

В мире
прекрасного

С.М. Воякина
**Зарубежное
изобразительное
искусство XX века**

Рекомендательный
указатель
литературы



«КНИГА»



Государственная ордена Ленина
библиотека СССР имени В. И. Ленина

В мире прекрасного

С. М. Воякина

Зарубежное изобразительное искусство XX века

Рекомендательный
указатель литературы
в помощь
самообразованию молодежи

Москва, «Книга», 1978

Свердловская областная универсальная научная библиотека им. А. Г. Салтыкова-Щедрина
БИБЛИОТЕКА
Советского района

Научный редактор Ю. С. Зубов, канд. филол. наук
Автор статьи «Эдуард Мане» Е. Е. Левина

~~1005-652~~
~~82(01)-75~~ 91-75

© Издательство «Книга», 1978 г.

К читателю

Искусство является важнейшим средством познания действительности. Оно активно участвует в духовном развитии советских людей, формировании их нравственных качеств и убеждений, учит в любой сфере деятельности находить прекрасное и творить «по законам красоты».

За 60 лет Советской власти в нашей стране сделано очень многое, чтобы искусство, как мечтал В. И. Ленин, действительно принадлежало всему народу. Для всех открыты художественные музеи, театры, концертные залы. Население любого самого отдаленного пункта имеет возможность смотреть кинофильмы и телепередачи, слушать радио. По всей стране совершают гастрольные поездки известные актеры, музыканты, певцы, устраиваются художественные передвижные выставки из фондов крупнейших советских музеев. Миллионы людей участвуют в коллективах художественной самодеятельности, проявляя и развивая свои творческие способности и неся искусство в широкие массы.

Но чтобы понимать искусство, чтобы лучше воспринимать картины и статуи, спектакли и фильмы, архитектурные ансамбли и музыку нужно неустанно обогащать свои эстетические знания, стремиться уяснить законы художественного творчества, знакомиться с историей духовной культуры. К. Маркс подчеркивал: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком».

Пропаганду эстетических знаний ведут радио, телевидение, массовая печать. Устраиваются различные художественные выставки. Наиболее эффективный способ овладения этими знаниями — самообразовательное чтение. В СССР выпускается много содержательных, интересных книг, в том числе специально для молодежи. Массовые библиотеки располагают достаточным запасом из-

даний, чтобы удовлетворить эстетические потребности своих читателей, их интересы в области искусства.

Разобраться в литературе, посвященной различным видам и жанрам искусства, его важнейшим периодам и наиболее значительным явлениям, творчеству крупнейших мастеров, выбрать для чтения именно те книги, которые отвечают индивидуальным запросам каждого, помогут специальные путеводители — библиографические указатели. К их числу относится серия пособий «В мире прекрасного». Она подготовлена Государственной библиотекой СССР имени В. И. Ленина специально для молодых читателей, стремящихся овладеть основами эстетических знаний, а также слушателей народных университетов культуры. Вместе с тем к ней могут обращаться все любители искусства.

В 1970—1976 гг. в издательстве «Книга» вышли шесть выпусков серии: «Русское изобразительное искусство и архитектура», «Советское изобразительное искусство», «Из истории зарубежного изобразительного искусства», «Русская классическая музыка», «Советская музыка», «Из истории зарубежной музыки».

Настоящий указатель о зарубежном изобразительном искусстве XX в. хронологически продолжает выпуск «Из истории зарубежного изобразительного искусства» (М., «Книга», 1975), в котором рекомендовалась литература о важнейших эпохах зарубежной художественной культуры, ее ярких страницах с древнейших времен до середины XIX в. Он охватывает период с конца прошлого столетия до наших дней. Это очень сложная эпоха, отмеченная разнообразием художественных исканий, необычайно острыми и динамичными изменениями в самом изобразительном искусстве, противоречиями процессами, как созидающими, так и разрушительными. Судьбы многих больших талантов, работавших в XX в., полны драматизма и несут на себе печать своего времени, времени невиданных социальных бурь и потрясений.

Истоки изобразительного искусства XX в. происходят к концу прошлого столетия, когда во Франции родилось новое художественное течение — импрессионизм. Творчество импрессионистов как бы подвело итог развития западноевропейского искусства XIX в. и вместе с тем во многом определило характер поисков и направления художественной культуры нашего столетия.

Пособие ставит своей целью привлечь внимание к литературе, которая позволяет получить более представле-

ние о сложных и противоречивых путях развития художественной культуры XIX в., о борьбе за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах, об идеино-эстетическом богатстве искусства социалистического реализма. Основное внимание в нем сосредоточено на творчестве крупнейших, преимущественно западноевропейских мастеров от импрессионистов до современных прогрессивных художников. Их искусство воссоздает яркую многогранную картину важнейших художественных достижений эпохи в области живописи, скульптуры, графики.

Рекомендуется литература разной степени сложности, что отмечается в аннотациях. Наряду с популярными иллюстрированными очерками, художественно-биографическими повествованиями, альбомными изданиями представлены монографии, проблемные сборники, документальные материалы (автобиографические записки, письма, мемуары).

Открывается указатель разделом «Панorama зарубежного изобразительного искусства конца XIX—XX в.». В нем названы книги и статьи об основных процессах и крупнейших художественных явлениях в зарубежном искусстве, о тех направлениях и национальных школах, которые определяют прогрессивную линию в зарубежной художественной культуре — линию реализма, народности и высокой гражданственности. Здесь указана литература, в которой критикуются модернистские течения разного толка в буржуазном искусстве. Завершают раздел альбомные издания о Государственном Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, о крупнейших зарубежных музеях. Они дают возможность увидеть в репродукциях хорошего качества многие выдающиеся произведения художников конца XIX — XX в.

Далее следует самый большой раздел пособия, посвященный отдельным выдающимся представителям искусства конца XIX — XX в. и состоящий из персональных глав. Они расположены в хронологии творчества мастеров, однако некоторые из них, принадлежащие к одной национальной школе или художественному течению, сближены. Каждая персоналия содержит краткий рассказ о художнике, особенностях его искусства и обзор литературы о жизни и творчестве.

В конце пособия приводится список литературы для дальнейшего чтения об искусстве конца XIX — XX в. Он

включает многотомные издания по истории искусства, монографии о развитии изобразительного искусства отдельных стран.

Материалы о некоторых художниках, не выделенных в персональные главы, читатель найдет в книгах и альбомах разделов «Панорама зарубежного изобразительного искусства конца XIX—XX в.» и «Литература для дальнейшего чтения о зарубежном искусстве конца XIX—XX в.». Отыскать этот материал поможет именной указатель.

В изобразительном искусстве XX в. важное место принадлежит большому отряду мастеров многонационального советского искусства. Достаточно полную, разнообразную картину развития мировой художественной культуры нашего столетия можно получить, лишь знакомясь с достижениями крупнейших мастеров советского и зарубежного искусства. Поэтому важно иметь в виду и указатель «Советское изобразительное искусство» (М., «Книга», 1972).

Читателям, которые хотели бы получить предварительные знания о специфике различных видов искусства, их особенностях, рекомендуем другие библиографические пособия: «На орбите времени» (М., «Книга», 1977) и «Искусство — всем» (М., «Книга», 1972). При желании более глубоко осмыслить накопленные знания по истории искусства с позиций марксистско-ленинской эстетики, советуем обратиться к пособию «Книга о книгах» (М., «Книга», 1970). Третий том этого указателя включает теоретическую литературу по всем видам искусства.

Следить за выходом в свет новых популярных книг и альбомов по изобразительному искусству вам помогут библиографические ежегодники «Литература и искусство», а также газета «Книжное обозрение» и журнал «В мире книг». Материалы, посвященные изобразительному искусству, систематически публикуются на страницах журналов «Искусство», «Художник», «Огонек», «Юность», «Москва», «Иностранная литература» и др.

Автор пособия приносит глубокую благодарность Т. А. Седовой за ценные советы и замечания.

Принятые в тексте сокращения:

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
ГЭ — Государственный Эрмитаж

Панорама зарубежного изобразительного искусства конца XIX—XX в.

Все художники отмечены печатью своей эпохи, но величайшими художниками являются те из них, в чьем творчестве эта эпоха нашла свое наиболее глубокое выражение.

A. Матисс

Художественная жизнь конца XIX—XX в. необычайно сложна и противоречива. Развитие изобразительного искусства этой эпохи осуществлялось в небывалой по своей напряженности и глубине идеологической борьбе. При всем многообразии художественных течений и творческих направлений в изобразительном искусстве нашего столетия сталкиваются в основном две концепции, касающиеся социальной функции искусства, его природы и форм развития в XX в. С одной стороны это — реализм, обращенный к жизни, к человеку, к народу, который соответствует эстетическим потребностям передовых сил, ведущих борьбу за социальный прогресс, за мир и социализм, с другой — модернизм, враждебный реализму и гуманизму, связанный с защитой буржуазного бытия.

Соответствие принципов реализма, гуманизма, народности передовым общественно-политическим идеалам эпохи не достигается автоматически. В искусстве капиталистических стран существует ряд художественных течений, где причудливо сплетаются истина и заблуждение, протест против господствующих социальных отношений или их духовно-нравственных последствий для жизни людей и приверженность принципам модернизма. В мировоззрении некоторых мастеров ощутимы острые противоречия между их философско-эстетической программой, творческой практикой и общественно-политическими взглядами. Однако в наиболее последовательных явлениях прогрессивной культуры XX в. проявляется их единство. Неразрывная связь коммунистической идейности и

реалистической правдивости искусства стала типической чертой художественной жизни в СССР и других социалистических странах, здесь развивается реализм нового типа. Это социалистический реализм — высшая степень в развитии художественно-изобразительных возможностей искусства как особой формы эстетического осознания и оценки мира.

Путь художественного прогресса XX в. устремлен к утверждению гуманистической основы искусства и неразрывно связанной с ней художественной правды.

Картина развития художественной культуры XX в. в общих чертах обрисована в книге-альбоме А. Кантора «Изобразительное искусство XX в.» (М., «Искусство», 1973. 47 с. с ил.; 87 л. ил.). Во вступительной статье обращается внимание на основные идеино-художественные процессы, происходящие в искусстве современной эпохи, говорится о борьбе реалистических и модернистских направлений, называются крупнейшие творческие индивидуальности. В альбомной части воспроизведено в черно-белых и цветных репродукциях около 200 произведений отечественного и зарубежного искусства нашего столетия. Среди них работы крупнейших зарубежных художников реалистического искусства — К. Менье (Бельгия), Э. Бурделя, А. Майоля, Ш. Деспио, А. Марке, А. Фужерона (Франция), К. Кольвиц, Э. Барлаха, Г. Гросса (Германия), Д. Манцу, Р. Гуттузо (Италия), Д. Беллоуза, Э. Хоппера, Р. Кента (США), Х. К. Ороско, Д. Риверы, Д. А. Сикейроса (Мексика); мастеров советского искусства и искусства социалистических стран — Ф. Кремера и О. Нагеля (ГДР), Т. Кулисевича (Польша), С. Венева (Болгария), К. Баба (Румыния); представителей различных модернистских направлений и течений — С. Даля (Испания), Д. Поллока (США), П. Мондриана (Голландия) и др.

Любителям изобразительного искусства может быть интересен учебник для средних специальных заведений «История зарубежного искусства» (Под. ред. М. Кузьминой и Н. Мальцевой. М., 1971, с. 311—346), охватывающий огромный исторический период — от первобытного искусства до художественных достижений передовых зарубежных мастеров середины XX в. Материал излагается доступно, компактно, строго отобраны события и факты, издание иллюстрировано. В последнем разделе учебника рассказывается о путях развития архитектуры и изобразительного искусства конца XIX — XX в. в ряде стран

Западной Европы и Америки, о творчестве крупнейших художников и их произведениях, рассматриваются различные художественные направления и группировки, их особенности. Самостоятельная глава посвящена искусству стран социализма, работам скульпторов-монументалистов — Ф. Кремера, К. Дуниковского, Ж. Кишфалуди-Штробля, К. Покорны, живописцев и графиков — И. Петрова, С. Венева, К. Баба, О. Нагеля и др.

Историко-теоретический анализ ряда проблем развития социалистической и буржуазной художественных культур, выявление закономерностей и тенденций изобразительного искусства новейшего времени дается в книге Г. Недошивина «Теоретические проблемы современного изобразительного искусства» (М., «Сов. художник», 1972, 343 с.). Хронологические рамки рассматриваемого периода — последняя четверть XIX в.— 60-е гг. XX в.

С творчеством крупнейших мастеров западноевропейского искусства конца XIX—XX в. знакомят очерки и статьи, составившие иллюстрированные сборники «Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 243—294), «С веком наравне. Кн. 4. Рассказы о мастерах западноевропейской живописи — от Леонардо до Пикассо». (М., 1977, с. 258—359) и «Художники XX в. По страницам журнала „Творчество“» (М., «Сов. художник», 1974, 319 с. с ил.). В первом — читатель найдет рассказы о Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуаре, П. Сезанне, О. Родене, П. Гогене, В. Ван Гоге. Во втором — о К. Моне, О. Ренуаре, П. Гогене, В. Ван Гоге, А. Матиссе и П. Пикассо. Авторы стремятся раскрыть своеобразие таланта каждого из них, разбирая наиболее значительные произведения. В третий сборник, посвященный мастерам зарубежного искусства нашего столетия, вошли лучшие статьи и очерки, которые публиковались в журнале «Творчество» в конце 60-х — начале 70-х гг. Они рассказывают о деятельности таких замечательных живописцев, скульпторов, графиков, как К. Кольвиц, Э. Барлах, Г. Гросс (Германия); П. Пикассо, А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо (Франция); А. Модильяни, Р. Гуттузо, Д. Манику (Италия); Ф. Кремер (ГДР); К. Дуниковский, Т. Кулисевич (Польша). Приводятся высказывания художников о себе и современном искусстве. Репродукции показывают многие произведения зарубежных мастеров.

Сборник материалов советских искусствоведов «Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зару-

безных странах. Искусство XX в. Франции, Бельгии, Германии (до 1945 г.), ФРГ, Италии, Канады, Японии, Египта, Сирии, Ирака» (Под ред. Ю. Коллинского. М., «Искусство», 1975. 327 с.; 72 л. ил.) посвящен процессам развития искусства в ряде капиталистических и развивающихся стран. Основное внимание сосредоточено на прогрессивном реалистическом искусстве, тех тенденциях, которые определяют поступательное развитие художественной культуры XX в.

Анализируя наиболее значительные художественные явления, начиная с первых десятилетий XX в. и до конца 60-х гг., авторы рисуют картину борьбы за прогрессивные гуманистические идеалы в творчестве видных зарубежных мастеров. Среди них — Э. А. Бурдель, А. Майоль, Ш. Деспюо, П. Пикассо, А. Матисс, Ф. Леже, А. Фужерон (Франция); Р. Гуттузо, Д. Манцу, А. Пиццинато (Италия); Ф. Мазерель (Бельгия); К. Кольвиц, Э. Барлах, Г. Гросс (Германия); Р. Кент, Д. Беллоуз, Э. Хоппер, А. Уайес (США); Махмуд Мухтар (Египет). Издание включает свыше 300 репродукций.

Широкую панораму достижений социалистического искусства за прошедшее тридцатилетие после всемирно-исторической победы над фашизмом продемонстрировала международная художественная выставка «30 победных лет», в которой участвовали десять социалистических стран — Болгария, Венгрия, ДРВ, ГДР, Куба, Монголия, Польша, Румыния, СССР, Чехословакия. Она проходила в Москве в Центральном выставочном зале с 27 июня по 10 августа 1975 г., а затем была показана в столицах всех стран-экспонентов. Около двух тысяч произведений, представленных на ней, еще раз убедительно доказали, что социалистическое искусство стало важной частью прогрессивной художественной культуры современности. В статье **В. Зименко** «Утверждение социалистического реализма» из журнала «Искусство» (1975, № 11, с. 2—16) рассказывается об этой выставке и ее значении, о произведениях мастеров разных национальных художественных школ, их ярко индивидуальном творческом облике.

В 1973 г. в Софии состоялась «Выставка реалистической ангажированной живописи». Было показано около шестисот произведений, созданных с 1960 по 1973 г. художниками Болгарии, Венгрии, ДРВ, ГДР, Кубы, Монголии, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии. Цель этого смотра — «объединив усилия художников из социалистических стран, продемонстрировать активную роль

реалистического искусства в строительстве социалистического общества, в борьбе за гуманизм и социальный прогресс, явиться деятельным стимулом в развитии мировой художественной культуры». В статье **В. Полевого** «Лигажированная реалистическая живопись» из сборника «Советское искусствознание 1973» (М., 1974, с. 15—35) дается характеристика этой выставки, рассказывается о главных темах полотен, диапазоне изобразительных средств, применяемых мастерами. Автор затрагивает ряд проблем, важных для большинства национальных художественных школ стран социализма.

Кризис буржуазной культуры наглядно проявляется не только в модернистских течениях разного толка — кубизме, футуризме, экспрессионизме, дадаизме и т. п., развивающихся на протяжении XX в., но и в так называемой «массовой культуре», проповедующей развлекательность, секс, жестокость, насилие, прославляющей сильную личность, пропагандирующей капиталистический образ жизни. Написанные на основе документальных материалов и личных впечатлений остро публицистические книги журналистов **Г. Оганова** «Кто правит бал? Путешествие в „кватроценто“: блеск и нищета модернизма. Художники XX в.» (М., «Молодая гвардия», 1976, 192 с. с ил.) и **Ю. Жукова** «Из боя в бой. Письма с фронта идеологической борьбы. 1946—1972» (М., 1972, с. 523—670) — своего рода размышления о художественной культуре XX в., о дегуманизации буржуазного искусства, о некоторых новейших явлениях модернизма современного Запада. Авторам довелось побывать во многих зарубежных музеях и на различных международных выставках современного искусства, где широко были представлены произведения авангардистов. Так, Г. Оганов, рассказывающая о международной выставке изобразительного искусства — Венецианской биеннале 1972 г., останавливается на различных эксцессах современного антиискусства, дает серьезный критический анализ произведений некоторых талантливых западных живописцев и скульпторов, творческие поиски которых глубоко противоречивы. Им он противопоставляет высокие художественные достижения таких крупнейших прогрессивных художников нашего столетия, как К. Кольвиц, К. Петров-Водкин, Д. А. Сикейрос, М. Сарьян, П. Пикассо, Р. Кент, Р. Гуттузо.

О том, что представляет собой модернизм, какие общие признаки присущи различным его направлениям и течениям в изобразительном искусстве, рассказывают

советские искусствоведы Н. Малахов «О модернизме» (М., «Изобразит. искусство», 1975. 279 с. с ил. Серия «Искусство и борьба идеологий») и Л. Шепетис «От жизни — в ничто. (Модернизм — что это такое?)» (М., «Мол. гвардия», 1972. 175 с. с ил.). Опираясь на ленинское учение о двух культурах, авторы критически анализируют ряд модернистских направлений и течений в буржуазном изобразительном искусстве XX в. (кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт, кинетическое искусство и т. п.), вскрывают социальные причины, вызвавшие их появление. Характеристике современного буржуазного искусства в книгах предпосланы разделы, в которых рассказывается о некоторых течениях европейского искусства конца XIX в. (импрессионизм, постимпрессионизм и др.), обогативших реалистическую художественную культуру. Издания иллюстрированы рядом работ художников конца XIX — XX в.

Болгарский ученый А. Стойков в книге «После заката абстракционизма» (М., «Изобразит. искусство», 1974. 159 с. с ил. Серия «Искусство и борьба идеологий») рассказывает о том, что представляют собой такие новейшие модернистские течения, как новая абстракция, оп-арт, кинетическое искусство, различные разновидности сюрреализма и экспрессионизма. Заключительная глава посвящена прогрессивным зарубежным художникам, обращавшимся в своем искусстве к теме рабочего класса — К. Менье, Т. Стейнлен, К. Кольвиц, Ф. Леже, Ф. Мазерель, М. Лингнер и др.

Читателям, которые хотели бы подробнее, в историческом плане, познакомиться с развитием модернистских направлений, начиная с первых десятилетий нашего столетия и до конца 60-х гг., рекомендуем сборник «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» (Под ред. В. Ванслова и Ю. Коллинского. М., «Искусство», 1973. 278 с. с ил.). В нем содержится развернутый исторический анализ и идеально-теоретическая критика с позиций марксистско-ленинской эстетики основных явлений модернизма и формализма в зарубежном искусстве Западной Европы и США. Рассматривается большое число произведений художников модернистских направлений, взгляды их теоретиков и идеологов. Издание включает около двухсот черно-белых репродукций.

Идеологическая непримиримость социалистического реализма и буржуазного модернизма убедительно пока-

зания в книге Н. Малахова «Социалистический реализм и модернизм» (М., «Искусство», 1970. 320 с. с ил.). Опираясь на большой фактический материал, автор проводит мысль о том, что перспективы мирового художественного прогресса связаны с усилением позиций реалистического искусства и его авангарда — искусства социалистического реализма, развивающегося в борьбе с буржуазной идеологией.

В крупнейших художественных музеях Советского Союза — Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина хранятся многие замечательные произведения искусства конца XIX — XX в.

Эрмитаж обладает уникальными коллекциями живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства, разнообразных археологических памятников. Проходя по его залам, можно увидеть эволюцию художественного развития человечества от начальных форм искусства первобытного общества до произведений зарубежных художников, являющихся нашими современниками.

Рекомендуем несколько хорошо полиграфически выполненных, отличающихся высоким качеством печати альбомов Эрмитажа, посвященных преимущественно живописи. В них воспроизводятся не только многие замечательные памятники классического искусства, но и работы выдающихся художников конца XIX — XX в.— К. Моне, Э. Дега, О. Родена, О. Ренуара, П. Гогена, В. Ван Гога, П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо, К. Менье, Р. Гуттю, Р. Кента и др.

Государственный Эрмитаж. Общ. ред. и авт. вступит. статьи Б. Пиотровский. М., «Изобразит. искусство», 1975. 19 с. с ил.; 176 л. ил. (Музей мира).

Государственный Эрмитаж. Сокровища Эрмитажа. Предисл. Б. Пиотровского. Л., «Сов. художник», 1968. 278 с. с ил.

Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Авт. вступит. статьи В. Левинсон-Лессинг. Л., «Аврора», 1975. 82 с.; 60 л. ил.

Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Авт.-сост. Ю. Кузнецов. Л., «Аврора», 1975. 35 с. с ил.; 100 л. ил.

Государственный Эрмитаж. Западноевропейская скульптура в Эрмитаже. Сост. и авт. вступит. статьи З. Зарецкая и Н. Косарева. Л., «Аврора», 1975. 214 с. с ил.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина по ценности коллекций зарубежного искусства занимает второе место в Советском Союзе. Его обширные и разнообразные собрания дают прекрасный материал для изучения мирового искусства с древнейших времен до наших дней.

Один из молодых и самых богатых отделов музея — картинная галерея. Здесь собраны первоклассные произведения многих художественных школ, причем ряд полотен — шедевры мирового искусства. Всемирной славой пользуется коллекция французской живописи второй половины XIX — XX в. С ней читатель может познакомиться, обращаясь к названным ниже альбомам цветных репродукций большого формата. На их страницах воспроизведены картины импрессионистов (Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара, А. Сислея, К. Писсарро), постимпрессионистов (П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека), художников различных направлений искусства XX в. (П. Синьяка, А. Руссо, П. Боннара, А. Матисса, М. Вламинка, А. Дерена, А. Марке, Ж. Руо, Р. Дюфи, Ф. Леже, М. Утрillo, П. Пикассо и др.).

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. От Мане до Пикассо. Франц. живопись второй половины XIX — XX в. в Гос. музее изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. Авт. текста и сост. Т. Седова. М., «Изобразит. искусство», 1974. 23 с.; 51 л. ил.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Франц. живопись конца XIX — начала XX в. в собрании Гос. музея изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. Авт. текста и сост. Т. Седова. Л., «Аврора», 1970. 119 с. с ил.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Франц. живопись XX в. Сост. и авт. аннотаций Т. Боровая. Л., «Аврора», 1972. 9 с.; 60 л. ил.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Сост. и авт. вступит. статьи А. Замятиной. М., «Изобразит. искусство», 1975. 17 с.; 107 л. ил.

Этот альбом посвящен сокровищам картинной галереи музея.

Показан ряд произведений французских, итальянских, немецких, американских художников второй половины XIX—XX в.

Картины французских художников в музеях Советского Союза. Сост. и авт. вступит. статьи М. Климова. М., «Сов. художник», 1966. 6 с. с ил.; 50 л. ил.

Немецкая живопись в музеях Советского Союза. Сост. и авт. вступит. статьи М. Либман. Л., «Аврора», 1973. 232 с. с ил.

Эти два альбома показывают в отличных цветных репродукциях большое число произведений французской и немецкой живописи, хранящихся в музеях нашей страны и позволяющих воссоздать путь развития этих национальных школ за пять столетий — от XV до середины XX в.

С прославленными коллекциями живописи и скульптуры, сосредоточенными в знаменитых музеях и картинных галереях, знакомят выходящая с 1965 г. в издательствах «Советский художник» — «Изобразительное искусство» серия альбомов «Музей мира». Она позволяет увидеть в черно-белых и цветных репродукциях многочисленные шедевры мировой художественной культуры. Показаны произведения знаменитых европейских мастеров XII — XX вв., принадлежащих к различным художественным школам. Альбомы включают вступительные статьи, рассказывающие об истории музея и его коллекциях, а также пояснительные тексты к произведениям искусства, характеризующие творческий облик мастера и данную работу. Из этой серии далее названы только те альбомы, в которых отражены работы художников второй половины XIX — XX в.

