя звучать совсем по-иному. Так было и с «Завтраком на траве», выставленным в Салоне Отверженных в 1863 после того, как жюри официального Салона отказалось принять эту работу. Для Мане официальный отказ был болезненным, однако ни критика, ни добропорядочная публика на экспозиции Салона Отверженных не могли воспринять это полотно иначе как дерзкую пощечину общественному вкусу.

Сама по себе тема завтрака на природе не содержит в себе ничего эпатажного. Обнаженное женское тело по вполне понятным причинам – едва ли не самый любимый мотив в изобразительном искусстве. Однако то, как преподнес Эдуард Мане традиционные вещи, какую интерпретацию он им дал, вызвало бурю негодования. Не спасло даже цитирование классиков: компоновка центральных фигур «Завтрака на траве» повторяет фигурную группу с гравюры Маркантонио Раймонди «Суд Париса» по рисунку Рафаэля, а идея с изображением обнаженных женщин в окружении одетых кавалеров заимствована из «Сельского концерта» Джорджоне. Эдуард Мане, оттолкнувшись от прославленных прототипов, соединил их черты в современной сцене, лишенной исторического и литературного подтекста, имеющей своим сюжетом лишь завтрак на природе, во время которого раздетая женщина сидит в компании одетых мужчин, пристально и спокойно смотря на зрителя. Этой фривольности и дерзости ни публика, ни критика простить художнику не могли, равно как и отхода от академической манеры письма.



**ЭДУАРД МАНЕ
(1832–1883)**

Олимпия

1863. Холст, масло. 130х190

Эдуард Мане считается основоположником импрессионизма, он пользовался огромным уважением своих товарищей, однако сам не причислял себя к этому кругу. Мане родился в семье парижского высокопоставленного чиновника, прочившего сыну юридическую карьеру. Однако желание молодого человека заниматься живописью оказалось сильнее воли отца, в конце концов разрешившего ему учиться.

«Олимпия» – это попытка диалога Мане с традиционным искусством. Художник пишет классическую обнаженную натуру, ориентируясь на прототипы европейской живописи прошедших веков: поза женщины напоминает «Венеру Урбинскую» Тициана, а ее откровенно призывный, циничный взгляд – «Маху» Франсиско де Гойи. Несмотря на столь авторитетные прообразы, картина в глазах публики имела один настолько серьезный изъян, что вызвала грандиозный скандал на Салоне в 1865. Проблема заключалась в аморальности полотна. Если в истории искусства обнаженные красавицы признавались эталонами не только физической, но и почти духовной красоты, то «Олимпия» была признана и физически уродливой, и бесстыдно-развратной.

Общественная мораль разрешала художнику украшать живописные полотна нагими женскими телами лишь в том случае, если их обладательницы являлись героинями античных мифов, библейских рассказов или историческими личностями. Мане нарушил это правило, Олимпия была не просто современницей: ее облик и окружение не оставляли сомнений в том, что перед зрителем – представительница «древнейшей профессии», только что получившая букет от одного из поклонников, который принесла ей темнокожая служанка. От возвышенности темы не осталось и следа. Обнаженная богиня под кистью мастера превратилась в обыкновенную куртизанку, этого ему простить не могли. Даже название полотна свидетельствовало о роде деятельности героини: Олимпиями с легкой руки Дюма-сына именовали продажных женщин. К тому же живописная манера работы настолько не вязалась с привычной идеализацией женских форм, что «Олимпия» была встречена шквалом насмешек и обид.



**ЭДУАРД МАНЕ
(1832–1883)
Портрет Берты Моризо с букетом фиалок
1872. Холст, масло. 55х40**

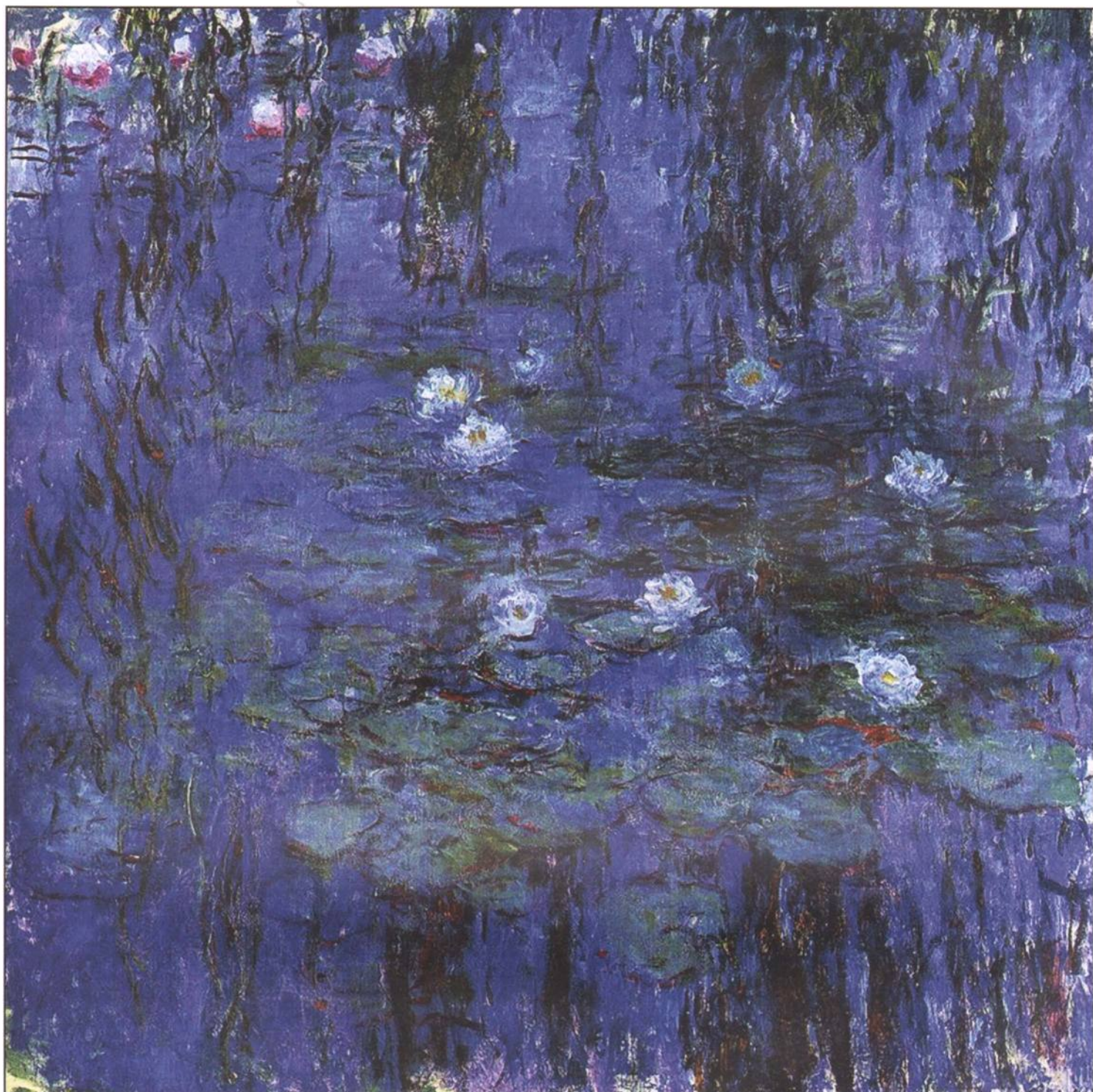
Эдуард Мане несколько раз писал Берту Моризо – молодую художницу, разделявшую его взгляды на искусство, друга, впоследствии ставшего женой брата живописца.

В конце 1860-х, после разразившегося скандала с «Олимпией», Мане совершил поездку в Испанию, где познакомился с искусством великих мастеров – Эль Греко, Диего Веласкеса и Франсиско де Гойи. В «Портрете Берты Моризо с букетом фиалок» чувствуется легкое влияние испанской школы, например «Портрета Исабель де Порсель» Гойи. Берта также изображена в черных одеждах, делающих ее облик таким же строгим и торжественным, как образ Исабель на полотне испанского художника. Эти два портрета также сближают сдержанность и внутреннее благородство модели. Берта невыразимо хороша: шарм француженки сочетается в ней с неизъяснимой жгучей тайной испанки. Как видно на данном холсте, Мане не только не боится использовать черный цвет, от которого отказались импрессионисты, но и в совершенстве владеет им, достигая максимального выразительного эффекта.



КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Женщины в саду
Около 1866. Холст, масло. 255x205

Клод Моне был одним из самых уважаемых художников-импрессионистов. Однако в начале творческого пути он так же, как его друзья, испытывал острую нужду и встречал непонимание и публики, и представителей официального искусства. Живописцу было отказано в принятии картины «Женщины в саду» на Салон, поскольку она не обладала ярко выраженным сюжетом, а ее художественная манера, которой не хватало привычной гладкости, была расценена как свидетельство небрежности письма и незавершенности работы. Но для Моне отрывистые и не приглаженные мазки стали открытием: они позволяли работать быстрее, передавая увиденное в природе прежде, чем менялось естественное освещение, и создавали эффект подвижности воздуха и света.



КЛОД МОНЕ
(1840–1926)
Голубые кувшинки
Между 1916 и 1919. Холст, масло. 200x200

Пейзаж был излюбленным жанром зрелого Моне, в каждом произведении представавшего внимательнейшим исследователем и тончайшим ценителем природной красоты.

Серия прекрасных работ, посвященная водяным лилиям, которые художник выращивал в пруду своего сада в Живерни, была задумана еще в 1899 и с тех пор не отпускала его. «Голубые кувшинки» созданы Моне уже в преклонном возрасте, когда глаза художника ослабли вследствие заболевания. Живопись мастера потеряла былую «зоркость», внимание к малейшим переменам световоздушной среды. Однако несчастье не только не сломило творца, а вывело его искусство на принципиально новый уровень. Закончился импрессионистический этап, а ему на смену пришел период почти абстрактного искусства, когда в сложном отношении пятен цвета зачастую едва угадываются очертания предметов. Но и здесь Моне оставался импрессионистом в душе – он продолжал передавать на плоскости холста свои впечатления от окружающего мира, показывая его таким, каким он представал усталым глазам живописца.





**КАМИЛЬ ПИССАРРО
(1830–1903)**

Иней

1873. Холст, масло. 65х93

Камиль Писсарро, старший по возрасту из всех импрессионистов, был чистым пейзажистом, черпавшим вдохновение в простых ландшафтах французской земли. Несмотря на то что он родился на берегу далекого Карибского моря, южная природа не вызвала в нем желания восхвалять ее. Художник нашел себя как певец сельских видов французской провинции. Не имея финансовой возможности жить в столице, он подолгу пребывал в окрестностях Парижа, и в частности – в Понтуазе. Там был написан и пейзаж «Иней».

В ничем не примечательном мотиве проселочной дороги среди полей Писсарро видит свое очарование. Она, упирающаяся в горизонт, проходит диагональю по холсту и становится основой композиции. А дальше вступает в игру рисунок длинных косых теней, отбрасываемых стволами невидимых зрителю деревьев, которые, перекрещиваясь с дорогой, создают мерный линейный ритм, расчерчивая плоскость полотна и иллюзорно расширяя его пространство. Как и большинство работ Писсарро, эта «обитаема». Художник наполнил свой заиндевелый пейзаж человеческой фигуркой, идущей с вязанкой хвороста за спиной.

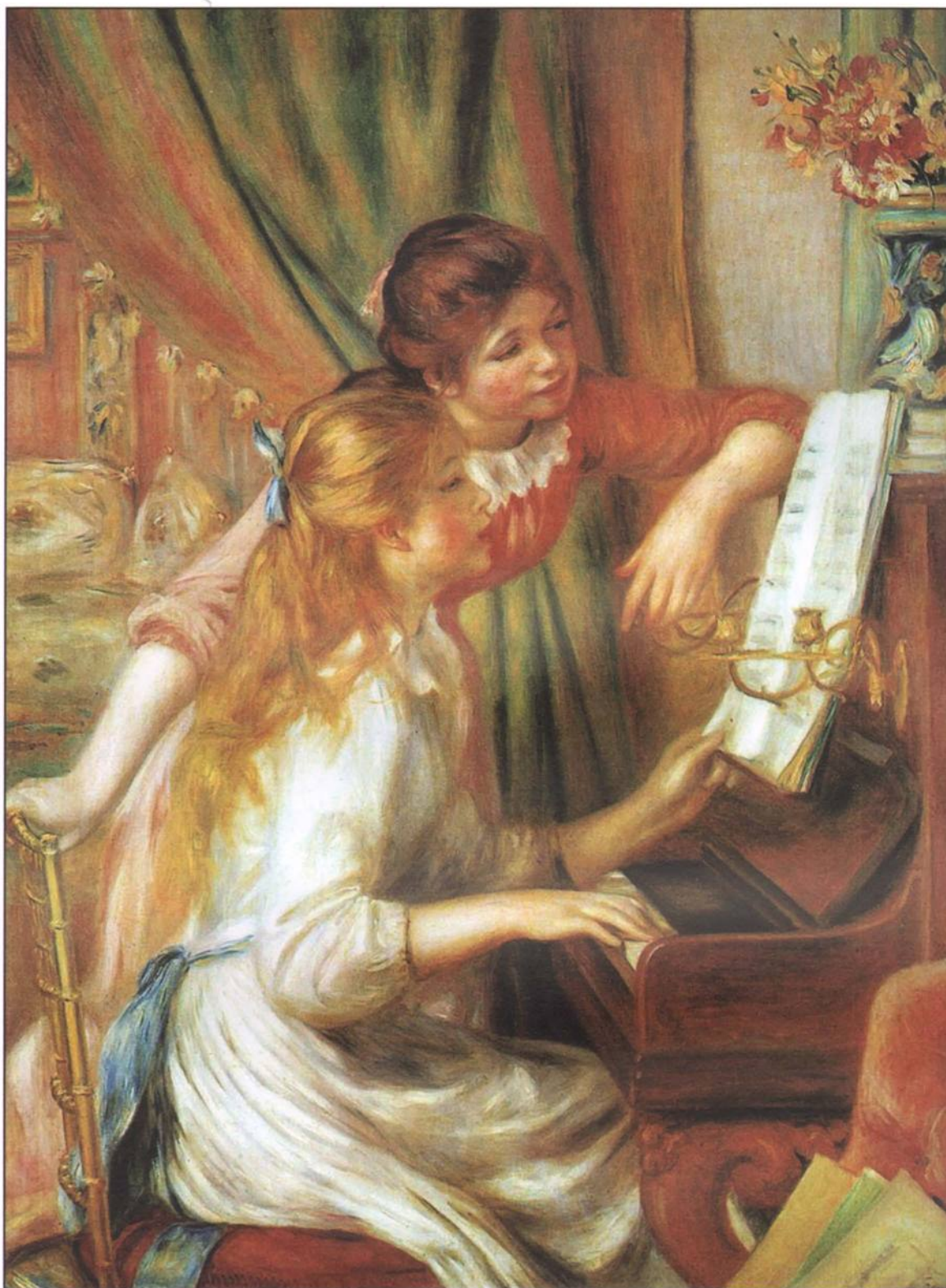


ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Жюли Мане (Девочка с кошкой)
1887. Холст, масло. 65х54

Детские портреты Ренуара – восхитительная страница в его творчестве. Художник любил писать детей, потому что их радостный мир соответствовал его собственному мироощущению.

На картине «Жюли Мане» изображена девятилетняя племянница Эдуарда Мане, дочь его родного брата Эжена и художницы Берты Моризо. Ренуар был в прекрасных отношениях с семьей живописца, и родители девочки заказали ему портрет. Вглядевшись в ребенка, Ренуар подметил доброту маленькой Жюли. Достаточно посмотреть, как «улыбается», жмурясь от удовольствия, кошка в ее ласковых руках.

Работа относится к так называемому энгровскому периоду творчества мастера, наступившему в результате определенного переосмысления своего пути в живописи. Находясь под впечатлением от живописи Ренессанса после поездки в Италию и изучая виртуозные творения Энгра, характерные четкими линиями рисунка, Ренуар увидел в них красоту подлинного искусства и в своих произведениях стал акцентировать линии контуров.



**ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Девушки за пианино
1892. Холст, масло. 116х90**

Искусство Огюста Ренуара, пожалуй, можно назвать самым радостным в истории импрессионизма. Его полотна уводят в идеальный мир счастья и легкости бытия, где людям, кажется, неведомы тяготы и заботы. Персонажи молоды и красивы, женщины необыкновенно обаятельны, а дети трогательно милы в своей непосредственности.

Творчество Ренуара практически целиком посвящено женщине. Не раз героини его полотен изображались музицирующими. В картине «Девушки за пианино» художник, любясь юными созданиями, разучивающими музыкальную пьесу, не забывает и об интерьере, ведь он может немало поведать о своих владельцах. Округлые линии предметов, доминирующие в обстановке, мягкие контуры, теплый свет, льющийся в комнату и играющий в волосах моделей, – все это передает атмосферу спокойствия и благополучия, царящую в доме, и созвучную с ней тихую умиротворенность юных музыкантш.

