



СЕЗАНН

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

21



Полъ
Сезанн
1839–1906

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

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагмян*
Редакторы-искусствоведы: *М. Гордеева, Д. Перова*
Автор текста: *Д. Перова*
Корректор: *Е. Иванова*
Дизайн оригинал макета: *COOLish*

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

ТОМ 21 «Поль Сезанн»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Поль Сезанн. «Пьеро и Арлекин»**

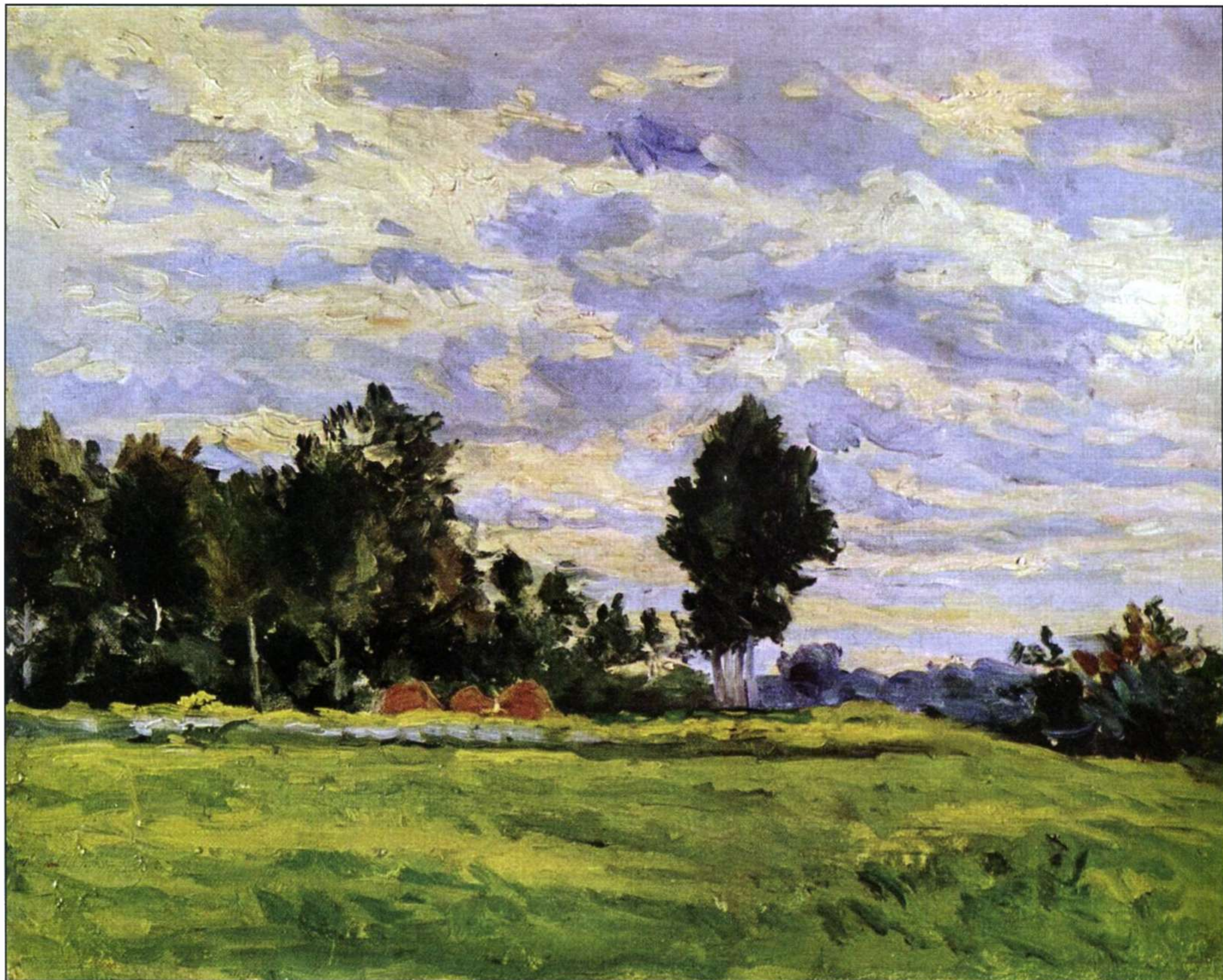
Издатель:
**ООО «Издательский дом «Комсомольская правда» –
Группа «Сегодня»**

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BAL TIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1011.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 09.02.2010
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№ 10019

2010 год



Поль Сезанн — известный французский художник, представитель постимпрессионизма, как и другие мастера этого направления, работавший одновременно с импрессионистами, однако в поисках собственного стиля ушедший дальше них. Некоторое время живописец находился под их влиянием, учился у своих друзей, выстав- лял вместе с ними свои работы, но не ограничивался на- ходкой импрессионизма — передачей сиюминутного со- стояния природы и видимой человеческому глазу реаль- ности. Напротив, Сезанн искал в ней формообразую- щую основу и внутреннюю логику. Искусство мастера получило признание лишь в конце его жизни.

Детство

Поль Сезанн родился 19 января 1839 в Эксе, не- большом городке южной Франции. Луи-Огюст Сезанн, отец будущего художника, был человеком властным и хорошо обеспеченным. Начав с производства и прода- жи шляп, он основал собственный банк. В семье все под-

Пейзаж в Иль-де-Франс. Около 1865

чинялись его воле: и Анна-Елизавета, мать будущего ху- дожника, и сам Поль, боготворивший и одновременно боявшийся отца, и две его младшие сестры Мария и Роза. Поль имел тягу к рисованию с детства. В возрасте пяти лет он ради развлечения рисовал углем на стенах, и многие работы мальчика имели большое сходство с тем, что он хотел воспроизвести. Матери будущего художни- ка, души не чаявшей в своем первенце, это льстило.

В 1849 Поль Сезанн начал обучение в городской школе Сен-Джозеф, а в 1852 поступил в шестой класс закрытого колледжа Бурбон. В этом же заведении учился Эмиль Золя, будущий знаменитый писатель. Они подру- жились, что впоследствии сыграло значительную роль в жизни художника. Золя открыл Сезанну мир книг и по- эзии. Друзья много гуляли, уходя далеко от Экса, меч- тая о чистой любви. Окончив колледж в 1855, шестнад- цатилетний Поль получил похвальный лист за стихи на французском и латыни, а его опыты в рисовании не



Натюрморт с хлебом и яйцами. 1865

принесли молодому человеку никакой награды.

В 1856 Сезанн начал посещать вечерние занятия в эхской школе рисования Жозефа Жибера. Отец не усмотрел в желании сына ничего предосудительного. С 1858 Поль часто заходил в недавно открытый городской музей, где изучал живописные полотна. Юноша серьезно увлекся рисованием, с удовольствием ходил в школу Жибера по вечерам, а днем ему приходилось посещать занятия на юридическом факультете, куда он поступил под давлением отца. Однако изучать право ему было совсем не интересно. Молодой человек хотел посвятить себя живописи, о чем отец и слышать не желал.

Сезанн рвался в Париж, куда его также звал Эмиль Золя, переехавший в столицу и пробовавший там заниматься литературным творчеством. Он убеждал Сезанна в необходимости учиться живописи. Поль забросил занятия по праву и, в конце концов, добился от отца разрешения ехать в Париж.

Париж. Метания души

Итак, в 1861 Поль Сезанн оказался в столице Франции. Готовясь поступать в Академию художеств, он начал посещать занятия в мастерской Сюиса. Здесь Сезанн познакомился с будущими импрес-

сионистами Клодом Моне и Камилем Писсарро, также пришедшими учиться рисунку, но уже имевшими свое видение развития живописи. Писсарро верил в Сезанна и считал, что из него в будущем выйдет толк. Сезанн, выходец из провинции, был чужим в атмосфере мастерской, но здесь нашел себе друга, также уроженца Экса, карлика Ахилла Амперера, писавшего впоследствии обнаженных женщин. Начиная художник был очень не уверен в себе. Временами ему казалось, что у него ничего не получается и нужно вернуться в Экс и стать тем, кем хотел его видеть отец, — своим преемником.

Душевные терзания и сомнения привели к тому, что художник решил бросить живопись. В том же 1861 он вернулся в родной город и стал работать в банке своего отца; «возвращение блудного сына» очень обрадовало Сезанна-старшего. Однако вскоре молодой человек снова затосковал и стал посещать школу Жибера. В следующем году после долгих разговоров с отцом он вернулся в Париж с целью поступить в школу при Академии художеств. Но, готовясь к сдаче экзаменов, Поль обнаружил, что ему чуждо то искусство, которое он собрался изучать. Салонная живопись казалась ему пустой и ненужной.

В себе Сезанн боялся обнаружить отсутствие таланта. Он много работал, но недовольство собой лишь усиливалось. Экзамен молодой человек сдал неудачно,



Вверху: Девушка за фортепиано (увертюра к Тангейзеру). Около 1866

Внизу: Мужской портрет. Около 1866



так и не поступив в школу. В 1863 он увидел в Салоне отвергнутое публикой скандальное полотно «Завтрак на траве» Эдуара Мане. Так, познав и «прожив» это эпохальное произведение, Сезанн, подобно своим друзьям художникам нового поколения, приобщился к новому искусству.

В этом же году он познакомился с Фридериком Базилем, который привел его в мастерскую живописца Глейра, откуда вышли Клод Моне, Огюст Ренуар и Альфред Сислей. Сезанн влился в круг будущих импрессионистов, однако природная робость, с одной стороны, и вздорность характера, с другой, мешали ему стать своим в компании молодых художников. Он всегда держался особняком, не участвовал в их встречах, старался не вступать в разговоры и обсуждения.

Послав свои работы в Салон и получив отказ, в 1864 Поль Сезанн снова бросил живопись и вернулся в Экс. Через полгода он вновь приехал в Париж, однако Салон в очередной раз отверг его полотна. Сезанн опять отправился в Экс, где писал многочисленные портреты, но и в следующем году картины художника не были приняты. Сезанн отчаялся, что его живопись никогда не будет понята, но писать по-другому не хотел.

Снова представив произведения в Салоне, он получил издевательские овации, над ним уже



Искушение святого Антония. 1867–1869

начинали смеяться. Однако кто-то представил его Эдуару Мане, и Сезанн услышал от своего кумира добрые слова в адрес собственных картин. Вернувшись в Экс, художник стал своего рода знаменитостью, которого уже узнавали на улице, местные живописцы даже пытались копировать его картины, но любопытство публики по-прежнему оставалось больше враждебным.

Одна из ранних работ Сезанна – «Искушение святого Антония» (1867–1869, Фонд Э. Бюрле, Цюрих). Используя классический религиозный сюжет, автор изображает обнаженные женские тела на лоне природы. Собственно, сюжет остается лишь поводом: святому Антонию, который должен был быть главным героем композиции, отведено место у левого края полотна, он почти сливается с фоном. Ни в его лице, ни в позе не читается внутренняя борьба духа и человеческой плоти, его образ мог бы казаться невыразительным, если бы Сезанн действительно хотел изобразить христианского святого, противящегося греховному наваждению. Художник

живописует женские тела, явившиеся искушением святому Антонию. Резкие контрасты светотени лепят объем и мощные монументальные формы. Классическая пирамидальная композиция центральной части картины, кажется, не имеет прямого отношения к сюжету: три женские фигуры образуют замкнутый контур, девушки не обращаются к святому Антонию, не искушают его, а существуют независимо. Кстати, красавицами их можно назвать с большой натяжкой: Сезанн далек от идеализации образов, он пишет просто – женщин. И лишь мастерски скомпонованная фигурная группа в левой части полотна – святой Антоний и представшая пред ним в чрезмерно откровенной позе искушительница соответствует названию холста. Эта пара построена по принципу симметрии. Открытая поза женщины, выставляющей напоказ свое тело, противопоставлена закрытой позе святого, запахивающего грубые одежды. Влияние импрессионистов чувствуется в цветных тенях и рефlekсах зеленой листвы на телах женщин. Однако Сезанн доводит находку импрессионизма почти до абсурда, что сближает его работу с произведениями фовистов, еще не пришедших на мировую художественную сцену.