Баварские государственные собрания картин. Мюнхен. Старая Пинакотека. Новая Пинакотека. Новая государственная галерея. Авт.-сост. М. Либман. 1972. 200 с. с ил.

Лувр. Париж. Авт. текста Ю. Золотов. 1971. 205 с. с ил.

Музей изобразительных искусств. Будапешт. Авт.-сост. К. Гараши. 1976. 320 с. с ил.

Национальная галерея. Лондон. Авт. текста и сост. Н. Кузнецова. 1971. 168 с. с ил.

Хорошо иллюстрированные книги из серии «Города и музеи мира», в течение двух десятилетий выходящие в издательстве «Искусство», известны и любмы многими читателями. Они рассказывают о крупнейших художественных центрах, богатых выдающимися памятниками архитектуры и изобразительного искусства разных эпох, наиболее интересных достопримечательностях, о художественных музеях и хранящихся в них коллекциях, в том числе о собраниях живописи и скульптуры XIX — XX вв. Советуем обращаться к этим книгам.

Мастера искусства конца XIX—XX в.

Эдуард Мане (1832—1883)

Наш долг — извлечь из нашей эпохи все, что она может нам предложить, не забывая о том, что было открыто и найдено до нас.

Э. Мане

Он [Э. Мане] был одним из самых энергичных проводников новой, светлой живописи, создаваемой на пленере, живописи, воспроизводящей современную среду, современные сюжеты.

Э. Золя

В 1865 г. на очередной весенней выставке в Салоне Парижа произошло нечто невообразимое и небывалое. Тридцатитрехлетний живописец Эдуард Мане, картины которого жюри Салона уже неоднократно отвергало, показал свою «Олимпию» (1863). Он изобразил обнаженную женщину, сюжет традиционный для живописи, однако вместо богини, написанной в привычных канонах «идеально прекрасного», представил обыкновенную парижанку, свою постоянную натурщицу Викторину Мёран. Молодая женщина отдыхает на кровати. Она смотрит прямо на зрителя бесстрастным, чуть рассеянным взглядом. Хрупкое, угловатое тело Олимпии далеко от совершенных форм. Ничего манерного нет в этой женщине с цветком в волосах и бархоткой на шее. С удивительной деликатностью, в розово-перламутровой гамме, в трепете тончайших рефлексов написал Э. Мане тело женщины. У ног Олимпии на постели, выгнув спину, стоит черная кошка. Рядом негритянка, робко и восторженно глядящая на свою хозяйку, передает ей букет из ярких цветов.

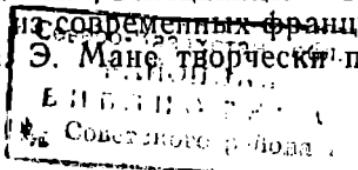
Академическим композициям в ложноклассическом стиле, выдуманным восточным сценам, «будаарным» Венерам и нимфам, которые демонстрировались в Салоне, Мане противопоставил правду и красоту реального. Это

влияло бурю негодования и возмущения, ожесточенные споры, полемику в прессе. Картина привела в ужас публику как своим содержанием, так и новизной живописной техники. Как свидетельствует современник и первый биограф художника Э. Базир, вокруг «Олимпии» собирались толпы народа. Хохоча, завывая, они угрожали картины тростями и зонтами, так что администрация вынуждена была поставить около нее двух караульных.

Официальная критика назвала «Олимпию» «батиньольской прачкой» (в Батиньольском квартале находились мастерская Мане), а живопись — «непристойной мишней». Судьбу этой картины разделило большинство работ Мане: они были отвергнуты Салоном, не приняты буржуазной публикой.

Главной темой своего творчества художник провозгласил современность. Он глубоко демократичен в выборе героев — это шумная, разношерстная толпа парижских булыжаров: продавщицы, завсегдатаи кабачков, официантки, нестрий мир богемы — поэты, художники; мир современного города, который Мане хорошо знает и любит. Таковы его картины 60-х гг.: «Гитарист», «Любитель абсента», «Старый музыкант», «Лола из Валенсии» и особенно «Музыка в Тюильри». В ней художник запечатлел сцену в саду Тюильри, увиденную в действительности, эпизод из повседневной жизни, ничем не примечательной. Он хотел сохранить и передать свежесть непосредственного восприятия, внушить зрителю, что каждый миг жизни исполнен поэзии и значения, поэтому достоин быть запечатленным на полотне. Эта новая эстетическая программа привлекла за собой рождение новой живописной системы, изменение техники живописи. Официальная критика отнеслась к «Музыке в Тюильри» резко отрицательно.

Художника это глубоко огорчало, но он не отказался от избранного пути. По словам А. Пруста, близкого друга Э. Мане, он «питал глубокое презрение к живописцам, десевшим в своих мастерских со своими натурщицами, костюмами, манекенами и создающими мертвые картины, тогда как... за стенами мастерских есть столько живых вещей». Э. Мане постоянно учился у великих художников прошлого, стремясь усовершенствовать свою живописную технику. Его особенно привлекали испанские живописцы — Д. Веласкес и Ф. Гойя, венецианцы — Тициан, Джорджоне, Я. Тинторетто, из современных французских художников — Э. Делакруа.



батывает мотивы и сюжеты, заимствованные у великих мастеров, стремится наполнить их современным звучанием, решить новые живописные задачи. Так, в картине «Завтрак на траве» (1863, Лувр) он изображает отдых молодых парижан на фоне прекрасного пейзажа, полного воздуха и дневного света. По примеру художников Возрождения — Джорджоне и Рафаэля — Э. Мане в эпизоде завтрака на лоне природы представил обнаженную модель рядом с фигурами, одетыми по моде своего времени.

Такое «приравнивание» современности к классическим идеалам, демократизм Мане, особенно возмутили публику и критиков. Картина была признана «непристойной», жюри ее отвергло, но она была показана в «Салоне отверженных». Этот «Салон» был устроен с позволения Наполеона III для художников, чьи работы были отвергнуты жюри. С этого времени Э. Мане рассматривается многими как вождь «независимых художников». Публика продолжает не понимать его картины, критика жестоко издевается над искусством Э. Мане. Лишь немногие современники высоко ценили талант художника и среди них поэт Ш. Бодлер, писатель Э. Золя, ставшие его приверженцами и защитниками.

Золя опубликовал в 1866 г. восторженный отзыв об Э. Мане, стоявший ему разрыва с журналом, где он печатался. В следующем году он выпустил «биографический и критический этюд» о художнике, издание которого приурочил к открытию отдельного павильона его картины (на Всемирную выставку 1867 г. в экспозицию французского искусства произведения Э. Мане не были приняты). Писатель видел в нем прекрасного мастера, говорящего своим собственным языком. Он пророчески предсказал, что осмеянная живопись художника будет признана, а такие его картины, как «Олимпия» и «Завтрак на траве» со временем займут свое место в Лувре.

В работах второй половины 60-х — начала 70-х гг. Э. Мане продолжает обращаться к современности, совершенствует живописную технику. Он пишет сцены, словно выхваченные из будничного течения жизни и вместе с тем полные лирической одухотворенности — «Завтрак в мастерской», «Балкон» и другие, много работает в области портрета. Его манера становится более свободной, живопись светлой, богатой прозрачными рефлексами.

В 1870 г., во время франко-прусской войны, Э. Мане становится артиллеристом Национальной гвардии, готовится защищать Париж. Трагические дни последней «кро-

ианой пещели» Парижской Коммуны он запечатлел в литографии «Гражданская война» и акварели «Расстрел коммунаров».

Интерес к современности, новая живописная техника привлекли к Мане многих молодых живописцев. Среди них были К. Моне, Э. Дега, Ф. Базиль, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей. Эта группа, после устроенной ими в 1874 г. первой выставки своих работ, получила название «импрессионисты». Для них поиски Э. Мане были открытием и в некотором роде указанием пути, по которому следует идти. Связи Э. Мане и импрессионистов были дружескими, взаимообогащающими. Он поддерживал своих товарищей в их стремлении обрести собственный живописный язык, в их борьбе за признание, оказывал им и материальную помощь.

Пленэрная живопись (живопись на открытом воздухе) импрессионистов, разработанные ими приемы передачи света, воздуха, движения привлекли внимание Э. Мане, обогатили его сложившуюся живописную систему. Формально он не присоединился к их группе, не принимал участия в выставках импрессионистов, считая, что им пришло надо бороться в официальном Салоне. Однако многие критики и посетители выставок считали его поклонником этой группы. По своей общей установке, характеру художественного видения близки импрессионизму такие полотна Э. Мане, как «Аржантей», «В лодке», «Белье», «Клод Моне, работающий в лодке».

Влюбленный в красоту реального мира, Э. Мане в 70-е — начале 80-х гг. продолжает писать преимущественно жанровые картины («Бал-маскарад в Опере», «Наполеон», «У панции Латюнь») и портреты (поэта С. Малларме, художницы Б. Моризо, близкого друга А. Пруста, коммунара А. Рошфора). Он изображает людей самых различных слоев буржуазного общества, от уличных бродяг до знаменитых политических деятелей, артистов, писателей. И каждый из них интересен своей индивидуальностью, не повторимостью облика, манерой поведения. По меткости и психологической тонкости обрисовки своих персонажей Э. Мане можно сравнить с Мопассаном и Золя.

В течение двадцати лет Э. Мане ломал глухую стену непонимания и рутины. Это были двадцать лет непрерывных битв и напряженного труда.

Последнее большое великолепное полотно, за которое Э. Мане был награжден орденом Почетного легиона,—

«Бар Фоли-Бержер» (1881—1882, Ин-т Курто, Лондон). Оно написано тяжело больным художником и посвящено теме призрачности счастья, столкновения мечты и реальности, одиночества человека в толпе. В этом шедевре полно раскрылось мировосприятие Э. Мане — его чуткая любовь к миру и человеку, к живописной и духовной красоте жизни.

«Мане — один из наиболее блестящих представителей французского искусства XIX века,— писал советский историк искусств и художественный критик Б. Терновец.— Исключительная живописная одаренность, подлинная любовь к искусству, ясный критический ум, живая связь с действительностью.., стремление установить собственное отношение к миру, смотреть своими глазами на современность и говорить присущим ему языком кладут печать новаторства на художественные устремления Мане». Пrolожатель лучших реалистических традиций французской живописи, он значительно обновил их, открыл следующую страницу развития художественной культуры.

В советских музеях очень мало живописных и графических произведений художника. Два его полотна — этюд «Кабачок» и «Портрет А. Пруста» находятся в ГМИИ.

Показанная в Москве и Ленинграде в 1971 г. большая выставка французской живописи второй половины XIX — начала XX в. из музеев Франции позволила советским зрителям увидеть такие первоклассные работы Э. Мане, как «Флейтист», портреты Э. Золя и С. Малларме, «Осень. (Портрет Мери Лоран)».

Несколько полотен Э. Мане было представлено и на других выставках из собраний зарубежных музеев, организованных в Советском Союзе в течение последнего десятилетия.

С искусством живописца нельзя знакомиться, обращаясь к черно-белым репродукциям. Они не позволяют почувствовать силу и очарование его работ, их колористическое богатство.

Рекомендуем в первую очередь обратить внимание на книгу-альбом А. Чегодаева «Импрессионисты» (М., «Искусство», 1971. 24 с.; 64 л. ил.), где в цветных, крупноформатных репродукциях хорошего качества воспроизведено девятнадцать полотен Э. Мане разных жанров, созданных в 1862—1882 гг. Это картины «Лола из Валенсии», «Олимпия», «Завтрак в ателье», «Бар Фоли-Бержер», портреты Э. Золя, С. Малларме, Сюzon; пейзаж «Улица

Моне с флагами», патюроморты «Белая сирень в стеклянной вазе» и др. Наряду с произведениями Э. Мане в альбоме показаны работы Э. Дега, Э. Будена, К. Моне, К. Ниссарро, Ф. Базиля, О. Ренуара, А. Сислея.

Статья советского искусствоведа и историка искусства А. Чегодаева дает ключ к правильному пониманию творчества Э. Мане и его товарищей, того нового, что они привнесли во французскую живопись. С ней можно познакомиться также в сборнике избранных статей А. Чегодаевой «Мои художники» (М., 1974, с. 109—134 с ил.).

Биографические очерки об Э. Мане, художнике-бунтаре, «легендом бойце», как называл его О. Ренуар, помещены в сборнике «Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 243—248) и книге журналиста И. Долгополова «Рассказ о художниках» (М., 1974, с. 99—131).

Замечательная, эмоциональная повесть советского писателя, энтузиаста искусства Л. Волынского «Зеленое дерево жизни» посвящена Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, О. Ренуару, К. Ниссарро, А. Сислею, П. Сезанну, В. Ван Гогу, П. Гогену, их жизни и творчеству, открытиям и горестям заблуждениям. Автор воссоздал творческий облик и черты личности этих художников, показал их неразрывные связи с лучшими реалистическими традициями французского искусства. Замечательные полотна импрессионистов — это живая ветвь на вечнозеленом дереве жизни. Повесть вошла в книгу Л. Волынского «Семь дней.— Зеленое дерево жизни» (М., 1971, с. 197—343).

Биографический и критический этюд Э. Золя об Э. Мане читатель найдет в 24-м томе 26-томного собрания сочинений писателя (М., 1966, с. 201—234).

Документально-художественная биография французского писателя А. Перрюшо «Эдуард Мане» (М., «Молодая гвардия», 1976, 319 с. с ил.; 17 л. ил., портр.), вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей», рисует яркий, запоминающийся портрет живописца во всем своеобразии индивидуальности.

Писатель рассказывает о нелегком пути художника, прослеживает историю рождения многих его полотен, пишет о тех «битвах», которые они вызывали, о близких и друзьях Э. Мане, его товарищах по искусству. Послесловие М. Ирохоффовой поможет читателю понять, какое место занимает Э. Мане во французском искусстве.

Творческому пути Э. Мане, его наиболее значительным произведениям, своеобразию художественного виде-

ния посвящены статьи искусствоведов: Б. Терновец «Избранные статьи» (М., 1963, с. 215—243); Л. Вентури «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 7—18 с ил.).

Одна из глав монографии Н. Калининой «„Эпоха реализма“ во французской живописи XIX в.» (Л., 1972, с. 188—218) посвящена произведениям, соединенным в конце 50—60-х гг. Э. Мане и младшим поколением живописцев.

В статье Е. Левитина «Гравюры Эдуарда Мане и Эдгара Дега» из сборника «Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка» (М., 1976, с. 53—66 с ил.) дается сравнительный анализ работ этих двух мастеров, особенностей их графического почерка.

Подлинное величие Мане, как верно заметил один из исследователей творчества художника, измеряется не только тем, что он совершил, но также и тем, в каких условиях создал он свои лучшие полотна. Об этом могут лучше всего рассказать документы. Они представлены в сборнике «Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников» (М., «Искусство», 1965. 262 с.; 29 л. ил.), богато иллюстрированном произведениями живописца. Сюда вошли письма Э. Мане близким и друзьям, торговцам картинами, его высказывания об искусстве. Вот одно из них, ставшее девизом всех его творческих исканий: «Никогда не останавливаться на одном уровне, не повторять завтра того, что сделано сегодня, постоянно искать новый аспект, заставлять звучать новую ноту». В книге приводятся воспоминания и высказывания об Э. Мане современников: литераторов Ш. Бодлера, Т. Готье, Э. Золя, С. Малларме, Г. Жеффруа, критиков—Т. Торе, Л. Э. Диоранти, З. Астрюка, Т. Диоре, Ж. А. Кастаньяри, друзей—А. Пруста, А. Фантен-Латур, Э. Базира, К. Моне и др. Помещено много выдержек из газетных заметок и журнальных отзывов как недоброжелателей, так и почитателей Э. Мане. Материал расположен в хронологической последовательности, в соответствии с основными этапами творческой биографии художника.

В обстоятельной вступительной статье В. Прокофьева прослеживается творческая эволюция мастера, характеризуются документы, собранные в книге.

Тем читателям, которые хотят глубже познакомиться с искусством Э. Мане и его младших товарищей — Дега, Писсарро, К. Моне, Сезанна, Ренуара, Сислея, рекомендуем обратиться к работе известного американского искусствоведа Д. Ревалда «История импрессионизма»

(Л.—М., «Искусство», 1959. 454 с.; 162 л. ил.). Автору удалось сочетать живость, увлекательность изложения с точностью и строгостью научного исследования. Книга содержит богатейший фактический материал о художниках-импрессионистах. В ней прослеживается их эволюция от первых попыток самостоятельного творчества во второй половине 50-х гг. через первую групповую выставку импрессионистов 1874 г. до последней восьмой, организованной в 1886 г. «Читая книгу Ревалда,— пишет в предисловии к книге А. Изергина,— как бы погружаешься в бурный поток событий, знакомишься со сложными взаимоотношениями молодых мастеров, с их взглядами на жизнь и искусство, с особенностями их личных биографий, даже с их паружностью».

Эдгар Дега (1834—1917)

Не было искусства менее непосредственного, чем мое. Все, что я делаю, есть результат обдумывания и изучения старых мастеров; о вдохновении, непосредственности, темпераменте я ничего не знаю.

Э. Дега

Дега есть тот божьей милостью острый глаз, подчиненный острейшему уму, который подмечает всегда то, что люди называют «характерным» ...умеет это подмеченное воспроизвести на плоскости не только очень похоже, но еще и так, что все кажется значительным. Именно изобразить все это, а не рассказать об этом.

А. Бенуа

Французского художника большого оригинального таланта Эдгара Дега отличала необычайная острота динамичного видения мира. Его дар наблюдения, точность и зоркость взгляда были поразительны. Силу его зрительной памяти можно сравнить только с О. Домье. Так же как и его товарищей импрессионистов, Э. Дега интересовала современная жизнь. Он черпал свои темы в самой гуще шумной городской жизни, писал скакушки, сцены на улице, в театре, кафе, цирке, за что нередко выслушивал упреки в чрезмерном реализме и «вульгарности» сюжетов. «Человеческая комедия» занимала его гораздо больше, чем мир природы. Пейзажей он почти не писал. Как К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей влюбленно наблюдали

и изучали природу, так Дега изучал и наблюдал человека-современника. Он выполнял свои фигурные композиции и жанровые сцены не на пленере, а в мастерской, создавал их по воспоминаниям, в то время как другие импрессионисты работали с натуры, «на месте».

Одним из основных принципов Э. Дега было «наблюдать не рисуя и рисовать не наблюдая». Короткие строки записной книжки художника как бы раскрывают перед нами его творческую лабораторию. «Очень хорошо копировать то, что видишь, но гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержан в памяти. Тогда происходит претворение увиденного, при котором воображение сотрудничает с памятью. Изображаешь только то, что тебя поразило, иными словами — необходимое. Таким образом, твои воспоминания и фантазии свободны от тирании природы».

Дега с необычайной точностью улавливал жесты, позы, схватывал на ходу характерные движения и передавал их с необыкновенной правдивостью. Вот почему его прачки, балерины, наездники, гладильщицы, модистки, певицы, занятые своим каждодневным трудом, поразительно достоверны. Он рисует их, как людей труда, «выражаясь при этом как бы на их же языке и технически уясняя нам их приемы» (Э. Гонкур).

Все импрессионисты были поэтами трепетного мира, все понимали жизнь как постоянное движение. И если у пейзажистов — К. Моне, К. Писсарро, А. Сислея — это постигалось через движение воздуха, света, смену времен дня и года, через постоянный круговорот природы, то Э. Дега стремился передать сущность мира через движение человека.

Современные критики упрекали Дега в том, что он «срезает» краями картины предметы и людей, говорили даже, что он просто не умеет разместить на полотне изображаемое, уложиться в формат картины. Между тем это было сделано сознательно, ибо Э. Дега продолжал и логически развивал то, что было начато картиной Э. Мане «Музыка в Тюильтри». Э. Дега показывал жизнь в движении. Не как сцену спектакля или же фотографию, где все тщательно расставлены по местам, а как часть «потока жизни». Вот почему многие его картины кажутся не заранее сочиненными, а как бы подсмотренными, на лету выхваченными из жизни.

Э. Дега писал масляными красками, но очень часто обращался и к пастели (род мягких цветных каранда-

шей). Эта техника позволяла ему яснее проявить свой великолепный талант рисовальщика, свою любовь к выразительной линии. В то же время сочные тона и «мерцающий» штрих пастели помогали художнику создать ту особенную красочность атмосферы, ту переливчатость цвета, которая отличает его работы. Бег линий рождает форму, из вихря красочных штрихов рождается цвет. Особенно ощутимо это в пастели «Голубые танцовщицы» (ГМИИ), выполненной в 90-е гг., где из радужного мерцания чистых тонов как бы возникает мелодия танца. Зритель видит группу танцовщиц на сцене, будто выхваченную лучом прожектора, преобразующего цвет, создавшего феерию театрального зрелища. Дега прекрасно передает здесь мгновенный эффект искусственного освещения. Сначала кажется, что расположение фигур четырех танцовщиц, «срезы» их краями рамы, приближенность к зрителю, случайны и необоснованы. Однако композиция картины глубоко продумана. При кажущейся тесноте расположения фигур их пластические объемы не нарушаются, они объединены словно в скульптурной группе. В картине не ощущаешь глубины, она плоскостна и декоративна. Различные оттенки голубовато-синих, зеленоватых, коричневато-золотистых цветов как бы сливаются в прекрасную красочную симфонию. Эта работа по праву принадлежит не только к шедеврам самого художника, но и замечательным произведениям мирового искусства.

Сын банкира, Дега бросил юриспруденцию, хотя получил степень бакалавра, и решил всецело посвятить себя живописи. Этому отчасти содействовало и знакомство с Энгром. Обучаясь в Париже, в Школе изящных искусств, Дега работал в мастерской Ламотта, ученика Энгра, уделяя особое внимание выразительности и точности рисунка. Он старательно изучал классиков, выполнил множество копий произведений старых мастеров в музеях Парижа и Италии. Начиная с 1854 г., Дега бывал в Италии неоднократно, посещал Флоренцию, Рим, Неаполь, делал зарисовки с античных статуй, изучал картины художников Возрождения и более поздних эпох.

Первыми работами Дега были гравюры, лучшие из них по чистоте и точности рисунка напоминают Энгра. Затем Дега начал писать портреты, выполненные в традиционной классической манере, а также темные по колориту исторические композиции на традиционные академические сюжеты. С 1865 по 1870 г. Э. Дега регулярно

выставлялся в Салоне. Вскоре он познакомился с Э. Мане и его картинами (к 1864 г. относится ряд портретных набросков с Э. Мане), стал постоянным посетителем кафе «Новые Афины» и кафе Гербуа, где собирались «независимые художники» во главе с Э. Мане. Историческая тематика не удовлетворяла Э. Дега, у него пробуждается острый интерес к современности. Он находит свои сюжеты за кулисами парижских театров, на ипподромах, в прачечных, в швейных мастерских. Протест против засилья официального искусства, академической рутины, интерес к современности сблизили его с импрессионистами. Э. Дега обогатил свою палитру яркими, чистыми красками, но к пейзажу — главному жанру импрессионистов — остался равнодушным. Основным средством выражения для него была человеческая фигура. В людях его особенно привлекали движения, выработанные привычкой или профессиональной тренировкой. Он любил писать наездников на скачках, жесты и мимику оркестрантов, тренировки балерин, рабочие приемы прачек и гладильщиц («Урок танцев», «Музыканты в оркестре», «Перед трибунами», «Танцовщицы на репетиции», «Прачки» и др.). Дега показывает балет как трудное ремесло, чаще всего изображает не спектакль, а репетицию: зритель видит танцовщиц в репетиционных классах, в тесноте кулис, напряженно тренирующихся, усталых, не всегда привлекательных. Грация танцующих контрастирует с небрежными и даже неуклюжими позами отдыхающих девушек. Пытаясь преодолеть статику станковой картины, Э. Дега искал неожиданные ракурсы, использовал «срезы» композиций рамой, крупные планы, как бы выводящие движение за пределы картины.

Писатель Э. Гонкур, несколько раз бывавший в мастерской Э. Дега, оставил такую запись в своем дневнике об этом «удивительном художнике», способном улавливать «самую суть вещей»: «Я до сих пор не встречал человека, который умел бы лучше изобразить современную жизнь, самую душу этой жизни».

Искусство Э. Дега отличала большая социальная заостренность в сравнении с Э. Мане, О. Ренуаром. В ряде произведений Дега звучит тема безнадежности, одиночества маленького человека в капиталистическом городе. К таким картинам принадлежит знаменитый «Абсент» (1876, Лувр); полотно это привлекает тонким психологизмом. В кафе, за столиком, спиной к зеркалу, в котором отражаются темные силуэты, сидят двое — мужчина и

женщина. Он курит, перед ней стоит рюмка абсента. Они молчат, чуждые друг другу, погруженные в себя. Зритель видит их издалека, через пустые столики первого плана. И пустота, окружающая этих людей, стоящих на иной ступени социальной лестницы, усиливает чувство одиночества и трагизма. Приглушенные пастельные тона передают рассеянный свет в интерьере.

Э. Дега принимал активное участие почти во всех выставках импрессионистов, послал на первую — десять своих работ. Он разделял с другими членами группы неприязнь, насмешки, издевательства, которые сыпались со стороны публики и официальной критики. Однако Э. Дега расходился со своими товарищами по некоторым вопросам искусства и живописного метода. Так, в его картинах ведущая роль принадлежит не цвету, как у других импрессионистов, а композиции и рисунку. «Я художник с помощью линий», — подчеркивал Э. Дега. Его мало занимала проблема передачи воздушной среды, солнечного света в пленере, больше его интересовали эффекты искусственного освещения — свет рампы, огни кафе.