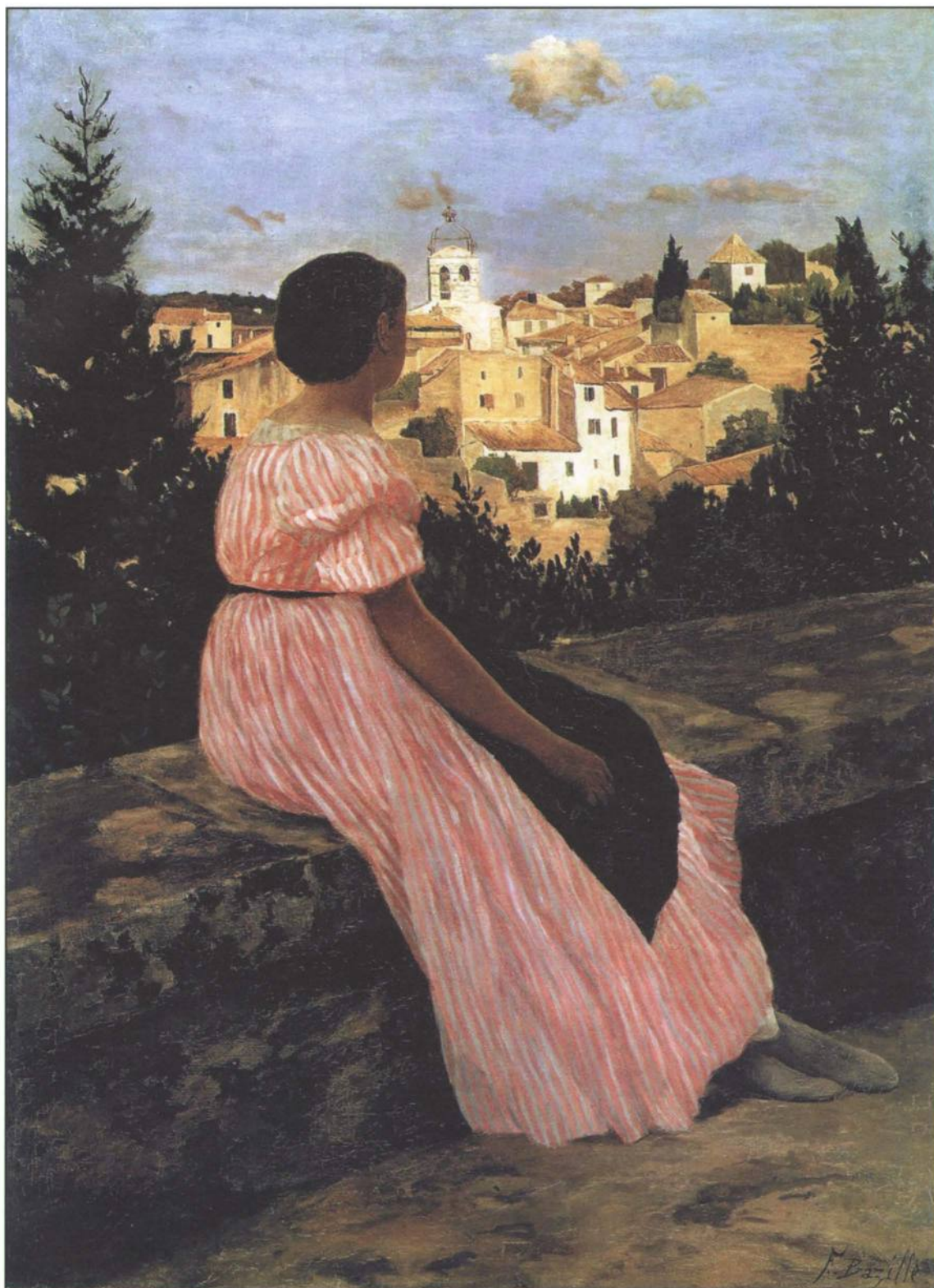




АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ
(1839–1899)
Наводнение в Порт-Марли
1876. Холст, масло. 60х81

Альфред Сислей, живший и творивший во Франции художник английского происхождения, по настоянию родителей первоначально получил в Лондоне экономическое образование, но вскоре, осознав истинное призвание, обратился к живописи. Он стал пейзажистом, запечатлевшим окрестности Парижа.

Одной из самых известных работ Сислея является «Наводнение в Порт-Марли», на которой представлен феерический вид вышедшей из берегов Сены, затопившей городок и превратившей его в некое подобие Венеции, где жители перемещаются исключительно на лодках. Непростой момент жизни людей, страдающих от наводнения, под кистью художника превращается в лирическую сказку, преобразившую привычное существование горожан. Сислей любит широким пространством воды, отражающей небо, облака, деревья и стены домов с дверными и оконными проемами. Все это богатство впечатлений передано на холсте: многочисленные рефлексы на воде создают эффект зыбкости материи, подвижности воздуха и непрекращающейся игры света. Для его усиления художник использует сочетание различных техник: более гладкая живопись здания соответствует неподвижности и незыблемости камня, тогда как отрывистые и быстрые мазки в изображении пейзажа как нельзя лучше характеризуют изменчивость и непостоянство природы.



ФРЕДЕРИК БАЗИЛЬ
(1841–1870)
Розовое платье
1864. Холст, масло. 147х110

Фредерик Базиль прожил совсем короткую жизнь: уйдя добровольцем на фронт Франко-прусской войны, погиб в первом сражении всего за несколько дней до своего двадцать девятого дня рождения. Однако и за то время, что было ему отпущено, живописец создал прекрасные работы, вошедшие в историю мирового искусства. Базиль любил изображать людей на фоне природы в естественном освещении, над передачей которого усердно работали друзья – Моне и Ренуар. Вместе с ними художник ходил писать на пленэре.

Полотно «Розовое платье» является характерным для творчества Базиля, оно написано в окрестностях его родного города Монпелье. Запечатленная девушка – кузина художника. Она показана со спины, это придает картине ореол таинственности и романтизма. Фигура находится в тени, а пейзаж на заднем плане, наоборот, ярко освещен солнцем. Возможно, именно поэтому Базиль и решил не показывать лица девушки, ведь в этом случае ему пришлось бы убрать с него тень, что противоречило концепции полотна.



ФРЕДЕРИК БАЗИЛЬ
(1841–1870)
Семейный портрет (Семейное воссоединение)
1867. Холст, масло. 152х230

Картина «Семейный портрет» написана во время летних каникул, когда члены семьи Базиля собирались вместе в доме вблизи Монпелье. Художник происходил из буржуазной семьи, родители определили для него медицинскую карьеру. Отправившись в Париж для обучения, молодой человек заинтересовался искусством, в результате оставил медицину и стал серьезно заниматься живописью. Это решение вызвало отрицательную реакцию домочадцев, но вскоре родители смирились с желанием сына идти своим путем и стали выделять ему деньги на жизнь и содержание мастерской (которыми он часто помогал своим бедствующим друзьям-импрессионистам).

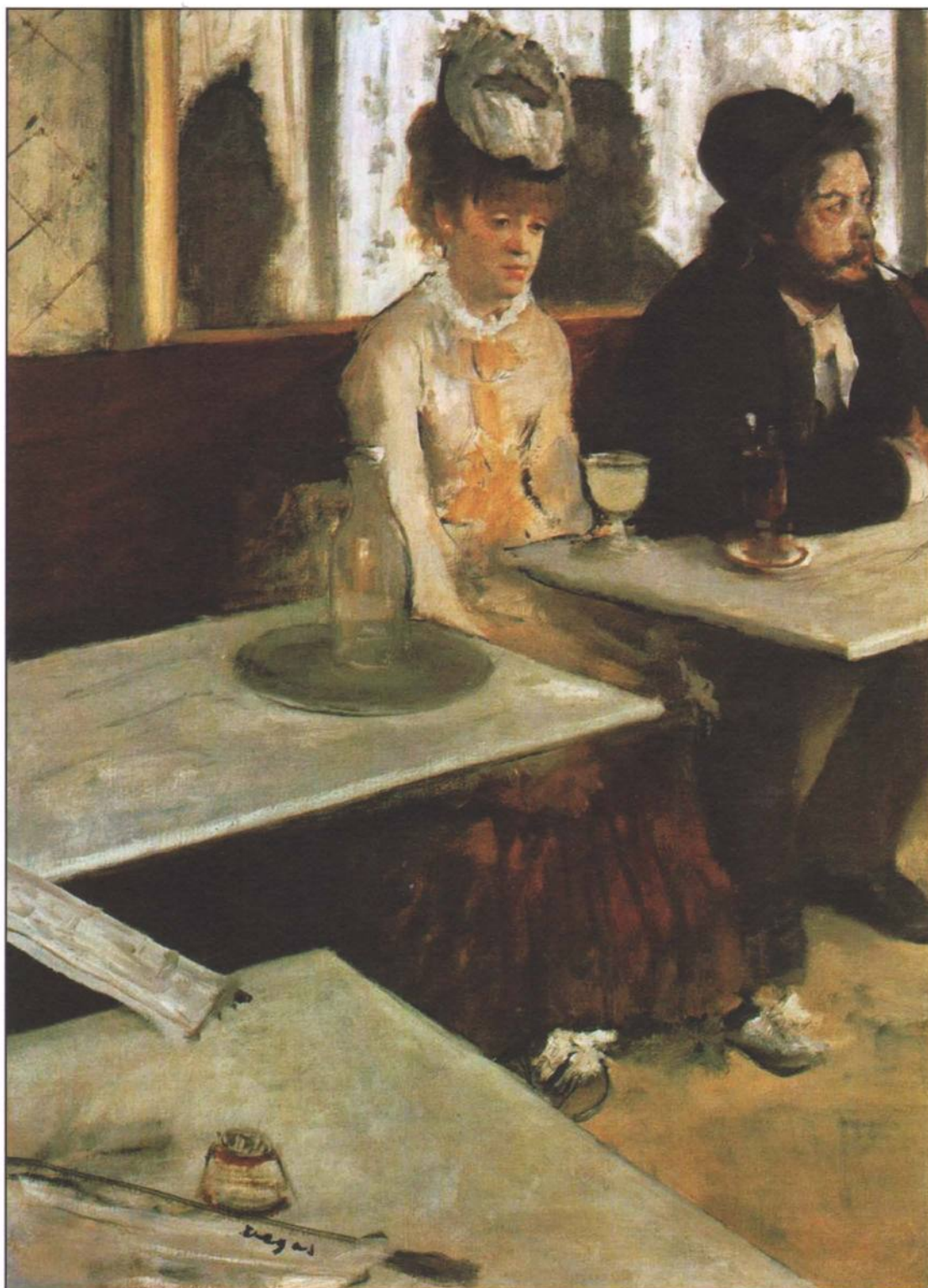
Не переставая восхищаться ярким южным солнцем, Базиль стремился передать эффектные контрасты света и тени, наблюдаемые им в природе. Кажется, что все внимание художника уделено высветлению или, наоборот, затемнению фрагментов. Освещенные яркими лучами прекрасные дали, открывающиеся с террасы, контрастируют с темной зеленью раскидистого дерева, под которым расположились все герои полотна, увеличивают глубину пространства. Компоновка фигур распадается на несколько «мизансцен»: трое – у парапета, две женщины – за столиком, пожилая пара – на скамье, молодые супруги – у самого дерева и две мужские фигуры, одна из которых – автопортрет Базиля, – у левого края полотна.



**ЭДГАР ДЕГА
(1834–1917)
Балетный класс
Между 1873 и 1876. Холст, масло. 85,5х75**

Одной из самых любимых тем искусства Эдгара Дега был мир балета. Художник проводил много времени за кулисами и на репетициях, зарисовывая будни танцовщиц, оставаясь честным и беспристрастным наблюдателем, никогда не льстя своим моделям. Ничто не укрывалось от его внимательного взгляда, живописец подмечал каждую мелочь, каждый нюанс в поведении балерин.

Картина «Балетный класс» посвящена обычной для артисток балета изнурительной учебе. Мастеру интересно проследить, как меняются танцовщицы после окончания занятия: с последними тактами музыки порхающие эфемерные создания превращаются в усталых балерин, желающих поскорее закончить урок, дать отдых изможденному телу, посплетничать друг с другом и снова стать обыкновенными девушками со своими житейскими заботами. Седой педагог, объясняющий ученицам характерные ошибки, кажется единственным человеком, в момент изображения искренне заинтересованным совершенствованием танца. Это преподаватель Жюль Перро, в прошлом танцовщик, знаменитый балетмейстер, который вел классы в Парижской опере.



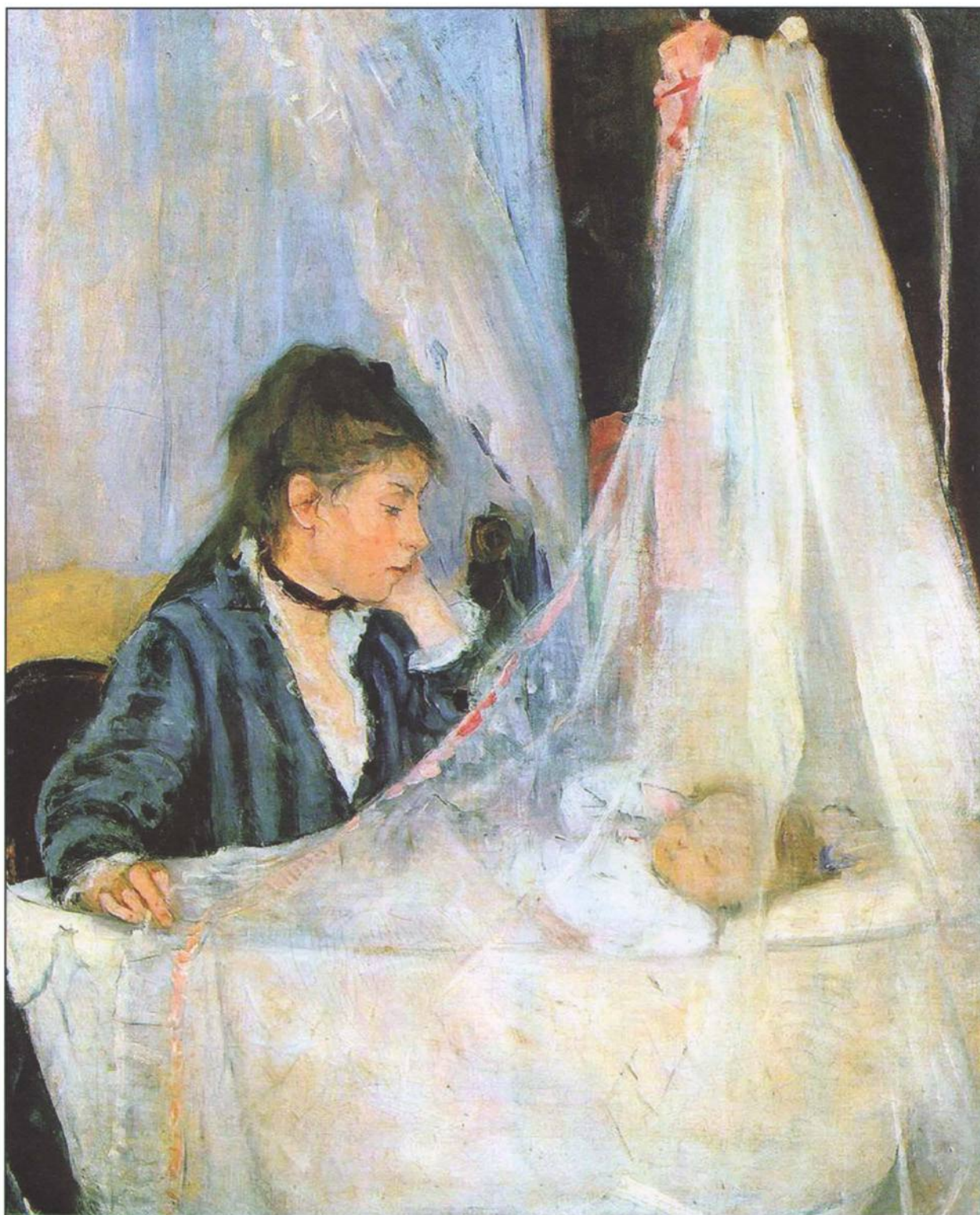
**ЭДГАР ДЕГА
(1834–1917)**

Абсент

Между 1875 и 1876. Холст, масло. 92х68,5

Искусство Дега отличается от живописи других импрессионистов, он не работал на пленэре, стремясь «поймать» вечно меняющийся лик природы, его интересовал мир человека: движения, позы, жесты. Художник предавал их поистине виртуозно, это был превосходный рисовальщик, мастер четкой линии, считавший своим кумиром Жан Огюста Доминика Энгра. Дега восхищался его ясностью линий и благородством форм и перенес их в свои работы. Как и все импрессионисты, живописец отрицательно относился к салонному искусству, господствовавшему в то время, и тяготел к изображению сюжетов из современной жизни.

На полотне «Абсент» запечатлена привычная для посетителей столичных кафе картина. Герои – мужчина и женщина – бесконечно далеки друг от друга: вино задурманило головы, выявило одиночество и душевную пустоту каждого. Потеря персонажами гармонии с собой и внешним миром подчеркивается мастером при помощи композиции: смещение фигур вправо относительно центра полотна усиливает впечатление их неприкаянности и утраты четкого представления о своем месте в жизни.



БЕРТА МОРИЗО
(1841–1895)
Колыбель
1872. Холст, масло. 56x46

Берта Моризо происходила из семьи, в жизни которой искусство играло важную роль: одним из ее предков был знаменитый живописец XVIII столетия Жан Оноре Фрагонар – представитель стиля рококо. Художница вошла в круг импрессионистов благодаря знакомству с Эдуардом Мане, а впоследствии вышла замуж за его младшего брата Эжена. Творчество Моризо вращалось вокруг женских тем: тихие часы домашнего досуга, прогулки на свежем воздухе и, конечно же, дети и общение с ними.

