



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ПОЛЬ СЕЗАНН

Часть 7

ЦЕНА 5,50 ГРН

ИНДЕКС: 08780

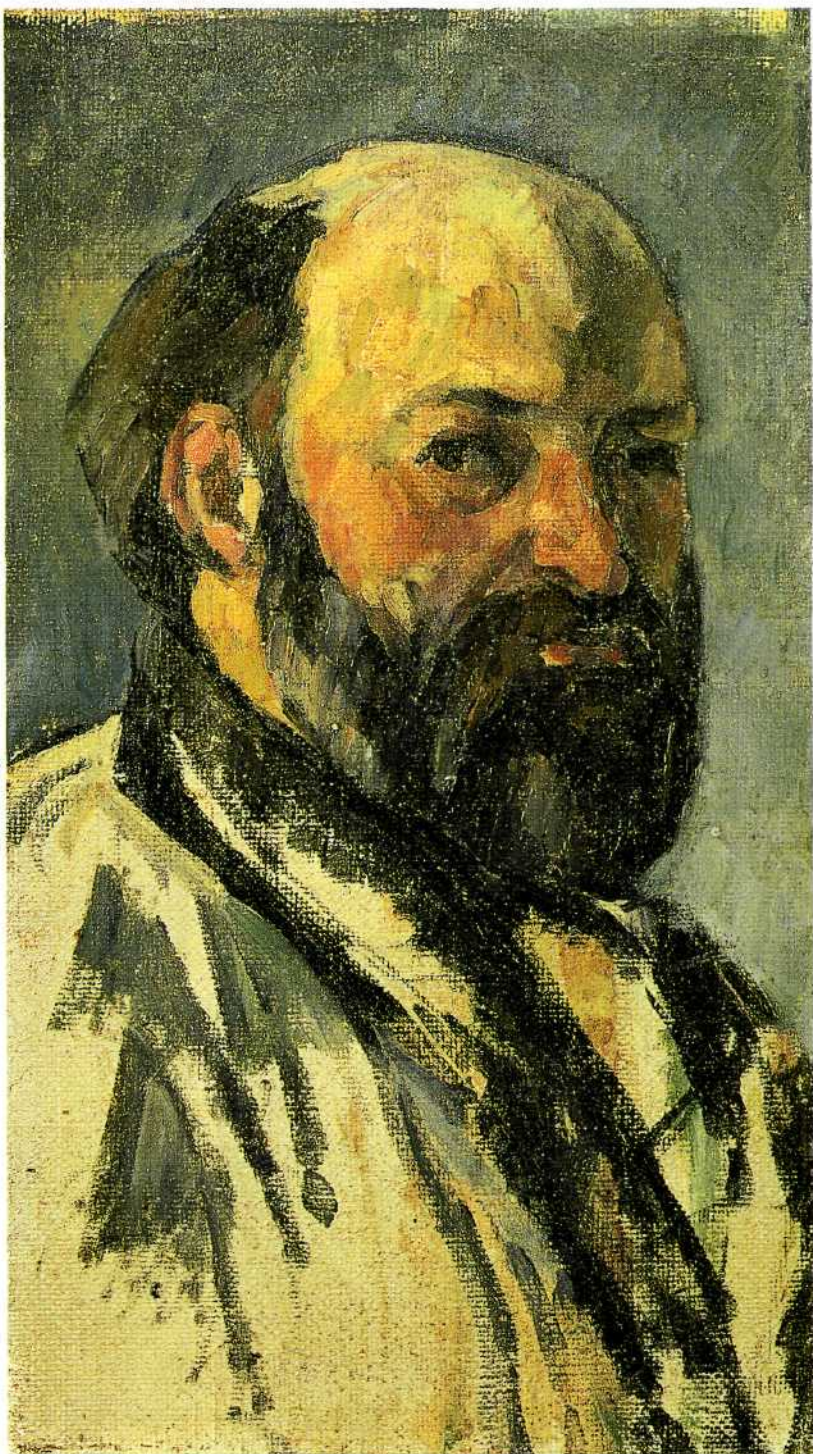
Поль Сезанн

Отец хотел, чтобы он был банкиром, но Поль стал великим художником XIX века. Для того чтобы достичь этой цели, Сезанн с непоколебимым упорством преодолел все препятствия. Иногда он сердился на предостережения и упреки отца, досадовал на своего постепенно отдалявшегося друга Эмиля Золя. Бывало, его нервировало непонимание со стороны жены. Но чаще всего Сезанн смеялся над всем этим и в одиночестве продолжал заниматься тем, что придавало смысл его жизни — живописью.

Первый крик маленького Поля Сезанна раздался 19 января 1839 года под зимним солнцем Экс-ан-Прованса, городка на юге Франции, который находится в двадцати километрах от Марселя и Средиземного моря. Матери будущего художника, Анне Элизабет Обер, было тогда 24 года. Отец, сорокалетний, Луи-Огюст Сезанн, встретил ее в магазине по продаже головных уборов, где она работала. Ребенок был рожден вне брака, но сразу же после рождения был признан отцом. В июле 1841 года у маленького Поля появилась сестра Мари. Это случилось за три года до брака их родителей в январе 1844 года. Луи-Огюст Сезанн был состоятельным рантье, разбогатевшим на ростовщичестве. Через несколько лет, в 1848 году, он открыл банк, первый в своем роде в Эксе. Третий ребенок, Роза, появился на свет в 1854 году.

В 1852 году будущий художник поступил в Коллеж Бурбон. Он оказался прилежным учеником и мог похвастаться многочисленными похвалами и грамотами. Особенно Поль преуспевал в знании древних языков; за пару монет он предоставлял свои знания в распоряжение одноклассников и мог „одним росчерком пера написать сто стихов на латыни“. В возрасте тринадцати лет Поль сдружился с тремя коллегами по Коллежу: Эмилем Золя (1840—1902), Жаном Батистом Бейлем и Луи Марги. „Неразлучные“, как их тогда называли, проводили вместе все свое свободное время. Когда только представлялась возможность, они выбирались на природу, утверждая, что отправляются на охоту. На самом же деле это было лишь прикрытием, которое позволяло мальчикам отдыхать и бегать по лугам, но даже во время прогулок книжек в их сумках было больше, чем сидков.

Когда солнце начинало слишком припекаль, приятели купались в реке, а потом читали либо сочиняли поэтические комедии на три акта. Их объединяла любовь к литературе — они обожали



Виктора Гюго (1802—1885), открыли для себя поэзию Альфреда де Мюссе (1810—1857). Интересовались они и музыкой. В

городском оркестре Сезанн играл на трубе, а Золя — на кларнете. В 1857 году Поль записался в Свободную рисовальную школу города Экса. Там он познакомился со многими местными художниками. В городском музее Поль открыл для себя полотна из коллекции Гране, и среди них — пейзажи очень живого и смелого характера.

В 1858 году Золя покинул Экс и уехал вместе с матерью в Париж. Расставание было очень болезненным для обоих друзей. Теперь они общались посредством писем, в которых были очень откровенны: делились амбициозными планами на будущее, обмени-

**“ Не без удивления
банкир узнает,
что под его крышей
художник растет ”**

Поль Сезанн, 1861

▲ Автопортрет

1877—1880; 25,5х14,5 см
Музей д'Орсэ, Париж

Сезанну было около сорока лет, когда он написал этот автопортрет

вались мыслями, советами, стихами и литературными проектами. Сезанн влюбился в незнакомку по имени Юстина и в июле 1858 года писал Золя: „Я еще не поднес/ к моим устам/ Чары наслаждения/ Которые влюбленные души/ Испивают до дна“.

Навязываемое отцом образование не привлекало молодого Сезанна. Несмотря на это, в декабре 1858 года он записался на факультет права в Эксе, но одновременно просил Золя узнать информацию об экзаменах в Школу изящных искусств в Париже. Поль решил стать художником, хотя знал, что ему придется пойти против воли отца. Куда большее понимание он находил со стороны матери: „Его имя — Поль, как у Рубенса и Веронезе, и его предназначение, без сомнения, живопись“, — говорила она. А вот что думал об этом Золя: „Будущий банкир оказался художником и, чувствуя, что у него вырастают орлиные крылья, хотел покинуть гнездо“.

Профессор рисования Сезанна, Жозеф Марк Жибер, противился его отъезду, и Поль начал сомневаться в себе. Чтобы поддержать друга, Золя написал ему: „В живописце сосуществуют два человека — поэт и ремесленник. Поэтом надо родиться, ремесленником можно стать. А ты несешь в себе искру, которую нельзя купить, и опускаешь руки, когда для успеха тебе не хватает только тренировки пальцев. Ты должен стать ремесленником“.

В сентябре 1861 года „орел“ наконец взлетел: вместе с отцом он прибыл в Париж.

ИСПЫТАНИЕ ПАРИЖЕМ

В Париже Сезанн был вынужден жить на 125 франков в месяц, этого едва хватало на жилье, еду и курсы рисования. Он от-



▲ Портрет Луи-Огюста Сезанна, отца художника, читающего газету „Эвнеман“

1866; 200x120 см
Национальная галерея искусств, Вашингтон

◀ Портрет Ашиля Эмпера

Ок. 1868—1870;
200x122 см
Музей д'Орсэ, Париж

Сезанн создает почти карикатурный портрет своего друга Ашиля Эмпера. Эта картина не была принята Салоном в 1870 г.

крыл для себя великие музеи, где начал копировать шедевры старых мастеров. Каждое утро молодой человек отправлялся в Академию Шарля Сюисса на уроки живописи. Днем он постигал искусство рисунка в мастерской Жозефа Франка Вьевеля, художника из Экса. В Академии Поль познакомился и с другими художниками: Ашилем Эмперером (тоже родом из Экса), Франциском Олiero, Антуаном Гийеме, Арманом Гийоменом и Камилем Писсарро. Через несколько лет последний вспоминал о мастерской Сюисса, что „Сезанн рисовал на посмешище всем заурядным личностям этой школы“.

Этот „странный провинциал“, „забавный провансалец“, как назвал его в свое время Писсарро, был крупным и довольно высоким по тем временам (1 метр 75 сантиметров) мужчиной с глубоким умным взглядом. Его не привлекала жизнь в коллективе. Упрямый и уверенный в себе, он не прислушивался к критике. Даже его друг Золя иногда чувствовал себя бессильным про-





◀ Пьеро и Арлекин (Марди гра)

1888; 100x81 см
Музей им. Пушкина, Москва

Для персонажа с правой стороны картины позировал сын художника Поль

▼ Адвокат

Ок. 1866; 65x54 см
Музей д'Орсе, Париж

На начальном этапе своего творчества Сезанн создал много портретов своего дяди Доминика

ПОЛЬ СЕЗАНН, СЫН ПОЛЯ

Сын художника родился 4 января 1872 года. Маленький Поль был обожаем отцом, который повсюду расхваливал своего мальчика. Но сынок проказничал и шкодничал. Однажды, играясь, он даже продырявил работы отца, чем вверг в значительные растраты маршана Воллара... Сезанн с удовольствием рисовал сына в разные периоды его жизни. Его

многочисленные альбомы были заполнены эскизами с изображением ребенка... Кое-где они покрыты каракулями — верный знак того, что к ним добрался маленький Поль. Во взрослом возрасте сын взял финансовые интересы отца в свои руки. Он организовывал выставки и продажу картин. Под конец жизни художника он стал его близким поверенным.

тив такого упорства: „Доказать что-либо Сезанну — все равно, что уговорить Нотр-Дам станцевать кадрили!“ Со дня приезда в Париж Поль не переставал говорить о возвращении в Экс. В сентябре 1861 года, после провала на экзамене в Школу изящных искусств, Сезанн действительно уехал домой и несколько месяцев работал в банке отца. Но его амбиции художника не утасили...