В 80—90-е гг. Э. Дега работал преимущественно пастелью, изображал балерин, обнаженных женщин, занятых туалетом. Он писал женщины, выходящие из ванн, вытирающиеся или причесывающиеся. При этом целиком исходил из впечатления действительности, отказался от привычных традиций, добивался большей непринужденности. Его женщины не позируют, их формы и движения точны, лишены всякой идеализации, обыдены, характерны и в то же время передают пластическую красоту человеческого тела («За туалетом», «После ванны» — обе работы находятся в Эрмитаже).

Э. Дега, как и другие импрессионисты, искал красоту в современной окружающей жизни. «Живи я двумя столетиями раньше, — заявлял он, — я писал бы купающуюся Сусанну, теперь же я изображаю женщину в тазу». Французский поэт и критик П. Валери отмечал, что «его рисунок трактует тело столь же влюбленно и столь же безжалостно, как Стендаль — людские характеры и побуждения».

Последняя выставка, на которой Э. Дега показал свои работы публике, была в 1892 г. Прогрессирующая болезнь глаз привела к тому, что в конце жизни мастер уже не мог заниматься живописью и тогда обратился к скульптуре. Он лепил из глины и воска балерин, жокеев, фигурки обнаженных, с горечью называя это «ремеслом слеп-

пого». Уже после смерти Дега они были отлиты в бронзе и демонстрировались на его посмертных выставках.

Дега не имел непосредственных учеников, но его влияние на современников особенно ощутимо в работах А. Тулуз-Лотрека, П. Боннара, Э. Вюйара и других художников.

В ГМИИ и ГЭ хранится десять работ Дега. Только одна из них — «Танцовщица у фотографа» (ГМИИ) выполнена масляными красками, остальные — пастелью. Такие прекрасные работы художника из зарубежных музеев, как «Абсент», «Музыканты в оркестре», «Репетиция балета на сцене», «Балетный класс» советские зрители видели на различных выставках.

В репродукциях живописные и графические работы мастера воспроизведены в следующих изданиях:

Дега Э. 1834—1917. Авт. вступит. статьи и сост. Б. Зернов. Л.—М., «Сов. художник», 1966. 39 с.; 25 л. ил. (Мастера мирового искусства).

Чегодаев А. Импрессионисты. М., «Искусство», 1971. 24 с.; 64 л. ил.

Живопись импрессионистов. Каталог выставки. Сост. М. Бессонова [и др.]. М., «Изобразит. искусство», 1974. 152 с. с ил.

В альбоме, изданном в серии «Мастера мирового искусства», преимущественно в черно-белых репродукциях, показано более пятидесяти полотен, пастелей, гуашей, рисунков и одна скульптура художника из многих музеев мира и частных собраний. Это портреты («Автопортрет», «Семейство Беллели», «Женщина с хризантемами», «Портрет Эдмона Дюранти»), жанровые сцены («Хлопковая контора», «Песенка о собаке», «Экзаментанца», «Маленькие модистки», «Певица в кафе-шантане» и др.), рисунки («Жокен», «Балерина в репетиционном зале»), скульптура («Четырнадцатилетняя балерина»). Во вступительной статье рассматривается творческий путь мастера, особенности его искусства.

Хорошего качества цветные крупноформатные репродукции четырнадцати живописных работ Э. Дега разных лет, включенные в книгу-альбом А. Чегодаева об импрессионистах, позволяют почувствовать своеобразие мастера, познакомиться с главными темами его творчества. Это портреты кисти художника, жанровые сцены («Скачковые лошади в Лоншаре», «Абсент», «Танцовщицы в фойе», «Гладильщицы», «Арлекин и Коломбина»), пастели («Купанье», «Женщина, расчесывающая волосы»).

В каталоге выставки 1974 г., организованной крупнейшими музеями Советского Союза к 100-летнему юбилею первой выставки импрессионистов, можно увидеть в цветных репродукциях четыре работы Э. Дега из ГМИИ. Здесь же помещены справка о творчестве художника, аннотации на его произведения.

В цветных репродукциях произведения Дега из московского музея показаны в альбоме: **Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. «От Мане до Пикассо»** (см. на с. 14). В иллюстрированном очерке Р. Русаковой «Дега» (М., «Сов. художник», 1968. 30 с. с ил.) из серии «Шедевры ГМИИ» рассказывается о творческом облике художника, его работах, хранящихся в музее.

Биографические очерки о Дега, характерных чертах его личности включены в сборник **«Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.»** (Л., 1971, с. 262—267), в книгу И. Долгополова «Рассказы о художниках» (М., 1974, с. 153—171 с ил.).

Импрессионистам — Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуару, П. Сезанну и некоторым другим французским художникам второй половины XIX в.— посвящена повесть Л. Волынского «Зеленое дерево жизни» (см. на с. 21).

Творческий облик Дега обрисован в статьях искусствоведов: Б. Терновца из сборника «Избранные статьи» (М., 1963, с. 244—275) и Л. Вентури в книге «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 19—29 с ил.). Б. Терновец подробнее рассматривает вопрос о взаимоотношениях Э. Дега со своими товарищами-импрессионистами, о чертах, сближающих его с Э. Мане, К. Моне и другими, об особенностях таланта.

Русский художник и историк искусства А. Бенуа посвятил несколько восторженных статей выставкам Э. Дега в Париже, организованным в 30-х гг. нашего века, знакомившим с различными сторонами таланта мастера, которому, как считает автор, неоспоримо принадлежит титул «классика», который — истинная гордость французского искусства. Они включены в сборник «А. Бенуа размышляет...» (М., 1968, с. 362—379).

Богато иллюстрированный сборник документов «Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников» (М., «Искусство», 1971. 304 с.; 33 л. ил., портр.) содержит интересные разнообразные материалы, характеризую-

щие творческий облик художника, черты его личности, взаимоотношения с современниками, взгляды на искусство, отношение к классическому наследию. Это письма Дега к близким и товарищам, краткие заметки и зарисовки из записных книжек, прокомментированные искусствоведом П. Лемуаном. Они помогают многое понять в таком сложном и противоречивом человеке, каким был Дега.

В сборник вошли воспоминания людей, хорошо знавших Э. Дега, общавшихся с ним в последний период жизни,— английского живописца и критика Д. Мура, французского торговца картинами и издателя А. Воллара, французского социолога Д. Алеви, а также эссе французского поэта и критика П. Валери «Дега. Танец. Рисунок». В качестве вступления ко всем этим материалам помещена статья советского искусствоведа старшего поколения, вдумчивого исследователя творчества художника Я. Тугендхольда «Эдгар Дега и его искусство».

Ряд высказываний Дега, важных для понимания его художественного метода, отношения к современному искусству и старым мастерам, вошел в семитомник **«Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Искусство конца XIX — начала XX в.»** (М., 1969, с. 34—58).

Статьи искусствоведов Е. Левитина «Гравюры Эдуарда Мане и Эдгара Дега», Н. Воркуновой «Дега и Тулуз-Лотрек», В. Прокофьева «Импрессионисты и старые мастера», посвященные различным сторонам творческой деятельности Дега, вошли в сборник **«Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка»** (М., 1976, с. 11—66; 91—111).

Рекомендуем также иметь в виду исследование Д. Ревалда «История импрессионизма» (см. на с. 22), а также книгу О. Рейтерсверда «Импрессионисты перед публикой и критикой» (см. на с. 39).

Клод Моне (1840—1926)

Приемы меняются... искусство остается тем же: свободной и проникнутой чувством интерпретацией природы.

К. Моне

...Моне,— по моему мнению,— это очень серьезный, очень чистый талант.. Это искусство большого мастерства, базирующееся на наблюдательности и совершенно новом мировоззрении... Моне — поклонник подлинной природы.

К. Писсарро

15 апреля 1874 г. в центре Парижа, в ателье известного фотографа Надара открылась выставка группы «независимых художников», чьи картины в течение ряда лет отвергались официальным Салоном. Устроителями выставки были малоизвестные тогда живописцы — К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар, П. Сезанн, Берта Моризо. Это были люди очень разные по своему характеру, обладавшие каждый ярко выраженной индивидуальностью — одни из них отдавали предпочтение пейзажу (К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей), другие — писали сцены из современной им жизни, портреты (Э. Дега, О. Ренуар, Б. Моризо), но всех их объединяло желание покончить с фальшью официального искусства, показать на своих полотнах современную им жизнь, «уловить ее и передать во всей правдивости.., видеть в ней истинную красоту, вечную и меняющуюся» (Э. Золя). Они стремились писать цветом свет, запечатлеть свое правдивое, живое, освобожденное от старых традиций восприятие мира в его мгновенном облике, писали простые и будничные сцены, парижские улицы, вокзалы, кафе, скачки, театр, природу родной страны в ее непрерывном изменении, своих современников — людей различных сословий, профессий и общественных слоев. Впервые эти живописцы обратились к изображению напряженного ритма жизни большого города, разрабатывая приемы передачи освещения, воздуха, движения. Они принесли в искусство новое живописное видение, что потребовало и новой живописной техники. Их краски становятся светлыми, чистыми, мазок «подвижным», восприятие более острым, свежим. На полотнах этих художников мир рождается как бы вновь освеженным, омытым дождем, полным сияния и залитый солнечным светом. Как отмечали уже на-

иболее зоркие их современники, они открыли в живописи «радость, ясность, весенний праздник».

Для выставки было отобрано более ста шестидесяти полотен; в ней приняли участие кроме названных выше живописцев еще двадцать четыре участника, но «тон» задавали жизнерадостные, наполненные солицем и светом полотна О. Ренуара и К. Моне, пейзажи К. Писсарро, А. Сислея, П. Сезанна, картины, изображающие скачки и танцовщиц кисти Э. Дега. Среди пятн картин К. Моне, представленных здесь, был и пейзаж «Впечатление. Восход солнца» (1872). Раннее туманное утро в гаврском порту. Контуры корабельных мачт, портовых кранов, чернеющие лодки как бы растворяются в зыбком тумане. Лучи восходящего солнца преображают весь пейзаж, вызывают необычайную игру красок на воде и окружающих предметах. Полотно написано будто на едином дыхании, поражает свежестью впечатления, способностью «остановить мгновение». Оно, как и многие другие работы, подверглось издевательским нападкам. «Чрезвычайно комическая выставка»... «Страшная мазня»... «Сумасбродство»... Такими выражениями пестрели статьи в газетах и журналах. Реакция публики была тоже неутешительной. Зрители откровенно смеялись, их, по словам Ренуара, «больше всего отталкивало в картинах отсутствие всего, что привыкли видеть в музеях». Журналист Л. Леруа в своем сатирическом отчете о вернисаже «независимых художников», ухватившись за название пейзажа К. Моне «Впечатление. Восход солнца» (по-французски впечатление — «impression»), дал имя всей группе «импрессионисты».

Независимо от воли участников выставки, она стала программной, открывала новый этап развития европейской живописи, продемонстрировала новую систему живописного видения, решительный разрыв с традиционными правилами и приемами создания композиции.

Итальянский искусствовед Д. Вентури писал: «Импрессионизм, как известно, означает переворот в манере чувствовать и видеть; он преобразовал не только живопись, но также скульптуру, музыку, литературу, вплоть до критики, и не утратил даже сейчас... известной силы воздействия».

«Лидером группы», «кумиром молодежи» был признан К. Моне. Он был наиболее дерзким и убежденным, обладал боевым темпераментом, пробивался к признанию через непонимание и неприязнь, теряя страшные лишения

и нужду, как и большинство импрессионистов, упорно и одержимо работая.

Детские и юношеские годы К. Моне прошли в Гавре, крупнейшем порту северной Франции. С Гавром связаны и первые шаги К. Моне на художественном поприще. Его учителем стал Э. Буден, тонкий, искренний пейзажист. До встречи с ним юноша рисовал преимущественно карикатуры и выставлял их в одной из городских лавочек. Буден привил начинающему художнику вкус к работе, пленеру, под его руководством К. Моне писал свои первые пейзажи. После двухлетней службы в армии он окончательно посвящает себя искусству. В 1862 г. К. Моне поступает в мастерскую художника Глейра, но вскоре оставляет ее и вместе со своими новыми друзьями — О. Ренуаром, А. Сислеем, Ф. Базилем начинает работать с натурами, главным образом в Фонтенбло, недалеко от Парижа.

Значительное влияние на его искусство в эти годы оказали традиции пейзажистов барбизонской школы¹, искусство Коро и Курбе, а также работы Э. Мане. Одно из ранних полотен К. Моне «Завтрак на траве» (1865—1866; уменьшенный вариант картины находится в ГМИИ) возникло под впечатлением одноименного полотна Э. Мане. Показывая пикник парижан, К. Моне решает в картине проблемы изображения человека на открытом воздухе, создания живого образа повседневной действительности.

Во второй половине 60-х гг. он пишет пейзажи, фигурные композиции, портреты («Дама в зеленом», «Женщины в саду», «Дорога в снегу» и др.). Эти произведения говорят о поисках им самостоятельного пути в искусстве. Его привлекает проблема цвета и света, и он упорно работает на пленере.

Своеобразным итогом творческих исканий К. Моне в области фигурной композиции и пейзажа стала картина «Лягушатник», изображающая кафе и небольшую купальню в районе Буживаля, прозванную парижанами «Лягушатником». Одновременно с ним над этим мотивом работал и О. Ренуар. Зритель явственно ощущает пространственность, воздушность, игру света на поверхности реки. Палитра К. Моне освобождается от темных, землистых тонов, красочная гамма становится светлой.

¹ Группа французских художников-пейзажистов, работавших преимущественно в деревне Барбизон, недалеко от Парижа, (сформировалась в 1830—1840 гг.). Они пристально изучали природу родной страны, непосредственно и искренно воспроизводили ее.

В начале 70-х гг. прошлого века складывается живописная система К. Моне и его друзей. Вырабатывается круг тем и характерный художественный язык импрессионистов, обусловленный работой на открытом воздухе, использованием закона оптического смешения цвета.

В 1870 г. К. Моне едет в Лондон, потом в Голландию, где знакомится с пленерными достижениями прославленных живописцев английской и голландской школ. С 1871 г. и вплоть до 1878 г. он постоянно проводит много времени в Аржантее. Наступает блестящий период творчества К. Моне, время создания великолепных аржантейских и парижских пейзажей.

В Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина есть прекрасные полотна художника этих лет: небольшой этюд «Сирень на солнце» и картина «Бульвар Капуцинок в Париже», которые экспонировались на первой выставке импрессионистов.

«Бульвар Капуцинок в Париже» (1873), вызвавший на выставке бурю нападок,— один из лучших городских пейзажей прошлого столетия — по праву причислен к шедеврам мастера.

На небольшом полотне изображен увиденный сверху, с балкона, отрезок бульвара. Непрерывно движется в разных направлениях поток экипажей, ни на минуту не замирает движение пестрой толпы прохожих. Вся сцена пронизана светом. В картине нет четких контуров отдельных фигур, зданий, предметов — живописец отказывается от тщательной прорисовки деталей. Картина написана маленькими свободными мазками, отчего создается впечатление, что все изображенное в ней словно растворяется в воздушной дымке. Такая манера письма способствует передаче движения во времени — кажется, что движутся экипажи, спешат прохожие, ветер раскачивает ветки деревьев, плывут в небе облака, солнечные лучи скользят по фасадам зданий, порождая множество световых зайчиков. Композиционное решение картины таково, что здания и фигуры на балконе справа срезаны краями холста. Создается впечатление, что пространство пейзажа словно сливаются с окружающим реальным пространством, и зритель становится как бы участником происходящего. К. Моне здесь удалось мастерски передать атмосферу жизни большого города, поэтичность столь характерной для Парижа серебристо-серой гаммы красок. В дальнейшем он не проходил мимо новых примет в облике столицы. В частности, обращался к изображению

вокзалов (теме «Вокзал Сен-Лазар» К. Моне посвятил несколько холстов). Улицы и площади Парижа, прохожих писали также К. Писсарро и О. Ренуар. Начиная с импрессионистов, лирико-поэтическое изображение французской столицы станет одной из ведущих тем в развитии городского пейзажа. Ее будут продолжать живописцы следующих поколений — П. Боннар, Э. Вюйар, А. Марке.

70-е — начало 80-х гг. — время расцвета импрессионизма, когда отчетливо обозначились его характерные черты как художественного направления. «Вся плеяда этих гениально одаренных молодых людей должна была переживать тогда пору безумного увлечения,— отмечал впоследствии русский живописец и историк искусств А. Бенуа.— Каждый день был победой над такими трудностями, которых избегали все их предшественники. И это как-то озаряло сердца смельчаков, позволяло им переносить и нужду, и издевательство, и бессмысленную злобу с каким-то „веселым“ унованием».

В дальнейшем пути устроителей первой выставки расходятся, былое единство исчезает. Последняя, восьмая выставка импрессионистов состоялась в 1886 г.

В пейзажах 70-х и первой половины 80-х гг., написанных на берегах Сены (в Аржантее, позднее в Ветейле) или на морском побережье Нормандии (в Этрета, Бель-Иле), К. Моне воссоздал мир, полный света, воздуха, движения, с большой полнотой передал ощущение его реальной красоты («Мост и лодки в Аржантее», «Лодки для прогулки», «Скалы в Бель-Иль», «Скалы в Этрета» и др.).

С 1883 г. он почти постоянно живет в Живерни. Здесь возникли две известные серии его картин: «Стога сена» и «Кувшины».

О том, как он работал над серией «Стога сена», К. Моне сообщает в письме, адресованном художественному критику Г. Жеффруа: «Я корплю с усердием, я пристрастился к серии различных эффектов (со стогами), но в этот период солнце садится так быстро, что я не могу успеть за ним... Я становлюсь медлительным в работе, что приводит меня в отчаяние, и чем дальше, тем больше я вижу, что нужно много трудиться, чтобы суметь передать то, что я ищу: мгновенность...» Это письмо знакомит нас с методом работы художника. За кажущейся легкостью и свободой, свежестью непосредственного впечатления от увиденного кроется упорный, длительный труд. К. Моне часто возвращался к одному и тому же мотиву,

так как считал, что на одном мотиве легче проследить все изменения, которые происходят в природе в зависимости от времени суток и освещения. В этом отношении особенно интересна серия картин «Руанский собор» (1892—1895). Это вереница чарующих художественных образов, целое исследование о роли света в искусстве живописи. Создавая исключительные эффекты, он добивается в своих полотнах того, что казалось в живописи недоступным.

В 90-е гг. к художнику пришло признание. В дальнейшем в его пейзажах все отчетливее выступало декоративное начало. Кажется, что он становится равнодушным к предметному миру. Все, что он пишет, служит лишь предлогом для изучения света. Предметы утрачивают свои очертания, формы как бы растворяются под воздействием поглощающего их солнечного света или тумана. Таким является полотно из ГЭ «Мост Ватерлоо. Эффект тумана» (1903).

Наиболее полно особенности позднего периода творчества К. Моне проявились в многочисленных сериях пейзажей с видами Лондона. Последние его работы, которые он писал, мужественно противостоя наступающей слепоте,— серия панно «Кувшинки».

Пейзажист яркого, жизнерадостного темперамента, К. Моне вошел в историю мировой живописи как художник-новатор, наполнивший свои полотна живым, вечно обновляющимся дыханием природы. Его творчество «было гимном солнцу»,— как верно отметил художник П. Синьянк.

Первоклассные коллекции произведений К. Моне из ГМИИ и ГЭ дают возможность советским зрителям составить яркое впечатление о творческом облике мастера, познакомиться со всеми этапами его художественной эволюции.

На выставках из собраний зарубежных музеев было показано несколько прекрасных полотен К. Моне, например «Вокзал Сен-Лазар», «Терраса в Сент-Андрессе», «Ветэль», «Вид на Бордигеру».

В репродукциях произведения мастера можно увидеть в следующих альбомных и богато иллюстрированных изданиях:

Моне К. Сост. и авт. вступит. статьи И. Сапего. Л., «Аврора», 1969. 56 с. с ил.; 69 л. ил. (Большая серия).

Моне К. Сост. и авт. вступит. статьи Е. Георгиевская. М., «Изобразит. искусство», 1973. 3 с.; 12 л. ил. (Образ и цвет. ГМИИ).

Живопись импрессионистов. Каталог выставки. Сост. М. Бессонова [и др.]. М., «Изобразит. искусство», 1974. 152 с. с ил.

В прекрасно полиграфически выполненном альбоме, вышедшем в издательстве «Аврора» в 1969 г., показано в цветных крупноформатных репродукциях двадцать полотен художника из музеев Советского Союза, преимущественно ГЭ и ГМИИ. Хронологически эти работы охватывают все периоды творческой эволюции мастера — «Завтрак на траве», «Бульвар Капуцинок в Париже», «Поле маков», «Руанский собор в полдень», «Руанский собор вечером» и др. Репродукции, воспроизводя полотна в целом и фрагментах, верно передают колорит оригиналов, характер живописной манеры. В монографической статье, иллюстрированной рядом работ К. Моне из зарубежных музеев, рассматривается его творческий путь, характеризуется импрессионизм как художественное направление. Издание снабжено разнообразным справочным аппаратом — аннотированным каталогом работ, основными датами жизни и творчества и т. д.

В альбоме из серии «Образ и цвет» читатель увидит в хороших цветных репродукциях одиннадцать полотен художника из ГМИИ, созданных в 1865—1904 гг. Это дает возможность представить творчество мастера в двух аспектах: образного восприятия мира и его живописной трактовки. Многочисленные фрагменты полотен позволяют полнее раскрыть своеобразие художественного метода К. Моне.

В хороших цветных репродукциях эти картины показаны также в альбоме **Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «От Мане до Пикассо»** (см. на с. 14).

В 1974 г. в Москве и Ленинграде состоялась выставка, посвященная столетнему юбилею со дня открытия первой выставки импрессионистов. Наряду с произведениями из ГМИИ и ГЭ на ней экспонировались пять картин из Национальной галереи в Праге. В иллюстрированном каталоге выставки показаны в цветных репродукциях экспонировавшиеся работы, помещены краткие биографические статьи о каждом мастере, справки-аннотации на произведения.

В книге-альбоме **А. Чегодаева «Импрессионисты»** (М., «Искусство», 1971. 24 с.; 64 л. ил.) воспроизведены, кроме полотен из советских музеев, следующие произведения К. Моне из зарубежных коллекций: «Лягушатник»,

«Железнодорожный мост в Аржантее», «Сена у Аржантея», «Снег в Ветейле», «Канал в Венеции». Сопоставление произведений К. Моне с работами Э. Будена, К. Писсарро, А. Сислея, Ф. Базиля, О. Ренуара, Э. Дега, Э. Мане, включенными в книгу, поможет лучше почувствовать своеобразие каждого. В статье дается характеристика импрессионизма, как одного из ведущих направлений во французском искусстве второй половины XIX в., творчества отдельных его представителей.

Биографический очерк о К. Моне помещен в сборнике «Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 249—254).

Импрессионистам, французскому искусству второй половины XIX в. посвящена повесть Л. Волынского «Зеленое дерево жизни» (см. на с. 21).

В рассказе Е. Георгиевской «Клод Моне» (М., «Сов. художник», 1968. 35 с. с ил.) из серии «Шедевры ГМИИ» обращается внимание на основные вехи творческого пути художника, говорится о его картинах из московского музея.

О творческом облике К. Моне, особенностях его живописи рассказано в одной из глав книги Л. Вентури «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 31—39 с ил.).

Заметки Б. Терновца «У Клода Моне в Живерни», включенные в его сборник «Избранные статьи» (М., 1963, с. 276—283), передают живые впечатления автора от посещения в 1925 г., за год до смерти художника, его поместья в Живерни и встречи со старым мастером.

К. Моне прожил долгую жизнь, он продолжал работать тогда, когда ушли из жизни не только его друзья импрессионисты, но и В. Van Гог, П. Гоген, П. Сезанн.

Монография шведского искусствоведа О. Рейтерсверда «Клод Моне» (М., «Прогресс», 1965. 160 с.; 50 л. ил.), написана живо и увлекательно. Это серьезное исследование, интересное богатым фактическим материалом (широко привлекаются письма К. Моне, воспоминания о нем современников, высказывания деятелей искусства, отзывы прессы и т. д.). В цветных и черно-белых репродукциях воспроизведено много произведений художника; приводятся даты жизни и список литературы о нем.

Вопросам живописного метода художника посвящена статья Е. Гуровой «Анализ и синтез в живописной системе Клода Моне» из сборника «Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка» (М., 1976, с. 67—74).

Советуем обращаться также к работам, посвященным деятельности всей группы художников-импрессионистов, их взаимоотношениям с публикой и критикой. В первую очередь, к исследованию американского искусствоведа Д. Ревалда «История импрессионизма» (см. на с. 22), работе О. Рейтерсверда «Импрессионисты перед публикой и критикой» (М., «Искусство», 1974. 299 с. с ил.), знакомящей с выставочной деятельностью этих художников от первой их совместной выставки до последней, восьмой, отношением к ним зрителей.