В 1870 Сезанн познакомился с Гортензией Фике, которая стала одной из его натурщиц. Во время войны с Пруссией (началась в 1870) Сезанн жил с ней в Эстаке (провинция Прованс). В семье живописца никто не знал о связи сына, иначе разгневанный отец мог бы лишить его содержания, а ежемесячной суммы итак едва хватало на жизнь, но больше он не желал выплачивать. В 1872 у Гортензии и Поля Сезанна родился сын Поль. Это важное событие также держалось в глубочайшем секрете.

В начале 1870-х Поль Сезанн поселился в Понтуазе, где жил Камилль Писсарро, веривший в его потенциал. Поддержка друга оказалась очень необходима. Импрессионист Писсарро учил, что нужно отделаться от своего «я» и писать то, что видишь, передавая реальное ощущение природы и не интерпретируя пейзаж. Здесь же Сезанн познакомился с доктором Фердинандом Гаппе, который занимался живописью и ценил «новое» искусство. Он считал, что Сезанн – великий художник, и уго-

ворил его переехать к нему в Овер. Восторженные отзывы Гаппе вселили в Сезанна надежду. Никто и никогда раньше не интересовался его творчеством, не принимал его всерьез. А здесь он чувствовал подлинный интерес Гаппе и его семьи к собственным картинам. Увлечшись импрессионистическим методом письма, живописец написал многочисленные пейзажи.

Несмотря на довольно мрачное название, полотно «Дом повешенного» (1873, Музей д'Орсе, Париж) представляет собой солнечный пейзаж. Интересно его композиционное построение, в котором, подобно коллажу, наблюдается совмещение разных планов. Первый план вводит зрителя в пространство полотна; он представляет собой ничем не примечательный песчаный склон холма с обрубками дерева в левом нижнем углу, помещенными сюда в качестве «отправной точки» для начала

Дом повешенного. 1873





Натюрморт с часами из черного мрамора. 1869–1871

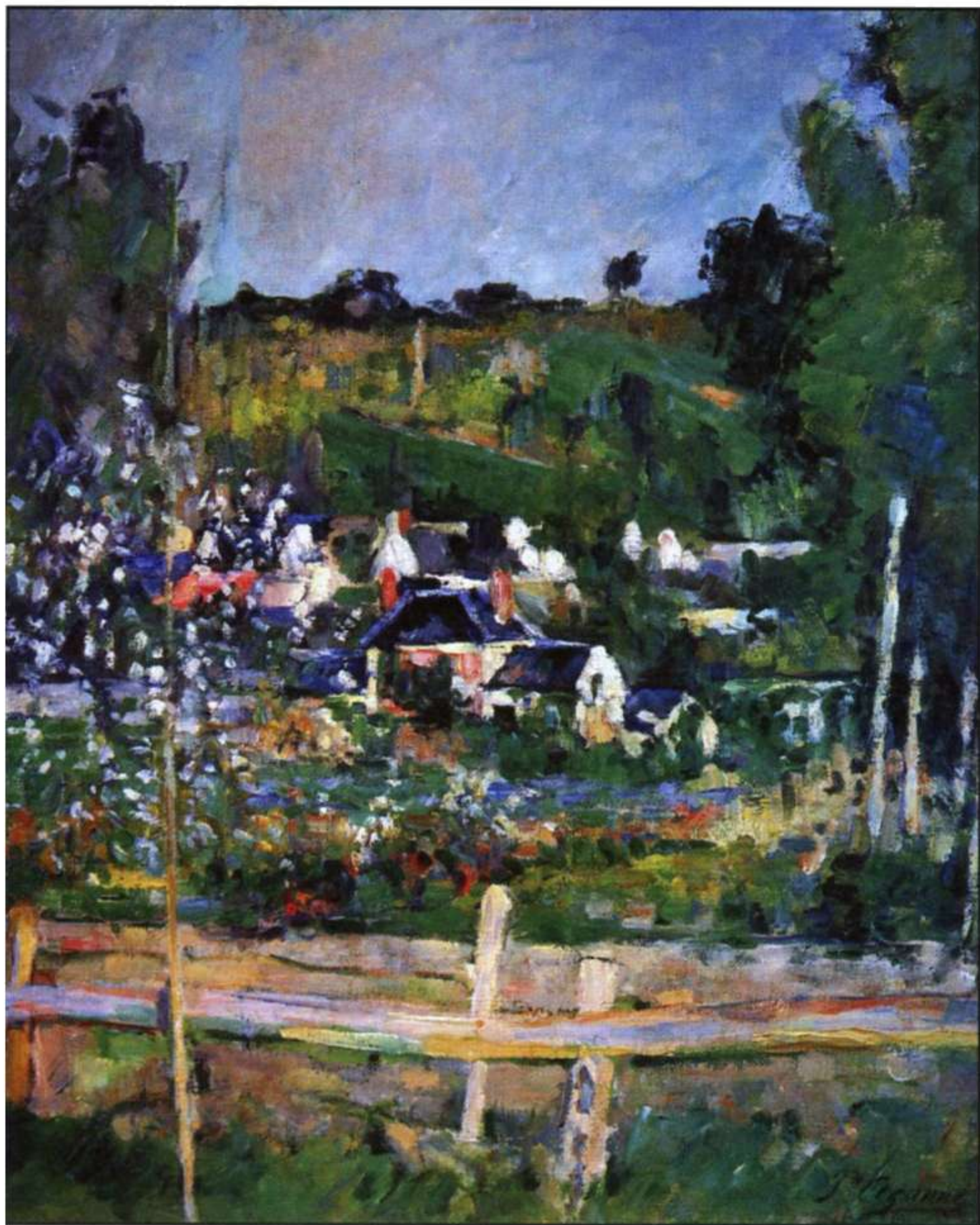




Дом и дерево. 1873–1874



Дом доктора Гаши в Оверби. 1873



Вверху: Вид на Овер-сюр-Уаз. Забор. Около 1873

продвижения вглубь. Второй план занимают поросший травой холм и постройка с темной крышей, за которыми открывается неказистый «дом повешенного», словно вырастающий из холма и представляющий третий план. За ним виднеется крыша расположенного ниже дома (четвертый план), позади которого изображены постройки с ярко-рыжими кирпичными стенами. Взгляд зрителя из левого нижнего угла полотна вслед за художником спускается по склону холма, петляя между неровностями рельефа и стенами построек, открывая глубину пространства. И чем больше всматриваешься в него, тем более сложным оно представляется. Художник передал пейзаж именно таким, каким тот предстал его взгляду, не «исправляя» при помощи перспективного построения, поэтому оранжевые домики кажутся наклепленными на крышу впереди стоящего здания так же, как раскидистые деревья в левом верхнем углу композиции нелепо громоздятся над «домом повешенного». Такие композиционные несуразности, немислимые для традиционного искусства, давали возможность Сезанну правдиво писать именно то, что он видит.

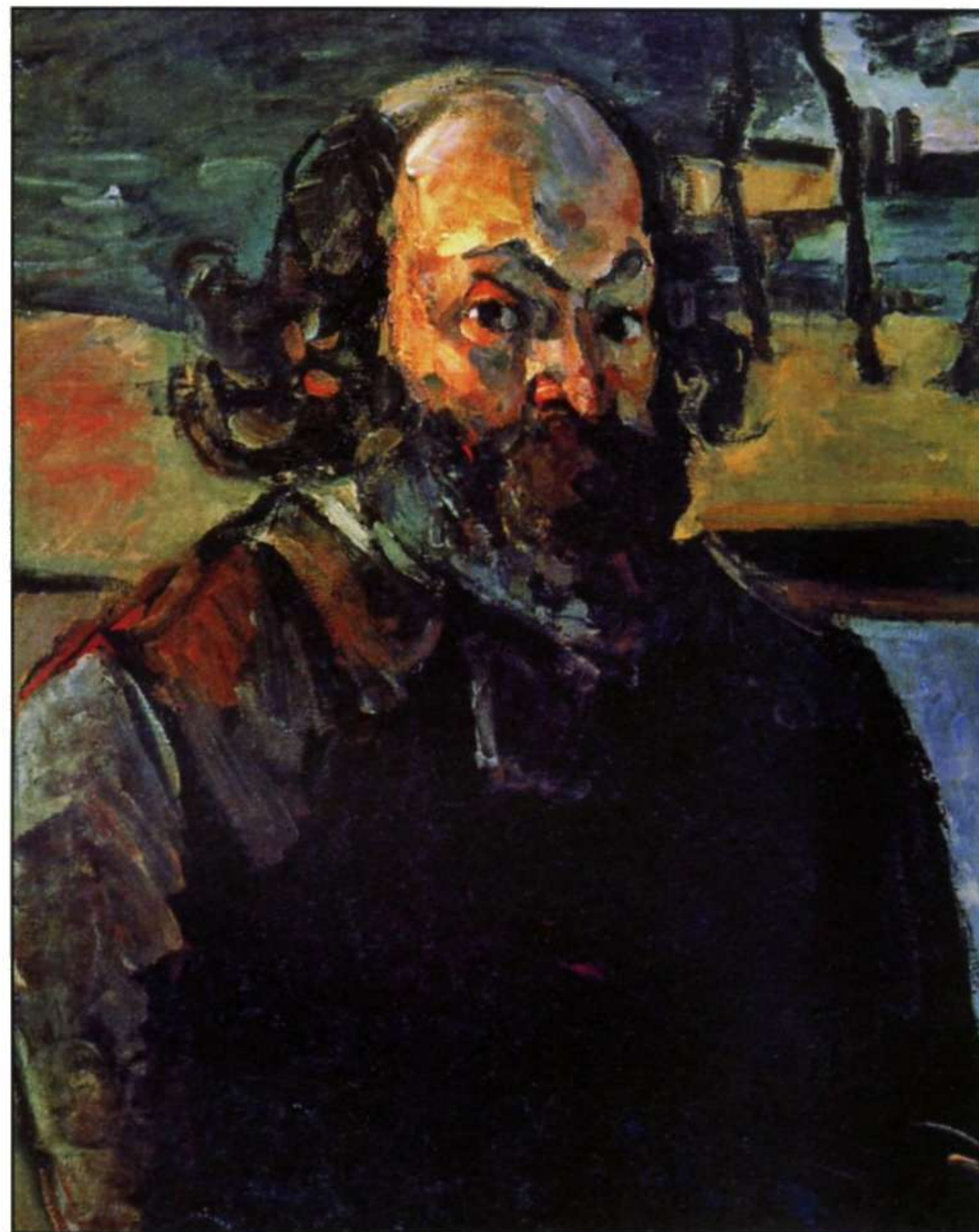
Полотно «Дом и дерево» (1873–1874, частное собрание) композиционно напоминает фрагмент предыдущего произведения: тот же незаполненный первый план,

Внизу: Вид Овера. Около 1874



так же вырастает из холма белокаменная постройка, а на фоне светлой стены красуется ветвистое дерево. Извилистый ствол словно перечеркивает плоскость стены, ползет по ней, подобно гигантской трещине. Этот мотив придает странно-волнующие драматические нотки всему пейзажу, как и в прошлой работе, где дом будто прячется за стволы и ветви растущих деревьев, скрывая свою историю.