На картине «Колыбель» изображена сестра художницы Эдма, сидящая у люльки своей дочери и с любовью смотрящая на личико спящего ребенка. Полупрозрачный полог защищает девочку от посторонних любопытных взглядов, молодая женщина поддерживает его рукой, словно стараясь оградить свою малышку от внешнего мира. Взаимоотношения матери и ребенка, популярнейший сюжет европейского искусства, получили в творчестве Берты Моризо глубоко личное и интимное прочтение. Могло ли быть иначе, если они показаны женщиной, инстинктивно чувствующей потребность оберегать свое чадо?



ГЮСТАВ КАЙБОТТ
(1848–1894)
Парусники в Аржантее
Около 1888. Холст, масло. 65х55,5

Гюстав Кайботт родился в обеспеченной семье, получил юридическое образование, однако стал заниматься живописью. Материальное положение позволяло ему не зависеть от продаж картин, поэтому он не только писал то, что велело сердце, не заботясь о мнении публики, но и помогал своим друзьям-импрессионистам, финансовые обстоятельства которых были довольно затруднительными. Кроме того, Кайботт мог позволить себе заниматься коллекционированием и строительством яхт.

Одним из излюбленных сюжетов его живописи были, конечно, яхты. В таких его работах, как «Парусники в Аржантее», чувствуется влияние Моне, который также писал подобные сюжеты в окрестностях Аржантея. Именно в Аржантее Кайботт близко сошелся с Клодом Моне и Огюстом Ренуаром, помогая им (в том числе, возможно, со строительством знаменитой лодки-студии Моне, на которой тот плавал по Сене, запечатлевая окрестности) и принимая их живописную манеру.



**МЭРИ КАССАТ
(1844–1926)
Девушка в саду
Между 1880 и 1882. Холст, масло. 92,5х65**

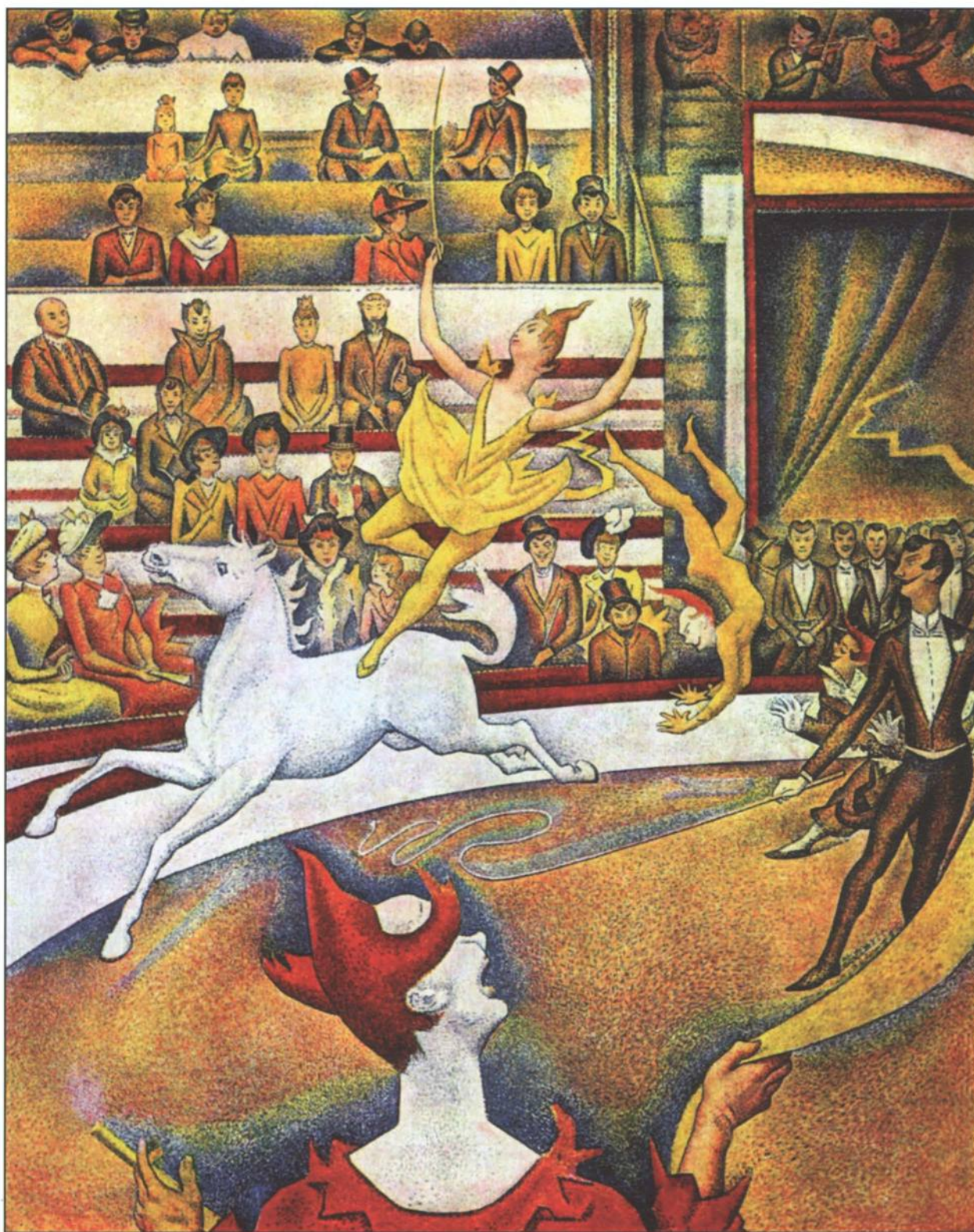
Мэри Кассат родилась в Филадельфии, окончила Академию искусств Пенсильвании и не без недовольства со стороны родителей уехала в Париж, чтобы посвятить себя живописи. Там по приглашению Дега она примкнула к импрессионистам, оставив академическую манеру, и была замечена публикой. Главное в искусстве художницы – вечная тема материнства и мир женщины.

Холст «Девушка в саду» – замечательная работа, показывающая молодую даму за шитьем. Подобные сцены Кассат часто наблюдала в своей семье, когда многие родственники переехали к ней в Париж. Художница воспекает спокойное и тихое течение жизни, не омраченное печалью и заботами. Она находит в непритязательных будничных бытовых сценках особое очарование, ценит каждый драгоценный момент. При этом подобно другим импрессионистам старается воплотить в красках изменчивый свет и трепетный воздух.

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ И ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ



Анри де Тулуз-Лотрек. Портрет Жюстины Дье в саду «Пэр Фор». 1891



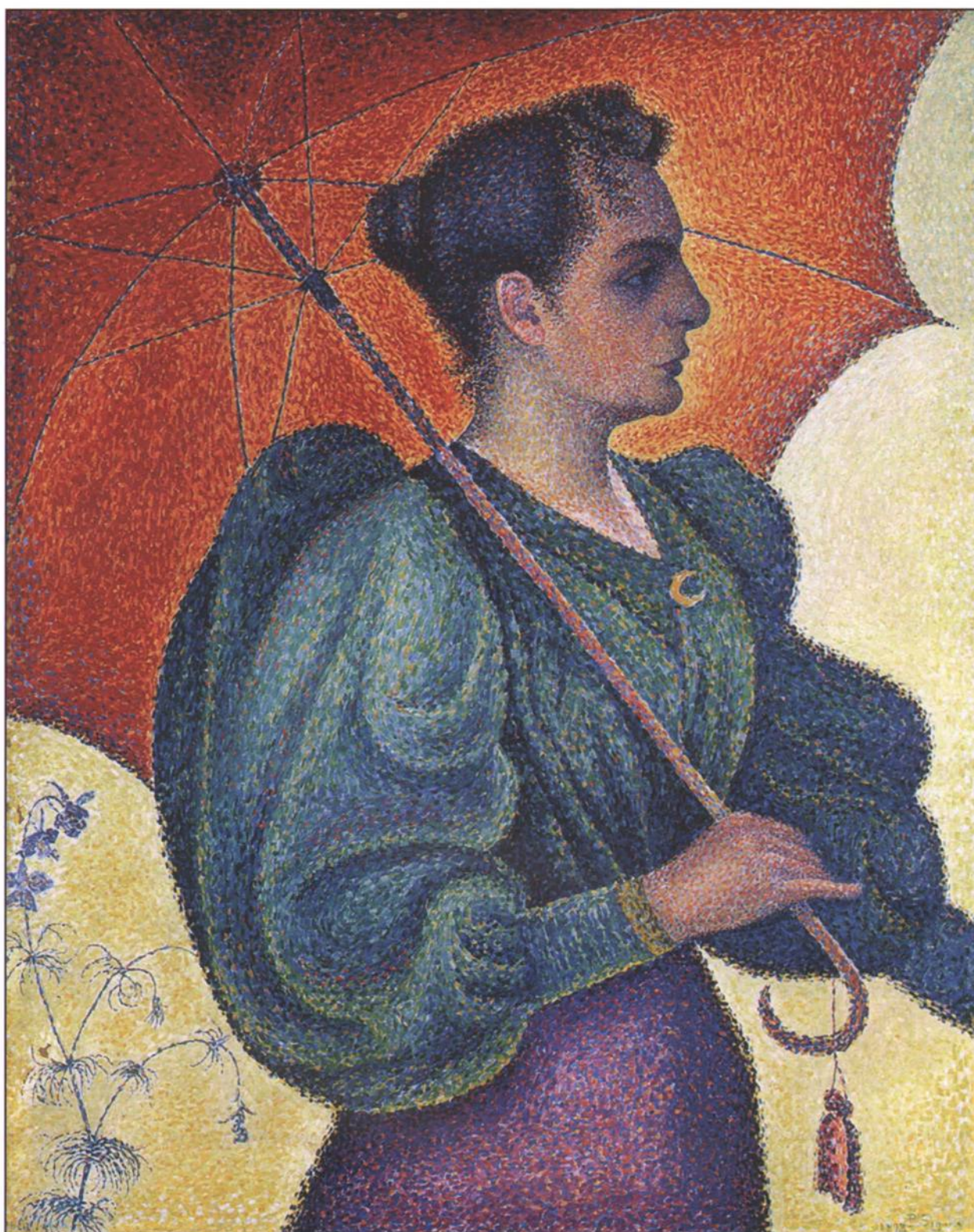
**ЖОРЖ СЁРА
(1859–1891)**

Цирк

1891. Холст, масло. 186x152

Жорж Сёра является основателем неоимпрессионизма, или дивизионизма, отличительной особенностью которого является поистине революционный способ нанесения краски на поверхность холста и не менее шокирующий метод получения необходимого тона. Изображение создавалось раздельными точечными мазками, близко расположенными один к другому. Краски не смешивались на палитре: нужный оттенок создавался благодаря выверенному соседству локальных цветов. Достичь этой точности художнику помогло изучение новейших открытий в оптике. Вблизи картина, написанная таким «научным» методом, являла собой хаотичное месиво, зато на расстоянии мазки, выполненные чистыми красками, сливались в соответствии с законами восприятия цвета и выявляли задумку художника. Такая «механическая» живопись находила как сторонников, так и ярых противников.

Картина «Цирк» – последняя работа Жоржа Сёра, которую он не успел дописать из-за преждевременного ухода из жизни. Это прекрасный пример «примирения» научных экспериментов с чисто художественными задачами.



ПОЛЬ СИНЬЯК
(1863–1935)
Женщина с зонтиком
1893. Холст, масло. 81х65

Поль Синьяк не имел профессионального художественного образования. Его пристрастия в живописи развивались под влиянием импрессионизма, а после знакомства с Жоржем Сёра и его творчеством Синьяк стал писать в той же манере. Больше всего ему нравилось работать в жанре пейзажа, он часто изображал морские виды.

«Женщина с зонтиком» – это портрет любимой жены художника, которая приходилась родственницей импрессионисту Камиллю Писсарро, в течение нескольких лет увлекавшемуся живописью неоимпрессионизма.

Строгость и эффектность полотна достигаются благодаря точно подобранному, «научно обоснованному» колориту. Рыжий зонт особенно выигрышно смотрится рядом с зеленоватой кофтой женщины, а ее лиловая юбка ярко выделяется на желтом фоне.



ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Деревенская дорога, Овер
Между 1872 и 1873. Холст, масло. 46x55,3

Если большинство людей не принимали искусство Сезанна, то Камиль Писсарро в его неоспоримом таланте был уверен. Художники вместе работали на пленэре, и Сезанн многому научился у своего старшего друга. Мотив дороги, часто встречающийся в сельских пейзажах Писсарро, получил у него свое прочтение. Познакомившись с доктором Полем-Фердинандом Гаше, также поверившим в его живопись, Сезанн переехал к нему в Овер, где создал замечательные пейзажи окрестностей.

Художник конструирует многоплановое пространство: дорога резко уходит вверх по диагонали холста и пропадает за поворотом, скрытая одним из домишек. Эти белостенные постройки, возведенные на холмистой местности, вырастают словно из тела земли. Проемы окон зияют, как черные дыры, от них веет холодом и пустотой. Несмотря на наличие домов по обочинам сельской дороги, пейзаж Сезанна кажется не обжитым, а скорее брошенным, подобным городу-призраку. Холодное серое небо делает его еще более неуютным. Дома на этой улице таят истории жизни своих владельцев. Одиночество, возможно, созвучное одиночеству самого художника, непонятого публикой, сквозит в данной картине. Его жизнь в период написания полотна была непростой: невостребованные работы не приносили никакого дохода, мастер с женой и маленьким сыном был вынужден жить на очень небольшую ежемесячно присылаемую отцом сумму.

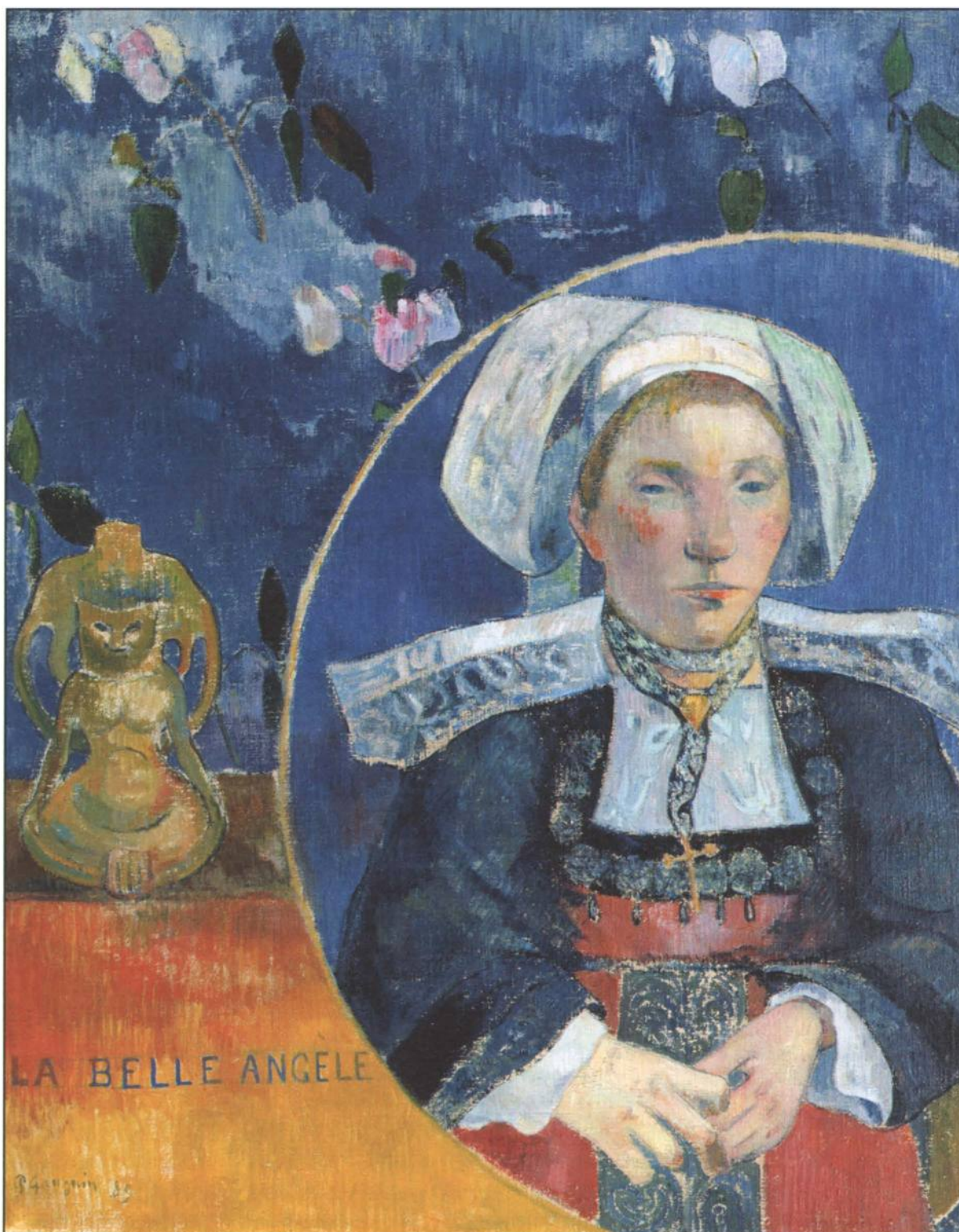


ПОЛЬ СЕЗАНН
(1839–1906)
Современная Олимпия
1873–1874. Холст, масло. 46x55

Постимпрессионист Поль Сезанн на протяжении почти всего творческого пути не встречал понимания публики. Картины живописца отвергались, и даже лучший друг юности Эмиль Золя, ставший знаменитым писателем, не веря в его искусство, стал считать Сезанна неудачником. Лишь когда художнику шел уже шестой десяток лет, публика и даже товарищи-импрессионисты по-настоящему оценили его работы.