Привлекает внимание своим интересным документальным материалом также сборник «Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы» (М., «Искусство», 1969. 388 с. с ил.; 20 л. ил., портр.), в основу которого положена книга документов «Архивы импрессионистов» (вышла в 1939 г.) подготовленная искусствоведом Л. Вентури. Главное место в ней заняли письма К. Моне, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Сислея к торговцу картинами П. Дюран-Рюэлю, постоянному покупателю импрессионистов, активному пропагандисту их искусства, соратнику в борьбе за признание. Приводятся также каталоги выставок импрессионистов, выдержки из статей современников, посвященные их полотнам.

Огюст Ренуар (1841—1919)

По-моему, картина всегда должна быть приятной, радостной, красивой. Да, красивой! В жизни достаточно скучных вещей, чтобы еще увеличивать их число.

О. Ренуар

...искусство Ренуара — это просто настежь открытые двери на жизнь, на вольный воздух... Мало кто из живописцев выполнил так совершенно свою миссию радовать глаз, а через глаз лечить и оздоровливать душу, нежели Ренуар.

А. Бенуа

Французского художника О. Ренуара А. Луначарский назвал «живописцем счастья», и это определение принадлежит мастеру по праву. Во всех его полотнах ощущается радостное приятие жизни, стремление утвердить силой искусства то, что он считает прекрасным, привлекательным, доставляющим удовольствие в современном и обы-

денном. «Прекрасное окружает нас,— говорил французский поэт Ш. Бодлер,— мы дышим им, как воздухом, но мы не видим этого», и Ренуар своими произведениями как бы говорит зрителю о том, сколько нам отпущено хорошего судьбою и как много прекрасного на земле.

Художника интересовал главным образом человек, современная ему жизнь, как впрочем и Э. Мане, и Э. Дега, поэтому основными жанрами его искусства становятся бытовые сцены и портрет. Чаще всего он писал образы женщин и детей, с наибольшей полнотой воплощая в них свое восхищение физической красотой человека, его молодостью, жизнерадостностью, изображал танцы, прогулки, катание на лодках, непринужденную беседу молодых людей и девушек в кафе или в саду. Природа и жизнь человеческая в полотнах О. Ренуара так слитны, что, глядя на его холсты, как бы входишь в мир, полный света, солнца, радости, шелеста листвы и людских голосов. Художник с поразительной теплотой и задушевностью изображает людей, ничем не знаменитых, показывает обычные естественные движения, мимолетное выражение лица, тончайшие оттенки настроений.

Женщины Ренуара не похожи на салонных красавиц. Это парижские продавщицы, модистки, горничные, белошвейки, актрисы, натурщицы, не знающие уныния, живые, веселые, готовые после трудового дня танцевать в «Мулен де ла Галетт» под открытым вечерним небом. Их глазами как бы смотрят на зрителя сама душа Франции. В этих жизнерадостных, пленительных образах выражена любовь художника к своей стране и своему народу.

Сын портного, Ренуар с тринадцатилетнего возраста начал сам зарабатывать на жизнь, расписывая тарелки на фарфоровой фабрике, а потом украшал рисунками веера, копируя работы Ф. Буше, А. Ватто, Ж. Фрагонара. Тогда впервые он познакомился с французской живописью XVIII в., которая пробудила у него чувство цвета, привила любовь к изображению обнаженного женского тела. В 1861 г. он поступил в мастерскую живописца Глейра, где сблизился с К. Моне, Л. Сислеем, Ф. Базилем, А. Фантен-Латуром. У Глейра Ренуар, как и его товарищи, остается недолго; молодые живописцы вступают на путь самостоятельных поисков. Отвращение к официальному салонному искусству и его штампам привлекает внимание Ренуара к творчеству Э. Делакруа, К. Коро, Г. Курбе, Э. Мане. В ранних работах художника особенно заметно влияние Г. Курбе («Харчевня матушки Анто-

ни», «Портрет Сислея с женой»), однако почти в то же время он создает картины, решающие проблему изображения фигур в пленере. В 1867 г. он написал на открытом воздухе молодую девушку в белом платье на фоне зеленой листвы («Лиза»). В этом полотне большое внимание уделено живописному решению, игре света на белом платье, рефлексам. Выставленная в Салоне 1868 г., картина была восторженно встречена прогрессивной критикой. В 1868—1869 гг. Ренуар проводит все свое время в излюбленном парижанами местечке «Лягушатник» в Буживале, делая этюды вместе с К. Моне. В ГМИИ хранится небольшое полотно «Купанье на Сене. (Лягушатник)» (1869), которое с равным правом можно назвать и пейзажем, и жанровой композицией. Свободная живописная манера, чистые светлые краски усиливают ощущение свежести восприятия мимолетного, передают легкое, радостное настроение летнего дня.

70-е гг.—время расцвета искусства Ренуара. Его палитра светлеет, письмо становится прозрачным, мазок — вибрирующим, колорит насыщается тонкими рефлексами, смягченными контрастами теплых по тону теней и богатых серебристо-жемчужными оттенками освещенных зон. Живописная манера делается более обобщенной. Художник не выписывает детали, стремясь охватить самое важное, характерное для данного момента. Он показывает человека в единстве с природой, в живом общении с другими людьми, в случайных жизненных ситуациях.

Ренуар выступает одним из организаторов и участников первой выставки импрессионистов и некоторых последующих. В эти годы он создает свои лучшие произведения — «В ложе», «Качели», «Обнаженная», «Бал в Мулен де ла Галетт», «Завтрак лодочников», ряд превосходных портретов — «Девушка с веером», портрет артистки Жанны Самари, коллекционера, друга импрессионистов Виктора Шоке и другие, запечатлевая в них мимолетное настроение и мгновенную неповторимость выражения.

Около 1875 г. Ренуар поселился на Монмартре, снял дом, окруженный большим садом. Здесь, на открытом воздухе, были написаны «Бал в Мулен де ла Галетт», «Качели», «В саду». Прекрасное полотно «Качели» (1876, Лувр) советские зрители могли видеть на выставке произведений импрессионистов из музеев Франции, показанной в Москве и Ленинграде в 1971 г. Картина как бы воссоздает чудесный летний день, когда друзья художника

собрались в саду. Они стоят среди зелени рядом с девушкой на качелях — натурщицей Жанной, которая неоднократно позировала художнику для разных работ. Цветные пятна на светлой одежде — тени от листвы деревьев; трепещущие блики от солнечных лучей, проникая сквозь листву, преображают все вокруг. Полотно проникнуто чувством безмятежной радости бытия. Свежесть чистых красок, среди которых преобладают синие и желтые, свобода и трепетность мазков, игра цветовых рефлексов на лицах, одеждах, окружающих предметах передает очарование летнего дня.

На второй выставке импрессионистов в 1876 г. Ренуар показал полотно «Купальщица», которое теперь называется «Обнаженная» (ГМИИ). В этом произведении художник прославил женскую красоту. Полная, немного тяжеловатая фигура миловидной женщины, сидящей на кушетке, далека от академических канонов прекрасного. Она покоряет своей чувственной красотой, молодостью, природной грацией. Ренуар пишет обнаженную, накладывая один на другой слои жидкой полупрозрачной краски, и от этого создается впечатление, что вся ее фигура словно светится. На поверхности тела от соседства брошенных на кушетку шелковых тканей возникает множество цветовых рефлексов — бледно-розовых, желтоватых, лиловатых, серебристо-серых. Все это делает модель похожей на нежную жемчужину в обрамлении перламутровой раковины, поэтому этот холст иногда называют «Жемчужиной». Он по праву принадлежит к шедеврам западноевропейского искусства конца XIX в., в нем ярко раскрылось своеобразие дарования мастера.

В этюде к портрету актрисы театра Комеди Франсез Жанны Самари (1877, ГМИИ) Ренуар также воплотил свой идеал женской красоты. Парадный портрет актрисы в рост хранится в Эрмитаже. Полотно из московского музея отличает свежесть непосредственного восприятия модели. Художник стремился передать обаяние, женственность, простоту и естественность манер двадцатилетней актрисы. Кажется, что она готова вот-вот улыбнуться, во всем облике ощущается приветливое внимание и доброжелательность. Цветовая гамма портрета нежная, звучная, построена на сочетании голубовато-зеленых, рыжеватых и тончайших розовых тонов. Отказавшись от темных теней, Ренуар вводит холодные цветовые тени, сообщающие изображению впечатление жизненности и необычайной трепетности.

Публика и официальная критика не принимали работ Ренуара, осыпали их насмешками. Вот что писал о портрете Ж. Самари в 1877 г. критик Балле: «Так хорошо знакомая голова очаровательной модели проиграла на грубом розовом фоне, не позволяющем расцвести тонам тела. Губы и подбородок моделированы синими тонами, которыми художник должен был воспользоваться, чтобы выделить это залитое светом лицо... Какой странный портрет! Ничто, мне кажется, не было более далеким от истинной правды».

В 80-е гг. путь художника изменяется. Тончайший мастер воздушной дымки и трепещущих пятен-блесков солнечного света, он начинает бороться с размытостью, неясностью очертаний, стремясь к условной ясности и законченности формы, четкому рисунку. В последний период творчества Ренуар пишет преимущественно пейзажи и обнаженное женское тело в пейзаже, натюрморты. Цвета в его живописи становятся более насыщенными, с преобладанием желто-зеленых и особенно оранжево-красных тонов. Стареющий художник не связывает себя требованиями точной передачи природы. «Модель должна присутствовать, чтобы зажигать меня, заставить изобрести то, что без нее не пришло бы мне в голову, удерживать меня в границах, если я слишком увлекусь», — признался он.

На смену юношеской неустроенной юности, суровым испытаниям зрелых лет к Ренуару пришли в старости известность, признание. Жестокие приступы ревматизма, приведшие впоследствии к частичному параличу, заставили его уехать на юг Франции. Здоровье Ренуара постепенно ухудшается. Парализованы ноги, пальцы рук плохо слушаются, но он упорно продолжает работать. Глубокий старик, почти неподвижный, он все же ежедневно писал. Каждое утро долго прикладывал скрюченными пальцами палитру, кисть и работал вдохновенно, превозмогая боль, забывая все невзгоды. «Нет выше удовольствия, — говорил он о живописи, и добавлял: — Потом — это долг. А когда у человека нет ни долга, ни удовольствия, зачем жить?» До конца своих дней художник сохранил жизнелюбие, утверждал своим искусством право человека на счастье. Это и сделало Ренуара одним из наиболее любимых художников не только французского, но и мирового искусства.

В ГМИИ и ГЭ находятся девять полотен художника и несколько его рисунков, охватывающих период с конца

60-х до середины 80-х гг. Кроме названных ранее работ, это — «В саду. (Под деревьями Мулен де ла Галетт)», «Дама в черном», «Девушка с веером», «Девушки в черном», «Ребенок с кнутиком». Несколько прекрасных его полотен из собраний зарубежных музеев было показано на различных выставках — «Лягушатник», «У моря», «Сидящая купальщица» и др.

Рекомендуем обращаться к следующим альбомным и богато иллюстрированным изданиям:

Ренуар О. Предисл. Н. Смирнова. М., «Изобразит. искусство», 1972. 4 с. с ил.; 12 л. ил. (Образ и цвет. ГМИИ).

Ренуар О. Авт.-сост. и авт. вступит. статьи М. Прокофьева. М., «Сов. художник», 1966. 27 с.; 42 л. ил.

Живопись импрессионистов. Каталог выставки. Сост. М. Бессонова [и др.]. М., «Изобразит. искусство», 1974. 152 с. с ил.

Чегодаев А. Импрессионисты. М., «Искусство», 1971. 24 с.; 64 л. ил.

В альбоме, составленном М. Прокофьевой, показано более пятидесяти живописных и графических произведений, охватывающих весь творческий путь мастера, но они воспроизведены преимущественно в черно-белых репродукциях, что не дает возможности в полной мере почувствовать его своеобразие. Поэтому советуем особое внимание обратить на альбом с предисловием Н. Смирнова из серии «Образ и цвет», в котором в великолепных цветных крупноформатных репродукциях представлено в целом и фрагментах пять полотен Ренуара из ГМИИ.

Если вы не найдете этого издания, то можно обратиться к другому альбому: **Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «От Мане до Пикассо»** (см. на с. 14).

В иллюстрированном очерке **И. Вельчинской «Ренуар»** (М., «Изобразит. искусство», 1970. 28 с. с ил.) из серии «Шедевры ГМИИ» рассказывается о полотнах художника из московского музея, прослеживаются основные этапы его творческой эволюции.

В каталоге «Живопись импрессионистов» можно увидеть в цветных репродукциях картины Ренуара из ГЭ и ГМИИ, а также найти краткую биографическую статью о нем, аннотации на произведения.

В книге-альбоме А. Чегодаева в цветных репродукциях показаны такие прекрасные полотна художника разных лет из зарубежных собраний, как «М-м Моне на диване», «В ложе», «Бал в Мулен де ла Галетт», «Танец в

Буживале», «Спящая», а также работы других импрессионистов.

Биографические очерки о Ренуаре, в таланте которого своеобразно проявился исконно галльский характер, способность наслаждаться земными радостями жизни, вошли в сборник «Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 255—261) и книгу И. Долгополова «Рассказы о художниках» (М., 1974, с. 133—152).

Импрессионистам, путем развития французского искусства во второй половине XIX в. посвящена повесть Л. Волынского «Зеленое дерево жизни» (см. на с. 21).

Известный французский кинорежиссер Ж. Ренуар в воспоминаниях об отце — «Огюст Ренуар» (М., «Искусство», 1970, 308 с. с ил. Серия «Жизнь в искусстве») воссоздает живой, запоминающийся облик старого художника, рассказывает о его характере и привычках, взглядах на искусство, манере работы. Он стремится ответить на вопрос, который ему часто задавали: «Что за человек был ваш отец?» Книга построена как свободное и непринужденное повествование, в котором перемежаются эпизоды, относящиеся к различным периодам, детали соседствуют с обобщениями и выводами, приводятся высказывания О. Ренуара. В послесловии М. Прокофьевой обращается внимание на основные этапы художественной эволюции живописца.

Со статьей А. Луначарского «Живописец счастья. (У полотен Ренуара)» читатель может познакомиться, обратившись к двухтомнику его работ «Об изобразительном искусстве» (Т. 1. М., 1967, с. 371—378). Она написана под впечатлением большой ретроспективной выставки художника, устроенной в Париже в 1933 г. Этому же событию в художественной жизни французской столицы была посвящена статья А. Бенуа «Выставка Ренуара», помещенная в сборнике «Александр Бенуа размышляет...» (М., 1968, с. 382—387). Ярко характеризуя всю группу импрессионистов, автор говорит о тех особенных чертах, которые отличали искусство Ренуара.

Одна из глав книги Л. Вентури «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 53—65) посвящена Ренуару. В ней содержится общая характеристика творческого пути, отмечаются главные стороны таланта мастера.

Высказывания Ренуара по различным вопросам искусства и художественной практики помещены в семитомнике «Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Искусст-

во конца XIX — начала XX в.» (М., 1969, с. 114—139). Вот одно из них: «В искусстве необходимо еще нечто, секрет чего не откроет никакой профессор ...тонкость, очарование, а это надо иметь в себе самом...»

Чтобы лучше познакомиться с творчеством Ренуара, кроме книг и статей, непосредственно ему посвященных, следует иметь в виду и работы о деятельности всей группы импрессионистов в годы совместных выступлений. Это исследование американского искусствоведа Д. Ревалда «История импрессионизма» (см. на с. 22), работа шведского искусствоведа О. Рейтерсверда «Импрессионисты перед публикой и критикой» (см. на с. 39), сборник документальных материалов «Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы» (см. на с. 39), сборник статей советских искусствоведов к столетнему юбилею со дня открытия первой выставки импрессионистов «Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка» (М., «Искусство», 1976. 319 с. с ил.; 51 л. ил.).

Поль Сезанн (1839—1906)

Лувр — это книга, по которой мы учимся читать. Мы, однако, не должны довольствоваться только прекрасными формулами наших знаменитых предшественников. Выйдем за их пределы, чтобы изучать прекрасную природу, постараемся освободить от них наш дух и выразить себя, следуя своему личному темпераменту.

П. Сезанн

Тайна Сезанна в том, как он красками «лепит форму», каким внутренним светом насыщена его палитра.

А. Бенуа

Мощная живопись П. Сезанна, умение конструировать цветом форму, достижения в передаче пространства и многие другие качества привлекали к его наследию живописцев разных стран и направлений. Творчество этого большого, сложного мастера завершает один период искусства, основная задача которого была — как можно непосредственнее отобразить природу, и открывает другой, в котором художники стремятся к обобщению, художественному синтезу ее элементов. Свой путь в живописи Сезанн начал вместе с импрессионистами, но внутренняя

направленность его исканий была иной. Он стремился передать не мимолетные впечатления, зависящие от света и атмосферных явлений, а материальную структуру предметов, их объемы, взаимосвязи. Сезанн ставил задачу восстановить утраченный импрессионистами обобщенный взгляд на мир, возродить пластическую материальность живописи и строгость композиционной логики. В том же направлении, по независимо от Сезанна, шли поиски младших современников художника — П. Гогена, В. Ван Гога, А. Тулуз-Лотрека, которые в противовес анализирующему методу импрессионистов выдвигали синтезирующий, ставили своей целью раскрытие внутренней сущности явления. В дальнейшем их искусство получило название постимпрессионизма. Это направление пришло на смену импрессионизму, оно неотделимо от последнего и в то же время существенно от него отличается. Время расцвета постимпрессионизма — 90-е гг. Тогда же творчество этих мастеров начинает оказывать все большее влияние на настоящую и будущую французскую художественную культуру.

Искусству Сезанна присуща созерцательность. Оно рождает ощущение эпического покоя, внутренней сосредоточенности, раздумья о вечных законах бытия. Природа и все предметы, изображенные им, находятся всегда как бы в состоянии постоянного становления и изменения. Пейзаж занимал видное место в творчестве мастера. Живя на юге Франции, в Провансе, художник часто писал гору св. Виктории, расположенную к востоку от его родного городка Экса («Равнина у горы св. Виктории», ГМИИ). И ему удалось создать впечатляющий образ горных просторов. За оранжево-коричневой дорогой, расположенной на первом плане, следуют зоны зелени, примыкающие к лиловатому, тяжело вздыхающему склону горы. Пересекающие друг друга вертикали строений и деревьев, задерживая взгляд, отмечают планы и подчеркивают глубину пространства. Разнообразие желтых, зеленых, красновато-лиловых цветов образует общую гармонию контрастов. За внешним спокойствием и величавостью ощущается напряженная жизнь природы.

Сезанн пришел к продуманному и обоснованному методу изображения окружающего мира. «Линии, параллельные горизонту, — говорил он, — создают протяженность, показывая кусок природы. Перпендикулярные линии создают глубину, а природа для нас скорее глубина, чем плоскость». В этой картине композиция определена

горизонталями, но благодаря использованию пространственных качеств цвета художник уводит взгляд зрителя вглубь. Сезанн упрощает форму, строит пространственные объемы четкими градациями цвета.

А. Луначарский отмечал, что мир для Сезанна «это объемы и массы... Стремление вжиться в вещь, перенести, так сказать, „вещь в себе“ на полотно, не удовлетворяться ее наружностью, ее краской поверхностью, ее зрительной феноменальностью,— это стремление и побудило Сезанна к деформации. Что-то должно было быть измененным в вещах, как-то надо было переработать вещь, воспринимаемую так, как свидетельствует о ней глаз, чтобы прибавить сюда также свидетельство осознания, мускульного чувства, разума. Для этого Сезанн упрощает облик вещей, чтобы ничто не скрывало их глубинности».

Хотя Сезанн стремился выявить «неизменные» законы мироздания, его представления о мире и природе носили односторонний характер. Он утрачивает порой чувство многообразия форм жизни, проходит мимо психологических конфликтов, отказывается от изображения сложной духовной жизни человека.

Сезанн начал свой творческий путь в 60-х гг. с создания фигурных композиций, портретов, сцен в интерьере. Картины эти выдержаны в темных, «музейных» тонах. Отказываясь от традиционных приемов академического искусства, он ориентируется на живопись Г. Курбе, Э. Делакруа, О. Домье. Знакомство с Э. Мане и молодыми художниками, группировавшимися вокруг него,— Ф. Базилем, К. Писсарро, К. Моне, А. Сислеем и другими, оказалось на Сезанна большое влияние. Творческое сближение с импрессионистами началось в 70-е гг. и продолжалось недолго, но дало Сезанну очень много. Прежде всего оно заставило художника, до того работавшего в мастерской, выйти на пленэр, палитра его светлеет. Отныне Сезанн ищет вдохновения в непосредственном контакте с природой.

В 1874 и 1877 гг. Сезанн участвует в выставках импрессионистов и его нередко причисляют к их кругу, однако сам он никогда полностью не разделял взглядов импрессионистов.

Самый плодотворный период в творчестве живописца начинается с 80-х гг., когда он окончательно поселяется в городке Эксе. «Автопортрет» (1879 г., ГМИИ) показывает Сезанна накануне этого времени — перед нами лицо

мудреца и философа, узнавшего невзгоды жизни, но не раздавленного ею. Автопортрет не передает того или иного конкретного душевного состояния, но в нем ясно проступает чувство пытливой сосредоточенности.

Излюбленные жанры, к которым обращается мастер,— натюрморт и пейзаж, однако он пишет и сюжетные композиции. Сезанн долго работает над одним и тем же мотивом. Для своих натюрмортов Сезанн обычно выбирает фрукты вместе с кувшинами и бутылями. Он меньше всего думает о передаче свежести и красоты даров земли, добивается контрастным сопоставлением форм и цветовых сочетаний впечатления материальности, весомости, плотности. Такие его работы, как «Натюрморт с корзиной фруктов», «Голубая ваза», «Персики и груши» отличает необычайная выразительность в передаче форм предметов, продуманная гармония композиции.

Наряду с природой Иль-де-Франса значительное место в творчестве художника 80—90-х гг. занимает южная природа, Прованс. Лучшие из его картин — «Эстак», «Марсельская бухта. Вид из Эстака», «Виды Гарданны», а также многочисленные изображения горы св. Виктории.

Картинны, воплощающие образ человека, лишены у Сезанна развитого действия. В них художник изображал крестьян, курильщиков, игроков, женщин. Когда он пишет крестьян Прованса, то подчеркивает их приобщенность к ритмам жизни природы, родственную близость их бытия к бытию земли. Лучшие его сюжетные композиции «Игроки в карты», «Пьеро и Арлекин», «Курильщик», «Женщина с четками» оставляют впечатление большой жизненности. В конце своего творчества Сезанн создает несколько больших по размеру произведений на тему купальщиц.

В 90-е гг. к импрессионистам, вместе с которыми начинал Сезанн, пришла известность. Он же работал вдали от столицы, был одинок, непризнан, его полотна видели и ценили немногие. Лишь в 1895 г. парижане смогли познакомиться с его работами на персональной выставке, устроенной торговцем картинами А. Волларом. С начала XX в. Сезанн стал привлекать к себе внимание молодых живописцев. Вскоре слава провансальского мастера перешагнула границы Франции. Предопределивший во многом развитие живописи XX в., Сезанн скромно говорил: «По моему мнению, нельзя подменить собой прошлое, можно лишь прибавить к нему новое звено».

Прекрасная коллекция полотен Сезанна (их 25) находится в ГМИИ и ГЭ. Эти произведения отличает высокое качество, они представляют главные периоды творчества живописца. Среди них такие шедевры, как «Берег Марны», «Большая сосна близ Экса», «Пьеро и Арлекин».

Увидеть в репродукциях ряд лучших, наиболее значительных произведений мастера позволяют альбомы и богато иллюстрированные книги:

Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., «Искусство», 1973. 37 с.; 72 л. ил.

Сезанн П. Сост. и авт. вступит. статьи А. Барская. Авт. статей в каталоге Е. Георгиевская, А. Барская. Л., «Аврора», 1975. 202 с. с ил. (Большая серия).

Сезанн П. Предисл. Р. Русаковой. М., «Изобразит. искусство», 1970. 4 с.; 12 л. ил. (Образ и цвет. ГМИИ).

В книге-альбоме В. Прокофьева воспроизведено в цветных репродукциях свыше двадцати произведений Сезанна 1860—1900 гг. из многих музеев мира. Это пейзажи («Дом повешенного в Овере», «Поворот дороги», «Марсельская бухта. Вид из Эстака», «Гора Сент-Виктуар с большой сосной»), натюрморты, жанровые композиции и портреты («Пьеро и Арлекин», «Большие купальщицы»), и др. Наряду с полотнами Сезанна в этом издании показаны произведения В. Ван Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека. Во вступлении говорится об особенностях постимпрессионизма, о творческом лице крупнейших его представителей.

Альбом большого формата, вышедший в 1975 г. в издательстве «Аврора», в целом и многочисленных фрагментах показывает двадцать пять полотен Сезанна, хранящихся в музеях Москвы и Ленинграда. Отличные цветные репродукции, часть из которых дает детали картин в натуральную величину, помогут понять особенности художественного видения мастера, его манеру письма, цвет и колорит произведений. Во вступительной статье прослеживается творческий путь художника, формирование его живописного метода; подробно автор анализирует работы, находящиеся в советских музеях. Издание снабжено богатым справочным аппаратом.

Альбом из серии «Образ и цвет» воспроизводит в цветных репродукциях картины Поля Сезанна из собрания ГМИИ. Репродукции показывают произведения в целом и фрагментах, что дает возможность представить творчество мастера в двух аспектах — образного восприя-

тия окружающего мира и его живописной трактовки. Краткое предисловие и основные даты жизни освещают в общих чертах творческий путь живописца.

Картины Сезанна можно увидеть также в альбоме: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «От Мане до Пикассо» (см. на с. 14).