В 1862 году Сезанн покинул банк и вернулся к занятиям живописью. В ноябре он приехал в Париж, чтобы вторично попытаться поступить в Школу изящных искусств. Он продолжает занятия в мастерской Сюисса и регулярно рисует с натуры. Много времени он проводит в Лувре, копируя полотна мастеров, а также изучает картины современных художников в музее Люксембург. Протестуя против академизма официального Салона, Сезанн выбирает темами своих картин оргии и вакханалии, похищения и убийства. Он хотел представить картины, которые „заставят Академию покраснеть от ярости и отчаяния“. Он пошел против родительской воли. Отец по-прежнему не верил в художественное призвание сына и считал его неудачником, не способным добиться признания. Чтобы и дальше иметь возможность рисовать, Сезанн обращался за помощью к Золя и Бейли, которые время от времени поддерживали его материально.

Приятельские отношения с Писсарро привели к тому, что Сезанн начал писать картины на пленэре. В 1864 году он находился в Эстаке, невысоком горном массиве неподалеку от Марселя, который стал одним из его любимых мест для рисования. Несмотря на старания художника, Салон раз за разом отклонял все предлагаемые им картины. В 1868 году, после очередного отказа, Сезанн с еще большей уверенностью чувствует, что должен следовать избранному путем: „И хорошо! Они еще получают по физиономии от вечности“, — писал он. Неприятие со стороны официальной среды художников, так же, как и его собственное нежелание входить в круг импрессионистов, привело к тому, что Сезанн становился все более одиноким.

В 1869 году Сезанн познакомился с девятнадцатилетней моделью Ортанс Фике, от которой у него позже родилось три сына. Только мать знала об этой связи, которую художник тщательно



скрывал от отца. В 1871 году во время войны Франции против Пруссии Сезанн жил на юге Франции. Позже он вспоминал: „Во время войны я жил в Эстаке и много писал на пленэре. Время делилось между работой на пленэре и в мастерской“. Власти сочли, что Сезанн уклоняется от военной службы, и начали его разыскивать, но его это не особенно волновало. Единственное, что его интересовало — продолжать рисовать... Очень быстро его чувства к Ортанс остыли. „Моя жена любит только Швейцарию и лимонад“, — писал Сезанн друзьям много лет спустя, подчеркивая: „Пусть живет солнце и свобода!“ После рождения сына Поля в январе 1872 года Сезанн летом уехал в Понтуаз — местность, расположенную к северо-западу от Парижа. Там его ждал Писсарро. Сезанн жил в Овере и каждое утро проходил пешком семь километров — расстояние, отделявшее один город от другого. Художники вместе работали на пленэре.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЭКС

В 1874, а затем в 1877 году Сезанн принимал участие в первой и третьей выставке импрессионистов. Его произведения стали мишенью для нападок критиков. Несмотря на это, он остался верным себе, но еще больше замкнулся. Сезанн жил в доме отца в Жа де Буффан неподалеку от Экса, в Эстаке или у приятелей, например у Золя в Медане, недалеко от Парижа. Отец, который вскрывал письма сына, в 1878 году узнал о су-

“ Я рисую так, как вижу, как чувствую... а чувствую я очень сильно. Другие тоже чувствуют и видят, но не решаются это передать. Я же решаюсь. Мне хватает смелости высказывать свои взгляды.

Хорошо смеется тот, кто смеется последним! ”

Поль Сезанн

▼ **Госпожа Сезанн в саду**

1879—1882; 88х66 см
Музей Оранжери, Париж

В 1886 году Сезанн женился на Ортанс Фике. После их первой встречи прошло 17 лет. Брак не изменил его одиночества



ществовании Ортанс и внука. Он пригрозил Полю лишить его наследства в случае отказа жениться на Ортанс. Откровенно говоря, Сезанн уже не был влюблен в мадемуазель Фике. В 1885 году он влюбился в другую женщину. Золя выступал в роли посредника, передававшего письма влюбленных. Но эта связь продлилась недолго, и художник стал все больше времени проводить в одиночестве в Эксе. В 1886 году Сезанн поссорился с Золя. Живописец тосковал по другу юности, но совсем не узнавал его в модном писателе, который, как казалось Полю, „слишком хорошо устроился“. „Золя, по мере того как обретал положение в обществе, становился все более беспощадным человеком. Можно было подумать, что он встречается со мной лишь из жалости. Поэтому мне надоел его вид, и я прожил долгие годы, не пробуя даже встретиться с ним. Как-то я получил „Творчество“. Это шокировало меня, поскольку я узнал его истинное мнение о наших отношениях. По большому счету, это очень плохая, лживая книга“.

В этом же году Сезанн женился на Ортанс (28 апреля) и потерял отца (23 октября). Он получил часть отцовского наследства и перестал заботиться о зарабатывании денег, полностью посвятив себя искусству. С этого момента в течение десяти лет он проводил одинаковое количество времени в Эксе и Париже.

В 1897 году, в возрасте 83 лет умерла его мать. Через два года Сезанн покинул Жа де Буффан и переехал в Экс. Он купил мастерскую за городом, а сам жил в обществе мадам Бремон — своей единственной служанки. Сезанну казалось, что только одиночество позволит ему полностью посвятить себя работе. Сам о себе он писал так: „Я не смел, я не принадлежу к богеме, люди надо мной смеются. У меня нет сил бороться с этим. Мо-





▼ Сезанн, рисующий на холсте Лове, напротив горы Сент-Виктуар в 1904 году

им предназначением стало одиночество. По крайней мере, я принадлежу сам себе“.

В этот период к Сезанну пришла известность. В возрасте шестидесяти трех лет он признавался: „Я стою лишь в начале своего пути“. Художник Эмиль Бернар (1864—1941), который с энтузиазмом отзывался о работах Сезанна, приезжал к нему в Экс в 1904 году. Он вспоминал: „Вставал он очень рано. В любое время года шел в свою мастерскую, где работал с шести до половины одиннадцатого. Возвращался в Экс, чтобы перекусить, и снова отправлялся работать до пяти вечера. После чего ужинал и сразу же ложился спать“.

15 октября 1906 года Сезанн работал на пленэре. Во время эпидемии его застала гроза. Он провел несколько часов под проливным дождем, а когда наконец оказался дома, то очень плохо себя чувствовал. Его состояние быстро ухудшалось. Мадам Бреммон сама уже не справлялась с опекой над художником. 22 октября она отправила телеграмму жене Сезанна и его сыну о том, что состояние больного критическое.

Сезанн умер от воспаления легких на следующее утро, 23 октября 1906 года, не дождавшись приезда семьи. Ему было шестьдесят семь лет.

▲ Гора Сент-Виктуар, неподалеку от Экса, — одно из любимых мест Сезанна

КАЛЕНДАРЬ

1839 — 19 января в Эксе появляется на свет Поль Сезанн

1852 — начинается многолетняя дружба с Эмилем Золя

1861 — в апреле Сезанн уезжает в Париж, но не поступает в Школу изящных искусств и в сентябре возвращается домой в Экс

1864 — Сезанн впервые рисует в Эстаке; официальный Салон отвергает его картины (так будет продолжаться вплоть до 1882 года)

1869 — в Париже Сезанн знакомится с девятнадцатилетней Ортанс Фике

1872 — 4 января у них рождается сын, которого называют Полем

1872—1874 — Сезанн прибывает в Овер-сюр-Уазе, где работает вместе с Писсарро. В 1874 году он принимает участие в первой выставке импрессионистов.

1877 — Сезанн выставляет 16 полотен на третьей выставке импрессионистов (годом раньше он отказался от участия во второй)

1878 — отец Сезанна узнает о существовании внебрачного внука и на какое-то время прекращает помогать сыну

1882 — Сезанн работает с Ренуаром в Эстаке

1886 — в начале апреля Сезанн перестает общаться с Золя; 28 апреля в Эксе он женится на Ортанс; в октябре умирает его отец

1895 — Воллар организует первую выставку картин Сезанна

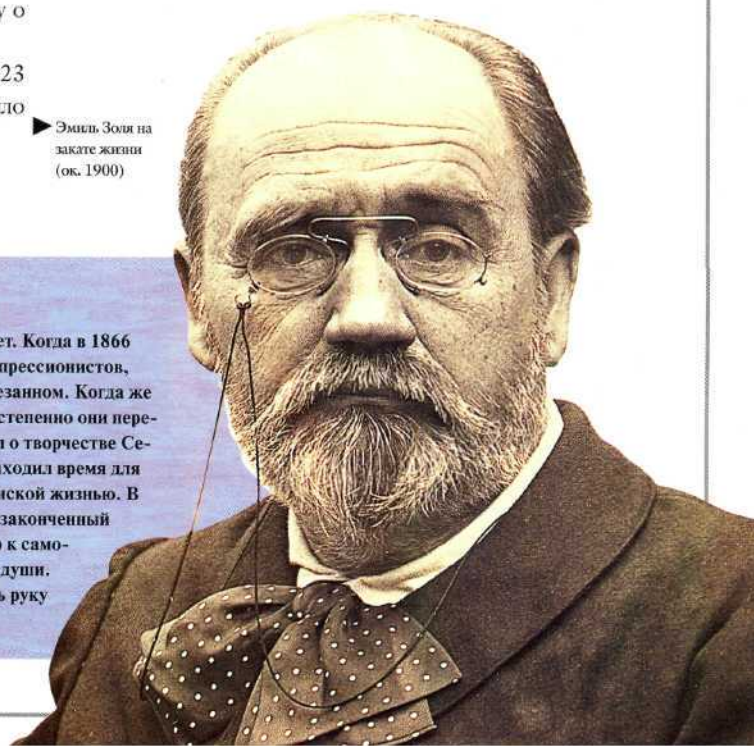
1900 — с этого времени Сезанн редко покидает Экс

1906 — Сезанн уходит из жизни 23 октября

„Творчество“ Золя

Дружба связала Поля Сезанна и Эмиля Золя еще с тринадцати лет. Когда в 1866 году Золя выступил в роли критика-искусствоведа и защищал импрессионистов, его взгляды на искусство стали предметом жарких дискуссий с Сезанном. Когда же он стал писателем, то высылал все свои публикации другу. Но постепенно они перестали понимать друг друга. Золя в своих статьях никогда не писал о творчестве Сезанна. Правда, он помогает художнику материально, но всегда находил время для встреч с другом юности. Сезанн же считал, что Золя живет мешанской жизнью. В 1886 году Золя послал художнику свое „Творчество“, только что законченный роман. В главном герое, неудавшемся художнике со склонностью к самоубийству, Сезанн узнал себя. Живописец был потрясен до глубины души. Он поблагодарил Золя за посылку и попросил его о „честь пожать руку в память о давних временах, которые безвозвратно прошли“. Их дружбе пришел конец.

► Эмиль Золя на закате жизни (ок. 1900)



Современная Олимпия — 1873

Картины „Фестин“ и „Современная Олимпия“ имеют много общего. Обе они нарисованы в начале семидесятых годов, обе поражают богатством цвета, насыщенностью светом, нервными мазками кисти, хотя и отличаются тематикой — античная оргия в первом случае и сцена в будуаре женщины — во втором. Воспоминания Поля Гаше, сына доктора Гаше (у которого Сезанн жил во время своего пребывания в Овер-сюр-Уазе в 1872—1874 годах) говорят о том, что „Современная Олимпия“ родилась совершенно спонтанно, после дискуссии доктора и Сезанна по поводу творчества Эдуарда Мане (1832—1883). Восхищение, с каким доктор говорил о Мане и его известной картине „Олимпия“, вызвало раздражение Сезанна, который считал, что нарисовать такую картину и даже превзойти ее для него — пара пустяков. Чтобы доказать это, художник сразу же взялся за работу — и вскоре появилась „Современная Олимпия“.

Картина, наполненная энергией и свежестью, сразу же стала объектом внимания коллекционеров. А вот критика обошлась с ней куда более сурово. Луи Леруа, например, язвительно говорил, что работа Мане — „шедевр рисунка, корректности и утонченности в сравнении с полотном Сезанна“. Никто из современников Сезанна не заметил в „Современной Олимпии“ влияния живописи XVIII века. На самом же деле, для этой картины характерны динамичность и яркая смелая палитра, которая наводит на мысль об Оноре Фрагонаре (1732—1806) и Франсуа Буше (1703—1770). Добавляя к названию картины Эдуарда Мане слово „современная“, Сезанн тем самым пытался превратить скандальную работу в анахронизм. Не отрицая влияния картины Мане, он давал понять, что сам намеревался пойти значительно дальше.