Холст «Современная Олимпия» – это парафраз знаменитой «Олимпии» Эдуарда Мане, в свое время наделавшей много шума. «Современная Олимпия» тоже вызвала скандал, ее признали еще более безнравственной, чем картину Мане, которая в буквальном смысле была оплевана. Уже не оставалось сомнений, что на данном полотне – представительница самой древней профессии: чернокожая служанка снимает с нее тончайшее покрывало, представляя тело своей госпожи на обозрение сидящему посетителю. Ракурс, в котором она изображена, более чем откровенный, а живописная манера неряшлива. Мотивы художника, которыми он руководствовался при написании картины, оставались загадкой, а сам Сезанн представлялся умалишенным, выполнившим работу в белой горячке.

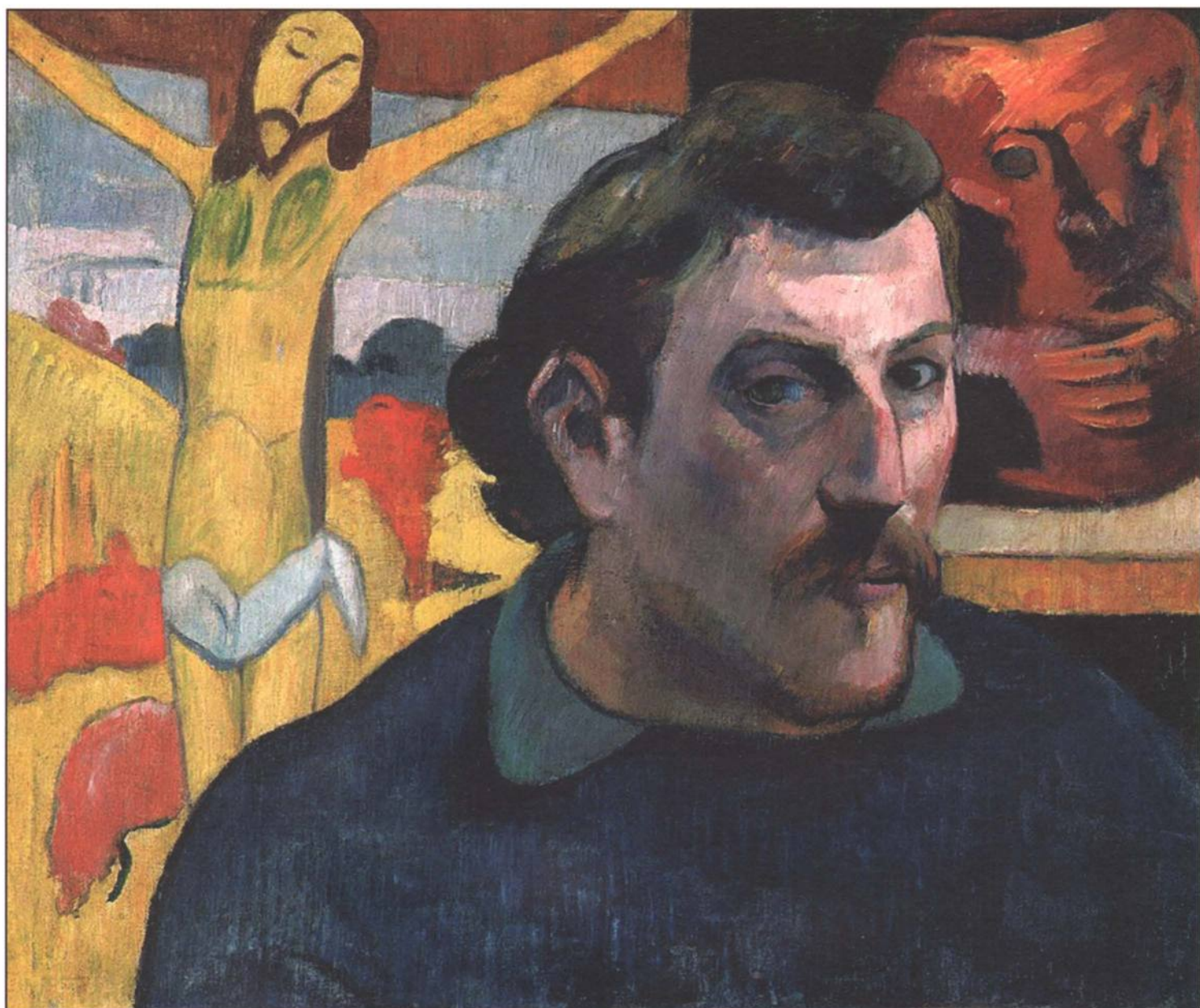
Созданием этого произведения Сезанн приобщился к искусству Мане, высоко ценимому им, и даже в определенной мере бросил ему вызов. Холст был написан за короткое время в результате обсуждения «Олимпии» с другом, врачом и искренним любителем искусства Полем-Фердинандом Гаше.



ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)
La Belle Angèle
1889. Холст, масло. 65х85,5

Поль Гоген – одна из самых загадочных фигур в европейской живописи. Проведя детство в Перу, он навсегда сохранил тягу к экзотическим странам. В начале взрослой жизни ничто не предвещало, что Гоген станет художником. Молодой человек успешно работал на бирже, женился на датчанке и имел пятерых детей. Страсть к живописи началась с коллекционирования и в конце концов привела к тому, что преуспевающий брокер, посвятив себя ей, оставил дела, разошелся с женой, начал новую страницу жизни и творчества на экзотических островах Океании.

Портрет «La Belle Angèle» написан в Понт-Авене, где художник работал на протяжении нескольких лет, за два года до отъезда из Франции. Моделью послужила хозяйка городской гостиницы – Мари-Анжелик, считавшаяся местной красавицей. Образ женщины в национальном бретонском костюме заключен в медальон, сдвинутый вправо от центра композиции и в левой ее части уравновешенный изображением некоего идола. Живописец высоко ценил примитивное искусство и культуру «нецивилизованных» народов, включая их «цитаты» в образный строй своих полотен, приобретающих символический контекст.



**ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)**

**Автопортрет на фоне желтого Христа
Между 1890 и 1891. Холст, масло. 38х46**

Представленное полотно, написанное художником незадолго до отъезда в Океанию, приоткрывает тайну душевных переживаний Поля Гогена. Он был католиком, поэтому в его искусстве органично появление религиозной символики. Однако христианский образ страдающего на кресте Спасителя, перекочевавший на автопортрет из другой работы («Желтый Христос»), обретает ярко выраженную личную трактовку, не говоря о том, что Иисус изображен вопреки иконографической традиции, приближенно к примитивному искусству. Он является выражением души самого Гогена. Через страдания Христа живописец показывает свои собственные муки от непризнания и поругания толпами людей. Здесь видится сложная символическая связь художника-творца и Бога-творца. Желтый цвет, используемый в трактовке образа, у Гогена означает жизнь, энергию.





ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)
Таитянские женщины
1891. Холст, масло. 69х91,5

Картина «Таитянские женщины» написана во время первого приезда Гогена на Таити, куда художника влекла мечта об освобождении от условностей цивилизации, о слиянии с первозданной природой и естественности, утраченной европейцами. Там он хотел творить, наслаждаясь жизнью и не заботясь о деньгах. На экзотической земле живопись мастера воспевала неторопливо-спокойное существование в райском окружении. Его вдохновляли женщины, отдыхающие или занятые своими повседневными делами. В них, красивых и статных, с золотистой кожей и непроглядной тайной черных глаз, он видел не только идеал женственности, но и непрекращающуюся связь с прошлым человечества. Таитянки, почти не тронутые европеизацией, стали для художника воплощением первозданной женщины, хранительницы древнего знания, пробуждающей в мужчине глубинные желания.

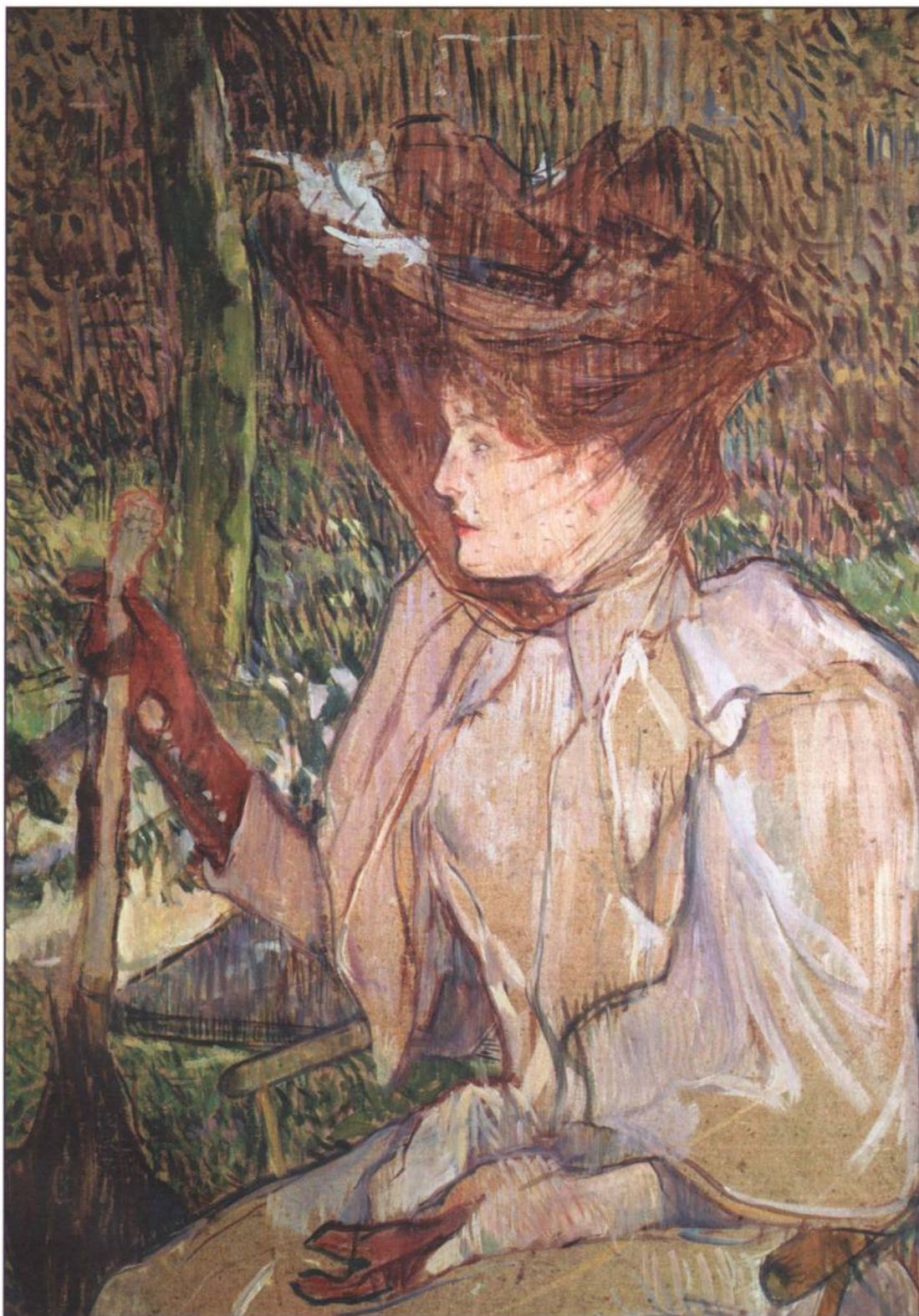
Две сидящие на песке фигуры не приукрашены живописцем. Монументальность, крупный размер ступней и кистей рук не вяжутся с привычным представлением о женской грации, однако для Гогена они становятся архетипичными, воплощая здоровую красоту тела. Художник свободен от европейских критериев красоты, так далеко ушедших от ее основ. Таитянские женщины привыкли работать наравне с мужчинами, поэтому отличались крепким сложением. Такими и писал своих героинь Гоген, вдохновленный любовью к молодой островитянке Техуре, ставшей его женой.



**АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
(1864–1901)
Танцующая Джейн Авриль
Около 1892. Картон, масло. 85,5x45**

Анри де Тулуз-Лотрек родился во французской аристократической семье, имевшей родственные связи со многими европейскими монархическими домами. Неизвестно, как сложилась бы жизнь желанного наследника, если бы не неизлечимое заболевание, сделавшее из него калеку. В подростковом возрасте Тулуз-Лотрек увлекся рисованием и решил посвятить себя искусству, ведь с физическим недугом ему было бы сложно состояться в чем-либо ином. Лотрек выработал виртуозную графическую манеру письма, стал знаменитым мастером зарождавшегося искусства плаката, в то время как члены семьи стыдились упоминания своей древней фамилии на его работах.

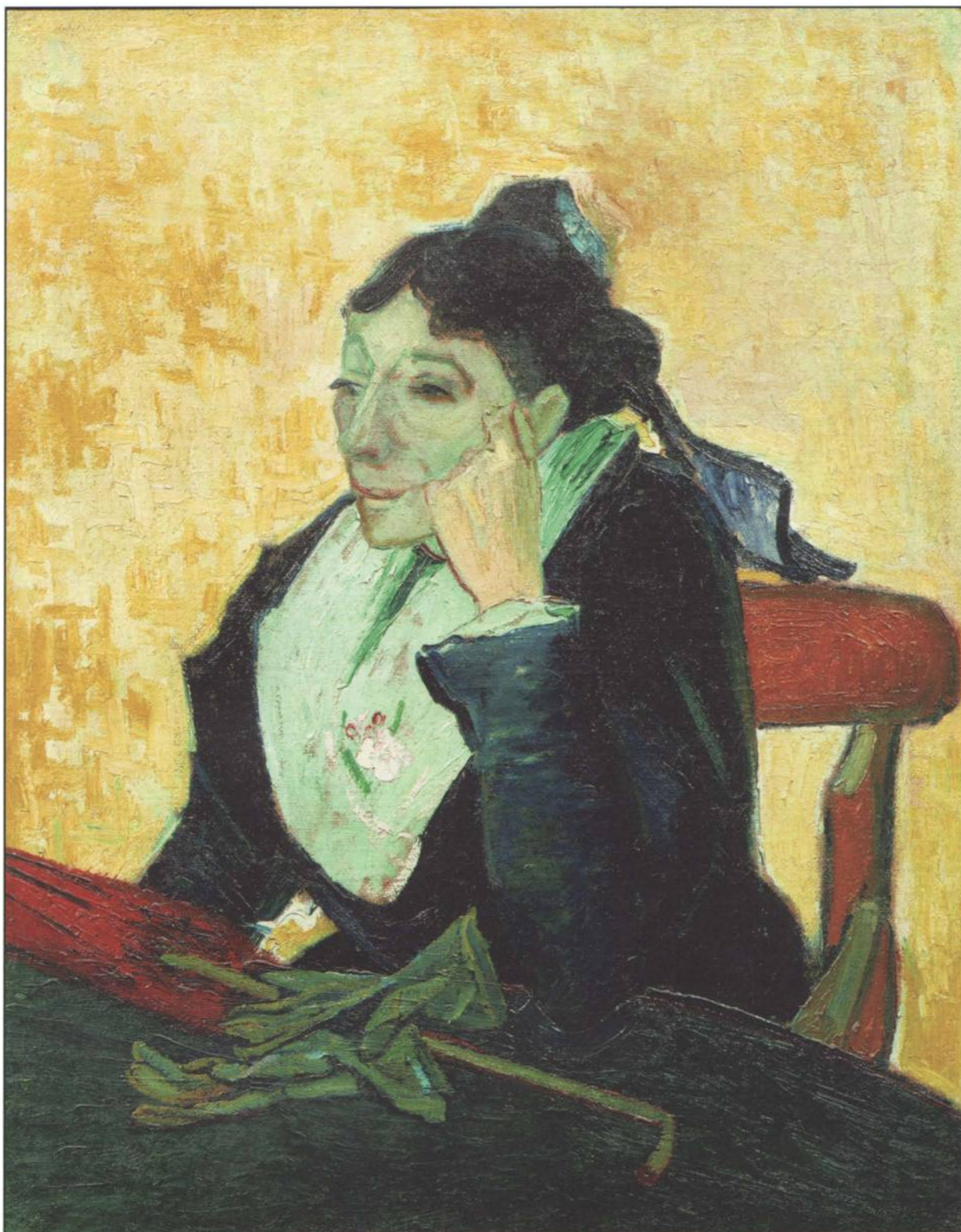
Художник часто изображал танцовщиц кабаре. Одной из его любимых моделей была Джейн (Жанна) Авриль, с которой живописца связывала искренняя дружба. Джейн ценила его искусство и соглашалась позировать, а художник восхищался ее мастерством танцовщицы.



**АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
(1864–1901)
Женщина с перчатками
1890. Картон, масло. 54x40**

Анри де Тулуз-Лотрек часто писал женщин, но никогда не приукрашивал их. Он был беспощадным и справедливым критиком, подмечавшим все нюансы и недостатки внешности. Однако некоторые портреты говорят об искреннем восхищении художника своей моделью.

«Женщина с перчатками» написана в саду папаша Фореста, бывшего фотографа, который разрешал Лотреку в нем работать. Там модели представляли в естественном освещении, которое художник старался использовать для выявления особенностей их характера. Его не интересовали импрессионистические искания верной передачи световоздушной среды в конкретный момент времени. Мастеру был важен только человек, на психологически точную характеристику которого он отдавал все силы. «Женщина с перчатками» кажется гордо-отстраненной от зрителя. Ощущение дистанционности усиливает легкая вуаль, служащая преградой между ней и художником, хотя ее прозрачная ткань не прячет чистого, строгого профиля и нежной кожи модели.