Биографический очерк Ю. Шапиро о Сезанне вошел в сборник «Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 289—294).

Представить себе личность мастера, узнать о его судьбе поможет книга француза А. Перрюшо, автора ряда работ о людях искусства, «Сезанн» (М., «Мол. гвардия», 1966. 316 с.; 13 л. ил.), изданная в серии «Жизнь замечательных людей». Это не роман-биография, а документированное жизнеописание, в котором трудный путь художника прослеживается со дня рождения и до смерти, раскрывается трагедия творца, «пришедшего не вовремя», вступающего в единоборство с окружающим миром ради тех целей, которые он поставил перед собой. Автор рассказывает о многолетней дружбе П. Сезанна с писателем Э. Золя и причинах их разрыва, о дружеских связях с художниками К. Писсарро, К. Моне, М. Дени, Э. Бернаром, критиком Г. Жеффруа, поэтом Ж. Гаске. В послесловии советского искусствоведа В. Прокофьева дается анализ творческих завоеваний живописца, определяется его место в художественной культуре конца XIX—начала XX в.

Многие поколения художников разных направлений обращались к творческим достижениям Сезанна, его искусство стало своего рода академией. Но некоторые его последователи, например кубисты, не сумели воспринять творчество мастера во всем многообразии, увидев в нем лишь тенденцию к упрощению и схематизации форм. Эту неправильную концепцию опроверг А. Луначарский в докладе «Искусство и его новейшие формы», прочитанном в 1923 г. Он одним из первых с позиций марксизма определил место Сезанна в искусстве конца XIX—начала XX в., раскрыл закономерность самого факта появления искусства этого мастера на рубеже веков и его противоречивые тенденции.

Этот доклад вошел в седьмой том восьмитомного собрания сочинений А. Луначарского (М., 1967, с. 341—371), а также в первый том его двухтомника «Об изобразительном искусстве» (М., 1967, с. 272—305).

Итальянский искусствовед Л. Вентури в своей книге «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 67—77) посвятил одну главу творчеству Сезанна и его новаторскимисканиям. «Перед величием Сезанна,— пишет он,— нельзя не испытать нечто подобное страха; кажется, будто вступаешь в неведомый мир — богатый, суровый, с такими высокими вершинами, что они кажутся неприступными».

Понять Сезанна как художника и человека во всей его сложности и противоречивости, специфику его художественной системы, развивавшейся на протяжении всего творчества, поможет сборник документов «Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. Сост. и авт. вступит. статьи Н. Яворская» (М., «Искусство», 1972. 370 с.; 37 л. ил.). Сюда вошли письма Сезанна к родным, друзьям, художникам, критикам (Э. Бернару, Э. Золя, К. Писсарро, А. Воллара, Ш. Камуэну, Ж. Гаске и др.), переписка его друзей между собой, а также материалы художественной критики, опубликованные при жизни мастера и в первый год после его смерти (1865—1907). Заключительный раздел составили воспоминания о Сезанне современников, лично его знавших — Ж. Гаске, А. Воллара, О. Мирбо, Ф. Журдена, М. Дени и др. Они помогут почувствовать характер Сезанна, понять ту одержимость, с которой он относился к искусству.

Издание иллюстрировано репродукциями многих произведений художника (свыше 60), фотографиями документов.

Поль Гоген (1848—1903)

...искусства вне преувеличений не существует.

П. Гоген

Удивительно, что в таком ярком блеске может скрываться столько тайны.

С. Малларме

Поль Гоген — одна из центральных фигур художественной жизни Франции последней четверти XIX в. Мечты о единстве человека и природы, желание уйти от серости и прозаизма буржуазной действительности лежат в основе его творческих исканий. Художник-самоучка, он ощущал непреодолимую потребность найти собственный путь в искусстве. Гоген привнес в свое творчество элементы про-

стого и искреннего примитивного искусства, решительно выступал против пут, которые налагали разные школы стремлением к внешнему сходству. Органический сплав декоративного и монументального начала в живописи Гогена, новизна и значительность образов, эмоциональная насыщенность цвета, полное подчинение живописного языка смыслу изображаемого — все эти качества, присущие искусству мастера, во многом повлияли на художественное развитие живописцев начала XX в.

Гоген прожил бурную жизнь, полную противоречий, были периоды горького отчаяния, тяжелой борьбы за существование. «Судьбой решено, что всю мою жизнь я обречен падать, подниматься и снова падать», — говорил он на склоне лет.

Бывший матрос и биржевой маклер, Гоген стал художником в зрелом возрасте. Его детство прошло в Перу. Тяга к приключениям привела его в юности во флот. В 1871 г. Гоген приехал в Париж и стал банковским служащим. Здесь он попал в обстановку интенсивной художественной жизни, через Писсарро сблизился с импрессионистами. В тридцать пять лет, в расцвете карьеры, преуспевающий коммерсант, отец пятерых детей, он бросил все ради живописи и всецело отдался искусству. Гоген бедствует, но он упорен и твердо верит в себя.

Ранний период его творчества связан с импрессионизмом. Однако довольно скоро наметились расхождения между ним и его друзьями. Гоген постепенно пришел к выводу, что импрессионисты «ищут то, что доступно глазу, не обращаются к таинственным глубинам мысли».

В 1886 г. Гоген жил в Понт-Авене (Бретань), в 1887 г. — в Панаме и на острове Мартинике, в 1888 г. он два месяца работал вместе с В. Ван Гогом в Арле, в 1889—1891 гг. — главным образом в Ле-Пульдю (Бретань). В эти годы формируются художественные взгляды Гогена, его живописный язык.

В натюрмортах, полотнах с фигурами крестьян в бретонских одеждах, пейзажах он отказывается от традиционной перспективы, сводит форму к основным очертаниям, объемы трактует большими красочными плоскостями, использует яркие пятна цвета. В его картинах ощущается сознательное смешение планов, композиция становится плоскостной, рисунок лаконичным, образы, порой, символическими. Примером нового творческого подхода к задачам искусства являются такие картины конца 80-х гг., как «Видение после проповеди. Борьба Иакова с ангелом».

лом», «Автопортрет с „Желтым Христом“», «Прекрасная Анжелика». Полотно «Кафе в Арле» (1888, ГМИИ), изображающее ночной кабак и арлезианку, мадам Жину, одиноко сидящую за столиком, позволяет познакомиться с характерными чертами живописи Гогена этих лет, его художественным методом.

Жажда соприкоснуться с древней цивилизацией, уехать туда, «где туземцы добры и живут дарами земли», где они существуют «естественной, более первобытной и, главное, не столь растленной жизнью», привела его в 1891 г. на Таити. В 1895 г. после кратковременного возвращения во Францию он навсегда уехал в Полинезию, сначала на Таити, а в 1901 г. на остров Хива-Оа. Мечты Гогена о первозданном мире на Таити быстро разбились о колониальную действительность, что находит отражение в его письмах и заметках. «Здесь, к сожалению, торжествует солдатская цивилизация, торговля и бюрократизм». Но в искусстве он остался верен своим утопическим грезам. Его живописная система получила дальнейшее развитие в полотнах, интимно экзотических по тематике, декоративных по стилю. Полинезийская природа с ее резкими контрастами, поэтические народные обычай и суеверия, примитивное искусство и красивые люди,— все золото тел и вся радость жизни, кажется, перешли на его картины. В них он стремился передать ощущение первозданного рая, который насыщен солнцем, яркими красками и населен духовно цельными людьми, живущими в единстве с природой — «Таитянские пасторали», «Брод», «И золото их тел» и др.

Сюжеты таитянских полотен просты. Художник изображает незамысловатые занятия и отдых туземцев. Его герои часто бездействуют, погруженные в тихое раздумье и мечтательность. Массивные фигуры таитянок полны достоинства, наделены своеобразной грацией и чрезвычайно пластичны. Скульптурно совершенны сильные фигуры двух женщин в картине «А, ты ревнуешь?» Их смуглые тела с отсветами солнца гармонируют с розовым песком, органически вписываются в пейзаж.

О широко известной картине «Жена короля» (1896, ГМИИ) сам Гоген писал своему другу в Париж: «Я только что закончил полотно... и считаю его лучше всех прежних: королева, нагая, возлежит на зеленом ковре... Думаю, что по цвету я никогда еще не писал вещи с таким большим, сильным звучанием». Жена короля — это не этнографический типаж, это почти символ, противостоя-

ций европейской цивилизации. В образе этой «черной Евы», праматери иного человеческого рода, изображенной в позе тициановской Венеры, Гоген передал величавый покой, ленивую чувственность, экзотическое своеобразие женской красоты, с которой гармонирует и красочная природа. Цветы манго, желтые кусты, розовый песок и синий океан образуют почти плоскостное и необыкновенно декоративное окружение.

В своих декоративно-ковровых композициях Гоген использует крупные цветовые пятна, сознательно упрощает форму. Он прибегает к преувеличенно-насыщенному, условно-декоративному колориту. Лучшие его картины, написанные в Полинезии, в которых он развил индивидуальный стиль, словно несут в себе экзотический аромат незнакомого мира. Они отражают впечатления от знакомства с полинезийской культурой и мифологией, открывшимися Гогену.

Обширно и разнообразно художественное наследие мастера. Он был не только живописцем и рисовальщиком, то также скульптором, резчиком по дереву, гравером. В книгах, написанных им (*«Ноя Ноа»* и др.), ощущается своеобразное литературное дарование.

Больше всего картин Гогена — двадцать три — хранится в Глиптотеке в Копенгагене. Богатыми, интересными собраниями произведений художника обладают советские музеи — ГЭ (пятнадцать полотен), ГМИИ (четырнадцать полотен).

Прокофьев В. Постимпрессионизм. М., «Искусство», 1973. 37 с.; 72 л. ил.

В книге-альбоме показано в цветных репродукциях пятнадцать лучших, наиболее характерных картин Гогена из разных художественных собраний, дающих представление о всех этапах его творческого развития. Среди них: «Видение после проповеди. Борьба Иакова с ангелом», «Цветы Таити», «Рынок», «Отдых», «Большой Будда», «Девушка с веером», «Белая лошадь». Во вступительной статье читатель найдет рассказ о творческой индивидуальности Гогена, как одного из наиболее ярких представителей постимпрессионизма.

Двенадцать полотен Гогена разных жанров в хороших цветных репродукциях можно увидеть в альбоме: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «От Мане до Пикассо» (см. на с. 14).

О необычной судьбе Гогена рассказывает Ю. Шапиро в очерке, вошедшем в сборник «Пятьдесят кратких

биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 275—280).

Небольшой литературный этюд о Гогене, «этом парижанине с кофейным загаром и желтыми белками неспокойных глаз», буштаре, которого постоянно манили первобытные страны, написал **К. Паустовский**. В его сборнике «Книга о художниках» (М., 1966, с. 127—132) можно с этим произведением познакомиться.

В иллюстрированной монографии советского искусствоведа **А. Кантор-Гуковской** «Поль Гоген. Жизнь и творчество» (Л.—М., «Сов. художник», 1965. 183 с. с ил.) анализируются тридцатилетняя художественная деятельность Поля Гогена, многие произведения, созданные за эти годы, выразительные средства, используемые замечательным мастером.

Характеристика творческого лица Гогена, ряда его полотен дается в одной из глав книги **Л. Вентури** «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 87—96). «В начале нашего века идеи Гогена восторжествовали не только в живописи; они и поныне являются существенным элементом нашего способа видения и мышления. Поэтому значение Гогена в истории развития стиля огромно, хотя отдельные стороны его искусства и не выдержали испытания временем». Ряд оценок и выводов автора спорен, в целом же работа интересна.

Последним двенадцати годам творческой жизни Гогена, из которых десять он провел в Океании, посвящена книга шведского путешественника и ученого этнографа **Б. Даниельссона** «Гоген в Полинезии» (М., «Искусство», 1973. 279 с. с ил.; 30 л. ил.). Во время своего продолжительного пребывания на Таити в начале 50-х гг. Б. Даниельссон обнаружил много новых материалов и собрал ценные сведения о жизни Гогена в Полинезии. На основании всех этих данных им была написана книга. Автор раскрывает богатство и противоречивость сложной натуры художника. Он характеризует географические, культурные и социальные условия на Таити, с которыми Гоген столкнулся в ту пору. Не давая анализа творчества Гогена, автор прослеживает историю создания некоторых полотен, характеризует метод работы художника. Ряд материалов, вошедших в книгу, как отмечает советский исследователь творчества А. Кантор-Гуковская, требуют к себе критического отношения. Издание иллюстрировано многочисленными фотографиями и репродукциями работ Гогена.

В основу известного романа английского писателя С. Мээма «Луна и грош» (М., Гослитиздат, 1960. 216 с. Серия «Зарубеж. роман ХХ в.»), посвященного трагической судьбе художника Чарльза Стрикленда, легли важнейшие факты биографии Гогена. Подобно Гогену, герой романа бежит из Европы на Таити, надеясь найти здесь убежище от «цивилизации» торгашей, и живет как «дикий». Автор рисует трагедию художника сильного духом, одинокого, жестокого к себе и окружающим в своем упюснном служении искусству. Стриклэнд — индивидуалист, натура неистовая, одержимая одной страстью — создавать красоту, писать полотна. Живопись для него — почти биологическая потребность. В такой трактовке образ Стрикленда расходится с его прототипом.

Очень ценный материал при изучении жизни и творчества мастера дает сборник эпистолярного и литературного наследия П. Гогена «Письма.— Ноа Ноа.— Из книги „Прежде и потом“» (Л., «Искусство», 1972. 255 с.; 17 л. ил.).

Автобиографическая книга «Ноа Ноа», события которой относятся к первому таитянскому (1891—1893) периоду,— совместная работа Гогена и французского поэта Ш. Мориса. Цель художника — рассказать о своей философской и жизненной концепции, о плепительной и благодатной земле Таити, помочь зрителям понять таитянские полотна и те задачи, которые художникставил перед собой. Главы, написанные и проиллюстрированные Гогеном, чередуются со стихами и прозаическими текстами Ш. Мориса, возникшими под впечатлением искусства Гогена.

Отрывки из книги Гогена «Прежде и потом», законченной им за два месяца до смерти, охватывают почти все этапы его жизни. Он вспоминает о том, что было «прежде», т. е. в его европейской жизни, и что «потом» — в Океании. Круг вопросов, поднимаемых автором, очень широк. Сборник, иллюстрированный акварелями и гравюрами Гогена на таитянские темы, включает избранные письма (их свыше ста) П. Гогена к жене, художникам, к писателям и музыкантам, с которыми его связывали дружеские и деловые отношения.

В обстоятельной вступительной статье А. Кантор-Гуковской рассматриваются материалы, включенные в сборник, эстетическая программа Гогена, его взаимоотношения с представителями различных художественных направлений.

В капитальных исследованиях Д. Ревалда «История импрессионизма» (Л.—М., «Искусство», 1959. 455 с. с ил.) и «Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена» (Л.—М., «Искусство», 1962. 463 с. с ил.) читатели найдут богатейший фактический материал о раннем импрессионистском, пост-авенском и первом таитянском периодах творчества Гогена. Эти работы содержат всесторонний анализ самых значительных явлений художественной жизни Франции второй половины XIX в.

Винсент Ван Гог (1853—1890)

Я предпочитаю писать глаза людей, а не соборы, как бы торжественно и импозантно не выглядели последние: человеческая душа, пусть даже душа несчастного нищего или уличной девчонки, на мой взгляд гораздо интереснее.

В. Ван Гог

Трудно найти пример большего отречения от себя во имя искусства, чем жизнь Ван Гога.

К. Паустовский

Для многих людей имя голландского живописца Винсента Ван Гога стало синонимом удивительного творческого горения, редкой живописной экспрессии, страстной жажды познания мира. «Я заплатил жизнью за свою работу,— писал незадолго до смерти художник,— и она стоила мне половины моего рассудка». Его искусство теснейшими узами связано с французской художественной культурой последней четверти XIX в. Работы Винсента Ван Гога, мастера остропсихологического дарования, проникнуты глубоким сочувствием к обездоленным, стремлением раскрыть трагическую противоречивость душевного мира современника.

Жизнь его была короткой и трудной. Нужда и лишения, одиночество и разрыв с обществом, непризнание сопутствовали ему всегда. В этих условиях творчество становится подвижничеством, а личная судьба — трагедией. Ван Гог прожил только тридцать семь лет; лишь в двадцать семь он решил стать художником и стал им примерно к тридцати годам. Таким образом вся его художественная биография укладывается в одно десятилетие. За эти годы он сделал свыше восьмисот картин и еще больше рисунков. Только одна картина при его жиз-

ни нашла покупателя. Зато посмертная популярность увеличивалась год от года, впоследствии достигнув почти фантастических масштабов.

С 1881 по 1886 гг. он живет в Голландии и Бельгии, самостоятельно овладевает основами рисунка и живописи. Ведущей темой его искусства становится трудный жизненный путь человека. Герои полотен и рисунков Ван Гога — шахтеры, рыбаки и бедняки, крестьяне. Язык живописи силен, прост и грубоват, подобно жизни тех людей, которым он посвятил свое творчество. За шесть лет упорного труда Ван Гог сумел дать своему искусству прочную реалистическую основу.

В 1886 г. он переезжает в Париж. То, что он там увидел, ошеломило его. Художник был буквально ослеплен сияющими солнечными красками импрессионистов. Ему предстояло овладеть новым пониманием цвета, композиции, рисунка и формы. Два года, проведенные в Париже, были временем напряженного труда, горячих споров и смелых поисков. Живопись его резко высыпается, краски приобретают звучность и чистоту. Он приходит к выводу, что «следует смело преувеличивать эффекты, создаваемые контрастом или гармонией цветов». Самостоятельные поиски в этом направлении, предпринятые им в Арле (1888—1889), расположенному на юге Франции, привели к важным наблюдениям, подкрепившим его идею об эмоциональной силе и психологической значимости цвета, необходимости повышенной экспрессии рисунка.

Арльский период — это всего четырнадцать месяцев, но за это время Винсент создал около трехсот полотен. Среди них пейзажи с видами Арля и его окрестностей — «Жатва в Арле», «Подъемный мост в Арле», «Долина Ла Кро», изображения ночных сцен — «Терраса кафе вечером», «Ночное кафе в Арле», портреты почтальона Руленна и членов его семьи, лейтенанта Милье и доктора Рея, автопортреты, натюрморты. Когда он пишет портрет, то стремится преимущественно не к передаче внешнего сходства, а к раскрытию человеческой души, выявлению в модели самого главного. До Ван Гога никому не удавалось с такой остротой и точностью подобрать к каждой модели свои краски, свой ритм.

В работах, выполненных в Арле, художник не просто фиксирует увиденное. Он как бы преображает мотив, повышая его выразительность. Для этого ему нужны были напряженные, контрастные цветовые сочетания, упрощенный рисунок и обобщенная форма. Это уже выводило

его за рамки импрессионизма. Однако источником вдохновения всегда оставалась реальная природа. «Я не могу работать без модели,— писал он.— Я не отрицаю, что решительно перерабатываю этюд в картину, организую краски, преувеличиваю или упрощаю, но как только дело доходит до форм, я боюсь отойти от действительности, боюсь быть неточным... Я преувеличиваю, иногда изменяю мотив, но все-таки не выдумываю всю картину целиком».

Поиски новой реалистической выразительности ярко проявились в «Красных виноградниках в Арле» (1888, ГМИИ). Полотно поражает великолепием красок и удивительно переданным освещением. ...Осень, яркая, южная. Виноградники окрасились в желтые и пурпурные тона, и каждый куст похож на маленький костер с причудливыми по форме языками пламени. Среди этой полыхающей листвы виднеются фигуры сборщиц в сине-зеленых платьях. Круглое белесое солнце на шафрановом небе близко к горизонту. И если под его лучами еще горит виноградник, то размытая дождем дорога приобретает прохладные сине-сиреневые оттенки. Своеобразна и манера художника — поверхность холста покрыта то крупными, то мелкими мазками, их направление связано с характером движений, особенностями формы и фактуры предметов. Мастерство, с которым Ван Гог передал изменчивую красоту осеннего арльского пейзажа, поражает.

Месяцы, проведенные в Арле, были исключительно плодотворными в жизни мастера. Он вырабатывает здесь свою лаконичную и экспрессивную живописную манеру, но заканчивается этот период трагически. На художника обрушился страшный удар — тяжелая душевная болезнь. Ван Гог мог работать только в промежутках между двумя очередными приступами. Огромную внутреннюю напряженность переживаний этого времени передают автопортреты «Человек с трубкой» и «Автопортрет с перевязанным ухом». Они исполнены в строгой обобщенной форме. Драматическая экспрессия колоритаозвучна смятенному внутреннему миру художника. Его страстная натура чувствуется в сурово скорбной сосредоточенности лица, но именно она определяет огромную силу образа.

В лечебнице для душевнобольных в Сен-Реми, где Ван Гог провел около года, а затем в последнем своем пристанище — Овере он пишет пейзажи, изображающие сад лечебницы, живописные окрестности Сен-Реми и Овера

(«Хлеба и кипарисы», «Огороженное хлебное поле», «Звездная ночь»), натюрморты, портреты («Портрет доктора Гаше»). «Полыхающий стиль» характерен для поздних работ Ван Гога, полных динамики и предельной экспрессии. Замыкаясь все больше в трагический мир своих мыслей и чувств, он часто прибегает к деформации, к преувеличенному цветовой и фактурной напряженности. При очередном приступе болезни Ван Гог смертельно ранит себя выстрелом из револьвера.

Необычайная судьба Ван Гога, богатство художественного и эпистолярного наследия мастера привлекли к нему внимание не только критиков, историков искусства, но и писателей. О Ван Гоге написаны очерки, монографии, эссе, повести и романы. Ему посвящены пьесы.

Наиболее полно творчество Ван Гога представлено в музеях Голландии и Франции — странах, где он жил.

В ГЭ и ГМИИ находятся девять полотен художника, созданных в последние три года жизни, ярко характеризующих его живописную манеру тех лет. Это «Море в Сент-Мари», «Арльские дамы», «Портрет доктора Рея», «Прогулка заключенных», «Пейзаж в Овере после дождя» и др. Познакомиться с художественным наследием мастера можно, обратившись к ряду альбомов и богато иллюстрированных изданий:

Прохофьев В. Постимпрессионизм. М., «Искусство», 1973. 37 с.; 72 с. ил.

Ван Гог В. Сост. и авт. предисл. Н. Смирнов. М., «Изобразит. искусство», 1969. 6 с. с ил.; 10 отд. л. ил.

Ван Гог В. Сост. и авт. предисл. Н. Калитина. Л., «Аврора», 1974. 24 с. с ил.; 17 л. ил. (Мастера мировой живописи).

Ван Гог В. Сост. и авт. предисл. Н. Смирнов. М., «Изобразит. искусство», 1976. 4 с.; 12 л. ил. (Образ и цвет. ГМИИ).

В книге-альбоме В. Прохофьева в хороших цветных репродукциях показано двадцать лучших, наиболее характерных полотен Ван Гога, созданных на всех этапах творческого развития. Это пейзажи («Долина Ла Кро», «Оливковая роща», «Зеленые хлеба» и др.), натюрморты («Подсолнухи», «Стул Ван Гога»), жанровые сцены («Едоки картофеля», «Ночное кафе в Арле» и др.), портреты папаши Танги, доктора Гаше, госпожи Рулен («Колыбельная»), автопортреты. Сопоставление этих работ с произведениями П. Сезанна, П. Гогена, А. Тулуз-Лотре-ка, представленными в альбоме, позволяет ярче почувств-

Вовать творческую индивидуальность В. Ван Гога. В альбоме, подготовленном Н. Смирновым и вышедшем в 1969 г. в черно-белых и цветных репродукциях, можно увидеть в основном тот же круг живописных работ Ван Гога и еще несколько рисунков, преимущественно голландско-бельгийского периода.

В альбоме из серии «Мастера мировой живописи», составленном Н. Калитиной, в отличных цветных репродукциях в целом и многочисленных фрагментах, показано девять полотен и один рисунок Ван Гога из ГЭ и ГМИИ.

В цветных репродукциях пять полотен Ван Гога, находящихся в Москве, можно увидеть в альбоме, появившемся в 1976 г. в серии «Образ и цвет». Они воспроизведены также и в другом издании: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. «От Мане до Пикассо» (см. на с. 14). Анализ этих произведений, краткая характеристика творческого лица мастера дается в иллюстрированном очерке Н. Смирнова «Винсент Ван Гог» (М., «Сов. художник», 1968. 29 с. с ил.) из серии «Шедевры ГМИИ».

Ван Гог оставил обширное графическое наследие. Решив стать художником, после того как расстался с профессией проповедника, он рисовал неустанно и много, чтобы стать, как он сам говорил, «настоящим хозяином своего карандаша», вырабатывать свой графический стиль. Проследить процесс необычайно интенсивного развития Ван Гога от первых ученических рисунков и ранних работ, которым присуща повествовательная изобразительность, до зрелых произведений, отличающихся высоким мастерством, эмоциональностью, экспрессивностью, символикой больших обобщений, позволяет книга-альбом О. Петроцук «Рисунки Винсента Ван Гога» (М., «Искусство», 1974. 187 с. с ил.). В нее включено около 150 рисунков, выполненных углем, пером, карандашом, акварелью за 1880—1890 гг. Содержательный текстовой материал знакомит с основными темами и особенностями графики мастера.