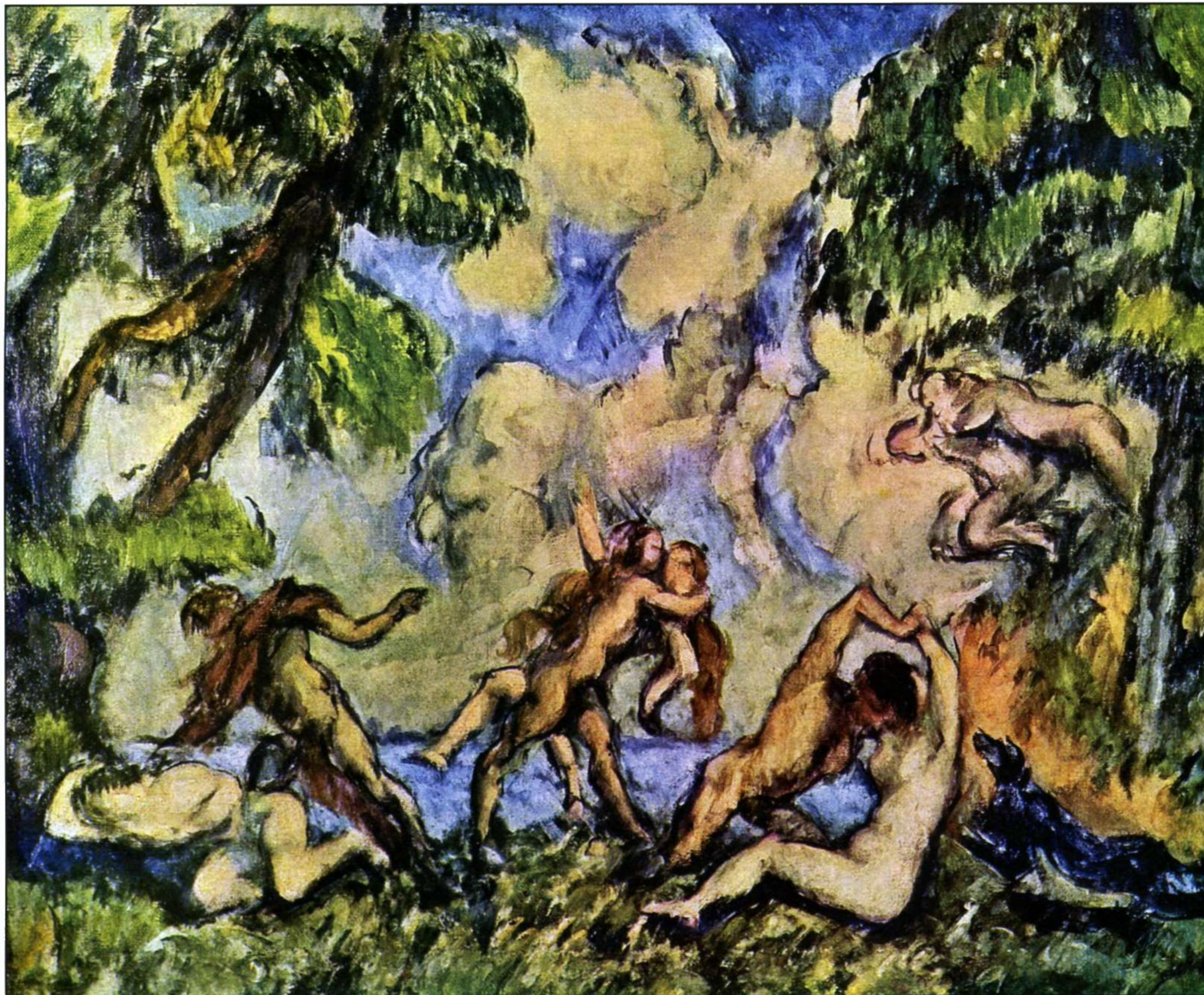
В работе «Дом доктора Гаши в Овере» (1873, Музей д'Орсе, Париж) Сезанн чередует пустой (первый) и максимально заполненный (второй) планы, тем самым создавая гармоничную композицию. Дома художник лепит близко один к другому, им словно тесно на этой провинциальной улочке. Если приглядеться, линии стен не всегда идеально ровны. Сезанн не гонится за правильностью линий, напротив, он намеренно искажает их так же, как искажает солнечный свет, неравномерно освещающий поверхности в зависимости от фактуры и соседства других предметов. Ведь Поль Сезанн пишет то, что видит, а не то, что должен писать уважающий себя художник. Уже здесь проявляется тяготение к простым монументальным формам, которое станет характерным для зрелого творчества Поля Сезанна.



Вверху: Автопортрет. 1875



Внизу: Улица. 1875–1876



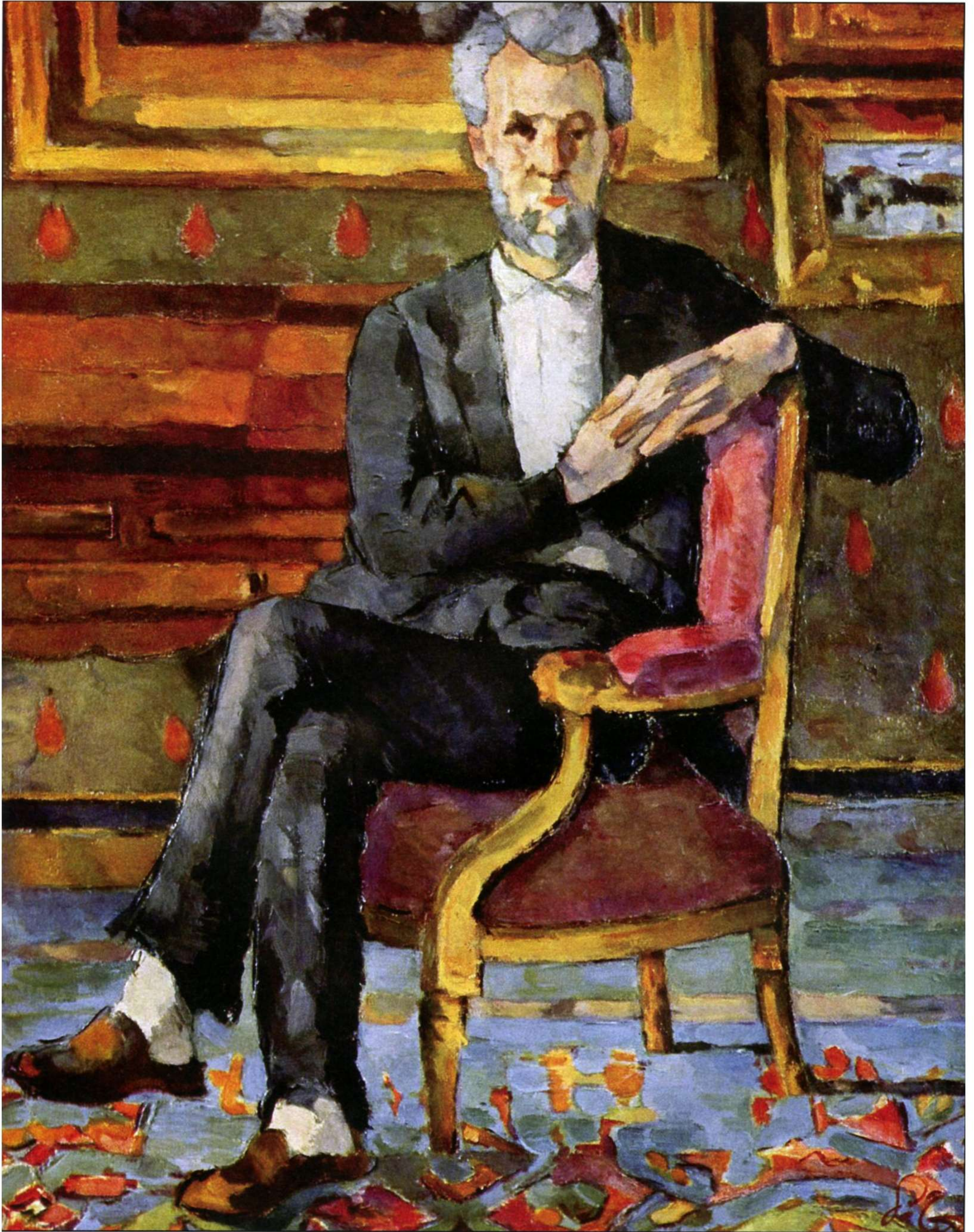
Вакханалия (Любовная борьба). 1875–1880

По протекции Камиля Писсарро в 1874 Сезанн участвовал в первой выставке импрессионистов. Его работы были представлены на суд публике, которая по-прежнему над ним насмехалась, однако нашелся один крупный коллекционер, купивший «Дом повешенного».

На «Автопортрете» (1875, Музей д'Орсе, Париж) изображен заметно похлеставший художник с недоверчивым взглядом пытливых глаз. Сезанн интуитивно шел своей дорогой в искусстве, не встречая на пути одобрения и славы. Его картины оставались непонятыми, он не был востребован и уже привык к насмешкам и одиночеству. И хотя живописец был упрям и своенравен, писал так, как считает нужным, но все же порой он сомневался в правильности выбранного пути. Отсюда – это недоверие во взгляде – к себе и окружающим.

В «Вакханалии» («Любовная борьба», 1875–1880, Собрание У. А. Гарримана, Нью-Йорк) Сезанн обращается к мифологической теме, которая дает возможность изображения переплетающихся тел и компоновки их в пространстве. Экспрессивное полотно производит впечатление этюда; обнаженные фигуры не проработаны. Атмосфера борьбы создается не только благодаря фигурам ожесточенно сцепившихся любовников, но и композиционным хитростям: угрожающе нависают деревья, низкий горизонт открывает огромное небо, словно давящее на людей, кажутся агрессивными даже клубящиеся облака с резко очерченными контурами. Работа построена по принципу театральной декорации: кулисами служат обрывы берегов с растущими на них деревьями, отсутствует глубина пространства.

В 1875 произошла важная для Сезанна встреча: Огюст Ренуар познакомил его с коллекционером



Портрет сидящего Виктора Шоха. Около 1877



Мадам Сезанн в красном кресле. 1877



Виктором Шоке. С покупки одной картины Сезанна началась их долгая дружба. В 1877 художник написал «Портрет сидящего Виктора Шоке» (около 1877, Галерея изящных искусств, Колумбус), в котором он представлен в домашней обстановке, сидящим на кресле эпохи Людовика XVI. На стенах видны другие экспонаты его коллекции – произведения искусства, которые, однако, сами не вошли целиком в «кадр» полотна, а даны фрагментарно или обозначены золочеными рамами. Сезанн не стремится тщательно воспроизвести обстановку или фотографически точно передавать черты модели. Он создал обобщенный образ коллекционера – внимательного вдумчивого человека, способного быстро оценить художественную ценность того или иного произведения. Высокая фигура Виктора Шоке смотрится несколько комично на низком старинном кресле, верхний край картины обрезает его седую шевелюру, а ножки кресла и ноги модели написаны слиш-

Фруктовый сад в Понтуазе. 1877

ком близко к нижнему краю холста. От этого создается впечатление, что ему тесно в рамках портрета.

Чрезвычайно эффектен по колористической гамме один из многочисленных портретов Гортензии (которая еще не стала официальной супругой) – «Мадам Сезанн в красном кресле» (1877, Музей изящных искусств, Бостон). Красная обивка кресла резко контрастирует с зеленовато-оливковыми и синими тонами одежды Гортензии и стены, а также превосходно выделяет фигуру молодой женщины. Работа производит монументальное впечатление благодаря тому, что сидящая Гортензия максимально придвинута к зрителю; часть ее прически срезана верхним краем картины, подол юбки – нижним. Руки со скрещенными пальцами создают психологическую преграду между героиней и зрителем, взгляд спутницы жизни художника обращен в сторону.



Вверху: Горы во французском Провансе. 1878–1880

Внизу: Замок Медан. 1879–1881





Пейзаж «Горы во французском Провансе» (1878–1880, Национальный музей Уэльса, Кардифф) обобщенно передает особенности местности. Сезанн мысленно разбирает предметы на составляющие их формы, а затем из них строит свою реальность (подход конструктивистов). Еще более «конструктивными» являются работы «Дома в Провансе близ Эстака» (1879–1882, Национальная галерея, Вашингтон), «Дом в Провансе» (1885–1886, Художественный музей Херрон, Индианаполис) и «Гора Святой Виктории» (1886–1890, Национальная галерея, Вашингтон). Камни, холмы, стены жилищ проходят через призму аналитического видения художника и предстают на полотне в виде обобщенных форм, от которых Сезанн отсекает все лишнее, оставляя лишь суть. Очертания гор и полей на картине «Горы в Провансе» (1886–1890, Галерея Тейт, Лондон) подчинены строгим правилам геометрии. Живописец словно раскладывает открывающийся его взору пейзаж на простые геометрические фигуры.

Однако Салон по-прежнему отвергал полотна Сезанна, на третьей выставке импрессионистов они снова были осмеяны. Но нашелся один ценитель ис-

Дома в Провансе близ Эстака. 1879–1882

кусства художника: им заинтересовался будущий постимпрессионист Поль Гоген, в то время работавший на бирже и еще не ставший живописцем. Он покупал работы Сезанна, в его коллекции их насчитывалось около двадцати.