Художник изобразил на полотне самого себя. Это именно он, повернувшись спиной к зрителю, смотрит на изогнувшуюся на снежно-белых простынях обнаженную женщину. Он находится ниже ее, из-за чего

создается впечатление, что он не просто смотрит, но и восхищается ее. Таким образом Сезанн отдал дань уважения „Олимпии“ Мане и всей его живописи.

Картина „Фестин“ была написана немного раньше. Скорее всего, она была начата в 1867 году. В ней сохранились

Современная Олимпия

1873; 46x55 см
Музей д'Орсэ, Париж



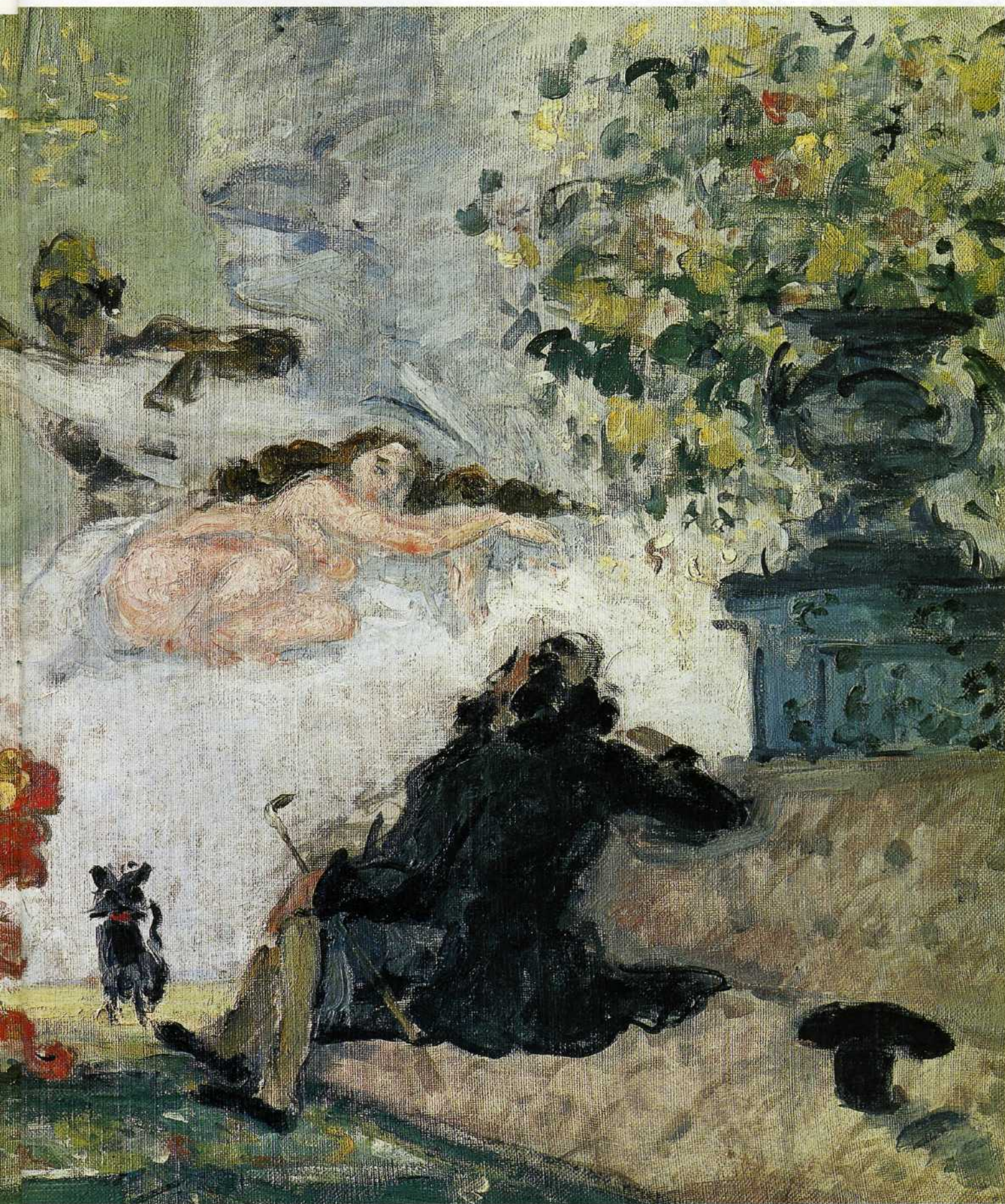
Фестин

1867—1872; 130x81 см
Частная коллекция



многочисленные начальные зарисовки. А правки на полотне говорят о том, что работа была длительной. Почти двадцатью годами позже, в 1895 году, картина была выставлена в галерее Воллара. На нее обратил внимание критик Гюстав Жеффруа, который считал, что картина „ясно и прямо излагает восхи-

щение (Сезанна) Веронезе, Рубенсом и Делакруа. Это не раболепное восхищение, это вера, это декларация современного живописца, который присягает живописи, энергии, роскоши и пышности. Он уважает мастеров прошлого, но с какой же страстью он хочет утвердить собственное существование!“

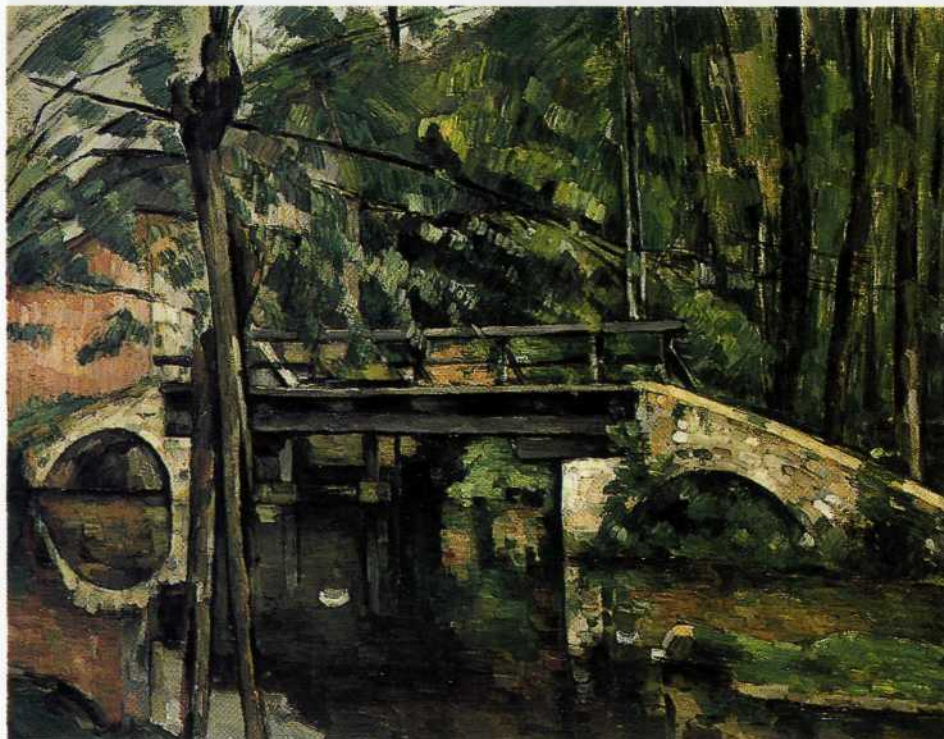


Марсельский залив, вид из Эстака — 1878—1879

Мать Сезанна арендовала дом в маленьком селении Эстак, которое находится в нескольких километрах от Марселя на берегу Средиземного моря. Первый раз художник приехал туда в 1864 году, а потом возвращался еще несколько раз. Судя по всему, Сезанн очень любил этот живописный уголок. Экс и Эстак связаны железной дорогой, что позволяло художнику поддерживать связь с женой и сыном. Он писал Золя: „В моем распоряжении — прекрасные наблюдательные пункты, но тема еще не созрела. Взирая на холм во время захода солнца, перед моими глазами открывается прекрасная панорама Марселя и залива, который вечером имеет потрясающий вид“. Все пейзажи из Эстака, созданные Сезанном, рисовались на горе. Художник ставил мольберт в сосновом лесу, который располагался над селением. Оттуда не только открывался идеальный вид на окрестности, там царил полный покой, так необходимый Сезанну для работы. На картине, написанной в 1878—1879 годах выразительно просматривается отход от линейной перспективы и упрощение форм. Вместо того, чтобы сделать более темными отдаленные части моря, Сезанн удовлетворяется однообразной голубой поверхностью, а для того чтобы изобразить скалы, накладывает на полотно толстые слои краски. Само по себе новаторством было и то, что Сезанн одним из первых вынес на передний план фабричные трубы.

▼ Мост в Манси

1879—1880; 60х73 см
Музей д'Орсэ, Париж



Окрестности Эстака привлекали и других художников. Сезанн даже приглашал в Эстак Ренуара, который никогда до этого не работал на юге Франции и был восхищен этой „прекрасной местностью“.

Для Сезанна работа в Эстаке была прежде всего средством, которое позволяло ему отойти от импрессионизма. После пребывания в 1872 и 1874 годах в Овере у Писсарро,



Сезанн отказался от характерного для первого периода его творчества мрачного стиля в пользу светлых, быстрых и вибрирующих мазков, типичных для импрессионизма.

В Эстаке художник открыл для себя яркое солнце юга и понял, как много оно может дать его творчеству. Он чувствовал, что здесь может добиться чего-то принципиально нового. Он переносил на полотно слепящий яркий свет, рез-

кие контрасты и интенсивные цвета. Это привело к тому, что Сезанн нашел простоту, которую так упорно искал. Созданная в тот же период картина „Мост в Манси“ — один из шедевров художника. В этой картине, написанной недалеко от Мелун на юго-востоке от Парижа, пейзаж полностью выстроен при помощи геометрических линий, что уже предвещает абстрактную живопись XX века.

▲ Марсельский залив, вид из Эстака

1878—1879; 59х73 см
Музей д'Орсе, Париж

Автопортрет ▶

1875; 64х53 см
Музей д'Орсэ, Париж



Автопортрет в белом колпаке — 1881—1882

До нас дошло сорок шесть автопортретов Поля Сезанна. Каждый из них отличается определенными чертами, типичными для того конкретного периода, в котором он появился. Художник писал автопортреты на протяжении всей жизни, фиксируя таким образом уходящее время. Эти картины являются лучшими свидетелями его эволюции как человека и как живописца.

Автопортрет из музея д'Орсэ был создан в 1875 году в мастерской друга художника Гийомена (1841—1927), где в то время работал Сезанн. За головой Сезанна виден фрагмент картины Гийомена „Дождливая погода“. Автопортрет написан крупными размашистыми мазками. Художник изображен в три четверти, по пояс. Руки, в которых он должен держать кисть, скрыты от зрителя. Демонстрируя свое пренебрежение правилами хорошего тона, Сезанн представил себя угрюмым человеком с неряшливо растрепанной шевелюрой.

Совсем по-другому выглядит „Автопортрет в шляпе“. Угловатые черты лица, подчеркнутые красной рамой двери, придают ему суровый вид. Отрывистые мазки создают впечатление вибрации и атмосферу неуверенности. Лицо, написанное мелкими мазками, кажется, вот-вот рассыплется на отдельные фрагменты, но это ощущение уравнивается крупными цветными пятнами фона. Создается впечатление, что эта техника живописи не только помогала художнику в работе, но и в жизни была опорой перед лицом опасений и тревог.

В отличие от двух вышеупомянутых картин, „Автопортрет в белом колпаке“, нарисованный в 1881—1882 годах, имеет более безмятежный характер. Краски здесь ложатся более спокойно. Лицо и ухо выписаны чрезвычайно старательно. Тонкие и постепенные цветовые переходы делают изображение струящимся и динамичным, не нарушая при этом его спокойного характера.