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Арлезианка (Портрет мадам Жину)
1888. Холст, масло. 92,3х73,5

Судьба Винсента Ван Гога, несомненно, одна из самых трагичных в мире искусства. Гениальный художник-самоучка, упорным трудом добившийся становления своего стиля, но так и не увидевший признания, глубоко страдавший сам и чрезвычайно чуткий к чужой боли, пораженный душевным недугом, покончил с собой в возрасте 37 лет, не захотев продолжать бесконечную борьбу с жизнью.

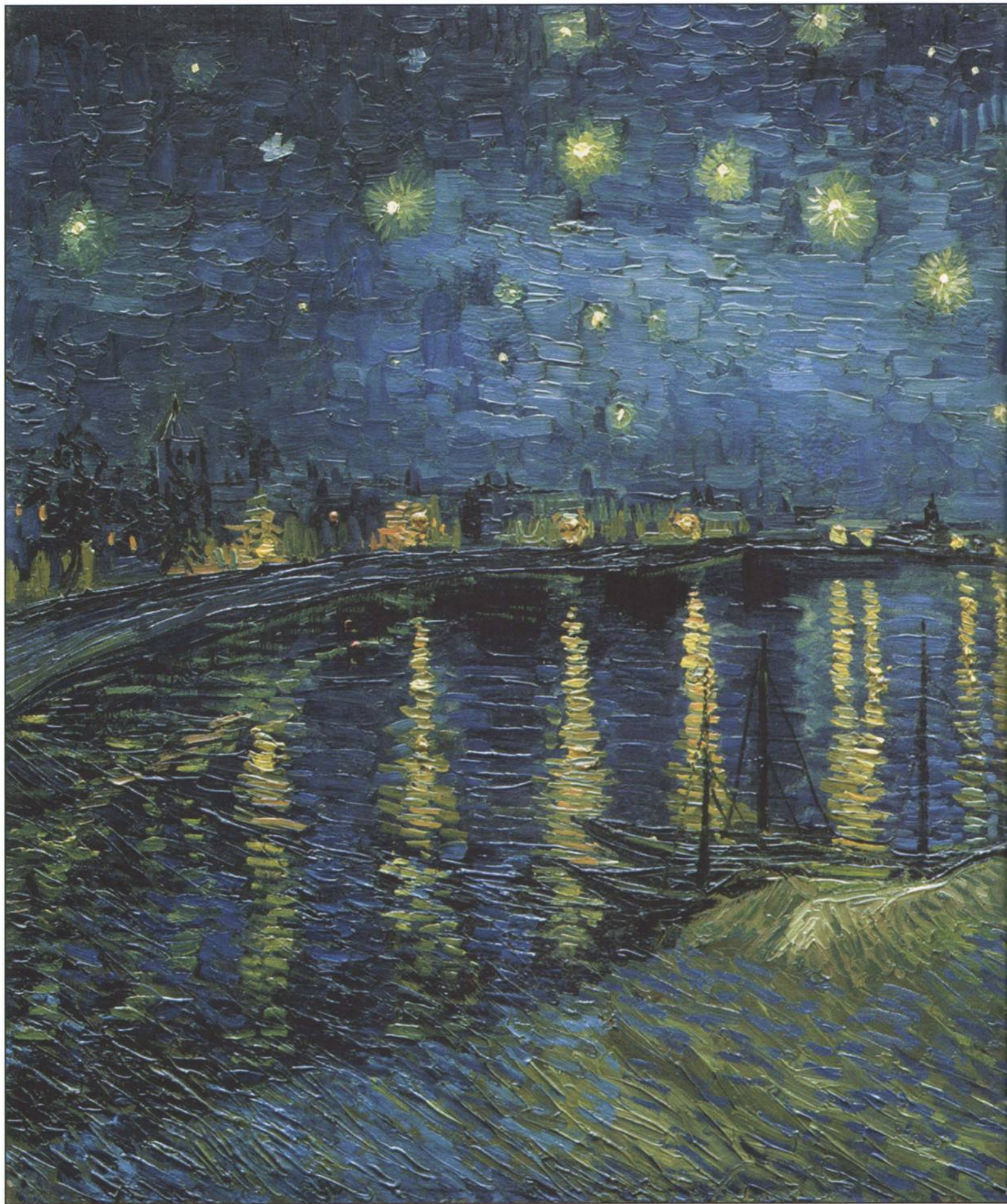
Мадам Жину была хозяйкой кафе в Арле, где Ван Гог поселился в поисках ярких красок юга Франции и мечтах об организации художественной мастерской, в которой могли бы творить исповедовавшие схожие взгляды живописцы. Портрет много значил для Ван Гога, поскольку в нем удалось запечатлеть нравившийся ему типаж арлезианской женщины. Работа была выполнена всего за час, художник не старался скрасить недостатки внешности своей модели, даже намеренно подчеркнул их, чтобы явственнее проступила ее душевная красота. Мадам Жину всегда была добра к восторженному и экзальтированному живописцу.



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Танцевальный зал в Арле
1888. Холст, масло. 65х85,5

В Арле, куда по приглашению Ван Гога приехал для совместного творчества Гоген, художники, несмотря на скудность финансовых средств, посещали увеселительные заведения, которые давали им не только эмоциональную разрядку, но и богатый материал для живописи.

Тематика полотна «Танцевальный зал в Арле» схожа с многочисленными интерьерами парижских кабаре Тулуз-Лотрека, а манера письма напоминает клуазонизм Гогена, характеризующийся работой цветовыми пятнами внутри четкого контурного рисунка, наподобие витражного искусства. Однако в отличие от Тулуз-Лотрека, который писал подмеченные сценки из жизни завсегда в кабаре или выступления артисток, Ван Гога интересовало психологическое состояние человека, оказавшегося в безликой толпе танцующих людей. При яркости и праздничности полотна в нем звучат тревожные нотки одиночества в запруженном народом пространстве.



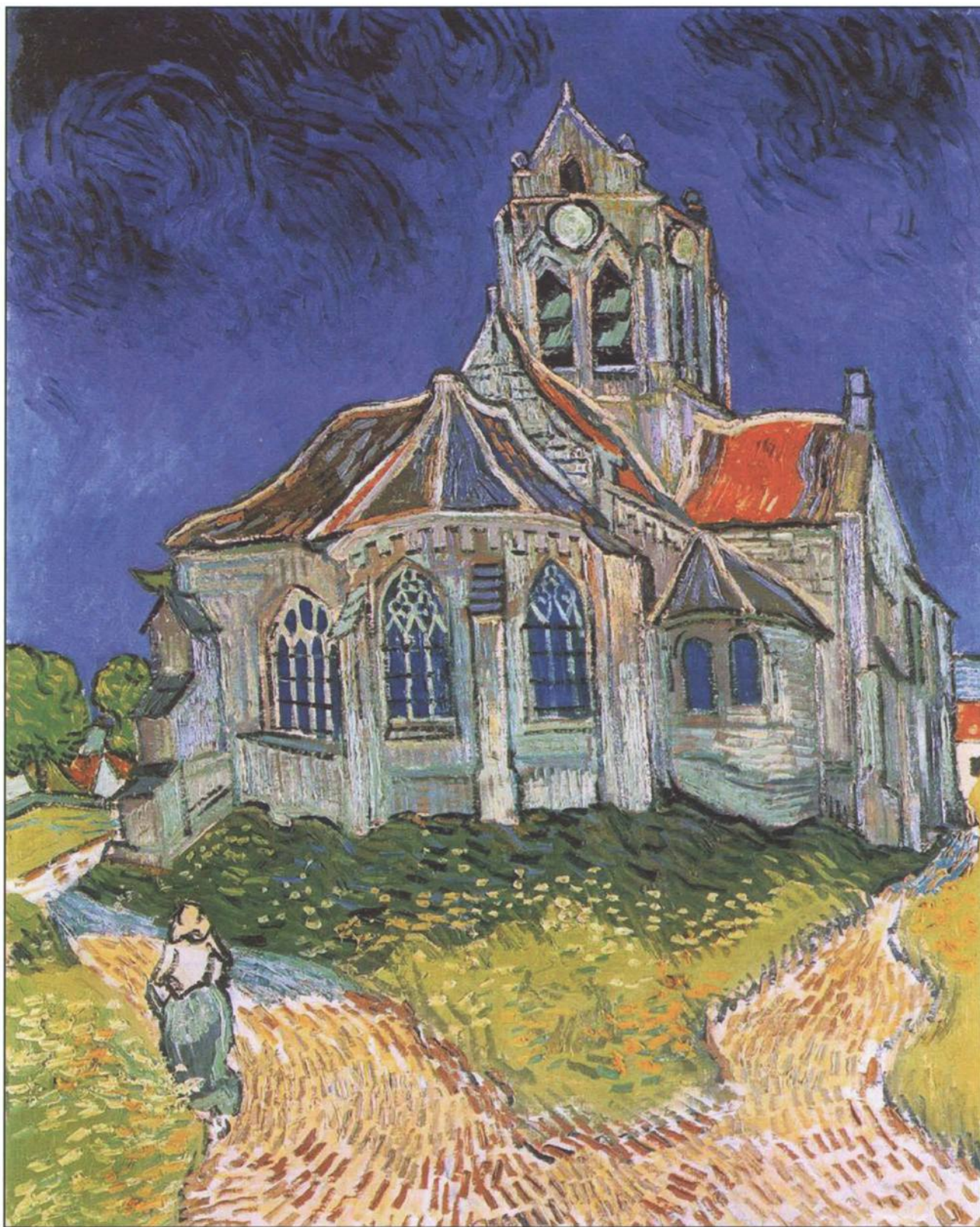


ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Звездная ночь
1888. Холст, масло. 72,5х92

По прибытии в Арль, природа которого очаровала художника, им овладела идея написания картины, отражающей все великолепие южной ночи. Мастеру часто казалось, что это время суток расцвечено более яркими красками, чем день.

Завораживающее полотно «Звездная ночь» стало воплощением этой идеи (одним из нескольких вариантов). Мистическая картина синих неба и воды, мерцающего сияния звезд и длинных световых дорожек от фонарей на водной глади – это ночь, дарящая людям покой и любовь. Она манит зрителя, раскрывая ему свои объятия, дышит тайной и каждому сулит надежду.

Беспокойные мазки Ван Гога, придающие неизъяснимую трепетность живописной поверхности его холстов, в этом произведении подчинены спокойному ритму, рождающему ощущение мерного плеска воды и дрожащих огней.



**ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
(1853–1890)
Церковь в Овере
1890. Холст, масло. 94х74**

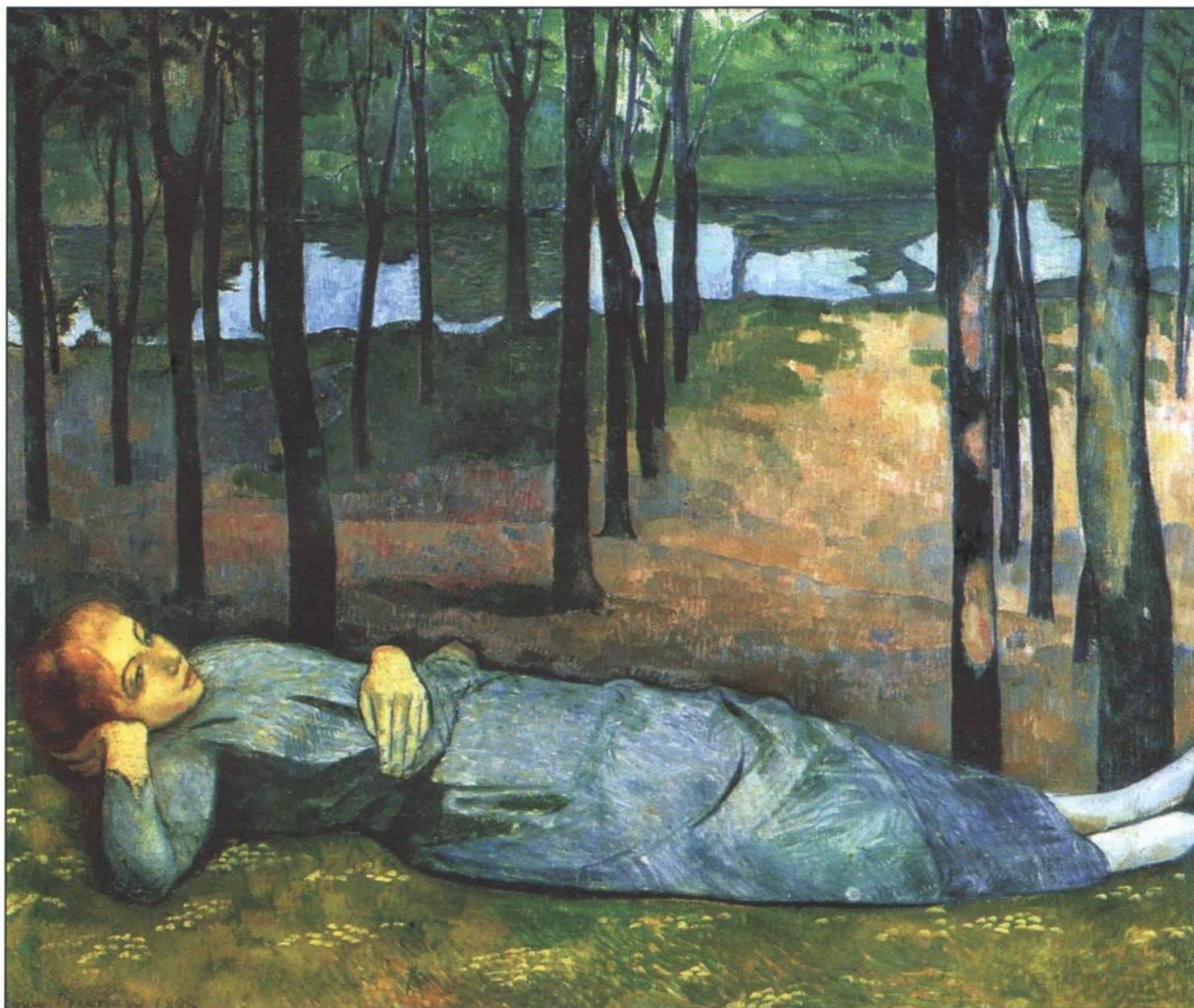
Ван Гог поселился в Овере (Овер-сюр-Уаз) после прохождения лечения в психиатрической клинике. Данное полотно создано за месяц до трагической смерти художника. Он изобразил восточный фасад церкви Богоматери в Овере с готической апсидой XII века и возвышающейся над ней колокольной. Верно передав на холсте соотношение основных объемов здания, художник все же подчинил его архитектуру своему видению: не стремясь к фотографически точному воспроизведению, мастер показал скорее ее личное восприятие.

В работе очевидно не только любование старинной постройкой, но и размышление о церкви как доме Божьем, символе спасения человека в вере. В начале жизненного пути Ван Гог был проповедником, неся в бельгийском шахтерском городке Слово Божье в страстном желании служить людям... Вероятно, обращение художника к образу церкви в конце жизни не случайно.

СИМВОЛИЗМ



Пьер Боннар. Белый кот. 1894



ЭМИЛЬ БЕРНАР
(1868–1941)
Мадлен в Лесу Любви
1888. Холст, масло. 138,5х86

Романтическое название данного полотна имеет вполне объяснимое толкование. Лес Любви – это не миф и не сказка, а реальный, расположенный вблизи города Понт-Авенлес, в котором часто работали художники. Нарисованная Бернаром девушка – его младшая сестра Мадлен, находившаяся в ту пору в нежном семнадцатилетнем возрасте, нравившаяся многим живописцам, в том числе Гогену.

Героиня показана лежащей на зеленом холме, пологий склон которого мягко спускается к реке Авен. Ее серое платье перекликается с цветом речной воды, уравновешивая композицию. Мадлен, изображенная в рост и занимающая почти всю ширину холста, словно приглашает зрителя разделить мечтательное созерцание природы и погадать о том, какие мысли ей навеивает столь романтическое окружение.

Молодому художнику – Бернар написал представленную картину в двадцать лет – важно было не столько передать портретное сходство, сколько рассказать зрителю о душевном мире сестры, грезах и мечтах, которыми живет юная Мадлен, соответствии ее физической прелести духовной красоте.



ЭМИЛЬ БЕРНАР
(1868–1941)
Бретонки с зонтиками
1892. Холст, масло. 81,3х100,3

В конце 1880-х Эмиль Бернар входил в понт-авенскую школу, возглавляемую Полем Гогеном. Чуть позже, в начале 1890-х, живописец склонился к символизму.

Французская Бретань привлекала художников тем, что тогда до нее еще не успела дойти индустриализация, и в их глазах провинция являлась сохранившимся кусочком настоящей Франции, живущей традиционным укладом. Полотно, жанр которого следовало бы определить как бытовой, утрачивает свою специфику и обретает декоративность. Здесь фактически отсутствует сюжет, изображенные женщины, погруженные в свои размышления, молча смотрят друг на друга, их фигуры кажутся загадочным намеком живописца на некое знание, открытое им и скрытое от зрителя. Эффектные черно-белые традиционные костюмы бретенок яркими пятнами выделяются на фоне окружающего весьма условного пейзажа. Здесь художник использует технику клуазонизма, работая широкими областями цвета внутри контуров. Она является «изобретением» мастеров упомянутой школы.