Зрелый мастер

Поль Сезанн не стал импрессионистом. Увлечение импрессионистской передачей световоздушной среды и образа природы сменилось осознанием необходимости умозрительного упорядочивания видимой действительности. Мало видеть и воспроизводить — нужно смотреть на мир, видеть его скрытую структуру и передавать ее.

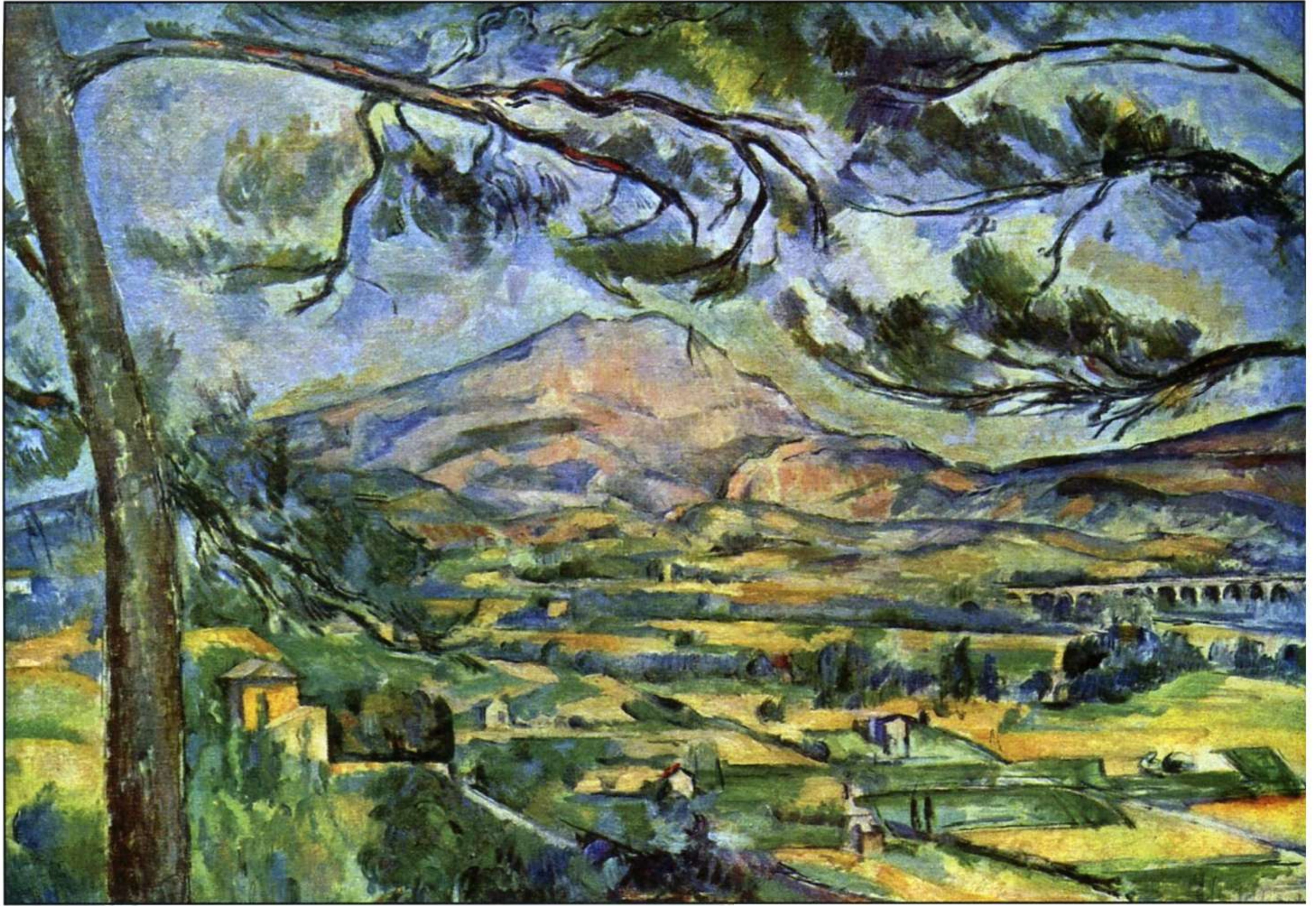
1886 оказался для Сезанна богатым на события личного характера. Почти против воли живописца, поскольку он был довольно сильно увлечен молодой служанкой в отцовском доме, по настоянию членов семьи, Гортензия стала его супругой. К этому времени их сыну Полю уже исполнилось четырнадцать лет, мать вместе с ним переехала в поместье Сезаннов в Провансе.



Вверху: Долина Уазы. Около 1880

Внизу: Капитаны и хозяйственные постройки в Жа де Буффан. Около 1885





Вверху: Гора Святой Виктории. 1885–1887

Внизу: Дом в Провансе. 1885–1886

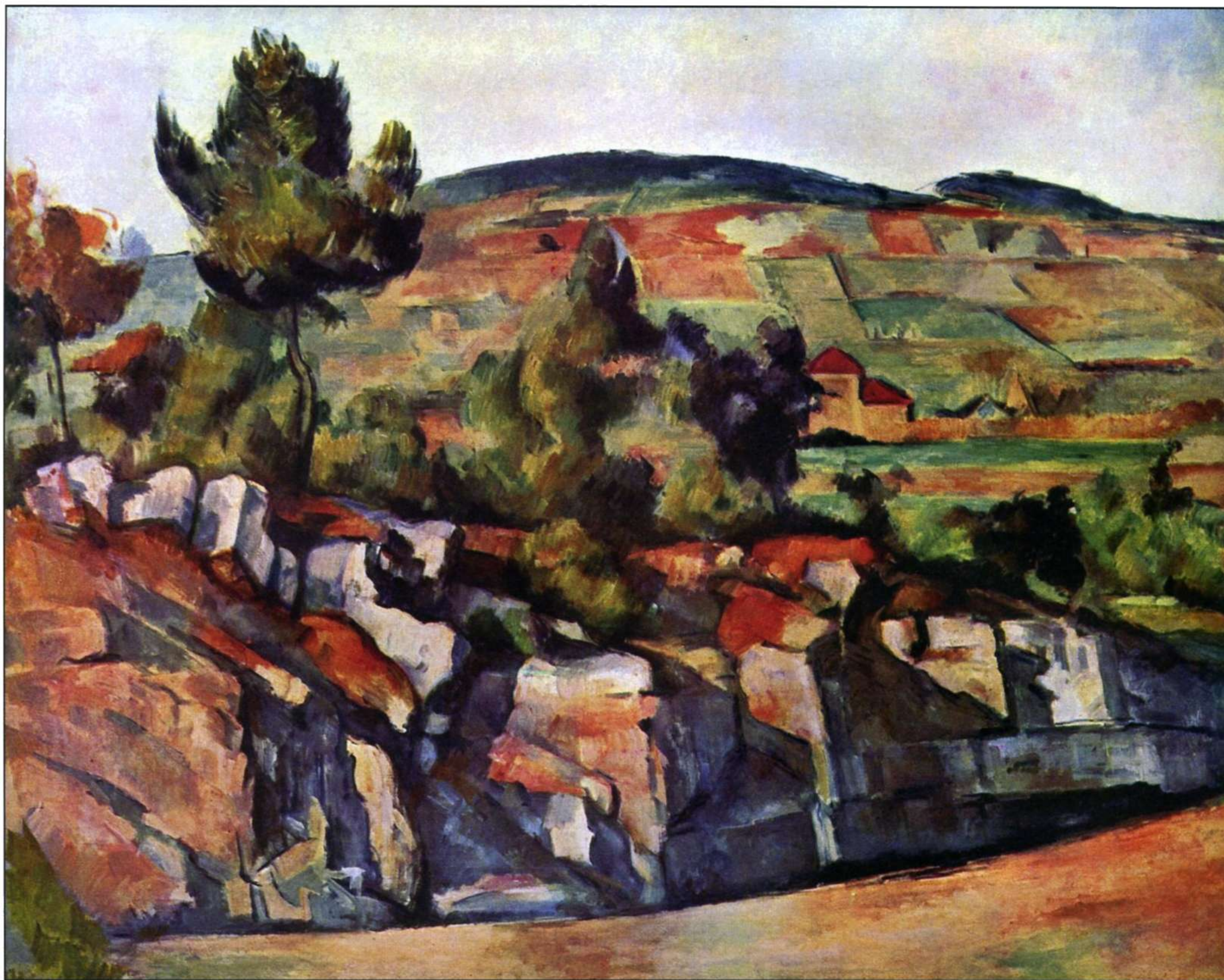




Вверху: Каштаны в Жа де Буффан. 1885–1887

Внизу: Гора Святой Виктории. 1886–1890





В том же году друг юности Сезанна, уже знаменитый писатель Эмиль Золя опубликовал роман «Творчество», в котором прототипом главного героя сделал художника. Отношение Золя к Сезанну и его искусству прекрасно выражено в том, что он «приговорил» своего героя к самоубийству. А значит, он не верил в него и считал неудачником, о чем провозгласил во всеуслышание со страниц романа. Так пришел конец старой дружбе. В этом же году умер деспотичный отец живописца, оставив ему приличное наследство.

Замечателен двойной портрет сына Сезанна Поля в костюме Арлекина и его друга в костюме Пьеро — «Пьеро и Арлекин» (1888, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва). На полотне представлена сцена из карнавального масленичного праздника, проходящего в последний день перед постом, поэтому второе название картины — «Мардигра» («Масленица»). Отец любит своим сыном. Величаво-надменный красавчик Поль важно выступает из-за кулис, свысока глядя на зрителя. Чуть отрешенный Пьеро, согнувшийся в нелепой позе, кажется пажом горделивого Арлекина.

Горы в Провансе. 1886–1890

«Натюрморт с сахарницей» (около 1888–1890, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) — одна из знаменитых работ Сезанна. Художник отказывается от линейной перспективы, на картине нет общей точки схода плоскостей. Прямоугольная столешница с небрежно брошенной белой драпировкой, фарфоровой посудой и фруктами видна одновременно с двух точек зрения: спереди и сверху, что невозможно для традиционного искусства со времен эпохи Возрождения, начиная с которой живописцы трудились над правильной передачей трехмерного пространства на двухмерной плоскости холста. Поль Сезанн отказывается от ренессансной находки — перспективы и строит свой натюрморт вопреки ее законам. Из-за неверного построения пространства невозможно определить расстояние от стола до стены или виднеющихся на заднем плане деревянных резных ножек, по-видимому, жардиньерки. Неявно взаимоотношение перпендикулярных и параллельных плоскостей (пол и столешница, выдвижной ящик стола и стена).