На написанном десятью годами позже „Автопортрете с палитрой“ Сезанн впервые представляет себя как художника. Он повернут к нам лицом, в руках он держит палитру и пишет картину, которая нам не видна. Может быть, это портрет Сезанна, который рисует портрет рисующего Сезанна...

Прекрасная режиссура!

В этом полотне поражает и гармония цвета. Кажется, что массивная фигура художника отделена от фона, цвет которого предвещает небо в картине „Большие купальщицы“, созданной Сезанном на закате его жизни. Как ни парадоксально, но это придает фигуре исключительную легкость. В „Автопортрете с палитрой“ у каждого предмета — своя собственная роль. Поэтому палитра существует самостоятельно, как бы вне основного изображения.

Автопортрет в шляпе ▶

1879—1882; 65х51 см
Кунстмузеум, Берн



Автопортрет с палитрой ▶

Ок. 1890; 92х73 см
Фонд Э. Г. Бюрле,
Цюрих



◀ Автопортрет в белом клопаке

1881—1882; 55х46 см
Баварское государственное
собратие,
Мюнхен



Купальщики — 1890

„Купальщики“, которые находятся в музее д'Орсэ в Париже, — самое большое полотно из всех, написанных Сезанном на эту тему. Цель, к которой стремился художник, была в этой картине достигнута, и Сезанн больше никогда не возвращался к работе над мужской натурой. Позже он много писал женскую натуру, но они были исполнены в совершенно другой манере.

„Купальщики“ были созданы на основе сельских воспоминаний Сезанна времен его юности, когда он проводил все свободное время в компании друзей Эмиля Золя и Жан-Батиста Бейля, купаясь в реке и греясь на солнце. Записные книжки художника полны зарисовками купающихся молодых людей. В этих рисунках видны академические эскизы, а также влияние известных итальянских мастеров, таких как Микеланджело (1475—1564) или Лука Синьорелли (1445—1523). По сравнению с экспрессивными и выразительными женскими нью, мужские нью Сезанна кажутся более спокойными, даже сдержанными. Композиция картин характеризуется устойчивой схемой. На переднем плане — двое или трое мужчин, которые повернуты к зрителю спиной (они стоят или сидят), а дальше — одна или две фигуры в воде. Мужчинам, которые стоят, соответствуют фигуры на противоположном берегу. Обнаженный персонаж, который расположен в центре переднего плана картины, наводит на мысль об античной скульптуре „Римский оратор“ из коллекций Лувра, которая представляет мужчину, держащего в левой руке свою одежду. Художник должен был сделать немало зарисовок, прежде чем использовать этот образ в своих целях; у него персонаж держит полотенце в правой руке.

Эта картина излучает то, чего Сезанну еще никогда не удалось достичь: создается впечатление, что его купальщики прекрасно проводят время. Кроме статических образов, здесь существуют и движущиеся.

Мужчина с правой стороны ныряет, а другой, на противоположном берегу, размахивает руками. Две сосны тянутся к

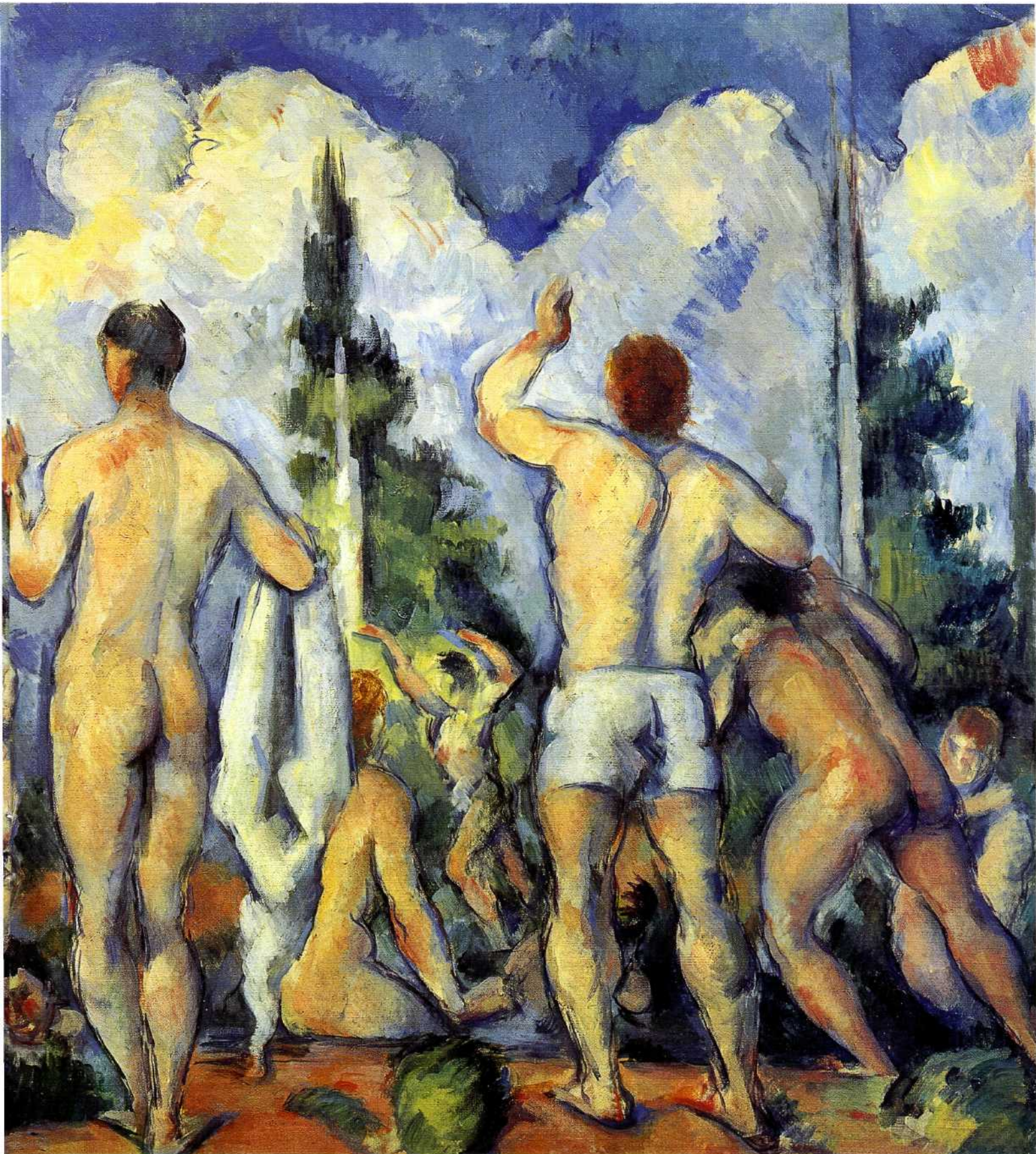


◀ Купание

1892—1894; 27х41 см
Музей им. Пушкина,
Москва

небу с такой решительностью, что мы почти видим, как они быстро растут. Этот нарисованный мир напоминает райскую страну, полную безмятежного счастья. Это впечатление усиливается благодаря светлому фону, который создает ощущение приподнятости и торжественности.





“ По какой причине вы не вспоминаете о Сезанне? Почему никто из нас не хочет признать, что он является одним из самых поразительных и интересных художников в нашей эпохе, и что он оказал большое влияние на современное искусство? ”

Писсарро к Гойсмансу, 1883

▲ Купальщики

Ок. 1890; 60х81 см
Музей д'Орсэ, Париж

Женщина с кофейником — 1890—1895

Женщина
с кофейником
1890—1895; 130,5х96,5 см
Музей д'Орсэ, Париж

Точно не известно время и место создания этой картины, а также имя женщины, которая позировала Сезанну. Гипотеза о том, что моделью для „Женщины с кофейником“ была жена художника, не выдержала критики. Более правдоподобно, что это была прислуга из Жа де Буффан (дома, принадлежавшего отцу Сезанна). Это одна из немногих картин художника, которая наиболее выразительно иллюстрирует его концепцию живописи, исходя из которой надо „изображать природу с помощью цилиндров, сфер и конусов“. Женщина и предметы, которые ее окружают в данной картине, написаны именно по этому принципу.

▼ Госпожа Сезанн

1885—1890; 80,5х65,5 см
Музей Оранжерии, Париж

Массивная фигура сидящей лицом к зрителю женщины напоминает величественную пирамиду. Чашка и кофейник, стоящие на столе, — цилиндрической формы. Даже торчащая из чашки ложечка, которая как будто висит в воздухе, соответствует геометрической простоте, заданной автором. Фон картины — деревянная дверь, поделенная на правильные прямоугольники. Только обои и скатерть на столе немного смягчают эту суровую геометричность. Розы, небрежно разбросанные по фону в левой части картины, противопоставлены строгой форме фигуры женщины и предметов. На этом полотне царствует необыкновенно сильная женщи-

на. Мелкие, но красноречивые детали много рассказывают о ее жизни. Натруженные руки, не менее выразительные, чем лицо, свидетельствуют о профессии кухарки или швеи. Одежда и прическа говорят о непритязательности, а простодушное лицо — о том, что Сезанну была безразлична судьба его моделей. Как сказал один из критиков, эта женщина — „монументальная икона обыденной жизни“.

По мнению другого специалиста, „полотно Сезанна источает необыкновенную мощь, исключительную в истории искусства“. Эта сильно написанная картина наводит на мысль о работе представителя раннего Возрождения Пьеро делла Франческа (1420—1492) и скульптуре итальянского Ренессанса, которые Сезанн копировал в Лувре во время своей учебы.

Написанный несколькими годами раньше портрет „Госпожа Сезанн“ выполнен абсолютно в другом ключе, несмотря на то что в нем можно усмотреть некоторые аналогии с „Женщиной с кофейником“ — невозмутимое выражение лица обеих женщин, характерная поза, в которой они сидят. Во многих местах проступает первозданный цвет холста, а краска положена неравномерно и прерывисто. Это создает на заднем плане иллюзию вибрации света. Ортанс, жена Сезанна, принадлежала к тем немногим его моделям, кто был достаточно терпелив и многократно позировал художнику.





Натюрморт с Амуром — ок. 1895

В Париже в 1870 году Сезанн купил приписываемую Пьеру Пюже (1620—1694) гипсовую статуэтку Амура. На протяжении тридцати лет он сделал с нее множество зарисовок. В конце девяностых годов он написал две картины, на которых Амур выступал главным мотивом.

Для картины, хранящейся в галерее института Куртолда в Лондоне, Сезанн выбирал вертикальный формат, чтобы представить статуэтку наиболее выгодным образом. Она находится в центре композиции и доминирует над всеми элементами, которые ее окружают. Возле гипсовой фигуры — блюдо с фруктами и голубая драпировка. Яблоки — библейский плод искушения и страсти — подчеркивают чувственность фигуры Амура. Некоторые критики видят в них символ двуединства полов. На заднем плане Сезанн представил часть своей мастерской. Картины, которые стоят на полу, образуют геометрические комбинации, а сам пол как бы служит переходом между передним и задним планами. Яблоко, размещенное в глубине рисунка, не отличается по

величине от тех, что разложены на столе; создается такое впечатление, что через минуту оно скатится по наклонной плоскости прямо к зрителю. Вся композиция подчеркивает плоскостность пространства и сближает передний и задний планы. Только рама, поставленная наискосок, обозначает глубину этого пространства.

В отличие от Мане и Ренуара, Сезанн не очень часто рисовал цветы. „Голубая ваза“ — натюрморт конца импрессионистического периода — наиболее известная картина художника по этой тематике. Как и сама ваза, большая часть композиции выполнена в голубых тонах, и все контуры предметов подчеркнуты голубым цветом. Сезанн очень постарался, чтобы точно нарисовать вазу, блюдо и цветы, но специально оставил яблоки с правой стороны недорисованными.

Эта картина произвела огромное впечатление на многих художников. Она вдохновила Анри Матисса, который в 1913 году создал свое знаменитое „Голубое окно“.