В 1971 г. в ГЭ и ГМИИ состоялась выставка живописных и графических произведений Ван Гога из собрания Музея Крёллер-Мюллер в Оттерло (Нидерланды). На ней было представлено пятьдесят две картины и пятьдесят один рисунок, освещающие все этапы художественной деятельности мастера, в том числе и совсем неизвестный нашему зрителю ранний период. Среди шедевров,

показанных на выставке,— «Деревья в цвету», «Колыбельная. (Госпожа Рулен)», «Арлезнанка. (Госпожа Жину)», «Сеятель», «Хлебное поле со жнецом и солнцем».

Увидеть в репродукциях работы, демонстрировавшиеся на выставке, позволяет хорошо полиграфически выполненный каталог: **«Винсент Ван Гог. Живопись и графика из собрания Государственного музея Крёллер-Мюллер в Оттерло»** (М., 1971. 32 с.; 38 л. ил.).

Очерк Ю. Шапиро о «неистовом голландце» помещен в сборнике **«Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.»** (Л., 1971, с. 281—288 с ил.).

Подробнее познакомиться с жизнью и творчеством художника, увидеть многие его произведения позволяет богато иллюстрированная, увлекательно написанная книга **Н. Дмитриевой «Винсент Ван Гог»** (М., «Дет. лит.», 1975. 166 с. с ил.), изданная в серии «В мире прекрасного». В предисловии автор пишет: «Порой кажется, что история жизни Ван Гога будто нарочно кем-то задумана как драматическая притча о тернистом пути художника, вступившего в единоборство с враждебными обстоятельствами, надорвавшегося в неравной борьбе, но одержавшего победу в самом поражении. Судьба Ван Гога с такой жестокой последовательностью воплотила эту „притчу“ об участии художника конца века, что рассказ о ней не нуждается в домыслах и вымыслах: так было».

Небольшое эссе **К. Паустовского «Неистовый Винсент»**, включенное в его **«Книгу о художниках»** (М., 1966, с. 119—126), содержит яркую, образную характеристику личности мастера и его искусства, неразрывно связанных между собой. «Ван Гог много перестрадал. Он был нищ, горд и непрактичен... Он считал, что дело художника — противостоять страданию всеми силами, всем талантом. Дело художника рождать радость. И он создал ее теми средствами, какими владел сильнее всего,— красками...»

Широкую известность приобрела художественная биография **«Жажды жизни»** (**«Ван Гог»**) американского писателя И. Стоуна, написанная им в 1934 г. Она основана в целом на фактах, известных по переписке Ван Гога с братом Тео, и свидетельствах современников. Рекомендуем издание, вышедшее в серии **«Жизнь в искусстве»**,— **И. Стоун «Ван Гог»** (Л., «Искусство», 1973. 470 с. с ил.). Автор рассказывает о драматической судьбе художника-гуманиста и бунтаря, страстно любившего жизнь. Он подчеркивает цельность Ван Гога, не умевшего делить

себя между жизнью и творчеством. Его житейские поступки, его духовная жизнь, его одержимость — все это скреплено одним и тем же стремлением к истине и полной самоотдаче. В послесловии искусствовед Е. Мурина дает оценку книги, определяет своеобразие творческой личности художника и его место в западноевропейском искусстве.

Несколько иначе богатая и многогранная личность Ван Гога воссоздана советским писателем и знатоком живописи **Л. Волынским** в его повести «Дом на солнцепеке» (М., 1971, с. 483—606). Рассказывая о жизненной драме Ван Гога, автор по-своему рисует творца нового искусства, подчеркивает его мятежный дух, гуманизм, демократизм.

Имя француза **А. Перрюшо** известно советским читателям по книгам о П. Сезанне, А. Тулуз-Лотреке, Э. Мане. Увлекательно сделано им и обстоятельное жизнеописание Ван Гога, этого «одержимого творчеством гения», — «Жизнь Ван Гога» (М., «Прогресс», 1973. 337 с. с ил.; 30 л. ил.). Все в книге достоверно и основано на документах, но это не мешает ей быть живым и волнистым повествованием. Большое внимание в книге обращено на иллюстративный материал. Около ста сорока прекрасно выполненных черно-белых и цветных репродукций воссоздают графические и живописные работы Ван Гога от самых ранних до последних.

Небольшие, содержательные очерки о Ван Гоге, характеризующие творческую индивидуальность художника и его значение для мирового искусства, вошли в книги: **Л. Вентури** «От Мане до Лотрека» (М., 1958, с. 97—107), **Б. Терновец** «Избранные статьи» (М., 1963, с. 299—313).

Эпистолярное наследие Ван Гога чрезвычайно обширно и отмечено той же искренностью, что и его искусство.

«Письма Ван Гога принадлежат к числу самых захватывающих „мемуаров“ в конце XIX столетия; это исповедь человека, страстно любившего жизнь, увлекавшегося эстетическими и моральными проблемами; пожертвовавшего решительно всем во имя своих идеалов», — отмечал Л. Вентури. Наиболее полным на русском языке изданием его писем (свыше шестисот) является следующее: **В. Ван Гог** «Письма» (Л.—М., «Искусство», 1966. 602 с. с ил.; 24 л. ил.). Основное место в сборнике занимают письма Ван Гога к брату Тео, служащему парижской художественной фирмы Гупиль, с которым художника всю жизнь связывала горячая дружба. Ван Гог

писал ему почти ежедневно в течение 1872—1890 гг. Расположенные в хронологическом порядке, они воспринимаются как автобиографический рассказ и знакомят со взглядами Ван Гога на искусство, его творческими замыслами и художественным методом. Сборник иллюстрирован рисунками и живописными работами Ван Гога.

Глубокое раскрытие многообразной творческой индивидуальности мастера, верное определение того места, которое он занимает в искусстве конца XIX — начала XX в. дает капитальное исследование американского искусствоведа Д. Ревалда «Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена» (Л.—М., «Искусство», 1962. 463 с.). Ван Гог занимает центральное место в книге не только потому, что он именно « тот художник изучаемого периода, который безоговорочно пленяет сегодняшнюю публику, но и потому, что он является объектом многих вымыслов, ошибок и зачастую изображается в ложном свете» (Д. Ревалд). Написана она на огромном фактическом материале и содержит анализ самых значительных явлений художественной жизни Франции 1886—1893 гг. Эту монографию рекомендуем тем читателям, которые хотят расширить свои знания о Ван Гоге и французском искусстве тех лет.

Огюст Роден (1840—1917)

Подлинный художник всегда выражает то, что думает, не боясь растоптать существующие нормы. Тем самым он учит искренности себе подобных.

О. Роден

Роден воспитал в себе глубокое понимание того, что человеческое тело есть, в сущности, воплощение всего многообразия жизни, которая в каждой его точке проявляется индивидуально и полно.

Р. М. Рильке

Крупнейшим скульптором конца XIX — начала XX в., оказавшим огромное влияние на развитие искусства нашего столетия, был Огюст Роден. Его произведения привлекают искренностью, жизненностью и реализмом. По масштабам философского и психологического обобщения творчество мастера обозначило одну из вершин мирового ваяния.

Искусству Родена свойственна глубокая содержательность. С помощью всего комплекса специфических средств

пластики он пытался исследовать самую человеческую жизнь — от любви до умирания, от огромного интеллектуального напряжения, гражданского героизма до интимной лирики. В этом было новаторство.

Борьба за художественную правду против лишенных жизни схем принимает у мастера форму стремления к естественности. Он ставит своей целью избежать в скульптуре нарочитости поз и движений.

Человеческое тело О. Роден делает выразителем то самых сильных переживаний, то самых тонких и неуловимых чувств. Он «всегда хотел передать движением мускулов внутреннее чувство». Французский писатель А. Франс так охарактеризовал его произведения: «Все существа, созданные им, живут и трепещут... Его искусство не терпит покоя, и все его большие статуи шагают».

О. Роден считал, что скульптор должен стремиться не к скрупулезной точности, а к внутренней правде. В «Завещании», обращенном к молодым, он писал: «...Искусство начинается лишь там, где есть внутренняя правда... Самое главное для художника — быть взволнованным, любить, надеяться, трепетать, жить. Быть прежде всего человеком и только потом — художником».

Реалистические устремления О. Родена отчетливо проявились в ранней скульптуре «Человек со сломанным носом», утверждавшей духовную значимость и силу обездоленного судьбой, но не сломленного человека. Подлинной монументальности и жизненной правды добивается он в статуе «Бронзовый век» (1876), символизирующей пробуждение человечества от сна к новой жизни, к творческой энергии. Эта работа, свободная от всяких условностей и идеализации, будучи выставлена в Салоне, вызвала горячие споры и необоснованные обвинения в адрес художника.

В 1880 г. О. Роден получил первый государственный заказ — оформление главных дверей для будущего Музея декоративных искусств в Париже. Первоначальная тема «Врат» была навеяна любимым литературным произведением Родена — «Божественной комедией» Данте. Эта работа, над которой скульптор продолжал трудиться до конца жизни, увлекала его тем, что давала возможность отразить жизнь человечества с ее горестями, разочарованиями, стремлениями и надеждами. И хотя сами «Врата ада» остались незаконченными, они дали начало целому ряду прекрасных произведений. Среди них — «Мыслитель», «Три тени», «Вечная весна», «Адам», «Ева», «По-

целуй» и многие другие. Поистине колоссален диапазон мыслей и чувств, выраженных в этих образах.

Одной из самых известных, популярных скульптур в современном мире стал «Мыслитель» (1880; отлив в увеличенном варианте установлен в Париже перед Пантеоном в 1904 г. В ГМИИ эта статуя находится также в увеличенном варианте). Обнаженный титан сидит, подперев подбородок рукой. Его раздумья невеселы, они согнули мощную спину, сделали печальным лицо. В этом произведении Огюст Роден показал огромное напряжение человека, согнувшегося под бременем дум, дал драматическое сопоставление физической мощи и духовной смятости.

Большое место в творчестве скульптора заняла тема любви. Страстью, томлением, радостью и страданием проникнуты многие его статуи. Для выражения этих чувств скульптор находит необычные пластические средства. Скульптурная группа «Вечная весна» (ГЭ), выполненная в мраморе,— одно из самых целомудренных и поэтических выражений темы любви в изобразительном искусстве.

80-е гг.— период необычайного подъема в творчестве О. Родена: сорокалетний художник— во всеоружии исключительного мастерства, его страстная, неистощимая фантазия рождает все новые глубокие образы. Он создает блестящую серию портретных бюстов, различных по манере исполнения, выполняет ряд монументальных работ. С наибольшей силой лучшие качества его пластики раскрываются в памятнике «Граждане Кале» (1884—1886, установлен перед зданием ратуши в Кале)— одном из самых значительных произведений европейской монументальной скульптуры XIX в. Он посвящен реальным героям французской истории XIV в. Шесть патриотов осажденного города Кале согласились добровольно пойти на смерть в лагерь врага во имя спасения соотечественников. Их подвиг вдохновил О. Родена на создание произведения, исполненного огромной силы чувств. Он представил медленное скорбное шествие одетых в рубище, с веревками на шее граждан, которые несут завоевателям ключ от города. Каждая из шести фигур этой группы раскрывает целую гамму чувств и мыслей— от мужественной решимости и убежденности до сомнения, душевной борьбы и отчаяния. И вместе с тем они взаимосвязаны и составляют одно целое. «Граждане Кале» утверждают величие и силу человеческого духа.

Это произведение знаменовало новый этап в творчестве О. Родена. Его пластический язык изменился; художник начал отказываться от многих деталей, стал решительней прибегать к преувеличениям и деформаций в интересах цельности художественного образа.

Центральной работой 90-х гг. является фигура О. Бальзака. Скульптура была выставлена в 1898 г. в Салоне и вызвала бурную полемику. Бальзак Родена — человек титанического таланта и бурного темперамента, романтик, шагающий вперед с высоко поднятой головой. Ваятель стремился в этом памятнике дать общественно-философскую оценку личности и творчества великого французского писателя.

Творческие искания мастера противостояли академическому и салонному искусству, засиление которого наблюдалось во Франции в 60—80-е гг. XIX в. Отрыв от больших проблем своего времени, от подлинных чувств и переживаний человека, расцвет поверхностного «декоративного стиля», устаревшая религиозная и мифологическая символика, бессилие и вялость поисков новой формы — вот что отличало скульптуру тех лет. Появление в такой атмосфере произведений О. Родена стало началом нового этапа не только французской скульптуры, но и мирового ваяния.

В 1900 г. в связи с Всемирной выставкой в Париже О. Роден строит собственный павильон, где показывает 168 своих работ. Начало XX в. приносит О. Родену мировое признание, однако в дальнейшем напряженность, размах его творчества начинают ослабевать.

Искусство мастера дало толчок для расцвета многих направлений в пластике. Художники самых разных склонностей развивали различные стороны его дарования. Он оказал большое воздействие на К. Менье. Французские ваятели Ш. Деспио, Э. А. Бурдель и А. Майоль, в ряде случаев оспаривавшие взгляды Родена на ваяние и художественные принципы мастера, опирались на его завоевания.

Многие замечательные произведения скульптора находятся теперь в музее-ателье Родена в Париже. Музей был организован в 1916 г. и разместился в старинном особняке Бирона, где до этого была мастерская художника, хранились его собственные работы, а также принадлежащие ему коллекции. Большую часть своего художественного наследия Роден завещал Франции. О том, что собой представляет музей в наши дни, о лучших работах, экспо-

нируемых здесь, рассказывает искусствовед Н. Калитина в своей книге «Музеи Парижа» (М., 1969, с. 183—191).

Несколько прекрасных произведений Родена — «Мыслитель», «Ева», бронзовые и мраморные скульптурные группы «Поцелуй», «Ромео и Джульетта», «Поэт и муз» и др., скульптурные портреты, выполненные в мраморе и гипсе,— можно увидеть в ГЭ и ГМИИ.

О коллекции Родена в ГМИИ (8 работ) рассказывается в иллюстрированном очерке А. Чиликина «Огюст Роден» (М., «Изобразит. искусство», 1970. 28 с. с ил.), вышедшей в серии «Шедевры ГМИИ».

В репродукциях хорошего качества произведения Родена из ГЭ показаны в альбоме З. Зарецкой и Н. Косаревой «Французская скульптура XVII—XX вв. в Эрмитаже» (Л., Изд-во Эрмитаж, 1963. 167 с. с ил.).

Биографический очерк искусствоведа Ю. Шапиро о Родене помещен в книге «Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв.» (Л., 1971, с. 268—274). Подробнее его творческий путь прослеживается в иллюстрированной книге А. Матвеевой «Роден» (М., «Искусство», 1962. 56 с.; 20 л. ил.). Автор разбирает основные произведения скульптора, показывает его художественную эволюцию. Широко привлекаются в книге высказывания Родена о себе и об искусстве. «Жизненная необходимость,— говорил скульптор,— заставила меня изучить все стороны моего ремесла. Я начал с того, что обтесывал мрамор, подготавливая каменные блоки, делал орнаменты... Я много вытерпел из-за своей скульптуры. Но, если бы я не был таким упорным, я не сделал бы того, что сделал».

Беллетристированная биография «Огюст Роден» (М., «Искусство», 1969. 584 с.; 21 л. ил.) американского писателя Д. Вейса — плод вдумчивого изучения наследия мастера, его судьбы. Книга издана в серии «Жизнь в искусстве». В ней прослеживается жизненный путь одного из титанов художественного творчества. Мы видим Родена в разные годы — ребенком, увлеченно рисующим на каменных плитах, юношой, постигающим «тайны» рисунка и лепки в Малой школе изящных искусств и в Лувре, молодым скульптором, работающим за гроши в качестве помощника в мастерской модного ваятеля, зрелым художником, борющимся за осуществление своих замыслов, на склоне лет. Автору удалось проследить процесс духовного роста и развития личности мастера, рассказать о его родных и близких, об учителях и учениках, о товарищах по

борьбе, воссоздать панораму художественной жизни Франции второй половины XIX — начала XX в.

Составить более полное представление об искусстве ваятеля позволяет сборник статей о творчестве, перевод с немецкого и французского: «Роден» (М., Изд-во иностр. лит., 1960, 128 с. с ил.; 29 л. ил.). Издание в черно-белых крупноформатных репродукциях воспроизводит свыше сорока скульптур Родена в целом и фрагментах, а также его рисунки разных лет, замечательные по своей остроте и выразительности. Это портрет отца, «Бронзовый век», «Мысль», «Данаяда», «Та, которая была прекрасная Омиер», «Рука бога», произведения, композиционно связанные с «Вратами ада», — «Мыслитель», «Три тени», «Кариатида», «Уголино», «Поцелуй» и многие другие, памятники О. Бальзаку, В. Гюго, монументальная группа «Граждане Кале». Роден создал обширную галерею портретов выдающихся художников, писателей, политических деятелей — Ж. Далу, П. Пювис де Шаванна, Ш. Бодлера, В. А. де Рошфора, Б. Шоу.

В сборнике читатель найдет высказывания скульптора, записанные им или его друзьями, «Завещание» Родена, воспоминания современников — П. Гзеля, Г. Кокио, Ж. Кладеля, С. Цвейга, отрывки из книг и статей о скульпторе французских, австрийских и немецких авторов.

Воспоминания современников о Родене содержат интересные сведения. В них рассказывается об образе жизни, убеждениях, страстиах и привязанностях скульптора, о том, как он работал в своих мастерских в Медоне и отеле Бирона, об истории создания ряда произведений. Привлечет внимание читателей эссе австрийского поэта Р. М. Рильке, который будучи секретарем Родена, имел возможность близко наблюдать за его работой. Написанное живо и образно эссе дает характеристику искусства мастера, особенностей его пластики. Эта работа включена также в сборник Р. М. Рильке «Ворпсведе.—Огюст Роден.—Письма.—Стихи» (М., 1971, с. 86—166, 196—197).

В иллюстрированной статье искусствоведа Д. Аркина «„Граждане Кале“ Родена», из его сборника «Образы скульптуры» (М., 1961, с. 132—144), анализируется этот новаторский монумент, особенности пластического языка скульптора.

Роден рисовал в течение всей своей жизни, рисовал много, упорно и страстно. В разные периоды художест-

венного развития понимание Роденом рисунка, его задач различно, менялась и техника. Характеристику графического наследия мастера (рисунки, гравюры) читатель найдет в статье Б. Терновца «Рисунки Родена», помещенной в его книге «Избранные статьи» (М., 1963, с. 284—298). Его перу принадлежит и давно не переиздававшийся монографический очерк «Роден» (Л., 1936. 214 с. с ил.), представляющий интерес и в наши дни.

Тем, кто имеет навыки чтения серьезной искусствоведческой литературы, интересуется новыми средствами выразительности, открытыми Роденом в скульптуре, рекомендуем статью А. Матвеевой «Пространство и материя в пластике Родена», помещенную в сборнике «Западноевропейское искусство второй половины XIX в.» (М., 1975, с. 53—64). Текст иллюстрирован репродукциями.

Константин Менье (1831—1905)

Скульптура, по существу, есть прежде всего искусство монументальное.

К. Менье

Я вижу грузчиков — они, натужив спины,
Проносят тяжести с судов и на суда...
И вас, в развалинах глубокого колодца
Шахтеры с лампочкой — она ваш верный глаз...

И вас, литейщики и кузнецы в цехах,
Где так чудовищны иегаснувшие горны...

Дерзанье пламенно, и пыл неутомим
Могучих этих рук, что по земному кругу
Во весь охват его протянуты друг другу,
Чтоб сделать целый мир воинству своим...

Э. Верхарн

Бельгийский скульптор и живописец Константин Менье стал одним из родоначальников темы рабочего класса в искусстве, его созидающего труда. Как и для поэта Э. Верхарна, для Менье рабочий человек был опорой, «солью земли». По образному выражению художника, «в его жизни было, так сказать, две жизни». Одна — охватывает первые 50 лет и отдана живописи, вторая, начавшаяся на пороге старости, посвящена скульптуре.

Совершая поездку по стране для создания серии иллюстраций к истории Бельгии, Менье попадает в 1879 и 1881 гг. в угольный район — Борнаж. «Случай привел меня в черную страну, в страну индустриальную. Я был

поражен этой дикой и трагической красотой. Огромное сострадание охватило меня. Я не думал еще о скульптуре. Мне было 50 лет, и я почувствовал в себе неведомые силы, как бы новую молодость, и отважно принялся за работу». Перед ним открылся новый мир, и художник создает сильные, самобытные произведения: пишет картины, посвященные труду горняков, шахтеров и шахтерок, пейзажи этой страны, пропитанной копотью труб. Главная нота в его картинах не сострадание, а сила трудового народа, своеобразная красота индустриального пейзажа (триптих «Шахта», «Возвращение из шахты»).

В 1885 г. К. Менье, впервые после ранних ученических опытов, серьезно занялся скульптурой. Одна за другой появляются его статуи и рельефы («Молотобоец», «Пудлинговщик» и др.), явившиеся вехами в развитии пластики XIX в. Главной темой мастера становится труд, люди труда: молотобойцы, шахтеры, грузчики, рыбаки.

Конец XIX — начало XX в. — время наивысшего творческого расцвета мастера, годы создания всех значительных произведений — рисунков и картин, статуй, бюстов, барельефов и мелких фигур. Он изображает усталых, замученных непосильным трудом рабочих («Пудлинговщик», «Откатчица»), художественно воплощает процесс самого труда (рельефы «Порт», «Индустрия» и др.), создает героизированные фигуры людей труда. Статуя «Грузчик» (ок. 1905), установленная в Антверпене, широко известна. Образ пролетария здесь исполнен большой моральной значительности. В волевом повороте корпуса и головы, в развороте плеч, во всей фигуре ощущается спокойная уверенность в себе, гордое сознание силы. Менье возрождает классическое понимание красоты человеческого тела. Пластическое богатство образа позволяет воспринимать статую с разных точек зрения.

Наряду с «Грузчиком» одной из лучших работ Менье является бюст «Антверпен». Олицетворением трудового и деятельного города скульптор избрал не какие-то отвлеченные аллегории, а вполне конкретный образ портового рабочего. Вылепленная с предельным лаконизмом, суровая и мужественная голова крепко посажена на мускулистые плечи. Спокойное выражение лица рабочего сочетается с огромной внутренней силой, волей идержанностью.

Менье работал над монументальным «Памятником труду» для Брюсселя. Замысел ваятеля был осуществлен после его смерти, в 1930 г., архитектором В. Ортом.

Пластический язык Менье обобщен и лаконичен. Характеризуя свой метод работы, он говорил: «Я не обращаю внимание на детали. Я не обращаю внимание на повседневные стороны быта. Например, одежда, она для меня совсем исчезает в впечатлении общего. То, что я мог увидеть как мелкое явление, я рассматриваю, всегда приподымя его». В произведениях ощущается некоторое влияние О. Родена, но в целом искусство бельгийского скульптора ярко самобытно. «Константин Менье,— писал Э. Верхарн,— осмелился изобразить современную жизнь такою, какою ее сделал страшный и лихорадочный труд, осмелился взять реальное существо каждого дня и выдвинуть его на передний план искусства. И Менье дает нам реальность более обостренной, более характерной, более героической, чем она есть... Менье незачем было лепить божества и аллегории, но достаточно было изучить углекопа и рабочего, чтобы вознести их на высоту прекрасных и нетленных образов искусства». Певец труда, стремившийся передать его величие и красоту, Менье выступает как наследник демократических традиций искусства XIX в.

Большинство скульптурных (около 170) и живописных (более 70) работ Менье находится в его музее в Брюсселе. Музей был открыт в 1939 г. в доме-мастерской Менье, где он провел последние пять лет жизни.

Около тридцати наиболее значительных произведений мастера воспроизведены в альбоме: «Менье К.» (Сост. и авт. вступит. статьи О. Никитюк. М., Изогиз, 1960. 11 с.; 15 л. ил.), вышедшем в серии «Мастера мирового искусства». Среди них такие картины, как «Эпизод из крестьянской войны 1797 г.», «Шахтерка», триптих «Шахта» («Спуск», «Голгофа», «Подъем»), «Индустриальный вид в Боринаже». Показаны статуи и скульптурные группы, бюсты, рельефы («Молотобоец», «Косарь», «Шахтерский газ», «Зовущая откатчица», «Грузчик» и др.), подготовительные работы для «Памятника труду». Качество репродукций посредственное. Во вступлении кратко охарактеризовано творчество художника.

Значительно богаче по своему текстовому и изобразительному материалу (около 150 репродукций, особенно много рисунков, эскизов картин) монография О. Никитюк «Константин Менье. 1831—1905» (М., «Искусство», 1974. 152 с. с ил.). Творческий путь Менье рассматривается в книге в тесной связи с художественной жизнью Бельгии последней четверти XIX в., анализируются скульптур-

ное и живописное наследие мастера, ведущие темы его произведений.

Сопоставляя работы бельгийского мастера с рядом произведений О. Родена, Ж. Далу и других современников, автор подчеркивает, что К. Менье нашел свой пластический язык для раскрытия новой темы в искусстве.

В основном на материале одной из глав книги написана статья О. Никитюк «Образ пролетария в скульптуре К. Менье», вошедшая в сборник «Западноевропейское искусство второй половины XIX в.» (М., 1976, с. 65—77).

Эмиль Антуан Бурдель (1861—1929)

За всеми чаяниями и надеждами своего века, за его преходящими тревогами и страстями большой художник умеет видеть общие законы, правящие миром.

Э. А. Бурдель

«У современной скульптуры,— писала В. Мухина, известный советский ваятель,— два ствола, дающие соки своим более молодым ответвлениям,— Бурдель и Майоль, два полюса по темпераменту, пластической форме: один — пафос огня, другой — дышащее спокойствием море. Форма Бурделя не проста и не плавна; она вся комками, глыбами... Несмотря на якобы кажущуюся „античность“ его сюжетов, он в высшей степени далек от античного спокойствия; современная порывистость и страстность — его родная стихия».