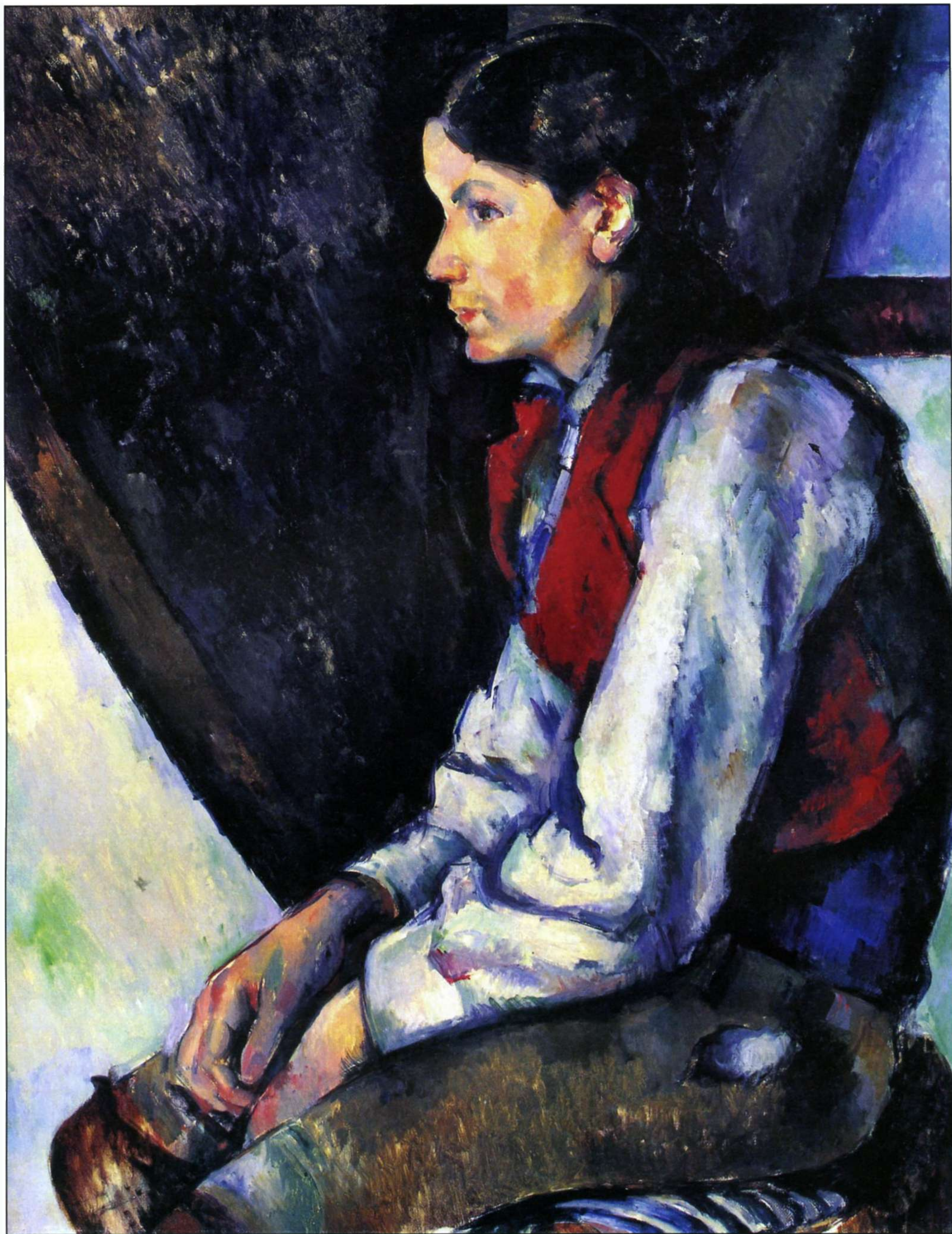
Пьеро и Арлекин. 1888



Вверху: Берег в Марне. 1888

Внизу: Натюрморт с сахарницей. Около 1888–1890





Парень в красном жилете. 1888–1890



Мадам Сезанн. 1891–1892



Мужчина с трубкой. Около 1892

Такое пространство, лишенное глубины и «опоры» на строгую геометрию, приближает натюрморт к религиозной живописи, созданной до открытия перспективы.

Таким образом, полотно Сезанна оказывается в совершенно иной (по отношению к живописи постренессансной эпохи) системе координат, каждый предмет обретает самодостаточность и один может являться «моделью» для художника. Неслучайно он свободно располагает предметы на плоскости стола, не komponуя их в группы, и если какой-либо из них мы мысленно уберем, целостность композиции от этого не нарушится. «Лишний», на первый взгляд, фрагмент ножек жардиньерки введен неспроста: эта деталь, во-первых, «удерживает» композицию в верхнем правом углу картины и, во-вторых, служит мощным цветовым акцентом в общем холодном фоне

верхней части холста, ее коричневатые оттенки перекликаются с коричневой столешницей и теплыми охристо-красными тонами спелых фруктов.

В 1888 Сезанн переехал в Париж, как того требовала Гортензия. Через год картина художника «Дом повешенного», благодаря протекции Виктора Шоке, была представлена на Всемирной выставке, однако ее разместили очень высоко, поэтому работа осталась незамеченной публикой.

В который раз творения Сезанна не видели и не хотели видеть, а его талант остался без признания. Художник уже разменял шестой десяток, из-за проблем со здоровьем вынужден был часто менять место жительства. Но, несмотря ни на что, он продолжал писать и осуществил свою юношескую мечту — создал полотно в духе «Игроков в карты»

Большая сосна. 1892–1896





Верху: Натюрморт с бутылкой и корзиной с яблоками. 1890–1894

Внизу: Натюрморт с баклажанами. 1893–1894





Луи Ленена, которым восхищался еще в молодости в музее города Экса. Сезанн написал несколько вариантов этой работы, стремясь к четкому и ясному выражению идеи.

«Игроки в карты» (1892–1893, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) — жанровое полотно, изображающее троих мужчин за любимым занятием. На заднем плане показана фигура наблюдателя, верхним краем картины обрезанная по плечи. В композиционном плане именно благодаря ей холст кажется незавершенным.

Заключительный вариант одноименной картины, созданной в эти же годы, поражает лаконичностью, законченностью и симметрией (во избежание принужденной строгости и зеркальности Сезанн обрезаает спину правого игрока). Смысловой и композиционный центры полотна совпадают — это кисти рук обоих мужчин, словно обрамляющие горделиво стоящую бутылку вина. В работе нет ничего лишнего, все строго и вместе с тем предельно выразительно. Исчезает жанровость предыдущего варианта. Игроки полностью погружены в свое занятие, время словно останавливается, а мир замыкается в пределах двух

Игроки в карты. 1892–1893

склоненных друг к другу фигур. В раскладе карт заключено важное для них значение — игра становится неким священнодействием, а картина обретает едва ли не сакральный смысл. Случайно ли появление бутылки (вино имеет символическое значение в религиозной живописи) на красной (цвет искупительной крови) скатерти стола?

Секрет выразительности портретной работы «Парень в красном жилете» (1888–1890, Музей современного искусства, Нью-Йорк) заключается в мастерском использовании цвета. Эффект торжественного сочетания белого и красного усиливается обилием черного, на фоне которого предельно четко вырисовывается профиль молодого человека. Сезанн не боится черного, подобно некоторым импрессионистам, а, напротив, вводит его как формообразующий элемент. Волосы юноши сливаются с черным фоном драпировки, однако для художника это способ «вживить» модель в пространство картины,

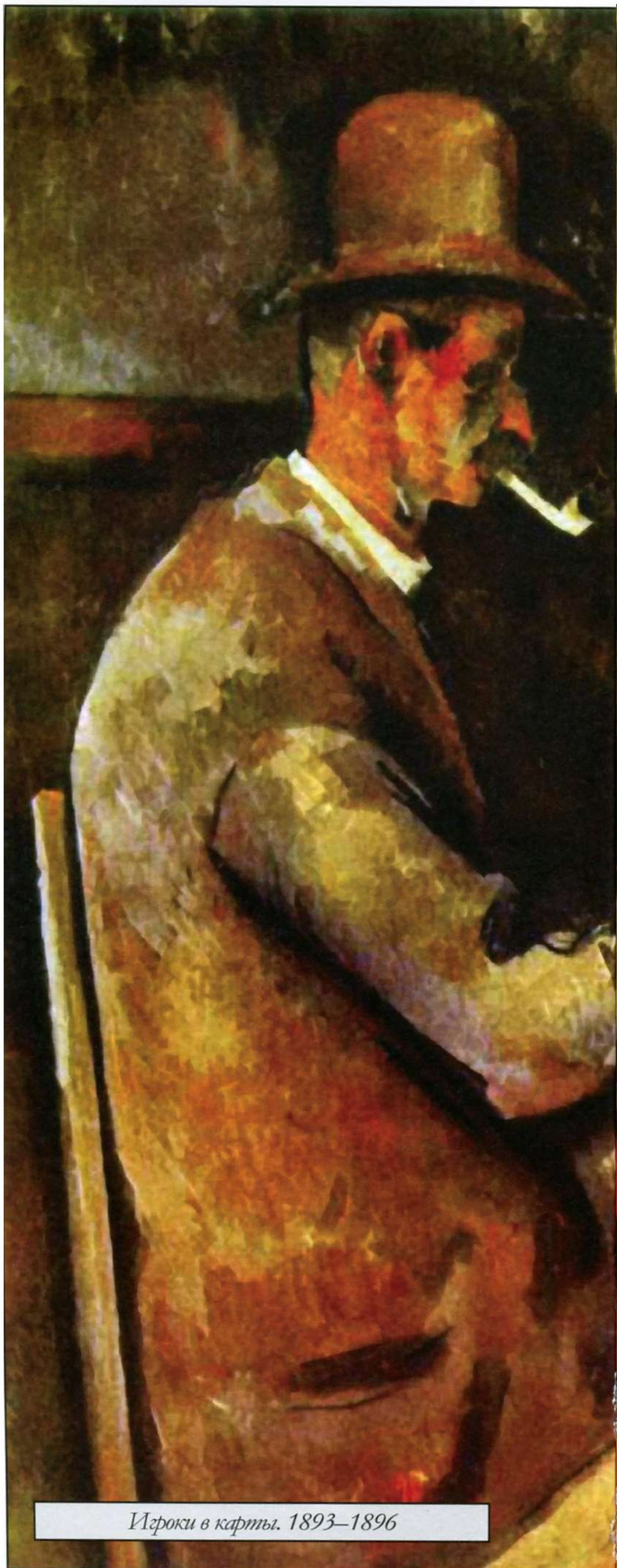
а также придать его образу трагическое звучание. И хотя в портрете нет конкретики, обозначения места и времени или намека на род деятельности парня в красном жилете и дырявых штанах, образ портретируемого целен и закончен.

Натюрморты Поля Сезанна всегда узнаваемы: при минимальном и самом простом наборе предметов (фарфоровых ваз, чашек, тарелок и фруктов двух-трех видов) на них есть нарочито небрежно брошенные драпировки, многочисленные складки и изломы которых придают им неповторимую выразительность и сообщают некую декоративность. Таковы «Натюрморт с яблоками и апельсинами» (1895–1900, Музей д'Орсе, Париж), «Натюрморт с баклажанами» (1893–1894, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Натюрморт с драпировкой» (1899, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В первой картине особенно очевидна роль тканей, живописные складки которых не только украшают ее, но и формируют пространство.

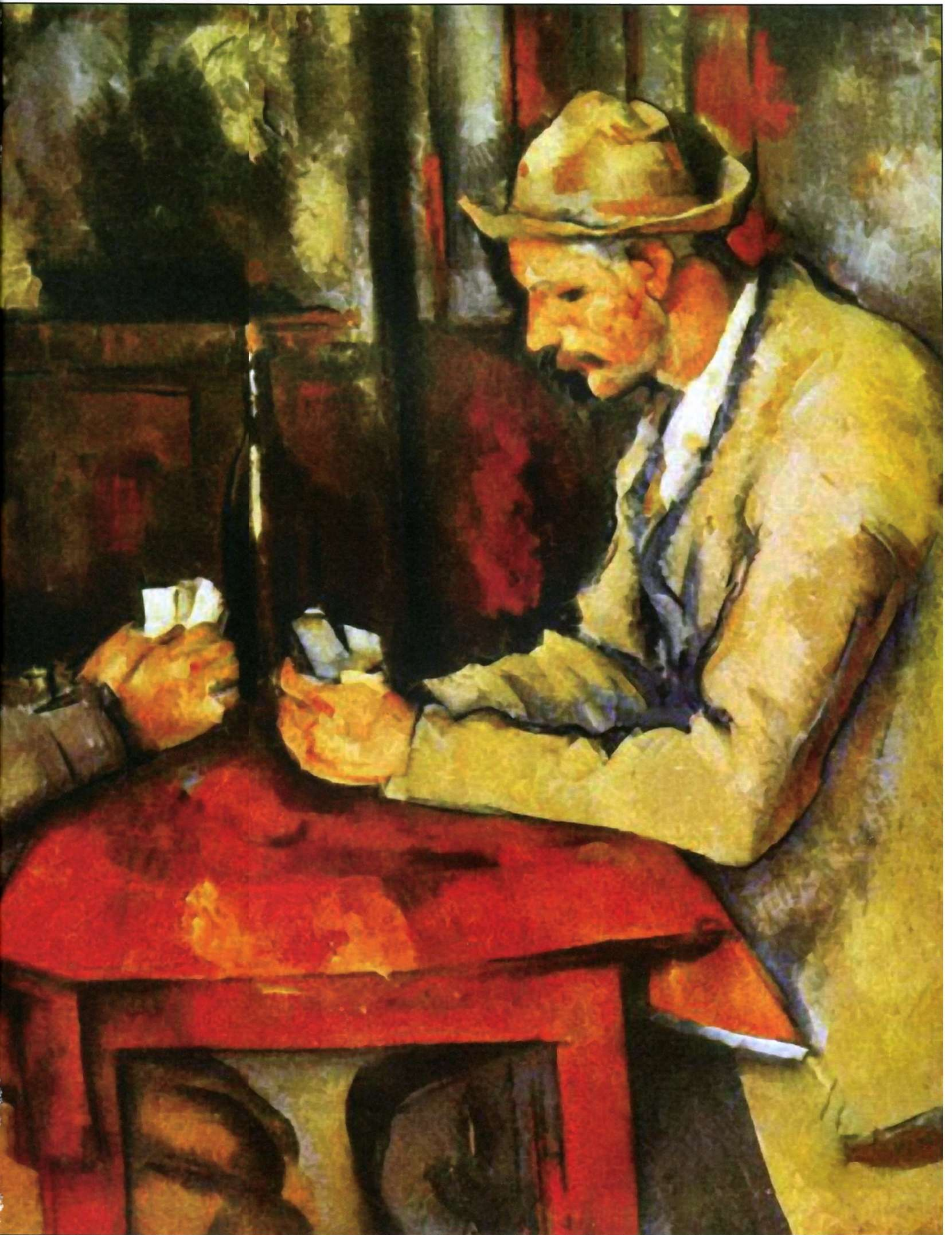
Роскошные ткани заполняют всю поверхность холста. Они делают ненужной перспективу, пространство теряет трехмерность за отсутствием привычной системы координат. Хаотичное, на первый взгляд, нагромождение драпировок скрывает обстановку помещения и мебель, на которой располагаются предметы, принося в полотно театральный эффект, элемент декоративности. Это впечатление усиливается плоскостной трактовкой пространства.