◀ Голубая ваза

1889—1890; 62х51 см
Музей д'Орсэ, Париж

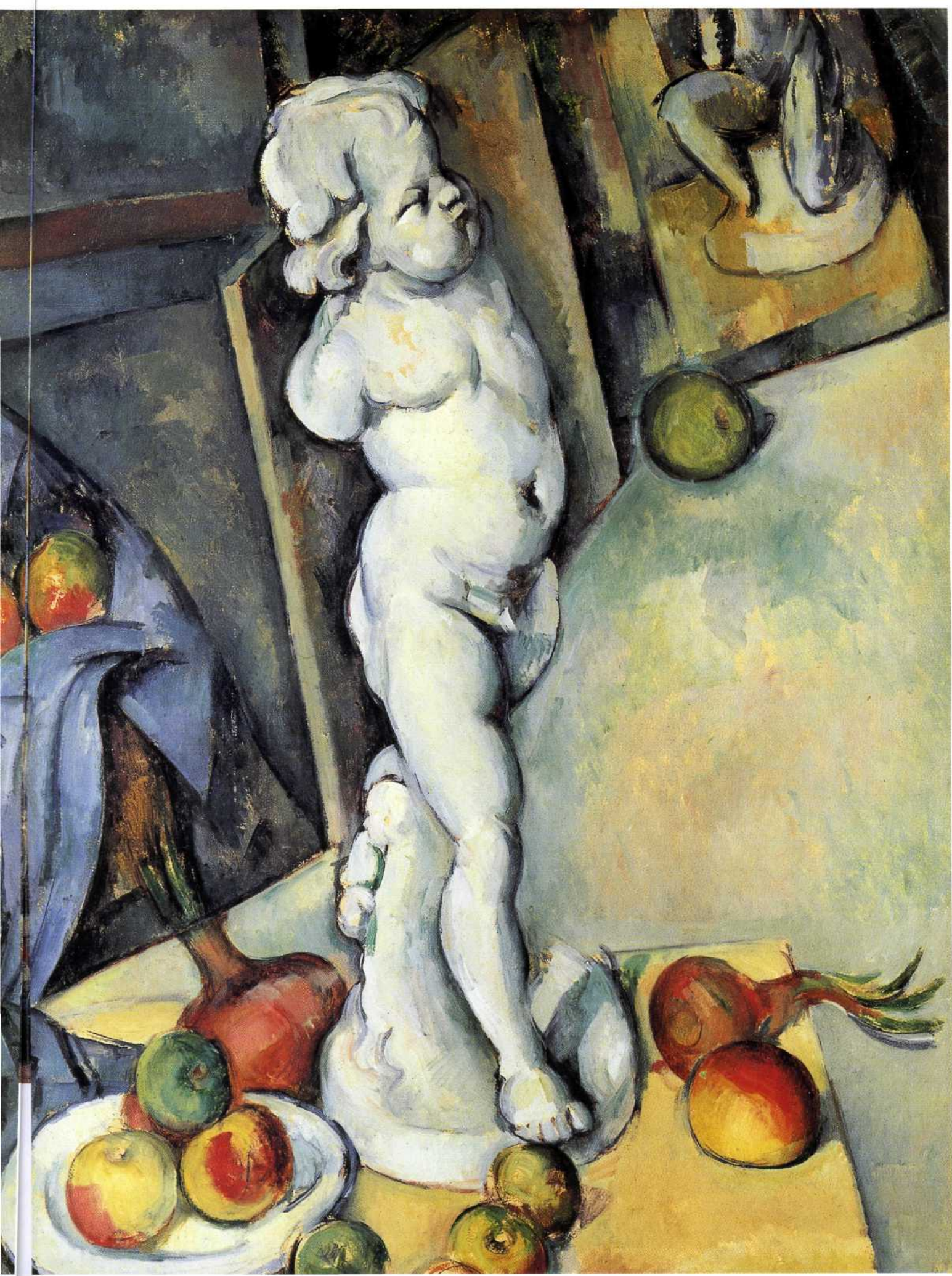
Натюрморт с Амуром ▶

Ок. 1895; 70х57 см
Галерея института Куртолда,
Лондон

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В „Натюрмorte с Амуром“, как и в других натюрмортах 90-х годов, Сезанн увеличивает количество точек зрения и перспектив, чтобы полностью показать разнородные элементы, из которых складывается картина.

Каждый предмет имеет собственную перспективу. Но, несмотря на это, зритель „не теряется“ в картине. Гений живописца заключается в том, что он создает собственное неповторимое видение пространства, которое меняется от полотна к полотну. Такой эффект возникает из-за оптической иллюзии, связывающей воедино разные планы: зеленый побег большой луковицы, которая лежит по левую сторону от фигурки, практически входит в плоскость картины, размещенной позади натюрморта. А голубая краска с этой картины, кажется, расплывается и покрывает часть стола.



Игроки в карты —1893—1896

“ Я всего лишь бедный художник,
и кисть — это средство для выражения,
которое небо вложило в мои руки.
Придумывать и развивать теоретические
взгляды — не для меня ”

Поль Сезанн



Всю свою творческую жизнь Сезанн плодотворно работал над определенными темами. Одна из них — игроки в карты. Появление ее датируется началом девяностых годов.

Художник тогда жил в Эксе. Для него позировали сельскохозяйственные работники из его фамильного имения Жа де Буффан. С осени 1890 года он работал над картиной, которая изображала сидящих за столом и занятых игрой в карты местных жителей. Существует картина с пятью игроками в карты,

еще одна — с четырьмя, а также три картины, на которых изображены только двое игроков.

Тема „Игроков в карты“ продолжила давнюю традицию, существовавшую в живописи еще с XV века. Над ней работали великие итальянские и французские художники. Впервые Сезанн столкнулся с этой темой на картине, принадлежащей школе братьев Ленен, которая была выставлена в музее Гране в Эксе. Судя по всему, Сезанн был знаком также и с „Карточным домиком“ Жана Батиста Шардена (1699—1779) — художника, творчество которого он очень ценил. Чтобы реализовать серию „Игроки в карты“, Сезанн просил мужчин позировать по очереди, а потом со-

единял отдельные эскизы в композиции разных размеров.

Персонажи на полотне, которое находится в музее д'Орсэ в Париже, одновременно передают неспешную атмосферу игры и концентрацию, которой эта игра требует. Картина изображает своеобразный посиденок между двумя игроками. Отсутствие стаканов или рюмок подсказывает, что игра происходит на бутылку, стоящую на столе.

Интересно то, что современные Сезанну критики считали, что картины импрессионистов напоминают игральные карты, поскольку они такие же плоские и так же отвергают принципы перспективы. В данной картине лицо человека с левой стороны нарисовано менее тщательно, чем лицо его партнера, а карты, которыми он играет, белые. Без сомнения, он проиграет партию. А может, Сезанн, рисуя карты белыми, как полотно, хотел показать, что живопись — это всего лишь одна большая партия в карты?

Создается впечатление, что художник приглашает зрителя к самостоятельному осмыслению картины. Карман пиджака игрока, который сидит справа, размещен слишком низко, как и плечо его противника. Зритель подсознательно старается переместить этот карман на нужное место. Такая асимметрия имеет еще одну функцию: она делает некоторые фрагменты картины автономными. Плечо, карман, спинка стула, трубка игрока — все это не просто фрагменты целого, все это живет собственной независимой жизнью. Обращает на себя внимание изощренная палитра красок, теплая пестрота которой излучает поразительную мягкость.

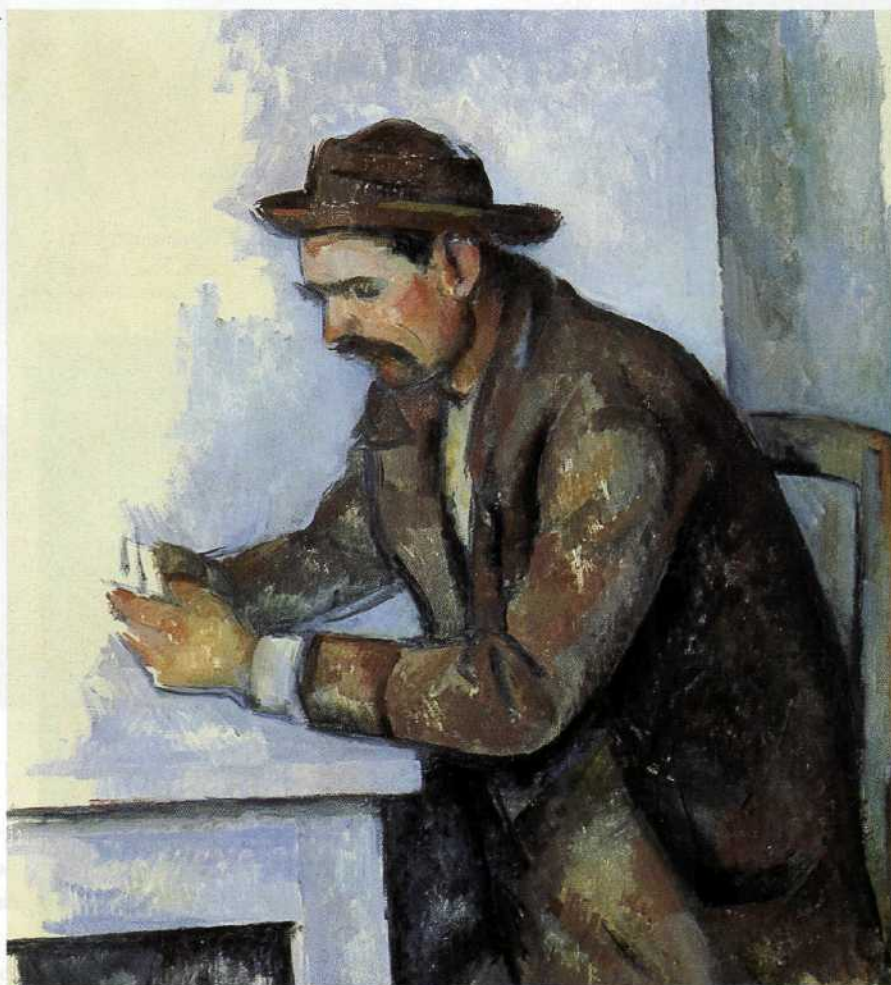
▼ Игроки в карты

1893—1896; 47х56 см
Музей д'Орсэ, Париж



Эскиз к „Игрокам в карты“

Музей д'Орсэ, Париж



Натюрморт с яблоками и апельсинами — ок. 1899

Натюрморт с фруктами Гюстава Курбе (1819—1877) произвел на Сезанна огромное впечатление. Но эти два художника трактовали одну и ту же тему совершенно по-разному. Сезанн порывает с реализмом, который типичен для Курбе. Он хотел творить радостно, не ограничивая себя рамками слепого подражания природе, и делиться этой радостью со зрителем. Фактически, он не копировал фрукты, но изображал их „сущность“.