**ПОЛЬ СЕРЮЗЬЕ
(1864–1927)
Талисман
1888. Дерево, масло. 27х21**

Молодой Поль Серюзье, ученик Академии Жюлиана в Париже, преклонялся перед искусством Поля Гогена. В 1888 с помощью друга Эмиля Бернара он познакомился со своим кумиром в Понт-Авене. Это произошло в последний день пребывания Серюзье в городе, и Гоген, не трата времени даром, повел его на этюд в Лес Любви, где преподавал урок живописи. Результатом встречи и стал этюд «Талисман», который имел необычайный успех среди нескольких учеников Академии, увидевших в нем заповедь нового искусства и образовавших группу «Наби» (в переводе с древне-еврейского – «пророк»).

«Талисман» отвергает подражательную концепцию живописи, когда художник создает изображение предмета в соответствии с тем, каким он его видит. Работа учит обобщенному восприятию формы и цвета, что ведет к абстракции. Это – практически схема, на которой показано взаимоотношение цветовых пятен и основных объемов, квинтэссенция пейзажа, раскрывающая его суть без отвлечения на детали.



**ПОЛЬ СЕРЮЗЬЕ
(1864–1927)**

Ливень

1893. Холст, масло. 73,5х60

Живопись Поля Серюрье впитала не только уроки Гогена, но и некоторые особенности восточного искусства, бывшего популярным в художественной Европе. Иное понимание пространства и объема, законы построения композиции привлекали европейских художников, отвергавших рутинную академическую живопись и искавших новые способы самовыражения. Серюрье увлекался японской гравюрой, в полотне «Ливень» очевидно ее влияние. Предметы – дома и человеческие фигуры – лишены объема и существуют в двумерном мире, работа подчеркнута декоративна. Не ставя перед собой задачу объективной передачи реальности, художник упрощает формы и усиливает роль линии. Для достижения максимальной цельности восприятия картины Серюрье ограничивает цветовую палитру, тщательно подбирая несколько оттенков и отказываясь от многоцветности, которая уводила бы внимание зрителя от основной идеи полотна.



**МОРИС ДЕНИ
(1870–1943)**

Музы

1893. Холст, масло. 171,5x137,5

Морис Дени является одним из основателей группы «Наби». Его произведения подчеркнуто декоративны, часто написаны на мифологические и религиозные темы. Художник мечтал возродить жанр монументальной живописи, он создавал витражи, занимался сценографией и книжной иллюстрацией.

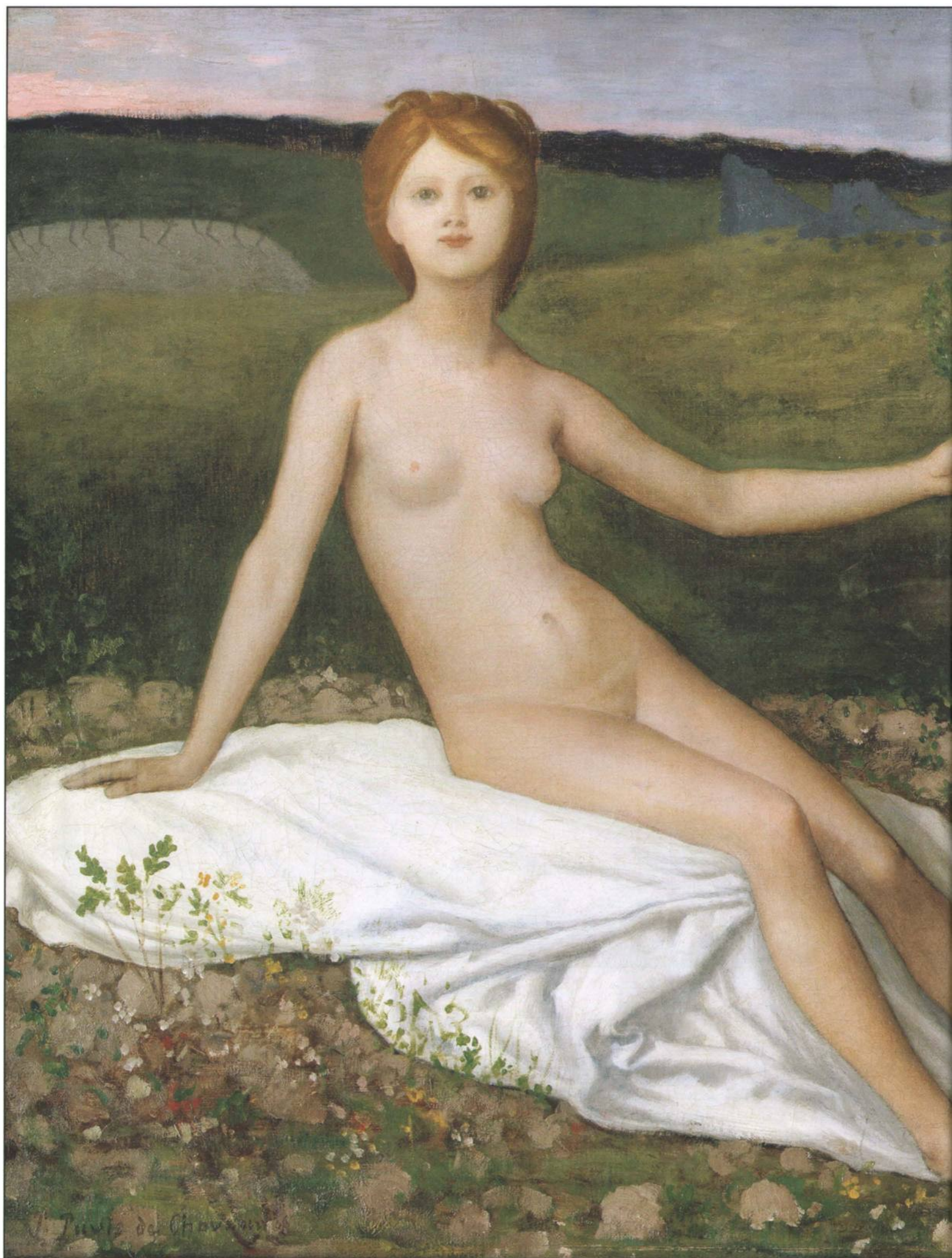
Моделью для мастера часто служила его жена Марта. На представленной картине с нее написаны образы муз. Мифологическая тема получила необычную интерпретацию в искусстве Дени. Прекрасные вдохновительницы поэтов прогуливаются в роще каштановых деревьев, они не похожи на античных героинь, а скорее являются воплощением грез самого художника. Не имея атрибутов, характерных для изображения муз в живописи, одетые в платья иной эпохи и спокойно расположившиеся на изящных стульях, они все же воспринимаются мифическими существами, полуженщинами-полубожествами, вечно хранящими свою тайну.



**ПЬЕР ПЬОВИ ДЕ ШАВАНН
(1824–1898)
Воздушный шар
1870. Холст, масло. 138,5х86**

Картину французского символиста Пьера Пьюви де Шаванна «Воздушный шар» можно было бы назвать исторической, если бы не ее аллегорико-символический подтекст. Произведение было написано во время осады Парижа прусскими войсками в 1870. Жители города придумали использование воздушных шаров для отправки почты. Аэростат летел из столицы с письмами и почтовыми голубями, которые доставляли в Париж уже обратную корреспонденцию. Поэтому воздушный шар стал для людей символом надежды на добрые вести и единственной возможностью связи с внешним миром в осажденном городе.

Немногословная и монохромная картина Шаванна воспринималась символически. Образ женщины в черном одеянии, скорбящей по павшим друзьям, но твердо сжимающей в руке мушкет, был близок и понятен каждому. В нем можно видеть аллгорию Франции.





**ПЬЕР ПЮВИ ДЕ ШАВАНН
(1824–1898)**

Надежда

Между 1871 и 1872. Холст, масло. 70,5х82

Образ надежды в европейской живописи второй половины XIX – начала XX века в связи с социально-политическими катаклизмами времени возникал не раз. «Надежда» Пюви де Шаванна написана после окончания Франко-прусской войны, которая оставила глубокий след в душе художника.

О степени оптимизма самого живописца и, возможно, общества в целом можно судить по этому хрупкому образу. Надежда – аллегорическая фигура совсем юной девушки – сидит полностью обнаженной на могильном холме, покрытом белой тканью. Унылый безлюдный пейзаж с темнеющими руинами воспринимается символом трагедии. Однако и в этой тотальной разрухе и общем упадке духовных сил живет робкая надежда, олицетворенная нежной девичьей фигурой, чье нагое тело смотрится так одиноко в неуютном беззвучном пейзаже. Ее открытый взгляд говорит о спасении, а в тонкой изящной руке зажата веточка оливкового дерева – символ мира и доброты. Она сама явилась на обездоленную землю олицетворением новой жизни, возрождения и восстановления страны.

Пюви де Шаванн был практически художником-самоучкой, решившим заняться искусством после поездки в Италию: такое впечатление произвели на него ренессансные фрески! Помимо станковых картин он создавал монументальные полотна, подражая фресковой живописи и мечтая о ее возрождении. Обращение живописца к античным темам и монументальному искусству эпохи Возрождения коренилось в осознании им полной утраты современной цивилизацией духовных и культурных основ, на которых она выросла.





**ПЬЕР ПЬОВИ ДЕ ШАВАНН
(1824–1898)**

Сон

1883. Холст, масло. 82х102

В основу знаменитой картины «Сон» легла легенда о юноше, заночевавшем в пути и увидевшем во сне трех девушек – Любовь, Славу и Богатство, сулящих ему свои дары. Из всех ближе всего склонилась Любовь, осыпая его цветами розы. Примечательно, что деревья, возле которых расположился молодой путник, сломаны, это должно символизировать его несложившуюся жизнь или павший дух.

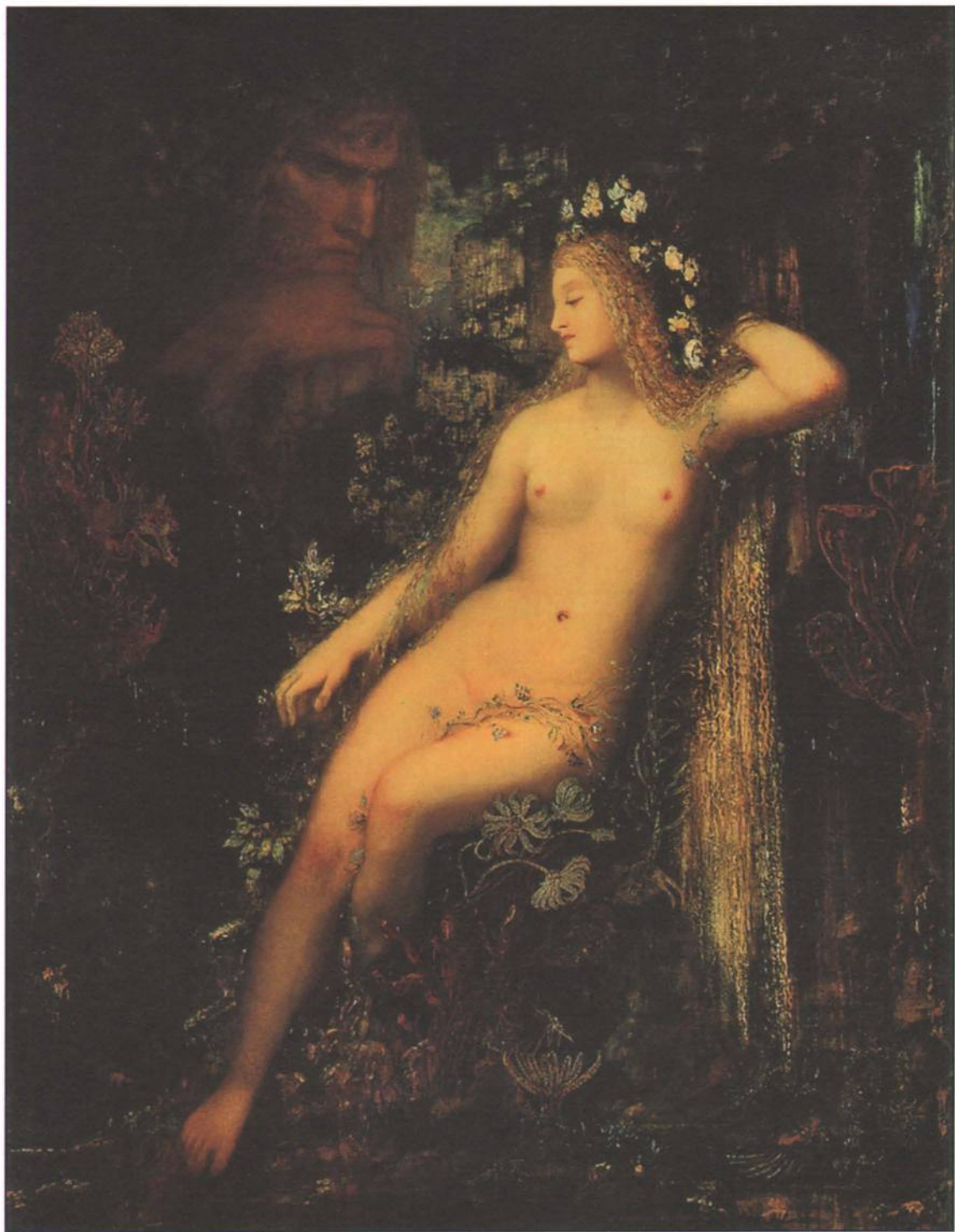
Пастельные краски, которыми пользуется художник, имитируют фресковую живопись Возрождения, увиденную им во время поездки по Италии. Классическое искусство с тех пор завладело помыслами живописца, и в своих произведениях он стремился опираться на его лучшие образцы.



ГЮСТАВ МОРО
(1826–1898)
Ясон и Медея
1865. Холст, масло. 204х115

Миф о Ясоне и Медее – один из самых популярных. Легендарный предводитель аргонавтов, отправившихся в опасное плавание к неизведанной земле Колхиде на корабле «Арго» в поисках золотого руна, смог достичь своей цели благодаря помощи и любви волшебницы Медеи. Она была дочерью колхидского царя, у которого герою и предстояло забрать драгоценность. Чародейка помогла ему добыть легендарное руно, висевшее на дереве в священной роще, и отбыла с возлюбленным к нему на родину. История их любви закончится трагически, поскольку Ясон нарушит свое слово и изменит Медее, а она жестоко отомстит неверному мужу.

Но в картине Гюстава Моро ничто не предвещает этой далекой развязки. Здесь показано начало любовной истории. Аргонавту было знамение: пролетающий голубь спрятался у него на груди, а преследовавший его коршун упал к ногам героя. Оно было истолковано как одобрение богами намерения мореплавателей просить помощи у Медеи.



ГЮСТАВ МОРО
(1826–1898)
Галатейя
1880. Дерево, масло. 85,5х66

Один из величайших художников символизма, Гюстав Моро родился в семье парижского архитектора, поддерживавшей увлечение юноши рисованием. Повзрослевший Моро высоко ценил мастеров Возрождения, романтическое искусство Делакруа и своего учителя Теодора Шассерио. Поэтому символизм художника берет свое начало в живописи романтизма. Произведения Моро посвящены мифологии и религиозной тематике, которым он давал яркое индивидуальное прочтение. Работы дышат тайной, завораживают виртуозностью письма, певучей линией и мерцанием красок.

Картина «Галатейя» посвящена прекрасной nereide, в которую был влюблен кровожадный циклоп Полифем, но ее сердце принадлежало другому. Ревнивый великан швырнул кусок скалы в возлюбленного Галатейи, и тот превратился в речное божество. Но конец этой печальной истории остался за рамками произведения. Живописец показывает чарующую прелесть нимфы, белизну и нежность ее кожи, чистый профиль божественного лица, шелковое золото волос и на контрасте со всем этим великолепием – огромное существо, живущее в недрах земли. Однако Моро не подчеркивает страшную суть Полифема, его циклопа, познавший любовь, вперив взгляд своего единственного глаза в красавицу, хмур и задумчив.



ГЮСТАВ МОРО
(1826–1898)
Гесиод и муза
1891. Дерево, масло. 59х34,5

В данном полотне Гюстав Моро обращается к образу древнегреческого поэта, жившего в VIII веке до н. э. Прекрасный юноша с задумчивым лицом и лирой в руках – это сам Гесиод, который в юности был пастухом и после встречи с нимфами стал поэтом. За ним следует крылатая муза, которая указывает, как положить руку на струны лиры. Их союз воспринимается не только творческим, кажется, что на картине показано пробуждение любовного чувства: так прекрасны, свежи и молоды персонажи, так нежно дотрагивается муза до руки Гесиода.