В натюрморте чрезвычайно выразительна работа с цветом. На фоне ярких восточных тканей, напоминающих сочные «восточные» драпировки полотен великого романтика Эжена Делакруа, кумира Сезанна, четко выделяются небрежно брошенная, испещренная складками белая скатерть и белая фарфоровая ваза для фруктов. Так, внимание зрителя притягивается к этому ослепительному пятну сложной конфигурации, чтобы, насладившись мастерской передачей фактуры ткани, затем сконцентрироваться на ярко-оранжевых фруктах, словно светящихся на белом фоне. Белый цвет организует композицию. Он не дает глазу блуждать по картине, теряясь в праздничном разноцветье, а вносит определенную строгость в ее колористическое решение и визуально «стягивает» композицию к центру. Фрукты, будто подсвеченные изнутри, кажутся настоящими.

Цвет стал важным средством достижения единства композиции и в «Натюрморте с баклажанами», смотрящимся необыкновенно цельно благодаря холодной синевато-сиреневой гамме, на которой ярким пятном выделяются яркие оранжево-красные яблоки. Компоновка предметов кажется немного тесной и

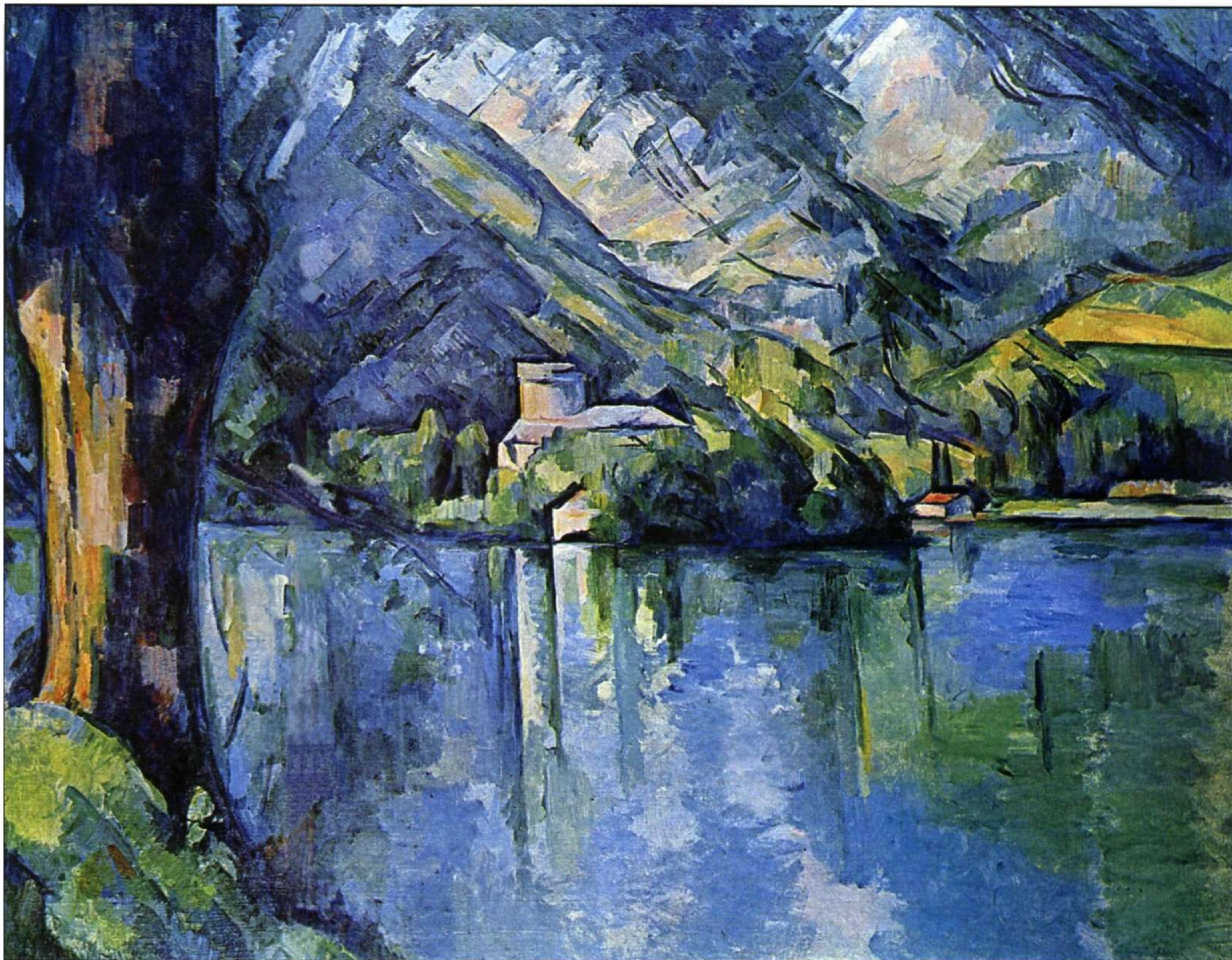


Игроки в карты. 1893–1896





Старуха с четками. 1895–1896



случайной: керамические вазы, бутылъ и тарелка чересчур близко поставлены друг к другу, но это впечатление сглаживается общей тональностью работы.

«Натюрморт с черепами» (1898–1900, частное собрание) — явное свидетельство посещавших художника мыслей о смерти. Подобные работы появились в мировой живописи у голландцев и относились к натюрмортам вида *vanitas* («суета сует»), повествующим о бренности всего земного. Бренные останки, сложенные друг на друга, даны крупным планом и занимают практически всю поверхность холста. Больше на картине ничего нет, не считая белой ткани под ними. Пустые глазницы приковывают взгляд зрителя. И, глядя на полотно, возникают ассоциации даже не с натюрмортом, а с портретом, как бы кошунственно это ни звучало.

Пейзажи «Каменоломня Бибемюс» (1898–1900, Музей Фолькванг, Эссен) и «Крутой поворот на дороге в Монжеру» (1899, частное собрание, Нью-Йорк) — примеры аналитического раскладывания видимых объектов на составляющие простые формы и компоновки полотен из этих полученных форм.

После смерти отца и матери эское поместье Сезан-

Море в Анниси. 1896

нов Жа-де-Буффан, которое так любил художник, родные продали без его ведома. Были сожжены личные вещи отца, мебель — все то, что Сезанн знал и любил со времен своей юности. Живописец решил приобрести для себя усадьбу Черный замок. Это намерение так и не было осуществлено, но окрестности Черного замка запечатлены на одном из его пейзажей. «Лес у скальных пещер над Черным замком» (1900–1904, Национальная галерея, Лондон) и «Мельница на реке» (1900–1906, Художественная галерея Мальборо, Лондон) — картины, приближающиеся к абстракции.

Гора Святой Виктории стала излюбленным мотивом Поля Сезанна. Еще в юные годы он восхищался ее величественной красотой. В поздний период творчества художник неоднократно писал виды этой горы, предстающей его взору в разных атмосферных условиях, меняющей свой характер в зависимости от погоды, времени года или дня.

В конце жизни Сезанн задумал многофигурную композицию большого формата (длина и ширина холста превышают два метра) с обнаженными купальщицами



Большая купальница. 1894–1905





Натюрморт с яблоками и апельсинами. 1895–1900

на лоне природы. Существовало несколько одновременных вариантов «Купальщиц». Над полотном «Большие купальщицы» (около 1906, Художественный музей, Филадельфия) художник много и упорно работал, тщательно продумывая компоновку нескольких обнаженных фигур в пространстве, выверяя ритм вытянутых рук и линий тел, которые вместе со склоненными стволами деревьев образуют полукруг. Эта картина должна была стать шедевром, в ней он хотел обрести себя, сочетая «округлость женской груди с плечами холмов». Мастер долго работал над композицией: «Ну, а в центре? Не знаю, чем заполнить центр... Скажите, вокруг чего их всех сгруппировать? Ах, арабеска Пуссена! Он знал, как это сделать!..». Работа плоскостна и подчеркнуто-декоративна.

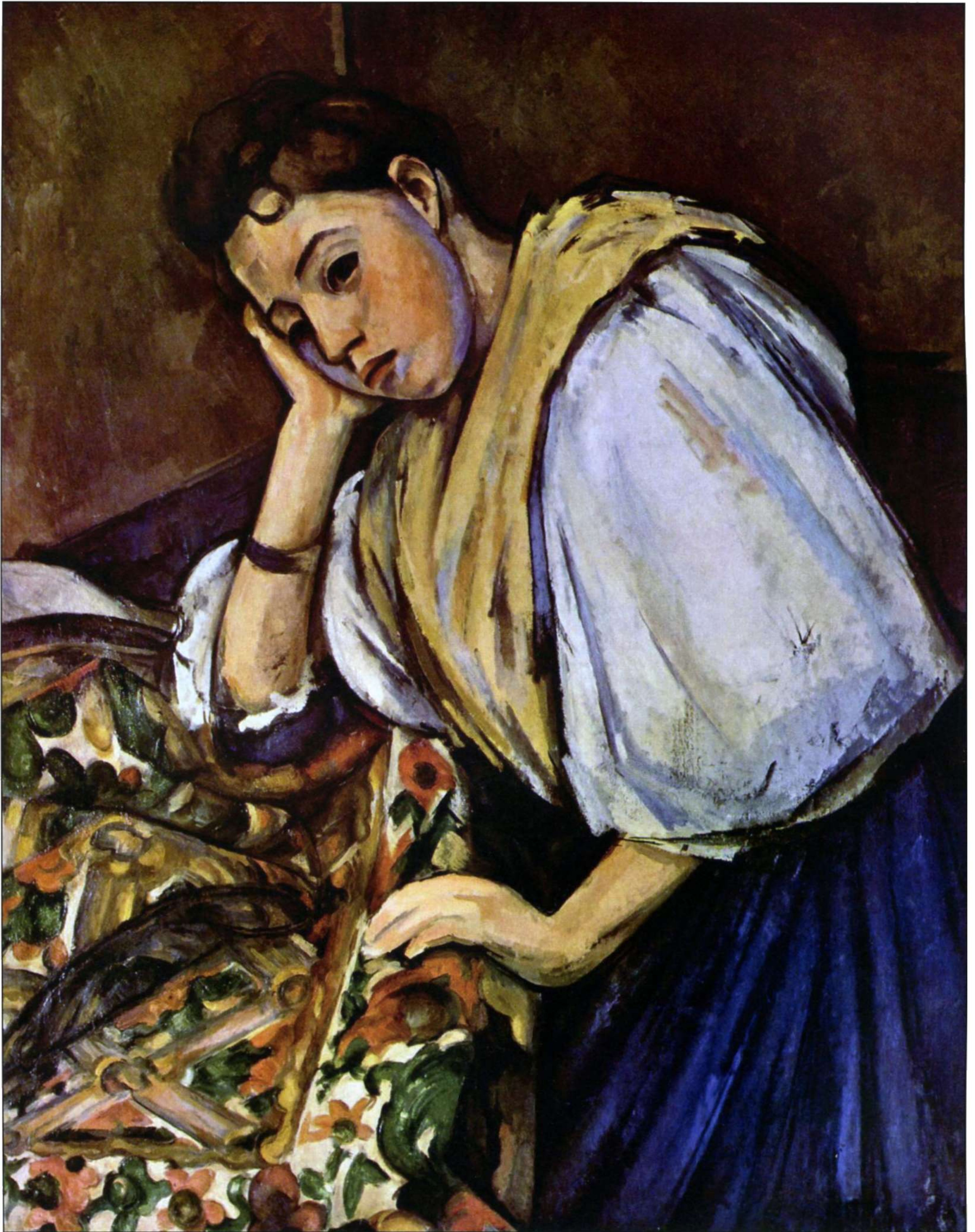
Сезанн с юности не прибегал к услугам натурщиц по причине природной робости, а также из-за нехватки средств для оплаты их труда. Многофигурная композиция с обнаженными женскими фигурами диктовала необходимость работы с натуры, для чего художник попросил одного своего знакомого принести ему фотографии женщин.