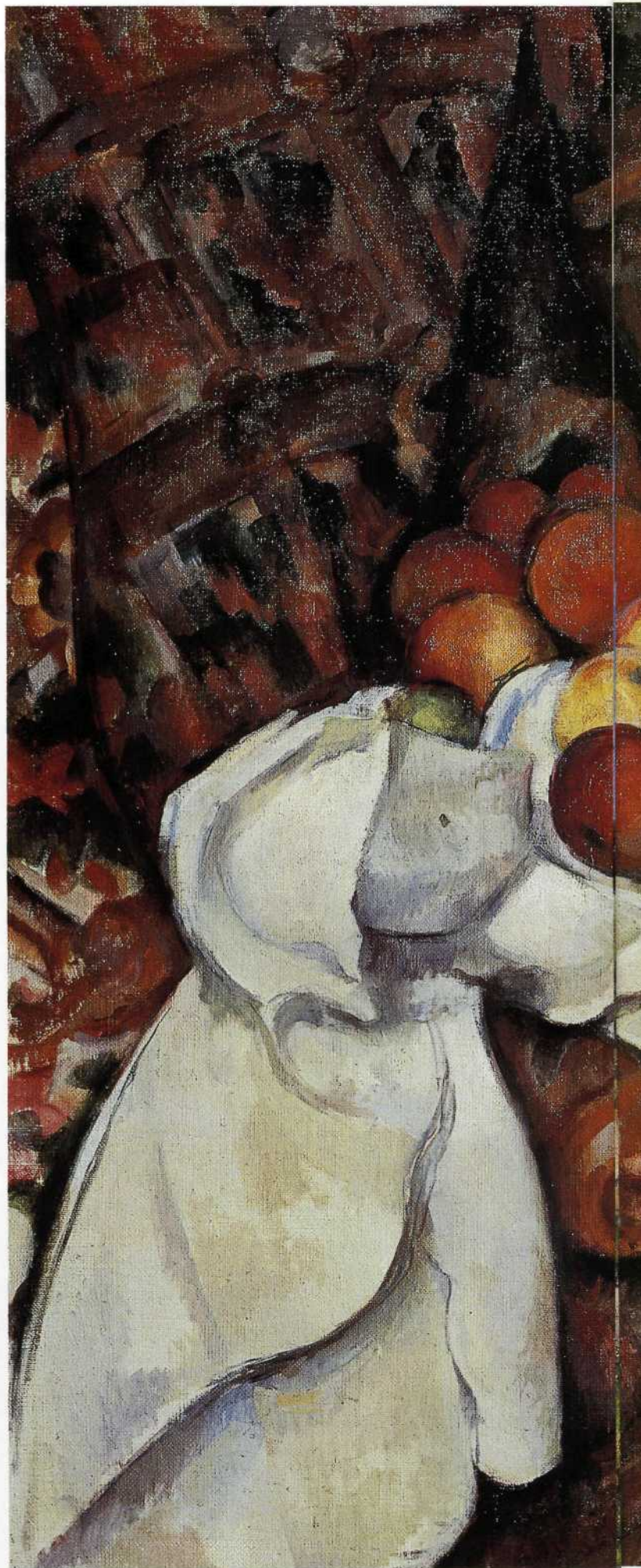
Натюрморты с фруктами становятся лейтмотивом в творчестве Сезанна. Некоторые предметы, такие как голубовато-фиолетовый кувшин, в котором хранился корень женьшеня, были постоянным реквизитом художника (этот кувшин можно обнаружить по крайней мере в девяти его картинах). Возле неодушевленных предметов Сезанн раскладывает свежие фрукты из сада. Больше всего ему нравились яблоки и груши. Художник работал очень медленно, поэтому он не мог позволить себе рисовать фрукты или овощи, которые быстро портились. Перед началом

**“ Сезанн был моим
единственным учителем.
Я провел годы, изучая его
картины... Он общий отец
для всех нас ”**

Пабло Пикассо

▼ Кухонный стол

1888—1890; 65х80 см
Музей д'Орсэ, Париж



работы Сезанн всегда старательно раскладывал все предметы.

В „Натюрмorte с яблоками и апельсинами“ художник расположился возле постановки. Яблоки и апельсины создают две линии, пересекающие картину. Это подчеркивают и проступающие под белой драпировкой части дивана. Драпировку, которая окружает кувшин и фрукты, Сезанн использовал во многих картинах. Ее выпуклости напоминают релье-



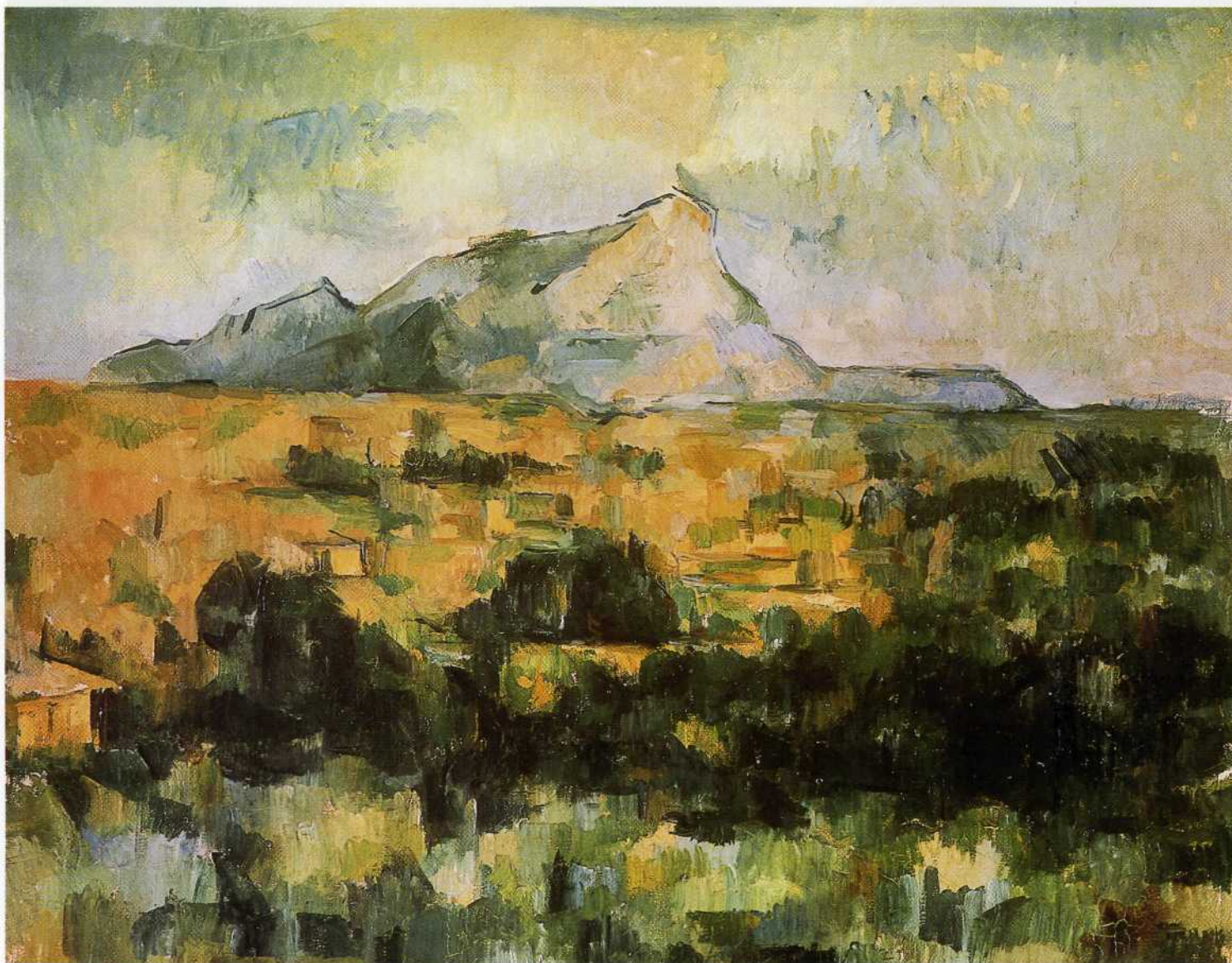


еф местности с полотен, на которых представлена гора Сен-Виктуар. Белизна ткани уравнивает ее пышность. Сезанн часто цитировал слова Оноре де Бальзака (1799—1850): „Белый, как слой свежеевыпавшего снега“. Несмотря на кажущуюся простоту, ничто так сложно не передается на картине, как сияющая белизна. Художник признавался: „Всю свою молодость мне хотелось нарисовать именно эти слова,

этот слой свежего снега“. Сезанн сложил фрукты в пирамиду, чтобы создать впечатление дополнительного объема. Художник утверждал, что „предметы взаимопроникают... не перестают жить (...). Они излучают тайные лучи, которые нельзя увидеть, и понимают друг друга так, как мы, посредством взглядов и слов... Шарден первым заметил эту полную нюансов атмосферу“.

▲ **Натюрморт с яблоками и апельсинами**
Ок. 1899; 74х93 см
Музей д'Орсэ, Париж

Гора Сент-Виктуар — 1904—1906



◀ Гора Сент-Виктуар

1904—1906; 65х81 см
Коллекция Бюрле, Цюрих

▼ Гора Сент-Виктуар с большой сосной

Ок. 1887; 66х90 см
Галерея института Куртолла, Лондон



Гора Сент-Виктуар над Эксом была у Сезанна одной из любимых тем для его работ. „Посмотрите на Сент-Виктуар: какой размах, какая королевская тяга к солнцу, а вечером, когда спадает вся ее тяжесть, какая меланхолия! Эти скалы сотворил огонь, и еще сегодня огонь живет в них. Днем кажется, что тень от гор убегает, дрожа от страха. Выше находится грот Платона. Заметьте, что когда наплывают большие тучи, их тень вибрирует на скалах, будто обожженная, а потом ее пожирает огонь“, — так писал Сезанн о своем любимом месте.

По мнению многих поклонников творчества Сезанна, изображения горы Сент-Виктуар относятся к числу лучших работ художника. Он писал Амбразу Воллару в 1901 году: „Я много работаю и наконец-то вижу землю обетованную. Закончу ли я так, как пророк Моисей, или доживу до момента, когда смогу к ней добраться? Я достиг некоторого прогресса. Почему это далось так поздно и с таким трудом? Не является ли искусство в действительности жрецом, который требует чистоты и полного самоотречения?“

Художник много и тяжело работал. Он ставил мольберт у

дороги, неподалеку от своей мастерской, откуда гора представляла во всей красе. Со своего „наблюдательного пункта“ он писал многочисленные картины маслом, а также акварели разного формата, на которых представлена гора Сент-Виктуар.

Для картины, которая сейчас находится в музее в Цюрихе, Сезанн выбрал типичный формат пейзажа. Горизонтальная линия отделяет землю от неба, на фоне которого видна величественная форма горы. Ее контур подчеркнут голубыми и черными линиями. Как часто бывает у Сезанна, пейзаж, нарисованный „геометрично“ и при помощи легких мазков, становится почти абстракцией.