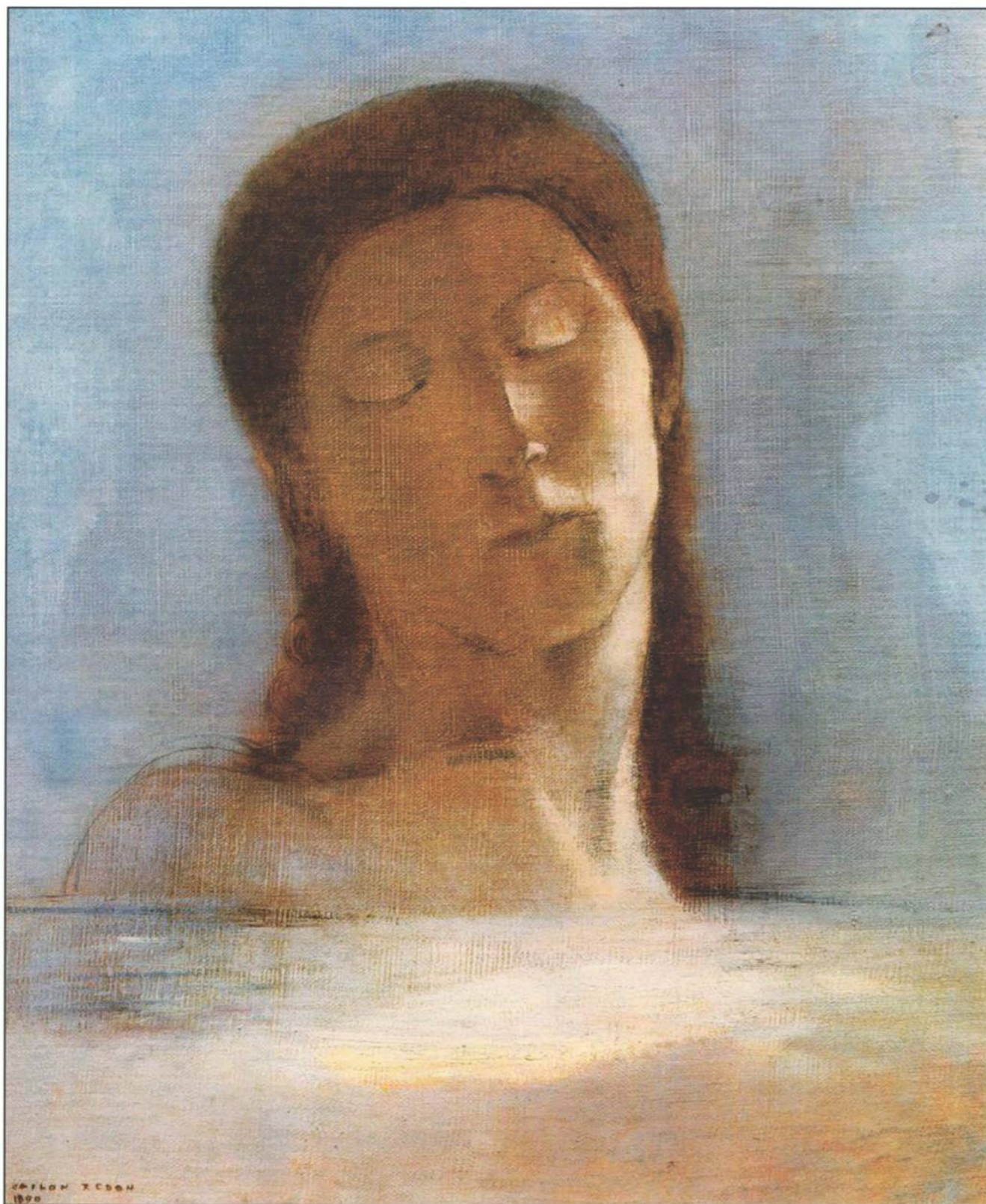
Поражает виртуозное владение Моро рисунком и его безошибочное чувство цвета, создающее поистине мистическую атмосферу, в которой обитают герои, чья история уходит в глубь веков. Художник не пускал в свое искусство современность, его произведения – царство мистики и волшебства, навеянное легендами и мифами.



ЭЖЕН КАРРЬЕР
(1849–1906)
Старшая сестра (Близость)
Около 1889. Холст, масло. 130х99

Творчество Эжена Каррьера близко к символизму. В своих работах художник пытался проникнуть во внутренний мир людей, понять всю сложность их чувств и переживаний. Его цветовая палитра сведена почти к монохромности, ведь яркие краски лишь отвлекают внимание от главного; силуэты фигур не имеют четких очертаний, поскольку строгие линии не дают простора воображению. Мир произведений Каррьера – это интимный мир чувств и ощущений, в нем нет действий, а есть лишь зыбкая субстанция духовной жизни. Портреты Каррьера можно назвать зеркалами душ его моделей.

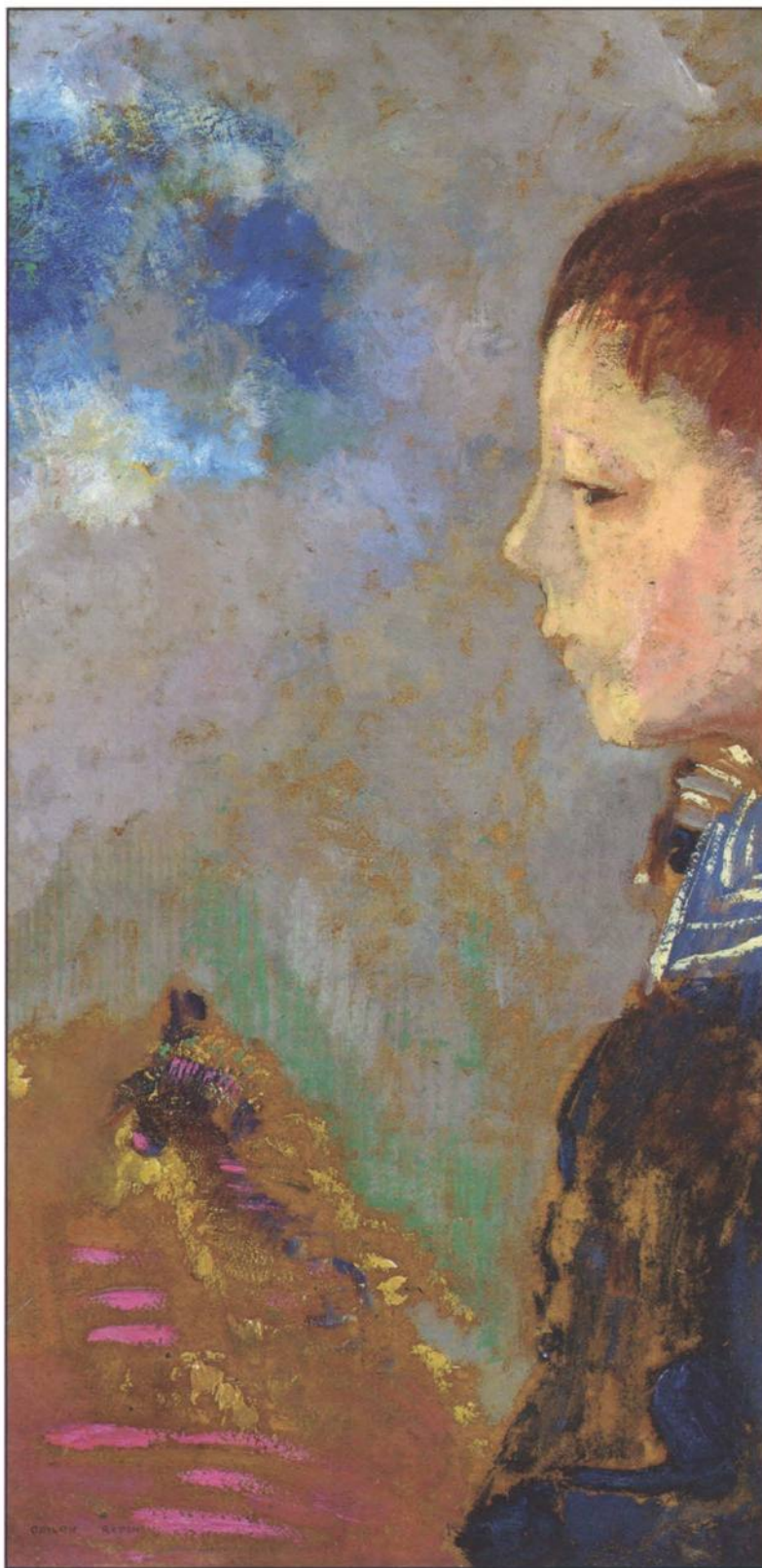
Полотно «Старшая сестра» («Близость») посвящено жене художника и двум его дочерям. Зритель становится невольным свидетелем бесценной нежности, которую дарит сидящая на коленях матери маленькая девочка своей старшей сестре. Ребенок целует лицо девушки, обнимая ее голову пухлыми ручками, а та самозабвенно отдается любви этого искреннего существа. Глаза всех участниц сцены закрыты: они погружены в мир своих грез, не желая выходить из оцепенения счастья.



**ОДИЛОН РЕДОН
(1840–1916)
Закрытые глаза
1890. Холст, масло. 44х36**

Одilon Редон – пожалуй, один из самых таинственных и неоднозначных мастеров в мировой живописи, чье искусство апеллирует к психологии человека, вскрывая страхи и видения. Стилистически его творчество коренится в романтизме, недаром первым учителем Редона был художник-романтик, а любимым творцом – Эжен Делакруа. Первоначально Редон хотел стать графиком, работал в технике черно-белой литографии, создавая причудливые, мистические и мрачные образы, словно пришедшие в кошмарном сне. Будучи уже зрелым мастером, в последнем десятилетии XIX века он освоил цвет, начался новый этап творчества.

Холст «Закрытые глаза» – портрет любимой жены художника, Камиллы, точнее – отражение ее внутренней жизни. Человек полностью отрешен от внешнего мира и погружен в себя. Это состояние сна сознания и пробуждения бессознательного.



ОДИЛОН РЕДОН
(1840–1916)
Портрет Ари Редона
Около 1897. Картон, масло. 41,8x22,2

Данная работа – портрет восьмилетнего сына художника, к которому он был очень сильно привязан. Ари являлся вторым ребенком в семье, первый умер в младенчестве, поэтому мальчик стал желанным утешением супругам в их горе. Его присутствие дарило родителям радость. На представленном полотне Ари показан в профиль, его изображение сдвинуто к правому краю картины, центральная часть заполнена неясным фоном, обволакивающим портрет подобно туману. Так Редон передает внутренний мир ребенка, познающего тайны мироздания. Ари кажется очень одухотворенным и не по-детски задумчивым. Мальчишеский профиль с мило вздернутым носиком несколько диссоциирует со спокойным созерцанием, в состоянии которого изображен ребенок.



ЭДВАРД БЕРН-ДЖОНС
(1833–1898)
Принцесса Сабра
1865. Холст, масло. 105х61

До того как стать художником, Эдвард Берн-Джонс собирался быть священником, для чего изучал теологию в одном из колледжей Оксфордского университета. Знакомство с прерафаэлитами открыло ему новые горизонты. Он решил посвятить себя живописи, но христианская тематика навсегда осталась в его творчестве.

«Принцесса Сабра» посвящена истории одного из самых знаменитых и почитаемых христианских святых – Георгия Победоносца и его легендарному подвигу – чуду Георгия о змие. Правда, по данной картине это сложно понять, потому что художник не показывает сражение святого с чудовищем и даже не пишет самого Георгия. Вместо традиционного поединка Берн-Джонс изображает девушку, из-за которой и состоялась битва. Принцессу Сабру, дочь правителя языческой земли, должны были принести в жертву змею. Святой Георгий спас ее, поразив чудовище, и послужил обращению в христианство многих людей.



ЭДВАРД БЕРН-ДЖОНС
(1833–1898)
Колесо Фортуны
1875–1883. Холст, масло. 200х100

Эдвард Берн-Джонс – английский художник-символист, близкий к прерафаэлитам. Он, как и последние, восхищался искусством Ренессанса дорафаэлевских времен (отсюда и название направления), стремился возродить его и вернуть мировой живописи чистоту и прелесть Кватроченто. Мир произведений Берн-Джонса – это мир средневековых легенд о короле Артуре, Святом Граале и рыцарях Круглого стола.

«Колесо Фортуны» посвящено размышлениям о человеческой судьбе. Здесь художник выступает фаталистом, показывая трех людей, занимающих разное положение в обществе (раба, короля и поэта) в один и тот же печальный момент: колесо Фортуны настигает их на своем пути и безжалостно давит без разбора. Все они равны перед Судьбой, неслучайно глаза Фортуны закрыты – сказано же древними, что она слепа.



**АРНОЛЬД БЕКЛИН
(1827–1901)
Диана на охоте
1896. Холст, масло. 100х200**

Арнольд Беклин – швейцарский художник-символист, «выросший» на романтической почве. Ему принесло известность мрачное полотно «Остров мертвых», на котором изображена ладья с саркофагом усопшего, везущая его к последнему пристанищу – каменистому острову, где нет места для живых, радости и счастья.

Беклин много путешествовал по Европе, в течение нескольких лет жил в Италии, которая подарила ему любовь к античной культуре. Живописец часто обращался к мифологическим темам.

Картина «Диана на охоте» иллюстрирует миф об охотнике Актеоне, который однажды забрел в лесную чащу и увидел богиню охоты Диану (в греческих мифах – Артемиду), купающуюся в источнике. Юноша залюбовался прекрасной богиней, хотя не имел права взирать на нее. Разгневанная Диана за такую неслыханную дерзость превратила его в оленя, которого после разорвали собаки. Погоня за несчастным животным происходит вдали от зрителя, среди завораживающего пейзажа, который и составляет основную прелесть работы.





**ПЬЕР БОННАР
(1867–1947)**

В лодке

Около 1907. Холст, масло. 278х301

Французский художник Пьер Боннар в начале творческого пути входил в художественную группу «Наби», участники которой старались следовать примеру их кумира – постимпрессиониста Поля Гогена. В начале XX века в поисках вдохновения он обращался к искусству импрессионистов.

Картина «В лодке» посвящена семейному счастью Боннара и его спутницы жизни Марты, простой девушки из народа. Она стала его возлюбленной и натурщицей, а спустя тридцать с лишним лет после начала их долгого романа – законной женой. С течением времени ревность и подозрительность Марты разрушат семейную идиллию.

Картина плоскостна и декоративна. Отказываясь от передачи глубины пространства, художник создает условный пейзаж, элементы которого вполне натуралистичны, но их компоновка, не подразумевающая деление на планы и перспективу, создает эффект ирреальности происходящего. Сцена летней прогулки и катания в лодке теряет бытовую убедительность и обретает мистический смысл.

ФРАНЦУЗСКАЯ СКУЛЬПТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА



Жан-Жак Прадье. Санфо. 1852



**ЖАН КАРПО
(1827–1873)**

Танец

1865–1869. Камень. 420x298x145

Жан Карпо родился в Валансьенне в семье каменщика. В юности он посещал уроки в небольших рисовальных школах. Со временем ему удалось перебраться в Париж и поступить в Школу изящных искусств. В 1854 за скульптуру «Гектор вверяет своего сына, Астианакса, покровительству отца богов» ему была присуждена одна из самых почетных наград – Римская премия, а вместе с ней и государственная стипендия. Это позволило Карпо не только совершить путешествие по Италии, но и прожить некоторое время в ее столице. По возвращении в Париж он стал придворным скульптором дома Бонапартов и создал немало портретов членов императорской семьи и их приближенных.

На протяжении нескольких лет мастер работал над созданием скульптурной композиции для здания Парижской оперы, выполненного по проекту Шарля Гарнье. В ее основе – хоровод юных девушек, кружащихся в танце. С поразительной легкостью развеваются волосы и цветочные гирлянды, так подчеркивается веселье. В самом центре скульптурной группы возвышается крылатый гений, который не только дирижирует танцем, но и будто призывает зрителя присоединиться к царящей радости. Многие современники, сторонники строгого академического стиля, не одобряли эту работу с простыми, далекими от классической красоты лицами девушек и чересчур реалистичными обнаженными телами, кто-то даже запустил в нее чернильницей. Тем не менее скульптура была отмыта и помещена на прежнее место, на фасад Парижской оперы, где она как нельзя лучше дополняла ансамбль необарочной архитектуры Гарнье.





**ЭДГАР ДЕГА
(1834–1917)**

**Маленькая танцовщица в возрасте 14 лет
1881. Бронза, тюль, сатин, дерево. 98x35,2x24,5**

Эдгар Дега – аристократ по рождению, избравший путь художника-импрессиониста. Его интересовали не классические сюжеты, а современная парижская жизнь. Произведения живописца населяют танцовщицы, купальщицы, жокеи, прачки и гладильщицы.

Когда зрение начало отказывать живописцу, он обратился к скульптуре, создавая в основном восковые статуэтки, заменявшие ему этюды. Свои произведения автор редко доводил до конца, и только одно из них выставлялось при его жизни. Это замечательная и трогательная «Маленькая танцовщица в возрасте 14 лет», которая увидела свет в 1881 на шестой выставке импрессионистов.

Перед зрителями предстала совсем юная балерина, которая застыла в чуть напряженной позе. Одна нога выставлена вперед в готовности к следующему па, в то время как героиня, чуть прищурившись, будто вслушивается в музыку, чтобы вовремя, с уверенностью вступить в танец. В выражении ее лица, положении головы и убранных за спину рук еще есть что-то неуловимо детское и почти испуганное. Легкий образ и застывшую, но готовую сию минуту начать движение фигуру подчеркивает и игра материалов – сочетание гладкого, но прочного металла с шероховатым по своей фактуре, но легким сатином.



ПОЛЬ ГОГЕН
(1848–1903)
Oviri
1894. Глина. 75x19x27

Детство Поля Гогена прошло в Перу. Во многом колорит тех впечатлений дал начало его будущему уникальному стилю. Когда он уже стал живописцем, оставив прибыльную работу брокера, воспоминания вызывали в нем тягу к экзотическим местам. Художник называл цивилизацию «болезнью», которая мешает человеку слиться с природой. В 1891 он отправился на Таити, где помимо живописи занимался скульптурой.

Произведение «Oviri», созданное мастером во время жизни на островах, изображает местную богиню смерти и скорби Овири, чье имя переводится как «дикая». Ее фигура с длинными волосами и преувеличенными головой и глазами имеет еще подростковое тело. Изваяние неустойчиво, его лицо напоминает архаичные маски, и кажется, что в нем нет жизни. Однако героиня прижимает к бедру волчонка – символ нечеловеческой, дикой силы. Другое животное, подчиняясь, извивается у ее ног. Согласно мнению некоторых искусствоведов, в этом облике художник запечатлел самого себя, преклоняющегося перед природой. Образ дикой богини, воплощенный в разных материалах, встречается в творчестве Гогена неоднократно.