Заслуженное признание

В конце 1880-х с творчеством Сезанна познакомился парижский торговец картинами Амбруаз Воллар. Он изучал работы живописца, присматривался к ним, прислушивался к мнению других художников и, наконец, решил разыскать Сезанна и организовать персональную выставку его работ. Выставка открылась в 1895 и охватывала все периоды творчества мастера, показывая эволюцию его живописи, открывая друзьям неизвестного для них Сезанна. Клод Моне, Пьер Огюст Ренуар, Камиль Писсарро и Эдгар Дега были восхищены. Моне и Дега сразу приобрели несколько работ; парижская публика также была готова принять искусство Поля Сезанна, которое в своем развитии ушло дальше импрессионизма.

За первой выставкой у Воллара последовала вторая; торговец покупал работы художника хоть и недорого, но зато стабильно. Два полотна были приобретены Берлинской национальной галереей. Но, несмотря на успех, в родном Эксе Сезанн по-прежнему служил предметом насмешек и издевательств.

В 1900 художник наконец-то снискал признание



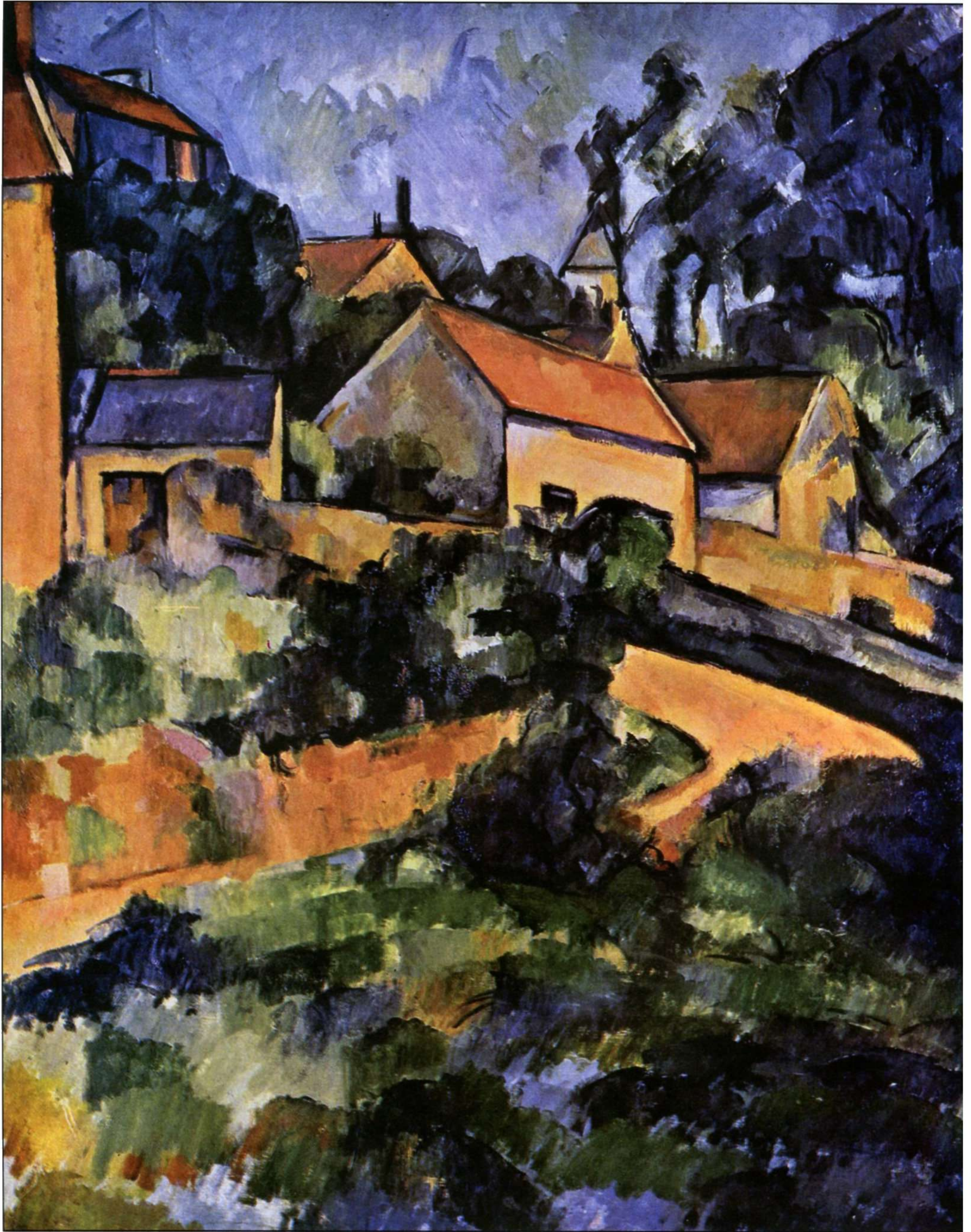
Юная итальянка. 1896



Вверху: Натюрморт с черепами. 1898–1900

Внизу: Каменоломня Бибемюс. 1898–1900





Крутой поворот на дороге в Монксери. 1899



Натюрморт с драпировкой. 1899





Лес у скальных пещер над Черным замком. 1900–1904



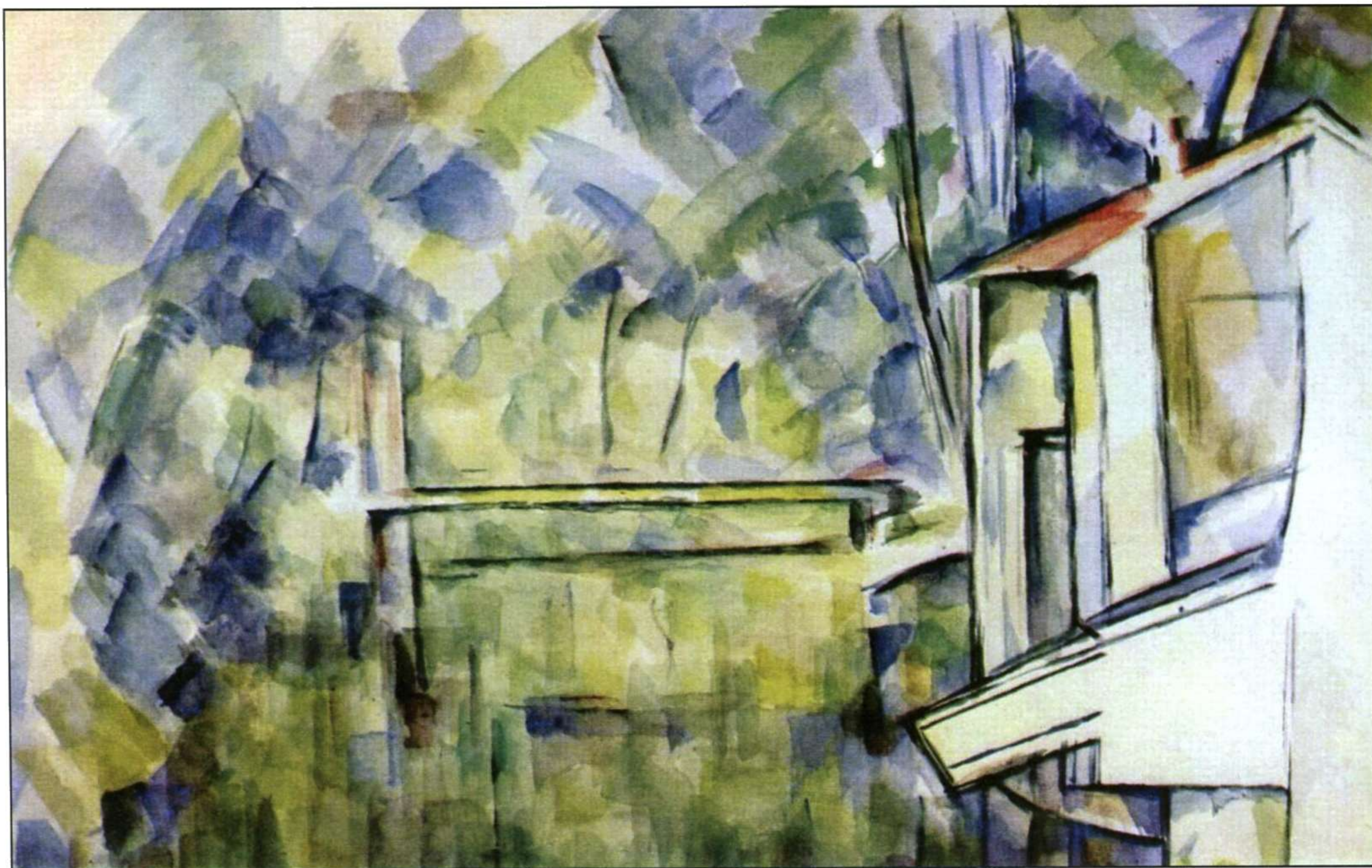
Вверху: Дамы в галубом. Около 1900–1904

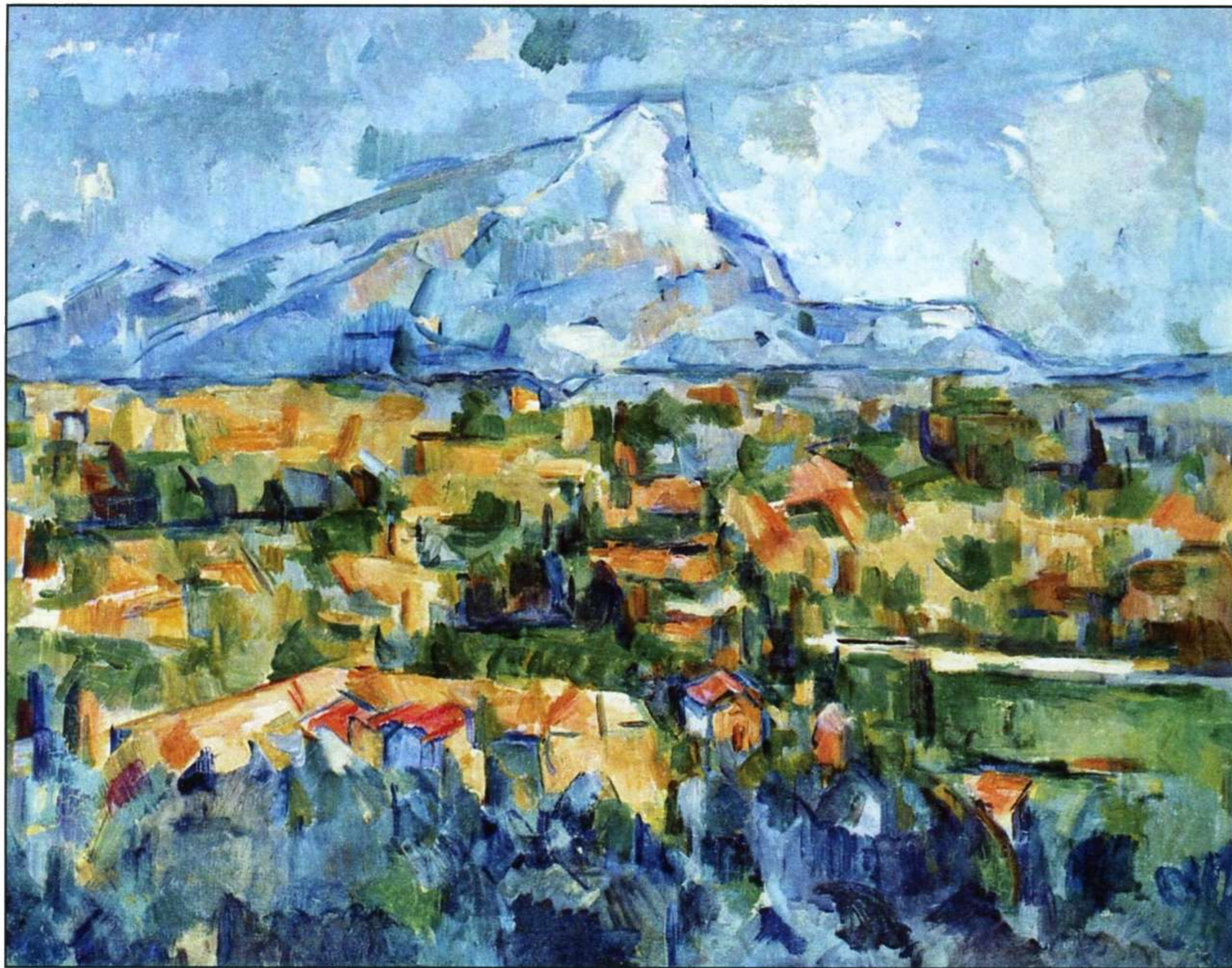
на родине. Три его работы появились на парижской Международной выставке. Он участвовал также в других выставках и постепенно стал известным во всем мире, его имя превратилось в легенду. Поль Сезанн являлся мессией нового искусства.

Однако, к сожалению, заслуженная слава пришла к мастеру с опозданием. 22 октября 1906 Поль Сезанн умер. Его картины долго не могли найти своего зрителя. Общество не было готово к восприятию нового искусства, ведь оно, обходя и игнорируя привычную всем спокойную живопись академического направления, пошло даже дальше искусства импрессионистов, которое и так считалось дерзким, однако постепенно все же обрело почитателей.

Сезанн был одиночкой, он шел непроторенным путем, почти никем не понимаемый и слишком многими осмеянный. Живописец не хотел простого воспроизведения натуры, но стремился к выявлению ее внутренней сути, основополагающей структуры и передаче ее на плоскости холста. Творчество художника предвосхитило искусство кубизма и абстракции, отображающих не видимую реальность, а преломленную сознанием конкретного человека. Он открыл миру «новое искусство», рожденное не повторением действительности, а конструированием ее модели в сознании художника, а потому глубоко индивидуальное и самобытное.

Внизу: Мельница на реке. 1900–1906





Вверху: Гора Святой Виктории. 1904

Внизу: Большие купальщицы. Около 1906





Вверху: Гора Святой Виктории и Черный замок. 1904–1906

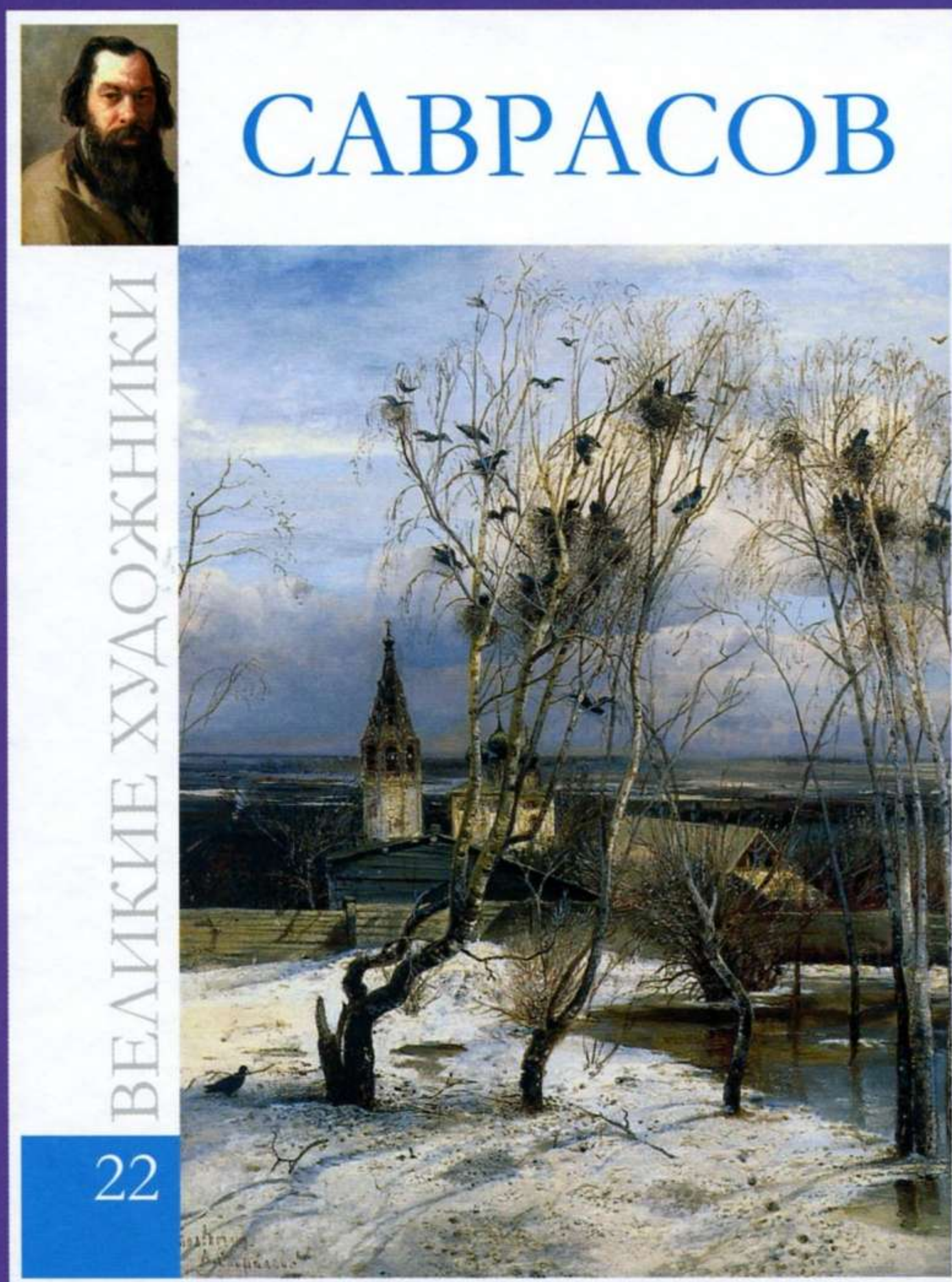
Внизу: Река у моста трех источников. 1906



Список иллюстраций:

- стр. 3 – Пейзаж в Иль-де-Франс. Около 1865. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 4 – Натюрморт с хлебом и яйцами. 1865. Холст, масло. Художественный музей, Цинциннати
- стр. 5 – Девушка за фортепиано (увертюра к Тангейзеру). Около 1866. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Мужской портрет. Около 1866. Холст, масло. Собрание О. Райнхарта, Винтертур
- стр. 6 – Искушение святого Антония. 1867–1869. Холст, масло. Собрание Э. Бюрле, Цюрих
- стр. 7 – Дом повешенного. 1873. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 8–9 – Натюрморт с часами из черного мрамора. 1869–1871. Холст, масло. Собрание супругов Ставрос Ниархос, Афины
- стр. 10 – Дом и дерево. 1873–1874. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 11 – Дом доктора Гаше в Овере. 1873. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 12 – Вид на Овер-сюр-Уаз. Забор. Около 1873. Холст, масло. Частное собрание
Вид Овера. Около 1874. Холст, масло. Художественный институт, Чикаго
- стр. 13 – Автопортрет. 1875. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