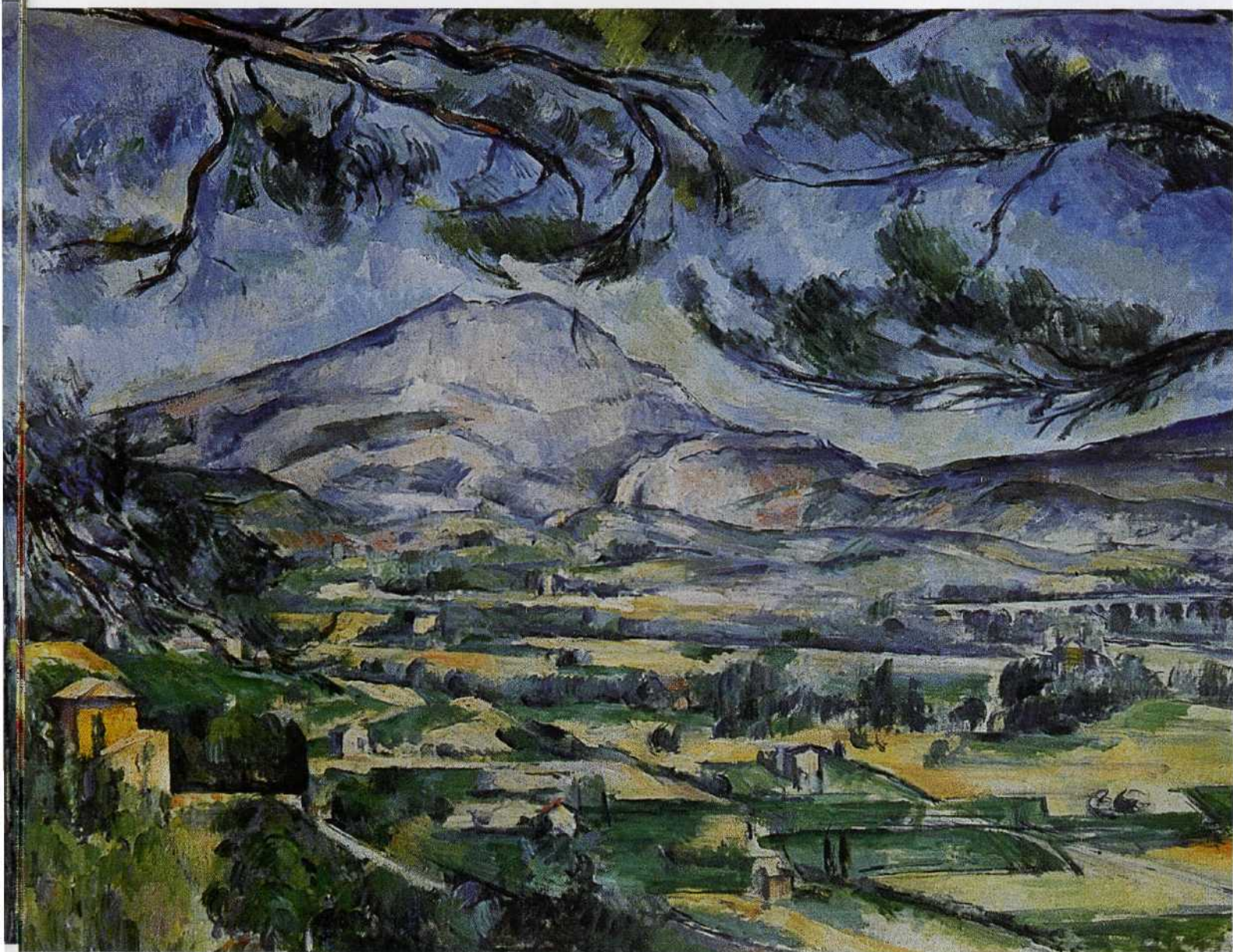
Другая тема, которой отдавал предпочтение Сезанн — сосны. Он помнил их с молодости. Дерево появляется с правой стороны картины под названием „Гора Сент-Виктуар с большой сосной“, которая была написана в 1887 году. В „Большой сосне и красной земле“ Сезанн выбрал для сосны крупный план. Дерево здесь включено в композицию, которая выстроена в форме креста, что придает дополнительное значение пню и веткам. Последние расходятся по картине как щупальца, преисполненные беспокойной живучестью.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Точными мазками Сезанн создает мозаику маленьких цветных плоскостей и добивается того, что мы ощущаем в картине пульсацию жизни. Эти маленькие плоскости являются главной составной единицей композиции. Мазки приобретают геометрические формы, которые объединяют плоскости в трехмерные очертания, а также создают пейзаж. Для смешивания красок Сезанн использует кисточки либо мастихины. Из разложенной по цветам мозаики маленьких пятен рождается мотив. Такая техника придает живописи потрясающую энергетику. В „Большой сосне и красной земле“ повторяющиеся ритмические мазки делают дерево живым.

Большая сосна ►
и красная земля

1890—1895; 72х91 см
Эрмитаж, Санкт-Петербург



Большие купальщицы — 1898—1905





▲ Купальщицы

1894—1905; 136x191 см
Национальная галерея,
Лондон



Классическая в истории живописи тема купающихся женщин часто появлялась и в работах Сезанна. Сначала художник лишь примеривался к ней. Позже он начал изображать фигуры на пленэре. Таким образом, картины с купающимися женщинами проходят через весь его творческий путь.

Вместе с возникшими на последнем этапе жизни „Большими купальщицами“ художник переходит к монументальным композициям, в которых тела являются частью целостной архитектурной структуры. Сезанн начал писать своих „Больших купальщиц“ во второй половине девяностых и работал над ними почти десять лет. Он сознательно посвятил себя изображению женского тела и откровенно признавал, что его целью было создание работ, которые бы происходили от великой традиции художников прошлого. Они должны были бы занять в музеях места возле шедевров древних мастеров. Единственным образцом для Сезанна служили рисунки, созданные им в академии Шарля Сюсса в период его парижской молодости. Когда Эмиль Бернар (1868—1941) спрашивал художника в 1904 году, почему он не использует живых натурщиц, Сезанн отвечал, что в его возрасте лучше не раздевать женщину для того, чтобы ее рисовать... На самом же деле художник, будучи очень эмоциональным человеком, не доверял самому себе во всем, что касалось близких отношений с женщинами. В то время, когда Сезанн работал над своими „Купальщицами“, один из его близких сообщал: „Темой, которая им овладела, были женщины, купающиеся под деревьями. Он сделал около тридцати эскизов, среди которых два или три — очень удачные и очень смелые, большое количество рисунков, акварелей и альбомов с набросками“. На основании старых зарисовок и новых эскизов он создал один из своих величайших шедевров.

Существуют три похожие картины, названные „Большими купальщицами“. Но наибольший эффект был достигнут в картине, которая хранится сейчас в Филадельфии. Простые и гармоничные краски наложены почти так, как в акварели. Четырнадцать купающихся женщин на картине создают светлую гармонию, упорядоченную вокруг колышущихся деревьев, которые тянутся к небу, как бы создавая свод готического собора.

◀ Купальщицы

1906; 208x251,5 см
Музей искусств,
Филадельфия

Сезанн, художник- примитивист в новой живописи

Со времени первых неудачных полотен и до прекрасных картин, которые он писал на закате жизни, Сезанн не переставал работать. Он хотел постоянно развиваться и вел беспрецедентную по тем временам борьбу против враждебно настроенной критики. Даже друзья художника не всегда понимали его настойчивость. „Не верьте критикам искусства! Рисуйте! В этом найдете спасение!“ — говорил Сезанн.

Первые уроки живописи Поль Сезанн получил в Свободной рисовальной школе в своем родном городе Эксе. Кроме того, он получил традиционное гуманитарное образование в Коллеже Бурбон. В этот период у него проявляется литературный талант. Но в 1859 году он принял решение стать художником. Ему было 20 лет, и его знания об искусстве ограничивались тем, что он видел в музее Экса, где находилось несколько картин и классических скульптур, а также произведения из коллекции Гране, художника, который оставил в наследство городу полотна Энгра (1780—1867) и свои собственные.

Поскольку отец принуждал Поля остаться в Эксе, Сезанн углублял свои знания о живописи с помощью регулярно выходивших томов коллекции „История художников всех направлений“, тщательно изучая репродукции в них. Особенно его привлекали испанские мастера, влияние которых видно в его картинах конца 60-х годов XIX века. Когда же наконец ему удалось убедить отца, что решение стать художником окончательное, Сезанн в 1861 году уехал в Париж, где посещал курсы рисования и открыл для себя Лувр. В этот период его альбомы были заполнены копиями работ великих мастеров. Также он познакомился с творчеством Рихарда Вагнера (1813—1883) и написал в его честь ряд полотен, названных „Увертюра к Тангейзеру“.



▲ Портрет
Виктора Шоке

1879—1882; 35х27 см
Частная коллекция

Шоке был первым
коллекционером, который
начал покупать картины
Сезанна

**“ Поскольку переживания —
фундамент моего искусства,
я уверен, что не подлежу изучению ”**

Поль Сезанн, 1906

В Париже художник познакомился и с будущими импрессионистами. Эдуарда Мане (1832—1883) и Клода Моне (1840—1926) он считал выдающимися мастерами этого направления. Влияние их творчества можно почувствовать в картинах Сезанна, относящихся к семидесятым годам. Сезанн принимал участие в первой выставке импрессионистов в 1874 году и выставлял три свои картины, в том числе „Современную Олимпию“. Однако во время следующей выставки он уже не повторял эту попытку, предпочитая добиваться признания на официальном Салоне.

Уже тогда импрессионизм казался ему „школой“, но он хотел отойти от нее, чтобы идти дальше. В конце своей жизни Сезанн сказал сыну: „Очень важно суметь порвать со школой, — с любой школой“. Но Салон постоянно отклонял его картины, критика была настроена очень враждебно, и ему приходилось мириться с непониманием со стороны публики. Из-за этого Сезанн с каждым годом становился все более одиноким.

ПРИРОДА КАК МОДЕЛЬ

Сезанн познакомился с Камилем Писсарро (1830—1903), и это знакомство сыграло важную роль в его творчестве. Очень быстро они стали друзьями. Писсарро познакомил Сезанна с преимуществами работы на пленэре. Между 1872 и 1874 года-



▲ Дом доктора Гаше в Овере

1873; 46x38 см, Лувр, Париж

Доктор Гаше принимал Сезанна в своем доме, когда художник приезжал в Овер-сюр-Уаз в 1872 и 1874 гг.

Портрет Амбруаза Воллара

1899; 100x81 см
Музей Гити-Палас,
Париж

Выполненный
Сезанном портрет
коллекционера стал
предвестником
кубизма



◀ Портрет Камиля Писсарро

Ок. 1873; рисунок
Лувр, Париж

В 1872—1874 годах
Сезанн находился
под влиянием
Писсарро

ми они ежедневно встречались в городке Овер-сюр-Уазе, расположенном на северо-западе от Парижа, где вместе рисовали с натуры. Этот опыт сильно повлиял на Сезанна — работа на природе позволила ему выйти за рамки академического образования. Позже он делился со своим другом, Эмилем Бернаром (1868—1941): «Лувр — это книга, по которой мы учимся читать. Но мы не можем удовлетвориться изучением прекрасных образцов наших великих предшественников. Давайте оставим их, чтобы изучать красоту природы, попробуем воссоздать на картине ее дух. Каждый должен стараться высказываться в соответствии со своим темпераментом».

Сезанн сохранил любовь к живописи на пленэре на всю жизнь. Будь то в Эстаке, возле знаменитой горы Сент-Виктуар, или где-нибудь в другом месте, он всегда работал «согласно теме», как любил повторять. Живопись давалась ему нелегко. В 1879 году он признавался своему другу Эмилю Золя: «Я упорно стараюсь найти свою дорогу в живописи. Природа доставляет мне наибольшие трудности». По его мнению, «нужно снова стать классиком через природу, то есть через переживания», и на этой мысли он всегда настаивал. Работал Сезанн очень вдумчиво и кропотливо, что требовало большого количества времени. Над каждой картиной он проводил помногу недель и даже месяцев.

В 1880 году Сезанн заложил основы того, что потом критика назовет «конструктивной» живописью.

Часто он незначительно изменял точку обзора, переставлял молберт на несколько метров, чтобы получить другую пер-



▲ **Гюстав Курбе:**
натюрморт с
фруктами, яблоками
и гранатами

1871—1872; 22х27 см
Музей изящных искусств, Алжир
Сезанн восхищался Курбе,
особенно его натюрмортами



▶ **Портрет Валье**

1900—1906; 65,5х55 см
Галерея Тэйт, Лондон

Портрет садовника Валье — одна
из последних картин, написанных
Сезанном

ПРЕДВЕСТИК СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Творчество Сезанна оказало огромное влияние на искусство XX века, а также на абстрактную живопись. Еще при его жизни некоторые из современных ему художников пробовали воспользоваться его художественными приемами и находками. Многим ему обязаны Ван Гог (1853—1890) и Гоген (1848—1903). Последний приобрел много картин Сезанна. Сезанн стал родоначальником почти всех направлений в современной живописи. Символисты, в том числе и Морис Дени (1870—1943) считали его одним из своих мастеров. Фовист Матисс говорил: „Сезанн был нашим

учителем“. Пикассо (1881—1973), творец кубизма, всегда подчеркивал, скольким он обязан своему предшественнику; он, без сомнения, является самым преданным наследником Сезанна. Вскоре после смерти мастера, в 1907 году, Пикассо создал картину „Авиньонские девицы“, которая стала одновременно данью уважения „Купальщицам“ его предшественника и возмещением о принятии эстафеты.

▶ **Пикассо: графин и кувшин**

1909; 73х66 см
Музей Гуттенхайма, Нью-Йорк

спективу. Сезанн был очень самокритичен и требователен к себе. Он не приступал к работе, пока не добивался нужного освещения. Для того, чтобы закончить портрет Амбруаза Воллара (1868—1939), ему потребовалось более ста сеансов позирования! Стремление к абсолюту и новаторство привели к тому, что Сезанну выпала сложная художественная судьба.