Эмиль Антуан Бурдель стал крупнейшим скульптором-монументалистом Франции XX в. Его работы отличают динамизм и экспрессия; героический пафос, нравственная сила присущи многим его образам. Человек как воплощение творческой энергии, борющийся и находящий счастье в героическом действии,— вот идеал мастера, воссозданный им в лучших произведениях. Творческое наследие Бурделя богато: помимо памятников, статуй, рельефов, бюстов, он оставил тысячи рисунков и книжных иллюстраций.

Бурдель родился в старинном городе Монтобане на юге Франции в семье резчика по дереву. Связь с народной художественной традицией ощутимо сказалась в его творчестве. «Я леплю на простонародном наречии»,— часто говорил мастер. Художественное образование Бурдель получает первоначально в тулузской и затем париж-

ской Школе изящных искусств. С 1884 г. молодой скульптор начинает регулярно выставляться в Салоне. Это в основном портреты и небольшие интересные композиции, в которых ощутимо влияние Родена, в мастерской которого он в течение многих лет работал в качестве помощника скульптора. «... Мой путь стал таким широким благодаря той медленно созревавшей жатве тайи, которую я собрал на поле Родена,— говорил Бурделя.— Но я всегда хранил нетронутым внутренний закон своего искусства. Роден — гениальный аналитик, я же стремлюсь к синтезу».

«Голова Аполлона» — первая работа, в которой, по словам Бурделя, он смог полно воплотить законы своего искусства. Его Аполлон — суровый и мужественный воин, энергичный, волевой, он олицетворяет победу света над мраком, разума над невежеством. Известность и признание пришли к скульптору, когда в Салоне 1910 г. он выставил статью «Стреляющий Геракл» (1909, Музей современного искусства, Париж). Геракл Бурделя, сильный, по-своему красивый, всею статью напоминает хищного зверя. Его фигура будто выкована из неведомого по упругости и стойкости металла. Дуга напряженного лука согнута его рукой. Он весь предельно собран, замер: стрелок видит цель и готов поразить врага. Желание победить, победить во что бы то ни стало явственно ощущается в этой бронзовой фигуре. Ясный, чеканный силуэт поражает напряженностью линий и ритмов, композиция компактна, лаконична. Статуя, в которой так сильно ощущимы динамизм и экспрессия, как бы олицетворяет собой торжество могучей силы, заложенной в человеке. Однако физическая активность, выражаясь в движении, в энергичном действии, ни в коей мере не исчерпывает сущности героической концепции Бурделя. В гораздо большей степени его влечет героика духа, которая находит выражение в интеллектуальной энергии, в этической красоте, в готовности к подвигу. Поиски высокого нравственного идеала характеризуют дальнейшее творчество Бурделя. Это находит отражение в таких работах, созданных в следующие два десятилетия, как «Пенелопа», «Умирающий кентавр», «Сафо» — все в Музее Бурделя в Париже, — рельефы Театра Елисейских полей, памятник генералу Альвеару для Буэнос-Айреса, памятник поэту А. Мицкевичу в Париже.

10-е гг. являются наиболее плодотворными для мастера. Именно в это время он работает над значительными

монументальными комплексами, в которых стремится решить проблему синтеза архитектуры и скульптуры.

В 1929 г. Бурдель, убежденный республиканец, продолжатель революционных традиций французского искусства, ставит в Париже памятник А. Мицкевичу, над которым работал в течение долгих лет. Поэт-боец, изгнанный из Польши, Мицкевич, подобно древнему проповеднику, скитаясь по странам, нес гневное и пламенное слово о страданиях своего отечества, боролся за свободу порабощенной и расчлененной Польши. Борьба и проповедь, меч и слово — именно две эти темы легли в основу решения монумента, который вытянут ввысь, словно меч, верх рукоятки — фигура Мицкевича. Поступь поэта-странника, опирающегося на посох, величава и значительна. Его левая рука поднята вверх — в этом жесте и призыв к борьбе и благословение борющихся.

Портретные образы, созданные мастером, отличает особая героическая приподнятость. О. Роден и Л. Бетховен, Л. Толстой и Х. Рембрандт, А. Франс и Ж. О. Энгр,— изображая этих людей, художник находит для каждого из них «форму его сущности», как бы особый «пластиический ключ».

Обладая незаурядным талантом педагога, Бурдель в течение двадцати лет занимался педагогической деятельностью. В его мастерской в Гранд Шомьер учились многие выдающиеся скульпторы XX в., в том числе известные мастера советской пластики И. Шадр и В. Мухина. Наряду с практическими советами и замечаниями Бурдель прочитывал порой лекции, посвященные той или иной проблеме, художественному памятнику, целой эпохе. Он воспитывал вкус и формировал мировоззрение своих слушателей.

Творчество мастера исполнено предчувствия грозных революционных битв, и он нашел новые пластические средства для воплощения этого могучего порыва, этого неудержимого движения вперед, выступая как подлинный «разведчик будущего» (так назвал его Роден).

В 1972 г. в Москве состоялась большая выставка произведений скульптора из Музея Бурделя. На ней было представлено восемьдесят скульптур и пятьдесят рисунков, что позволяло увидеть основные этапы творческого развития и наиболее существенные стороны его искусства. Причем зрители имели редкую возможность увидеть многие его монументальные работы в подлинных размерах — «Победа» и «Сила» (аллегории памятника генера-

лу Альвеару, 3, 72 м), «Пенелопа» (2,40 м), что позволило со всей масштабностью ощутить талант ваятеля, эмоциональный потенциал его работ.

Душевной взволнованностью, увлекательностью изложения отличается небольшое эссе об Антуане Бурделе журналиста И. Долгополова. Оно вошло в его книгу «Рассказы о художниках» (М., 1974, с. 172—189). Автор останавливается на некоторых страницах жизни ваятеля, рассказывает о таких прославленных его работах, как «Сражающийся Геракл» и «Умирающий кентавр», портреты Л. Бетховена, бюсты О. Родена и А. Франса.

Иллюстрированная монография В. Стародубовой «Бурдель» (М., «Искусство», 1970. 175 с. с ил.), вышедшая в серии «Зарубежное искусство XX века», посвящена жизни и творчеству мастера, особенностям его искусства; дан анализ этапных произведений. Автором привлекаются высказывания скульптора, записи его бесед и лекций, воспоминания современников. Свыше ста репродукций воспроизводят в целом и многочисленных фрагментах его скульптуру. Это статуи и бюсты («Адам», «Плод», «Стреляющий Геракл», «Автопортрет», портрет хирурга Коберлэ и др.), монументальные работы и подготовительные этюды к ним, («Мадонна Эльзаса», «Франция» и др.), рисунки и акварели, а также фотографии ряда залов Музея Бурделя.

Свои впечатления от посещения мастерской в Гранд Шомьер и занятий Бурделя с учениками А. Луначарский отразил в статье «У скульптора». Она вошла в двухтомник А. Луначарского «Об изобразительном искусстве» (Т. 1. М., 1967, с. 200—206).

Высказывания ваятеля, посвященные различным вопросам искусства и своему творчеству, собраны в сборнике Э. А. Бурделя «Искусство скульптуры» (М., «Искусство», 1968. 311 с.; 31 л. ил.), иллюстрированном многими его произведениями. Сюда вошли заметки, письма, беседы, доклады, воспоминания Бурделя, а также записи прочитанных им лекций. Кроме богатого автобиографического материала привлекают внимание многочисленные высказывания о скульптуре, великих мастерах прошлого, о взаимоотношениях с Роденом в процессе их сотрудничества.

«Деформация — слишком легкий путь,— писал Бурдель.— Многие думают, что достаточно начать деформировать, чтобы приобщиться к гениальности. Это — ошибка, ибо всякая деформация, в основе которой нет глубо-

кого знания, есть бесполезное дело; ни оригинальность, ни нарочитая грубость никогда не заменят подлинной силы... Отличие настоящего искусства — чувство меры».

«Бурдель в оценке современников» — заключительный раздел сборника, в котором критики, литераторы, деятели искусства пишут о творческих достижениях и особенностях скульптуры мастера, его облике художника и человека. Среди них М. Дени, Л. Воксель, Ш. Морис. Восторженно отзывался о неутомимом ваятеле-труженике А. Франс. «Бурдель,— говорил он,— величайший художник нашего времени, самый выдающийся, самый возвышенный, самый сильный... Единственный его недостаток состоял в том, что иногда его замыслы выходили за пределы осуществимого. Это благородный недостаток».

В книгу включен также отрывок из статьи В. Мухиной «Художественная жизнь Парижа», написанной в 1928 г., в которой она сопоставляет искусство Э. А. Бурделя и А. Майоля.

В предисловии искусствоведа В. Прокофьева прослеживается творческий путь мастера, характеризуется его вклад в развитие искусства XX в.

Аристид Майоль (1861—1944)

Каждый художник должен работать согласно характеру своей нации и духу своего времени.

А. Майоль

Великое достоинство Майоля — это его естественность. Он поет своим голосом. И этот голос всегда гармоничен. Скульптура, доведенная до крайней напряженности движений и сведенная к качествам внешней оболочки, возвратилась с этим большим художником к серьезному изучению человеческого тела в его покое, к психическому равновесию, к глубоким чувствам, к самой чистой красоте.

Ш. Деспло

Французский скульптор Аристид Майоль — один из наиболее обаятельных и цельных художников нашей эпохи. Глубокий созерцатель природы, он мечтал вернуть пластику к ее античным истокам. Радостное и полнокровное искусство ваятеля отличается удивительной ясностью и каким-то почти языческим преклонением перед красотой

мира. Его излюбленный образ — женщина, исполненная чистоты, здоровья, безмятежности. Он изображает ее полнокровной, цветущей, как бы олицетворяющей вечные силы природы и жизни. «Все эти живые, трогающие своей душевной чистотой и строгим благородством образы,— отмечал историк искусства А. Чегодаев,— от грузной, спокойной и добродушной „Помоны“ до нежной „Весны“ или гордо несущей свою красоту девушки, послужившей моделью для статуи „Иль-де-Франс“, — полны глубокой жизнеутверждающей силы».

Майоль родился на юге Франции в небольшом мелкоточке на берегу Средиземного моря. Красота родных мест, благородная грация местных девушек, сильных и крепких, была для художника в течение всей его жизни постоянным источником вдохновения. Первым увлечением будущего скульптора была живопись, затем он загорелся желанием возродить старинный промысел ручного производства ковров. Только в сорокалетнем возрасте Майоль всерьез обращается к скульптуре. Период становления его как пластика протекает очень интенсивно — с удивительной быстротой прошел он путь от работ, отмеченных печатью робкого ученичества, до произведений зрелого мастерства. Восхищаясь Роденом, Майоль стремится идти иным путем. Ранние работы Майоля — это небольшие статуэтки, причем чаще всего он режет их в дереве, без предварительного эскиза в глине, «стремясь,— как он сам говорил,— прежде всего передать те основные чувства, которые возникли у меня от женской красоты». Скоро рука его становится более уверенной, от небольших композиций он переходит к работам более значительного размера. В первом десятилетии XX в. появляются многие прекрасные статуи мастера, несущие на себе печать художественной завершенности. Это аллегорические фигуры обнаженных женщин, сидящих в спокойных позах, — «Средиземное море» и «Ночь», памятник Огюсту Бланки. Бронзовые варианты этих статуй впоследствии установлены в саду Тюильри в Париже. Тогда же определилось главное направление творчества мастера — изображение обнаженного женского тела, его красоты, наметились излюбленные позы — всегда простые, естественные, спокойные; вырабатывался определенный характер лепки, соответствующий крупным, монолитным формам. «Создавая фигуру девушки,— говорил ваятель о своем творческом методе,— я хочу передать впечатление от всех девушек. Мое чувство переходит в мои паль-

цы. Мои статуи — это поэмы жизни. Вместо того, чтобы выражать себя стихами, я делаю это в скульптуре». Майоль избегает сильных движений, резких поворотов, бурного изображения чувств, но его произведения богаты разнообразием пластических мотивов, он неистощим в вариации одной и той же темы.

Представления мастера о прекрасном неразрывно связаны с понятиями здоровья и силы — «Грация», «Венера» и многие др. Он заставил современников почувствовать красоту здорового тела, приучил видеть прекрасное в естественном. И не случайно в обиход людей XX в. вошло выражение — «майолевская женщина».

В ГМИИ можно увидеть бронзовую статую богини плодородия «Помоны» (1910) с двумя плодами в руках. Это спокойно стоящая обнаженная женщина, сильная, крепкая, несколько тяжеловатая. Фигура привлекает ясностью пропорций. Свет и воздух свободно струятся вокруг статуи, рождается ощущение радостной гармонии.

Майоль работал и в области монументального искусства. Им созданы покоряющие возвышенным настроением и одухотворенностью памятник Сезанну, знаменитая статуя «Иль-де-Франс» (1910—1925, Музей современного искусства, Париж), которая явилась данью восхищения художника творческой энергией и духовной красотой своего народа.

Создавая памятник тому или иному выдающемуся человеку, Майоль не стремится воспроизвести его внешний облик. Цель художника — воплотить с помощью пластических средств как бы основную творческую идею жизни этого человека, сущность той или иной творческой личности. Памятник Огюсту Бланки, около половины жизни проведшему в тюрьме, часто называют «Скованным движением». Он был создан ваятелем в 1906 г. В мощной энергичной фигуре женщины со скованными руками, в ее поступи ощущается дерзкая отвага и решимость. По силе жизнеутверждения, по бунтарской сущности этот монумент принадлежит к наиболее выразительным и ярким в европейской скульптуре нашего века.

Творческий путь Майоля протекает в целом ровно и плавно. Найдя свою тему, он остается верен ей в течение всей жизни. Это означало не уход от противоречий и сложностей эпохи, а упорное желание мастера отстоять право человека на красоту и радость, верность своим идеалам. До конца дней Майоль прочно стоял на позициях реалистического искусства («Река»).

Своеобразный музей Майоля под открытым небом был устроен в Париже в саду Тюильри возле Лувра в связи со столетием со дня рождения скульптора. В саду разместилось около двух десятков бронзовых отливов его статуй, выполненных в разные годы. Среди них «Три грации», «Гармония», «Воздух», «Памятник Сезанну». «Из этого полного ясной гармонии и обаяния музея трудно уйти. Работы Майоля словно вернулись в родную обстановку света, воздуха, земли, простора, и некоторые из них словно родились заново, вырвавшись на волю», — пишет о своих впечатлениях искусствовед А. Чегодаев.

Отличными образцами произведений Майоля владеет ГМИИ. Это бронзовые статуи «Помона» и «Стоящая женщина», а также несколько небольших статуэток. В Эрмитаже находятся три бронзовые статуэтки «Женщина, делающая прическу», «Сидящая женщина», «Стоящая женщина».

В репродукциях эти произведения можно увидеть в альбомах: Зарецкая З. и Косарева Н. «Французская скульптура XVII—XX вв. в Эрмитаже» (Л., Изд-во Эрмитаж, 1963. 167 с. с ил.), Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. «Западноевропейская живопись и скульптура» (Вступит. статья Т. Седовой. М., «Сов. художник», 1966. 224 с. с ил.).

В материалах, рекомендованных далее, показаны лучшие, наиболее характерные работы художника.

В статье А. Чегодаева «Аристид Майоль» прослеживается процесс творческого развития мастера, освещаются важнейшие факты его биографии. Автор показывает, что полное удивительной жизненной силы и неповторимой оригинальности искусство Майоля противостоит тому страшному распаду и антигуманизму, которые охватили зарубежное искусство в большей его части. Статья вошла в сборник избранных статей А. Чегодаева «Мои художники» (М., 1974, с. 135—154).

Эссе историка искусств М. Аллатова «Майоль», включенное в его книгу «Этюды по истории западноевропейского искусства» (М., 1963, с. 381—386), поможет читателям почувствовать характерные особенности мелкой пластики Майоля и его монументальных работ, узнать о художниках, его вдохновлявших.

В иллюстрированной монографии О. Петроучук «Аристид Майоль. 1861—1944». (М., «Искусство», 1977. 151 с. с ил.) освещаются основные этапы формирования и развития стиля ваятеля, рассматриваются все наиболее зна-

чительные произведения скульптуры Майоля, а также его работы в области графики, живописи, декоративно-прикладного искусства. Художественный метод А. Майоля автор сопоставляет с методами О. Родена, Э. А. Бурделя. Имеется библиографический список литературы.

С высказываниями Майоля о себе и своем искусстве, об особенностях пластики и ее законах можно познакомиться, обратившись к семитомнику «Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Искусство конца XIX — начала XX в.» (М., 1969, с. 362—375). Здесь публикуются небольшие отрывки из бесед скульптора с художниками, искусствоведами, друзьями. Вот одно из его изречений: «Делать просто копию обнаженного тела — бессмысленно. Воспроизвести обнаженную женщину не значит сделать статую». В этих высказываниях Майоля перед читателями предстает образ мудрого художника, несущего миру радость познания прекрасного.

Анри Матисс (1869—1954)

...Я не могу рабски копировать натуру, я вынужден ее интерпретировать и подчинять духу картины. Когда все отношения тонов найдены, то в результате должен получиться живой аккорд тонов, гармония, подобная гармонии музыкальной композиции...

А. Матисс

Если взять цвет в его основе, не загрязненной случайностями всяких отражений и полутеней, если взять линию как самостоятельную орнаментальную силу, сильнейший — Матисс.

В. Маяковский

Французский художник Анри Матисс известен прежде всего как создатель многих картин, сверкающих яркими, интенсивными красками, и острых, очерченных единым взмахом уверенной линии, рисунков. Большую роль в произведениях мастера играет словно бегущая линия, но еще большее значение он придает цвету, его предельной насыщенности, чистоте, резким цветовым контрастам. «Прежде всего надо обладать даром цвета, как певец должен обладать голосом. Без этого никуда нельзя идти», — говорил Матисс. Нередко он отступает от правдоподобия, обобщает цвет, отбрасывает нюансы, порой предмет им деформируется, превращается в своего рода

арабеск, сгусток чистого цвета и все для того, чтобы повысить красочное звучание картины.

Противопоставляя напряженности жизни нашего времени простые человеческие радости, вечные ценности бытия, Матисс хотел своим искусством дать человеку радость и отдых. «О чем я мечтаю — это об искусстве уравновешенном, чистом, спокойном...». «Я хочу, чтобы усталый, надорванный, изнуренный человек перед моей живописью вкусили покой и отдых». Художник воссоздает праздничную сторону жизни — мир бесконечного танца, идиллические сцены, сверкание плодов, ваз, бронзовых сосудов и статуэток.

Матисс писал натюрморты и пейзажи, фигурные композиции и портреты, монументально-декоративные панно. Много работал как график, обращался к скульптуре. Выполненные с натуры или по воспоминаниям, по воображению, его полотна творчески претворяют живую действительность в композициях красочных, декоративных. Для многих из них характерны черты условности, отказа от моделировки форм светотенью, от перспективы, анатомически правильного изображения человека. Он не стремится и к сюжетному развитию действия.

Большинство картин Матисса можно разбить по тематике на две группы. Первая — это темы идиллические, пасторальные, картины, рисующие золотой век человечества, с обнаженными фигурами на фоне цветущей благодатной природы. Ко второй относятся пейзажи Южной Франции и Северной Африки, интерьеры с фигурами людей, портреты и натюрморты. «Художник в поисках мастерства должен овладеть натурой, проникаться ее ритмом, чтобы затем он смог заговорить собственным языком».

Многие, вероятно, помнят картину Матисса «Красные рыбки» (1911) из великолепного собрания полотен художника в ГМИИ. Обыкновенный кусочек реальной жизни — мастерская художника, круглый стол, аквариум с красными рыбками, зеленые листья и цветы вокруг — приподнят автором картины до заманчивой сказки о прекрасном. Зелено-розовая гармония холодных и чистых тонов интерьера нарушается всплесками горячих красных пятен — это золотые рыбки и дрожащие отражения их на поверхности воды. Движение бесконечно снующих по кругу огненно-красных рыбок приковывает внимание и завораживает зрителя, вовлекает его в светлый и радостный мир картины, как бы увиденный глазами ребенка.

Художник прошел большой путь. Он поздно достиг творческой зрелости, почти в сорок лет.

В 1905 г. в Осеннем салоне он возглавил группу художников, которые стремились в это время к наибольшей выразительности цвета: А. Марке, М. Вламинк, Р. Дюфи, А. Дерен, Ж. Брак, Ж. Руо. Яркие насыщенные цвета их полотен шокировали публику. Они получили название «фовистов» (диких, от французского —fauve). Художники этого направления не имели четко сформулированной теоретической программы. Матисс стал главой и вдохновителем этого течения, просуществовавшего как единое целое очень недолго. С фовистским периодом связано создание индивидуальной манеры мастера, которая в дальнейшем все более обогащалась и развивалась. Он пришел к утверждению нового типа художественной выразительности, используя лаконичный рисунок, остро ритмизованную композицию, контрастное сочетание немногих цветовых зон, то интенсивно ярких и локальных (панно для особняка С. Щукина в Москве «Танец» и «Музыка»), то богатых оттенками нескольких тонов, полупрозрачных, не скрывающих фактуры холста («Мастерская художника»).

Композиция «Танец» (1910, ГЭ), изображающая стремительно несущийся хоровод, захватывает бурным ритмом танцевальных движений, рождает ощущение стихийной жизнерадостности пляски. В панно три основных цвета: плотно-синий — неба, ярко-зеленый — земли и киноварно-красный — обнаженных фигур. Художник сгущает и обнажает цветовую сущность предметов, упрощает форму, чтобы добиться звучности, цельности картины.

И все-таки в самых условных по форме произведениях Матисс никогда не порывал с жизнью, ее образами. В красоте реального мира искал он вдохновения. С этим связаны многочисленные путешествия — в Италию, Германию, Россию, где художник побывал в 1911 г. и открыл для себя древнерусскую живопись, позже он совершил поездки в Марокко, на Таити, в США.

В сдержанно-суровой манере работ Матисса второй половины 10-х гг. XX в. заметно воздействие кубизма («Урок музыки»); произведения 20-х гг., напротив, отличаются жизненной непосредственностью мотивов, колористическим многообразием, мягкостью письма (серия «Одalisки»).

В 30—40-е гг. Матисс как бы суммирует открытия предыдущих периодов, сочетая поиски свободной декоратив-

ности времен фовизма с аналитически-четким построением композиции (фриз в Музее Барнса «Танец»), с тонко нюансированным цветовым строением в натюрмортах и пейзажах.

Тягчайшие испытания второй мировой войны, которую мастер пережил вместе со своей страной, не сломили жизнеутверждающее начало в его творчестве. Старый художник не утратил веры в торжество красоты, добра, справедливости, он становится активным сторонником движения за мир. Неизменными были и его симпатии к Советскому Союзу.

Превосходный рисовальщик, Матисс оставил массу лаконичных и выразительных рисунков карандашом, пером, углем, броских наклеек из цветной бумаги. Он работал в технике офпорта, линогравюры и литографии; оформлял и иллюстрировал книги. Последняя его работа — оформление интерьера «Капеллы четок» в Вансе, близ Ниццы (1953).

Матисс намеренно уходит в большинстве работ от повествовательности, но как много рассказывают его картины о Франции. Собранные все вместе, они создают образ родины художника. В своих произведениях, писал поэт Г. Аполлинер, Матисс «отразил наиболее тонкие качества души Франции — силу ее простоты и мягкость ее света».

Прекрасные собрания живописи Матисса в ГМИИ и ГЭ дают возможность проследить развитие художника от первых опытов, относящихся к 1896 г., до шедевров, созданных в 1908—1913 гг.

Матисс А. Сост. и авт. вступит. статьи Н. Шелешнева. М., «Изобразит. искусство», 1975. 28 с. с ил. (Образ и цвет. ГМИИ).

Полотна художника из московского музея, которые можно увидеть в репродукциях этого альбома, знакомят с его поисками цветовой гармонии. Среди них такие великолепные картины, как «Статуэтка и вазы на восточном ковре», «Испанка с бубном», марокканский триптих («Вид из окна. Танжер», «Зора на террасе», «Вход в Казба»), «Голубая ваза с цветами на синей скатерти». Собрание ГМИИ включает и одно позднее полотно «Раковина на черном мраморе» (1940).

Во вступлении характеризуется творческая индивидуальность мастера.

Несколько прекрасных работ в цветных репродукциях показаны также в альбоме **Государственный музей изо-**

бразильских искусств им. А. С. Пушкина «От Мане до Пикассо» (см. на с. 14).

Большая выставка произведений Матисса к столетию со дня рождения художника была показана в Москве и Ленинграде. На ней были представлены в основном работы из фондов отечественных музеев. В каталоге выставки «Матисс. Живопись. Скульптура. Графика. Письма» (Л., «Сов. художник», 1969. 148 с. с ил.) показано преимущественно в черно-белых репродукциях его богатейшее художественное наследие, в том числе такие картины, как «Семейный портрет», «Испанский натюрморт», рисунки и литографии — «Женщина с распущенными волосами», портреты С.Юткевича, И. Эренбурга, Г. Аполлинера, образцы его иллюстраций к «Пасифае» А. де Монтерлана, «Стихам о любви» П. Ронсара, «Цветам Зла» Ш. Бодлера. Включены также материалы о собраниях Матисса в музеях СССР, его деятельности как художника книги, письма.