Улица. 1875–1876. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 14 – Вакханалия (Любовная борьба). 1875–1880. Холст, масло. Собрание У. А. Гарримана, Нью-Йорк
- стр. 15 – Портрет сидящего Виктора Шоке. Около 1877. Холст, масло. Галерея изящных искусств, Колумбус
- стр. 16 – Мадам Сезанн в красном кресле. 1877. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон
- стр. 17 – Фруктовый сад в Понтуазе. 1877. Холст, масло. Собрание А. Альберт, Сан-Франциско
- стр. 18 – Горы во французском Провансе. 1878–1880. Холст, масло. Национальный музей Уэльса, Кардифф
Замок Медан. 1879–1881. Холст, масло. Художественная галерея, Глазго
- стр. 19 – Дома в Провансе близ Эстака. 1879–1882. Холст, масло. Национальная галерея, Вашингтон
- стр. 20 – Долина Уазы. Около 1880. Холст, масло. Частное собрание, Париж
Каштаны и хозяйственные постройки в Жа де Буффан. Около 1885. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 21 – Гора Святой Виктории. 1885–1887. Холст, масло. Галереи института Курто, Лондон
Дом в Провансе. 1885–1886. Холст, масло. Художественный музей Херрон, Индианаполис
- стр. 22 – Каштаны в Жа де Буффан. 1885–1887. Холст, масло. Художественный институт, Миннеаполис (штат Миннесота)
Гора Святой Виктории. 1886–1890. Холст, масло. Национальная галерея, Вашингтон
- стр. 23 – Горы в Провансе. 1886–1890. Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон
- стр. 24 – Пьеро и Арлекин. 1888. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
- стр. 25 – Берег в Марне. 1888. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
Натюрморт с сахарницей. Около 1888–1890. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 26 – Парень в красном жилете. 1888–1890. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- стр. 27 – Мадам Сезанн. 1891–1892. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 28 – Мужчина с трубкой. Около 1892. Холст, масло. Галереи Института Курто, Лондон
- стр. 29 – Большая сосна. 1892–1896. Холст, масло. Художественный музей, Сан-Паулу
- стр. 30 – Натюрморт с бутылкой и корзиной с яблоками. 1890–1894. Холст, масло. Художественный институт, Чикаго
Натюрморт с баклажанами. 1893–1894. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 31 – Игроки в карты. 1892–1893. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 32–33 – Игроки в карты. 1893–1896. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 34 – Старуха с четками. 1895–1896. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 35 – Море в Анниси. 1896. Холст, масло. Галереи института Курто, Лондон
- стр. 36–37 – Большие купальщицы. 1894–1905. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 38 – Натюрморт с яблоками и апельсинами. 1895–1900. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 39 – Юная итальянка. 1896. Холст, масло. Собрание Беквин, Нью-Йорк
- стр. 40 – Натюрморт с черепами. 1898–1900. Холст, масло. Частное собрание
Каменоломня Бибемюс. 1898–1900. Холст, масло. Музей Фолькванг, Эссен
- стр. 41 – Крутой поворот на дороге в Монжеру. 1899. Холст, масло. Частное собрание, Нью-Йорк
- стр. 42–43 – Натюрморт с драпировкой. 1899. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 44 – Лес у скальных пещер над Черным замком. 1900–1904. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 45 – Дама в голубом. Около 1900–1904. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Мельница на реке. 1900–1906. Бумага, акварель. Художественная галерея Мальборо, Лондон
- стр. 46 – Гора Святой Виктории. 1904. Холст, масло. Художественный музей, Филадельфия
Большие купальщицы. Около 1906. Холст, масло. Художественный музей, Филадельфия
- стр. 47 – Гора Святой Виктории и Черный замок. 1904–1906. Холст, масло. Художественный музей, Филадельфия
Река у моста трех источников. 1906. Бумага, акварель. Художественный музей, Цинциннати

СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Алексей Николаевич Саврасов — выдающийся пейзажист, основоположник символистского «пейзажа настроения» в русской живописи, художник с великим творческим потенциалом и трагической судьбой.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-194-6