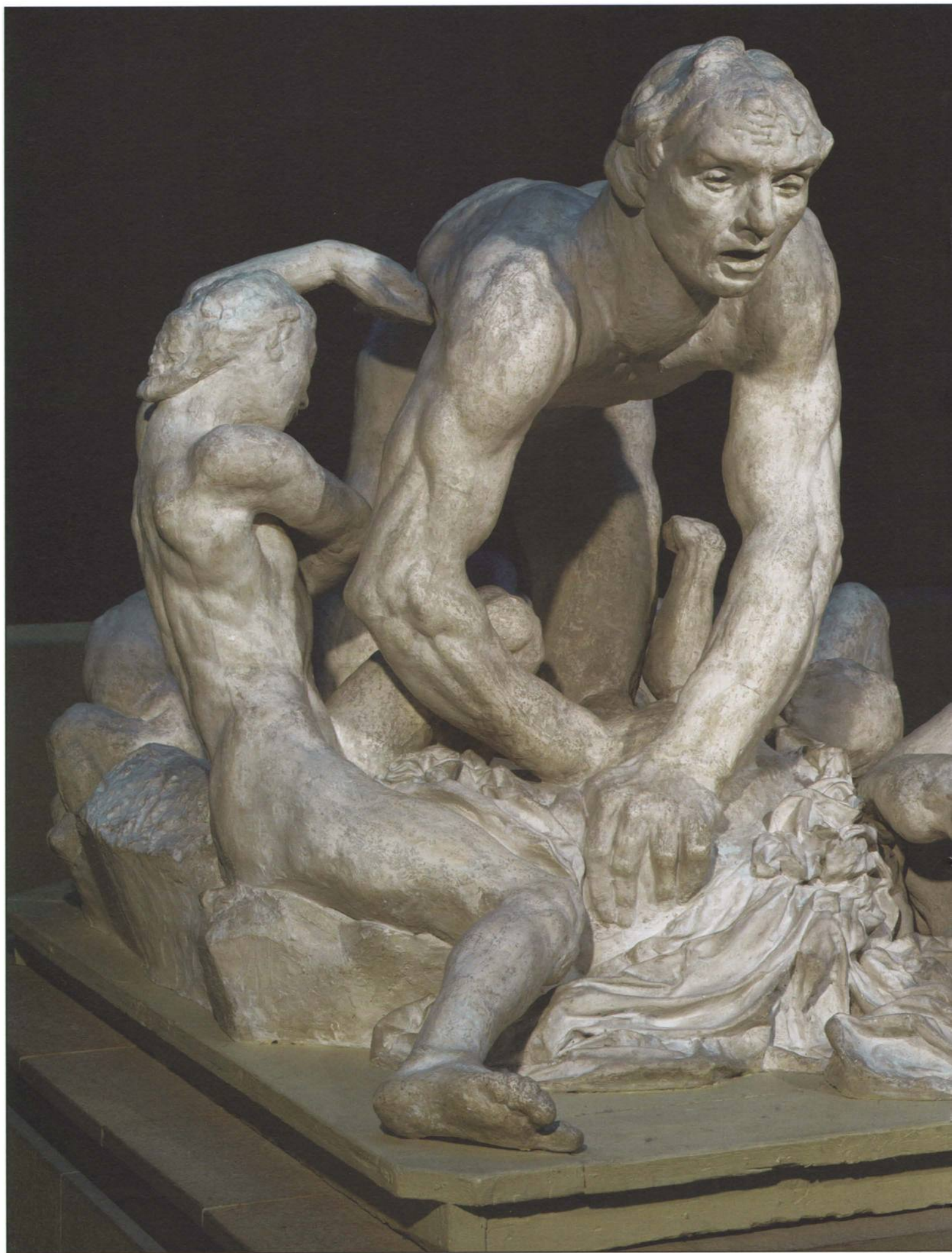


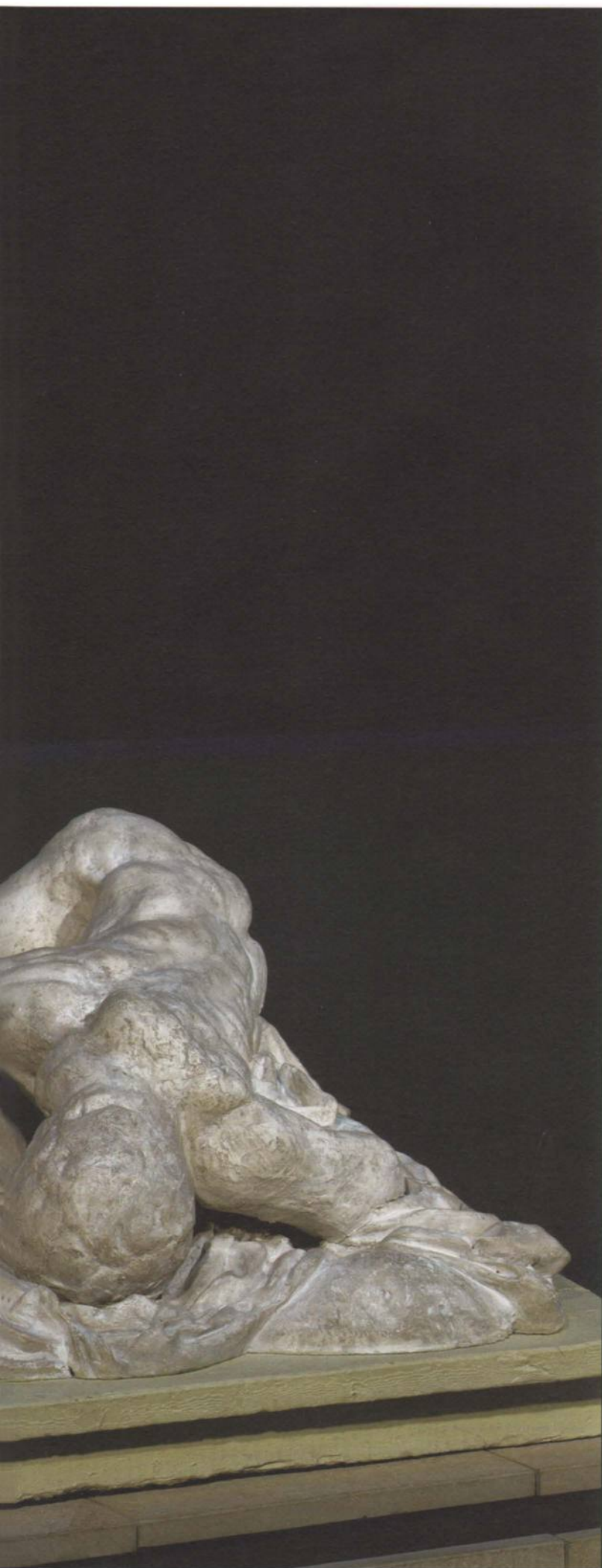
**ЭМИЛЬ АНТУАН БУРДЕЛЬ
(1861–1929)**

**Геракл, сражающийся со Стимфалийскими
птицами
1909. Бронза. 248x247x123**

Эмиль Антуан Бурдель родился в маленьком французском городке в семье резчика по дереву. В детстве он помогал отцу в мастерской, там продавал немного и своих работ, потом отправился в Тулузу, а оттуда – в Париж, где поступил в Школу изящных искусств. Однако обучение он не закончил, не желая заниматься салонной живописью.

Скульптура Геракла принесла автору известность. Фигура героя несет в себе сразу и черты архаического упрощения, и почти готического удлинения линий, но при этом не перестает быть полностью сбалансированной. Лучник застыл, прежде чем выпустить стрелу, это момент предельного напряжения, которое видно во всем теле, при этом кажущемся достаточно легким. Персонаж принимает сложную позу, почти повторяющую силуэт лука, но выглядит устойчивым и решительным. В этой работе есть что-то от античного «Дискобола» Мирона в сочетании со своеобразным стилем Бурделя, его «уравновешенной неуравновешенностью».





**ОГЮСТ РОДЕН
(1840–1917)**

Уголино

Между 1882 и 1906. Гипс. 139,2x173x278,6

Огюст Роден – возможно, один из самых известных французских скульпторов. Тем не менее признание он получил почти через 20 лет после начала творческой деятельности. Из 77 лет жизни 45 он посвятил скульптуре. Создавая одну за другой работы, которые не принимались в Салоне, мастер выработал уникальный стиль, в его основе лежало преклонение перед всеми возможностями человеческого тела, которому подвластно выражение любых эмоций, состояний и мыслей.

Скульптура «Уголино» – одна из тех, чей образ родился у Родена в процессе работы над «Вратами ада». Она изображает трагическую историю свергнутого правителя Пизы, который был заточен со своими детьми в башню, где все они умерли голодной смертью. Зритель видит изможденные, исхудавшие фигуры, с поразительной четкостью скульптор показывает все болезненные изгибы и изломы тел, в которых нет сил подняться, каждый обессиливший мускул. Фактически чувствуется физическая боль героев. Ощущение трагедии дополняют искаженные страшной мукой лица. Данте встречает Уголино в девятом кругу ада вместе с предателями родины, в то время как тот ест мясо живого человека. Это один из этюдов, изображающих человеческие грехи, задуманных Роденом для «Врат ада».



ОГЮСТ РОДЕН
(1840–1917)
Врата Ада
1880–1917. Гипс. 635x400x94

Огюст Роден родился в Париже в семье мелкого служащего. Он учился в Школе рисования и математики, но год за годом терпел поражение на вступительных экзаменах в Школу изящных искусств. Молодому человеку нужны были деньги, поэтому, работая, он изучил все стороны ремесла – обтесывал мрамор, делал ювелирные украшения и многое другое. Неоднократно ежегодный Салон, где выставлялись лучшие художники, отвергал работы Родена за слишком реалистичную манеру.

Признание и известность скульптор получил только в 1878, а через два года правительство поручило ему оформление входа в строящееся здание Музея декоративных искусств в Париже. Роден решил создать образ, который будет напоминать обо всех человеческих грехах, описанных Данте в «Божественной комедии». Портал состоит из двух створок. Перед зрителем огромная гипсовая масса, которая при детальном рассмотрении оказывается нагромождением человеческих тел. На самом верху три более отчетливые фигуры ослабевают в борьбе со смертью. Под ними – Мыслитель в вечном раздумье, который будто силится понять законы жизни и смерти. Так и для самого мастера данная работа является осмыслением смерти, которая подводит итог человеческой жизни. Несмотря на то что композиция не была закончена, она дала начало другим известным роденовским образам («Ева», «Давид», «Поцелуй»).



**ОГЮСТ РЕНУАР
(1841–1919)
Мадам Ренуар**

1916. Полихромная известковая смесь. 82,4x53x34,5

Огюст Ренуар родился в Лиможе, но вскоре семья переехала в Париж. Там он обучался живописи в мастерской одного довольно посредственного художника, а потом сошелся с импрессионистами. Скульптурой Ренуар интересовался всегда, но начал заниматься ею только в 60 лет. К тому времени у него развился сильный артрит, он писал картины, привязывая кисть к рукам, а создавать скульптуры мог только с помощником.

Так, вместе с Ричардом Гино был создан портрет супруги Ренуара – Алины. Работа была выполнена через год после смерти жены и предназначалась для ее могилы. Работа изображает молодую женщину, черты лица которой не идеальны, но привлекательны. Она легко и неувлимо улыбается, глядя мимо зрителя. Волосы живыми рыжими локонами обрамляют лицо. Дополняет образ кокетливая шляпка, украшенная цветами в тон блузке. Эта фигура в отличие от большинства надгробных изображений не несет в себе траурной скорби, а, наоборот, вызывает живые радостные эмоции. Интересна техника, избранная художником: изваяние не оставлено монохромным, а раскрашено в нежные розовые тона на манер фрески.

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Редактор: *С. Суворова*
Авторы текста: *Д. Перова, Н. Гомберг*
Корректор: *Г. Барышева*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

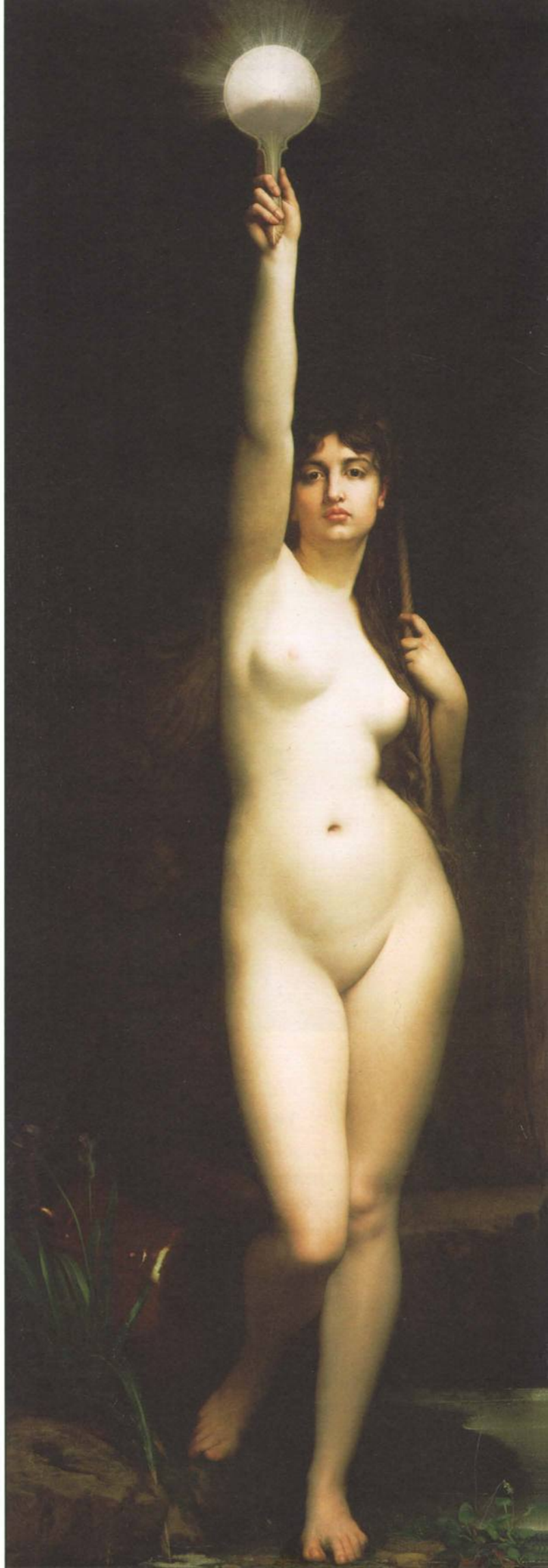
ТОМ 12 «Музей д'Орсе»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **К. Моне. «Завтрак»**

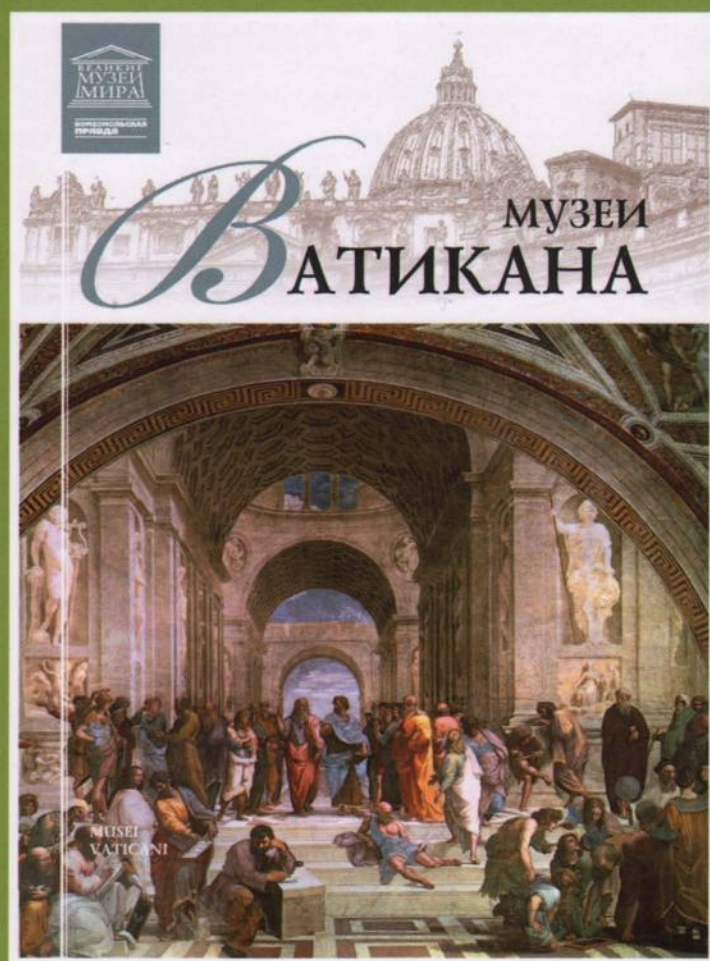
Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»
125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: SIA „PRESSES NAMS BALTIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 18. 11. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№101236



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Музеи Ватикана представляют собой крупнейшую сокровищницу произведений искусства — 50 000 объектов, представленных в 1 400 залах на площади 7 км. Многие из них — это фрески, специально написанные на внутренних стенах дворцов. В галереях и двориках собраны коллекции живописи, скульптуры и других видов искусства. Среди музеев Ватикана — Апартаменты Борджа, Сикстинская капелла, Музей Кьярамонти, Ватиканская пинакотека и другие собрания искусства.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-251-6



4 607071 484133