ВСЕГДА ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

Сезанна не понимали его современники, друзья и даже жена, которая, кажется, так и не осознала, что живет с гением. После его смерти она сказала увлеченному искусством мужа Матиссу: „Вы знаете, Сезанн никогда не знал, что он делает. Не знал, как и когда закончит картину. Не то что Ренуар и Мане, которые знали толк в искусстве!“

Художник часто заходил к своему другу, Эмилио Золя, но скучал во время этих визитов, несмотря на то, что там бывали очень известные люди: Эдмон де Гонкур (1822—1896), Альфонс Доде (1840—1897), Гюстав Флобер (1821—1880), Ги де Мопассан (1850—1893) и многие другие деятели французской культуры. Сезанн говорил: „Туда приходило много людей, но это было совершенно по-идиотски. Как-то я хотел поговорить о Бодлере, но это имя никого не интересовало. Каждый говорил о количестве тиража, в каком вышла его последняя книга, — конечно же, немного приукрашивая“.

Не созданный для светской жизни, Се-





▲ Морис Дени: „Почести Сезанну“

1900; 160x240 см
Музей д'Орсэ, Париж

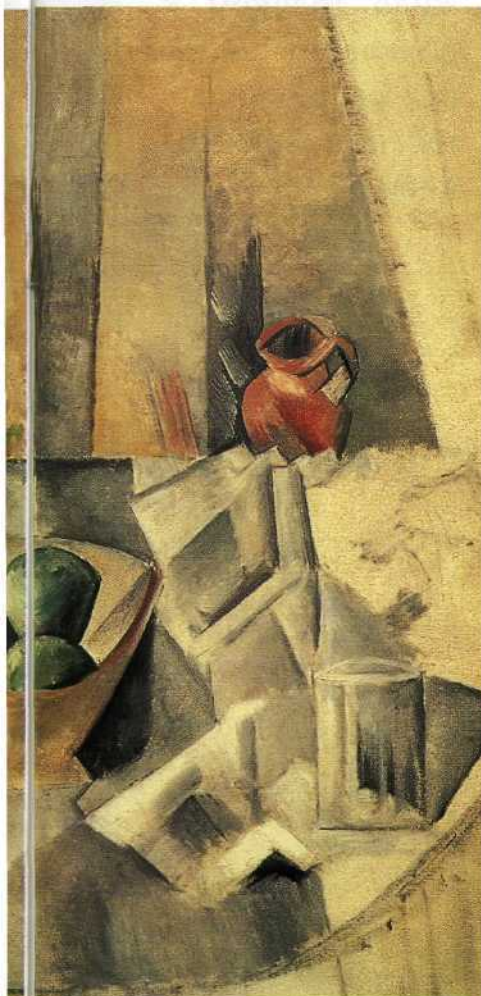
Слева направо: Огюстен Редон (1840—1916), Вюйар (1868—1940), Руссель, Морис Дени (1870—1943), Жорж Сёра (1864—1927), Ренсон, Боннар (1867—1947), Воллар (1867—1947) и Меллерно, поклонник Сезанна

занимался все более одиноким. Его занимали совершенно другие вещи. Он не хотел жить „под гнетом происходящего“, как Золя. Он уединился в Эксе и заполнил жизнь живописью, — тем, что ему „больше всего отвечало“. Он не интересовался продажей своих картин, даже когда стал известным. Он старался сделать все для того, чтобы на него „не наложили лапу“. Сезанн не хотел, чтобы его сбили с пути, который он сам для себя выбрал. Чем дальше он продвигался в своей работе, тем большей уверенностью в собственных силах преисполнялся и тем меньше воспринимал критику. В 1896 году Писсарро рассказывал своей жене: „Оллер (художник) очень много рассказывал мне о Сезанне, который (...) принял его еще хуже, чем Ренуара. Он отвез Оллера в Экс и оставил там в ужасных условиях (...). Резюмирую: этот бедный Сезанн зол на нас всех...“

Воллару, который интересовался творчеством Сезанна, приходилось много бродить неровными улочками Экса в поисках его картин, которые находились в разных руках. Многие смеялись над художником, считая его странным. Воллар нередко находил его картины на чердаках и в чуланах. Владетельцы продавали их маршану за гроши или просто дарили.

Еще в начале XX века в живописи Сезанна чувствовалось влияние Делакруа и Курбе. Художник ценил энергию и колористику Делакруа. Сезанн написал многочисленные эскизы к картине, которая никогда не была закончена — „Апофеоз Делакруа“. У Курбе он учился „полнокровной“ живописи и натюрмортам с фруктами, хотя, по его мнению, предшественнику не хватало „возвышенности“. Если речь заходила об Энгре, то Сезанн утверждал, что он „очень хороший, но очень скучный“. Сезанн хотел вознестись на вершину живописи, стремился создать свой мир и работал над этим без передышки. „То, чего мне не хватает, — признавался он в конце жизни — это самореализации. Может, мне и удастся этого достичь, но я стар и могу умереть, не достигнув идеала — Состояться!“

Сезанн хотел „умереть, занимаясь живописью“. Его желание было услышано, а последнее письмо художника было отправлено поставщику красок...



СЕЗАНН В МУЗЕЯХ МИРА:

АВСТРИЯ

ВЕНА • Графическое собрание Альбертина

БРАЗИЛИЯ

САН-ПАУЛУ • Музей изящных искусств

ДАНИЯ

КОПЕНГАГЕН • Новая Карлсбергская глипготека

ФРАНЦИЯ

ЭКС-АН-ПРОВАНС • Музей Гране
ПАРИЖ • Лувр — Музей Оранжерии —
Музей д'Орсэ — Музей Пти-Палас —
Музей Пикассо

ИРЛАНДИЯ

ДУБЛИН • Национальная галерея Ирландии

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный музей Берлина — Национальная галерея
ЭССЕН • Музей Фолькванга
ГАМБУРГ • Кунстхалле
МЮНХЕН • Нойе Пинакотеке —
Баварский национальный музей

НОРВЕГИЯ

ОСЛО • Национальная галерея

ЧЕХИЯ

ПРАГА • Народная галерея

РОССИЯ

МОСКВА • Музей имени Пушкина
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

США

БАЛТИМОР • Музей изящных искусств
БОСТОН • Музей изящных искусств
ЧИКАГО • Институт искусств Чикаго
ФИЛАДЕЛЬФИЯ • Музей искусств
ЛОС-АНДЖЕЛЕС • Музей искусств и культурный центр Арманда Хаммера —
Музей искусств округа Лос-Анджелес
НЬЮ-ЙОРК • Музей Бруклина — Музей Метрополитен — Музей современного искусства — Музей Гуггенхайма
ПРИНСТОН • Фонд Генри и Розы Перлман
ВАШИНГТОН • Национальная галерея искусства

ШВЕЙЦАРИЯ

БАЗЕЛЬ • Открытое художественное собрание
БЕРН • Кунстмузеум
ЦЮРИХ • Кунстхаус — Фонд Э. Г. Бюрле

ШВЕЦИЯ

СТОКГОЛЬМ • Национальный музей

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

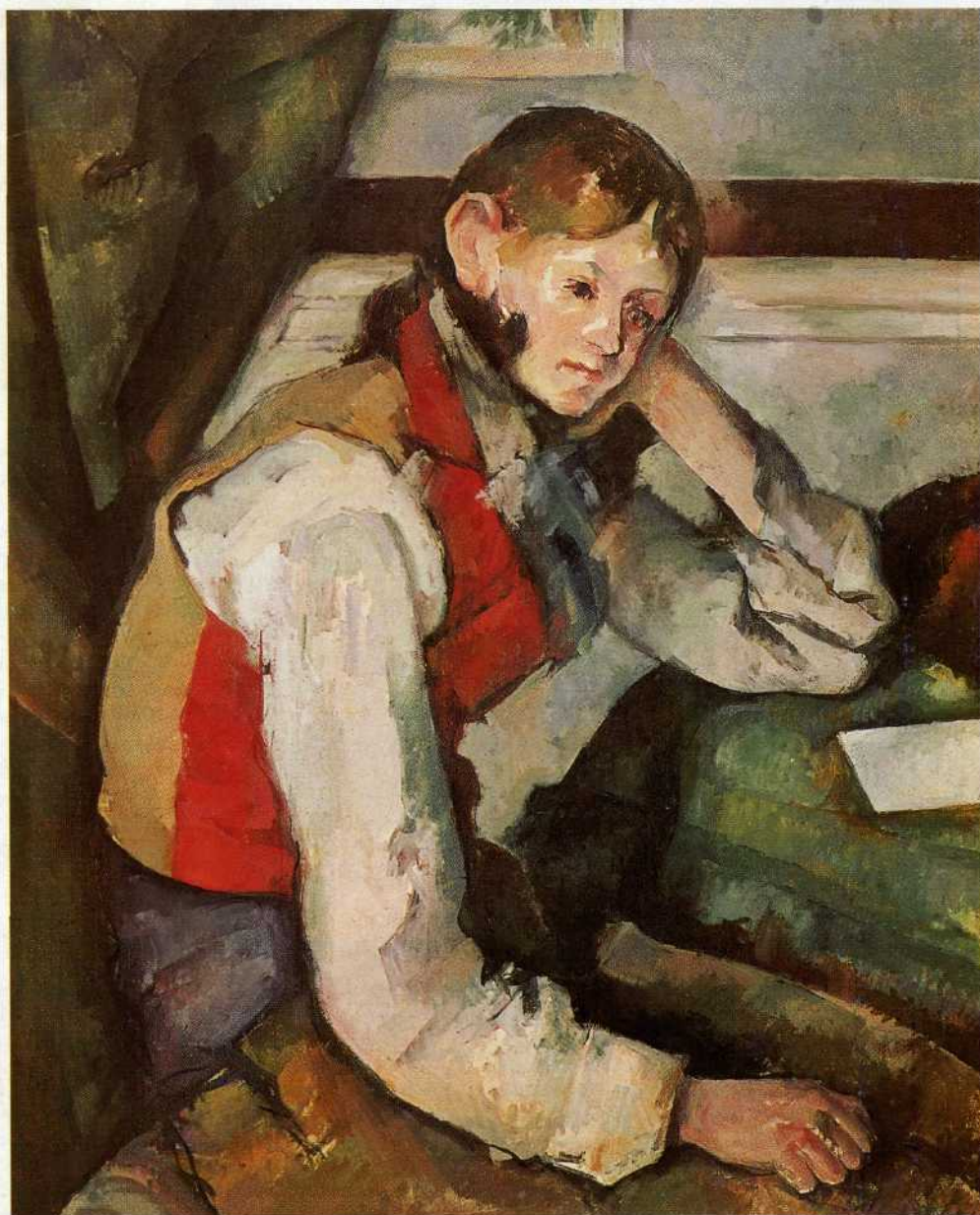
КЕМБРИДЖ • Музей Фитцвильяма
ГЛАЗГО • Музей и галерея искусств Глазго
ЛОНДОН • Британский музей — Галерея института Куртолда — Национальная галерея — Галерея Тейт

СЕЗАНН (1839—1906)

Где бы он ни был — в Париже или на юге Франции, в Эксе или в Эстаке, Поль Сезанн повсюду всего себя посвящал живописи. Еще в молодости он покинул свой родной город и уехал в Париж, чтобы стать художником. „Я хочу завоевать Париж одним яблоком“, — гордо бросал он. Но положительные отклики на его работы появились только многие годы спустя. Его картины не

принимала ни публика, ни критика. Сезанну оставалось одно — погрузиться в свое искусство, что он и сделал с присущим ему трудолюбием. Несколько лет он интересовался современным ему импрессионизмом, но вскоре осознал, что должен идти дальше и меряться силами с великими классическими мастерами. Но должен был наступить XX век, чтобы его гений был оценен по

достоинству. Сезанн, не признанный при жизни, сегодня считается самым новаторским художником XIX века. Его творчество послужило толчком к появлению многих современных течений в живописи.



◀ Мальчик в красном жилете

1894—1895

Коллекция Э. Г. Бюргле, Цюрих