В статье В. Прокофьева «Анри Матисс», вошедшей в сборник «Художники XX века» (М., 1974, с. 116—137), рассматриваются отдельные стороны мажорного искусства мастера.

Богато иллюстрированная монография историка искусств М. Алпатова «Матисс» (М., «Искусство», 1969. 105 с. с ил.; 23 л. ил.) знакомит с творческим путем художника, истоками его искусства и мировоззрения. В ней рассматриваются живописное и графическое наследие мастера, его излюбленные образы и мотивы, средства выразительности, процесс работы над произведением. Искусство художника, отмечает автор, занимает видное место в ряду гуманистических ценностей ХХ в. Оно — высокий пример художественного мастерства и нравственной чистоты. В отлично выполненных цветных и черно-белых репродукциях воспроизведено свыше ста его работ.

Прекрасным, разнообразным по технике работам художника посвящена книга М. Зубовой «Графика Матисса» (М., «Искусство», 1977. 192 с. с ил.).

Интересны воспоминания И. Эренбурга о его встречах в 1947 г. с семидесятивосьмилетним художником, «творцом радостного ослепительного мира». Они вошли в мемуары писателя «Люди, годы, жизнь» (Кн. 6. М., 1966, с. 412—420).

Матисс принадлежал к числу тех художников, которые испытывали потребность не только творить, но и раз-

мышлять о своем искусстве. «Постигнув себя, художник всегда выиграет», — любил он повторять. В книгу «Матисс. Сборник статей о творчестве» (М., Изд-во иностр. лит., 1958. 126 с. с ил.; 20 л. ил.) вошли статьи, высказывания и письма художника, относящиеся к различным периодам его творчества. В них он порой раскрывает цели, которые ставил перед собой, говорит о своем изобразительном языке. «Выразительность, по-моему, заключается не в передаче страсти, вспыхивающей на лице или проявляющейся в бурном движении. Она во всем построении моей картины: место, которое занимают тела, пространство, окружающее их, пропорции — все здесь важно».

Пабло Пикассо (1881—1973)

Я не мог бы жить, не отдавая искусству все свое время. Я люблю его, как единственную цель всей своей жизни. Все, что я делаю в связи с искусством, доставляет мне величайшую радость.

П. Пикассо

Пикассо всегда был и остается гуманистом, и больше всего его интересуют человек, человеческая история, человеческая трагедия.

И. Эренбург

«С именем Пабло Пикассо, — пишет советский искусствовед А. Чегодаев, — у людей двадцатого века связано представление о необычайно сложном, богатом, многограничном художественном мире, отразившем в себе надежды и горести, сомнения и убежденную целеустремленность, противоречия и ясное, спокойное знание о жизни. Нет в искусстве нашего века художника, который был бы столь же прославлен и всем известен, так тщательно изучен со всех возможных точек зрения и так, до сих пор, во многом загадочен, так близок и так чужд нередко одним и тем же своим зрителям. Можно смело сказать, что по одному его долгому и безмерно многообразному творчеству, по одной его удивительной и неповторимой индивидуальности человечество может судить о своем собственном драматическом и полном надежд пути сквозь весь двадцатый век, доверяя замечательному художнику как самому верному свидетелю всех подъемов и всех падений века».

Испанец по происхождению, характеру и вкусам, Пикассо неразрывно связал свое творчество с путями французского искусства XX в. Жизнь этого большого художника проникнута беспокойнымиисканиями, драматически страстным и саркастически острым отношением к миру, неустанной, непрерывной деятельностью. Универсально одаренный, плодотворно работавший в области живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства, Пикассо решительно ломал традиционные представления. Поражает широта диапазона — от образов классически ясных до кошмарно спутанных, от трагического пафоса до глумливого сарказма, от почти полного жизнеподобия до почти полной «ни на что непохожести». При этом Пикассо един во всех своих видоизменениях, постоянен в своих внутренних темах и сквозных, проходящих через все творчество образах. Изменчивость же и многоликость его связаны и с переменами, происходящими в нашем мире, и с переменами собственного внутреннего состояния художника.

Начало творчества Пикассо относится к 90-м гг. прошлого столетия. Он родился в небольшом испанском городке Малаге и еще в детстве помогал отцу-художнику в выполнении различных работ. Художественное образование получил в Барселоне и Мадриде. В 1901 г. в Париже, в галерее А. Воллара, была устроена его персональная выставка, а в 1904 г. Пикассо поселился в Париже, привлеченный интенсивной художественной жизнью французской столицы.

В ранних его полотнах ощутимо влияние О. Домье, В. Ван Гога и особенно А. Тулуз-Лотрека. Излюбленные персонажи этих лет — нищие, странствующие актеры, за всегда на кабачков — пестрый мир человечества, выброшенный за борт буржуазного общества. Во многих работах звучит тема одиночества, неустроенности жизни, ощущается глубокое сочувствие страданиям простых людей («Странствующие гимнасты», «Старый еврей с мальчиком», «Любительница абсента», «Мать и сын» и др.). Написанные в сумрачной, почти монохромной гамме голубых, синих и зеленых тонов, усиливающих настроение трагической обреченности, эти картины 1901—1904 гг. в дальнейшем будут отнесены к «голубому периоду». В картинах Пикассо «розового периода» (1905—1906) сложные нюансы розово-золотистых и серебристо-голубоватых тонов служат средством раскрытия тончайших лирических чувств. Круг героев в этих работах остается тем же,

но настроение меняется — оно более светлое, чуть грустное.

«Девочка на шаре» (1904) из ГМИИ — один из шедевров Пикассо «розового периода». Хрупкое, напряженное изогнувшееся тело девочки, балансирующей на шаре, дано в остроконтрастном противопоставлении тяжелой, неподвижной фигуре атлета, сидящего на тумбе. Его угюмость словно озарена мимолетной улыбкой юной гимнастки. Несмотря на резкую противоположность этих двух персонажей в картине не ощущается трагического звучания ранних работ. На заднем плане, на фоне сургового пейзажа видны фигура ребенка, женщины с младенцем на руках, собачки и лошади. Колорит картины построен на нежных розовых и серо-голубых тонах, переданных в соотношениях сложных и порой трудно уловимых.

Картинам 1901—1906 гг. во многом еще связаны с реалистическими традициями конца XIX в. и вместе с тем драматизм образов, их эмоциональный накал, стремление к обобщениям и иносказаниям, своеобразие композиционных и колористических решений закладывают то новое понимание искусства, которое характеризует следующий этап его развития.

Годы 1906—1907 являются переломными в творчестве мастера. К этому времени относится его увлечение Сезанном и негритянской пластикой. Интерес к живому человеку сменяется теперь интересом к «пластическим» формам. В его искусстве усиливаются приемы деформации, нарушаются реальные объемы. «Авиньонские девушки» открывают кубистический период. Не воспроизведение живой жизни, а «конструирование» геометрических объемов или умозрительное аналитическое разложение их на сумму сопоставленных плоскостей становится главной задачей художника. Он создает свои работы, руководствуясь принципом: «Я изображаю мир не так, как его вижу, а как его мыслю».

На протяжении кубистического периода в творчестве Пабло Пикассо отношение его к природе неоднократно менялось.

Полотно «Три женщины» (1909, ГЭ) — представляет собой объемно-геометрическую конструкцию, исполненную в беспокойно тяжелых, темно-коричневых, оливково-бурых тонах. Образы женщин не лишены известной эмоциональной силы воздействия, но эмоциональность в этой картине носит смутный, отвлеченный характер, по-

скольку изобразительная сторона здесь не играет почти никакой роли.

В «Портрете А. Воллара» (1910, ГМИИ) художник как бы перестраивает реальный образ, подвергает его анализу геометрической формы. Лицо схематично, динамичный нервный ритм плоскостей и объемов создает впечатление непрерывного потока мыслей, гнетущих сознание человека, однако цельность образа распадается.

Но и в кубистический период Пикассо не переставал создавать в графике образы реалистические, островырзительные — портреты М. Жакоба, И. Стравинского исполнены в духе энгровских рисунков. И если для многих художников кубизм явился своего рода переходом к полной абстракции, то для Пикассо он стал одним из методов работы и мог существовать вместе с многими другими. Так, в одно время с «Тремя музыкантами в масках», выполненными в кубистической манере, он создает картину «Три женщины у источника», обращенную к классическим формам, связанную с реальным миром, претворенным творческим воображением мастера.

В 20-е гг. в противовес своим же работам модернистского характера Пикассо обращается к утверждению гуманистического идеала в картине «Мать и дитя», в цикле детских портретов. В ряде его произведений этих лет ощущаются античные традиции, некоторые образы как бы навеяны греческой скульптурой и вазописью.

В графических произведениях 20—30-х гг., в иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия, к «Неведомому шедевру» О. Бальзака, серии офортов «Сюита Воллара» и графических листах «Мастерская скульптора» он передает различные настроения героя. Художник обращается к темам радости бытия, пишет идиллические сцены, но все чаще, начиная с середины 30-х гг., в его искусстве появляется образ звероподобного чудовища, которое грозит уничтожением вечным человеческим ценностям. Резким контрастом по отношению к этим произведениям являются работы, в которых природа подвергается безудержной трансформации («Танец»), полемической эстетизации «бездобразного», «отталкивающего» («Женщина на пляже»).

Обе линии — гуманистически-элегическая и иррационально-фантастическая как бы сталкиваются в офурте «Минотавромахия», воплощающем в символическом образе минотавра (человекобыка), извечную борьбу светлого, разумного начала с темным, слепоинстинктивным.

Работа эта словно проникнута болезненно острым предчувствием той трагедии, в которую вскоре будет повергнут мир.

Со второй половины 30-х гг. творчество Пикассо все сильнее пронизывают отзвуки современных событий. Его реакция на господствующий в буржуазном мире дух насилия, попрание человеческих прав, боль и страдания людей чаще всего получает метафорическую окраску, выражается языком мрачного гротеска, в утрированно исказенных, режущих глаз формах («Плачущая женщина», «Кот и птица»). С этого же времени выявляется общественная позиция Пикассо. Он становится видным деятелем Народного фронта во Франции, активно участвует в борьбе испанского народа с фашизмом.

Человеконенавистническая сущность фашизма в Испании разоблачается им в цикле сатирических рисунков «Мечты и ложь генерала Франко». В 1937 г. на Международной выставке в Париже в павильоне Испанской республики Пикассо представил монументальное панно «Герника». В нем художник отобразил трагедию мирного городка Герники на севере Испании, разрушенного фашистскими бомбардировщиками. «Герника» — это не документальный рассказ о бомбардировке и убийстве женщин и детей, но потрясающей силы документ, обобщивший трагический опыт человечества, выразивший всю бесчеловечность империализма, породившего мировые войны и фашизм. Кажется, что на полотне мечутся в холодных и зловещих вспышках света люди и звери; изломы тел и предметов, исказенные нечеловеческой болью лица-маски, конвульсивные движения фигур создают ощущение апокалиптического хаоса, ужаса, всеобщей гибели.

Для многих наших современников «Герника» прочитывается теперь как «Гибель Хиросимы», будто суждено было Пикассо провидеть ужас массового уничтожения людей, атомной смерти.

Народный художник СССР, лауреат Ленинской премии П. Корин писал о «Гернике»: «...когда увидел это полотно, этот большой холст, прекрасную тональность, волевую, энергичную прорисовку деталей, меня это захватило... картина произвела огромное впечатление... И после того, что я увидел, я изменил к Пикассо отношение, он стал для меня большим мастером. Я почувствовал: он человек ищущий, мятущийся и мятежный. Я почувствовал: много мучений, много дум вкладывает он в искусство».

В годы второй мировой войны Пикассо остается в оккупированной немецко-фашистскими войсками Франции и принимает участие в движении Сопротивления, он встречает победу над фашизмом в рядах Французской коммунистической партии. «Мое вступление в Коммунистическую партию — логическое следствие всей моей жизни, всего моего творчества,— заявил Пикассо со страниц „Юманите“ в октябре 1944 г.— Ибо, и я горд в этом признаться, я никогда не считал, что живопись доставляет только наслаждение и развлечение. Я хотел при помоши рисунка и краски, ибо это мое оружие, все более проникать в понимание людей и мира для того, чтобы это познание все более освобождало нас».

Со второй половины 40-х гг. творчество Пикассо становится особенно многообразно. Он продолжает создавать станковые и монументальные живописные произведения, работает как скульптор, керамист и очень много как график. Пикассо обращается к своим излюбленным темам — цирку и странствующим комедиантам, бою быков, античной мифологии, мотивам художника и модели, спящего и созерцающего, по-своему интерпретирует картины старых мастеров, например, «Менины» Д. Веласкеса, «Алжирские женщины» Э. Делакруа, «Похищение сабинянок» Н. Пуссена, «Завтрак на траве» Э. Мане.

Ряд ясных, гармоничных, полных сил и свежести образов создан художником в послевоенные годы. Он нашел их не только в античности (литография «Танец с бандерильями»), но и современности. Это портреты борцов Сопротивления, выдающихся деятелей культуры — М. Тореза, Ф. Жолио-Кюри и др.

Вместе с виднейшими деятелями культуры Пикассо активно участвует во всемирном движении борцов за мир и демократию. Антивоенная тема получает дальнейшее развитие и в реалистических образах его графики и в условных, полных экспрессии и символики картинах — «Резня в Корее», панно капеллы в городке Валлорисе «Война» и «Мир». Знаменитый «Голубь мира», родившийся в студии художника в 1949 г., стал символом борьбы против угрозы войны. Большую известность приобрели и плакаты Пикассо к конгрессам сторонников мира, иллюстрации к поэме французского поэта-коммуниста П. Элюара «Лицо мира».

Общественная деятельность Пикассо получила высокое признание — ему присуждается Международная премия мира, международная Ленинская премия «За укреп-

ление мира между народами». Пикассо прошел сложный путь, в ответственные исторические моменты он принимал участие в борьбе сил прогресса против реакции, сражался за передовые идеалы человечества. Творчество Пикассо оказалось и оказывает сильное влияние на искусство XX в. во многих областях.

В 1956 и 1966 гг. в Советском Союзе были организованы большие выставки его работ в ГМИИ и ГЭ. С интересными собраниями картин художника, относящимися к ранним периодам его творчества, можно познакомиться в этих музеях.

В отличных цветных репродукциях шестнадцать полотен Пикассо из ГМИИ и ГЭ, а также несколько его рисунков, акварелей, гуашей показано в альбоме «Пикассо П.» (Сост. А. Костеневич. Л., «Аврора», 1974. 56 с. с ил.) из серии «Мастера мировой живописи». Здесь воспроизведены такие полотна, как «Любительница абсента», «Портрет Сабартеса», «Испанка с острова Майорка», «Девочка на шаре», «Королева Изабо», «Танец с покрывалами» и др. Хронологически эти работы охватывают 1900—1914 гг. Приводятся основные даты жизни и творчества мастера. В альбом включен очерк И. Эренбурга о П. Пикассо из его книги «Французские тетради». Писатель хорошо знал художника, был его другом, и в своем очерке он здраво, убедительно воссоздал облик мастера, характерные особенности его личности.

«Пикассо чрезвычайно сложен, и, конечно же, сложна эпоха, в которую он живет: столкновение миров, войны, революции, начало новой эры... XX век нашел в Пикассо своего динамитчика, своего философа, своего поэта». В сборниках заметок и статей И. Эренбурга «Французские тетради» (М., 1959, с. 195—208), а также шестом томе девятитомного собрания его сочинений (М., «Худож. лит.», 1965, с. 493—504), можно прочесть этот очерк. Воспоминания о встречах И. Эренбурга с П. Пикассо включены в его книгу «Люди, годы, жизнь» (Кн. 1—2. М., 1961, с. 310—329).

Хорошего качества цветные репродукции работ Пикассо из московского музея вошли также в альбомы: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «Французская живопись XX в.» (см. на с. 14) и «От Мане до Пикассо» (см. на с. 14).

В серии картин и рисунков, изображающих странствующих актеров, акробатов и клоунов, многочисленные зрелища, в графических циклах «Художник и модель»,

«Мастерская скульптора» и других мастер выразил свои сокровенные мысли о человеке и мире. С живописными и графическими произведениями художника разных лет, посвященных этой теме, можно познакомиться в небольшом, изящном по формату альбоме: «Пикассо П. Актеры и клоуны» (Авт.-сост. М. Зубова. М., «Изобразит. искусство», 1976. 112 с. с ил.) из серии «Мир глазами художника». Здесь показаны такие прекрасные его полотна, как «Странствующие гимнасты. (Комедианты)», «Мать и сын. (Бродячие акробаты)», «Поль в костюме арлекина», а также рисунки, акварели, литографии, работы для театра. Во вступительной статье говорится о том, как тема театра и цирка, народного праздника решалась различными французскими художниками XIX — XX вв. и какое раскрытие она получает у Пикассо.

Среди различных видов искусства, в которых проявил себя мастер, графике принадлежит одно из ведущих мест. Это особый художественный мир, мир богатый, разнообразный и значительный. Графика Пикассо более тесно связана с действительностью, более непосредственна и лирична, более конкретна, чем его живопись. Превосходный рисовальщик и гравер, он в работах, предназначенных для широкого распространения, стремится быть общедоступным, общепонятным. Через графику мастера можно заглянуть в его творческую лабораторию. Богатый, содержательный альбом «Графика Пикассо» (Авт. очерков о жизни и творчестве П. Пикассо И. Эренбург, М. Аллатов. М., «Искусство», 1967. 186 с. с ил.) включает более 120 графических работ мастера с начала XX в. до середины 60-х гг. Это рисунки, офорты, литографии, линогравюры, акварели, гуашь, коллажи. Они позволяют составить представление о его многогранности, об излюбленных темах и сюжетах, различных техниках, к которым он обращался, изобразительных средствах, которыми пользовался. В статье искусствоведа М. Аллата вается характеристика графики Пикассо, ее особенностей. Очерк И. Эренбурга близок по содержанию к его статье о Пикассо во «Французских тетрадях» и главе из мемуарной книги «Люди, годы, жизнь».

Интересно характеризует одну из сторон графического искусства Пикассо серия портретных зарисовок его близкого друга П. Элюара. Серия состоит из 18 листов; они запечатлели облик поэта на протяжении всей его взрослой жизни, показали возмужание его личности, его дарования, его мыслей. Эти работы воспроизведены в

книге С. Великовского «...к горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. Рис. П. Пикассо» (М., «Худож. лит.», 1968. 232 с. с ил.).

Творчеству художника посвящены статья А. Чегодаева «Пикассо, его трагический и светлый мир», включенная в сборник «Мои художники» (М., 1974, с. 155—159), статья Г. Недошивина из книги «Художники XX в.» (М., 1974, с. 96—115), очерк Г. Оганова «Вечная битва Пикассо» из его книги «Кто правит бал?» (М., 1976, с. 150—160).

Путь мастера в тесной связи с общими тенденциями художественной культуры конца XIX—XX вв. прослеживается в богато иллюстрированной монографии Н. Дмитриевой «Пикассо» (М., «Наука», 1971. 127 с.; 60 л. ил., портр.). Книга привлекает тонким анализом живописных и графических произведений мастера, стремлением объяснить смысл его исканий.

Высказывания Пикассо по различным вопросам искусства, а также о себе самом, своем методе работы собраны в сборнике статей о творчестве художника «Пикассо» (М., Изд-во иностр. лит., 1957. 90 с. с ил.). Часть из этих высказываний вошла в семитомник «Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Искусство конца XIX — начала XX в.» (М., 1965, с. 299—316).

Фернан Леже (1881—1955)

Я никогда не имел пристрастия копировать машину. Я изобретаю образы машин, как другие по воображению пишут пейзажи. Механические элементы не являются для меня ни позой, ни предвзятым мнением, но способом, к которому я прибегаю, чтобы дать чувство силы и могущества.

Ф. Леже

Он [Ф. Леже] стремится передать поэзию труда рабочих инструментов, моторов, молотов, железнодорожных семафоров, локомотивов, строительных лесов, мачт электропередачи. С обостренным чувством и техническими приемами нового реализма, изображая гигантский подъем индустриальной культуры, он прославляет человека в борьбе с косной материей, человека, управляющего машиной,— рабочего.

М. Торез

Имя Фернана Леже, выдающегося представителя французского искусства XX в., стоит в одном ряду с именами П. Пикассо, А. Матисса, Ле Корбюзье. Своеобразие ис-

кусства Леже — в эпическом складе его дарования, в целеустремленном интересе к монументально-декоративным формам искусства: панно, мозаике, витражу, керамике, gobелену, работу над которыми он постоянно совмещал с созданием станковых картин. Искусство будущего представлялось Леже как искусство монументальное, связанное с архитектурой, входящее в каждодневную жизнь широких народных масс, придающее ей оптимистический, героический характер.

Леже знаменит прежде всего как художник, воспевший новую промышленную технику, передавший напряженные ритмы индустриальной эпохи. Главной темой его творчества стала тема «человек и машина», символизирующая в его глазах современную цивилизацию. Мастера увлекала красота современного мира машин и техники, красота промышленного города, он пытался утвердить место человека в этом новом мире, видя в нем творца, под руководством которого гармонично объединяются естественная природа и машины. Леже создает искусство индустриальных форм. Его картины, а позднее огромные панно, мозаики заполняются композициями деталей машин, видами заводов и фабрик, чем-то похожими друг на друга людьми и механизмами. Художник даже в какой-то мере «очеловечивает» технику. Его станковая и монументально-декоративная живопись красочна, динамична, стремительна. Особенно интересны те его работы, где Леже изображает трудового человека. К числу лучших, станковых композиций Леже конца 40—50-х гг., посвященных теме труда и отдыха, принадлежит картина «Строители» (1950) из ГМИИ. Она привлекает своими монументальными, обобщенными по характеру, мажорными по звучанию образами, яркими, чистыми красками, динанизмом композиции. На фоне ярко-синего неба и четкого геометризма индустриальных конструкций выделяются фигуры рабочих. Их лица разнообразны, фигуры очерчены черным контуром. Художник не стремится дать индивидуальные характеристики персонажам, но в каждом из них ощущается творческая энергия, уверенность в себе, созидающая сила и воля. Радостные чистые краски — красный, глубоко-синий, желтый в черном контуре с использованием белого, зеленого — передают жизнеутверждающий характер этой композиции.

Наследие Леже многогранно: оно охватывает станковую живопись и сопутствующие ей эскизы, литографии, рисунки; все виды монументально-декоративного ис-

кусства, связанные с архитектурой, работы в области художественной полиграфии, театрально-декорационного искусства и киноискусства.

«Тот, кто хочет понять динамизм его творчества, его своеобразие и стилевое новаторство,— писал видный деятель международного коммунистического движения М. Торез,— должен прежде всего знать, что это был за человек». Время формирования его как художника падает на 1900—1910 гг., отмеченные во французской живописи быстрой сменой направлений. С 1909 г. Леже примыкает к кубизму, но путь его в кубизме недолог. Шар, цилиндр и конус — при помощи этих трех геометрических тел-символов и их сочетаний Леже стремится передать традиционный образ человека, природы. Характерными для его исканий начала 10-х гг. являются такие работы, как «Швея», «Обнаженные в лесу», «Дама в голубом».

Первая мировая война, которую он прошел сапером-солдатом, заставила его по-иному смотреть на мир. Темы войны почти не отразились в его искусстве непосредственно, но война явилась важным событием в становлении его личности. «Здесь мне стало ясно, чем должна быть в действительности моя живопись», — писал художник. Демобилизованный в 1919 г., он приветствовал великие события, происходившие в России. Дружеские отношения связывали его с В. Маяковским, С. Эйзенштейном, Вс. Вишневским, И. Эренбургом.

Период 1917—1919 гг. был посвящен «механике». Леже стремится к созданию своеобразного стиля, с помощью абстрактных геометрических построений он хотел передать красоту машин.

В 20-е гг. он продолжает поиски и эксперименты, пытается использовать свои живописные открытия в художественной практике. Не переставая заниматься живописью, иллюстрирует и оформляет книги, работает как художник театра и кино. Наконец, появляется первая возможность применения его живописных открытий в архитектуре. Французский архитектор Ле Корбюзье, который, по собственному выражению, почувствовал в живописи Леже «родную сестру архитектуры», приглашает его сделать декоративное панно для павильона «Эспри Нуво» на Международной выставке декоративного искусства и промышленности 1925 г. в Париже. Одновременно на той же выставке вместе с художником Р. Делоне он создает декоративное панно для выставочного здания французского посольства (архитектор Р. Малле-Стевенс).

В лаконичных конструктивных станковых композициях этих лет, четким контуром выделяющие геометризованные формы, яркие, локальные цветовые зоны, Леже пытается эстетически осмыслить облик индустриального города, найти гармонию между человеком и миром современной техники («Город», «Большой завтрак» и др.). Он все чаще вводит в свои работы изображения человека и пейзажные мотивы. Но абсолютизация формы, отсутствие интереса к духовному миру человека, связь с конструктивизмом определяют во многом модернистский характер произведений Леже раннего и среднего периода творчества. Человек в них кажется придатком машин, роботом.

В работах 30-х гг. усиливаются гуманистические тенденции. От схематизма и условности Леже постепенно идет к более реалистическому эмоциональному восприятию и изображению природы. Персонажи его полотен и декоративных панно — акробаты, музыканты, рабочие как бы оживают.

На Международной выставке 1937 г. в Париже Леже создает во Дворце открытий монументальное панно «Передача энергии». Эта символически трактованная индустриально-пейзажная панорама вдохновлена успехами практического применения электроэнергии.

Перед угрозой фашизма Леже присоединяется к Ассоциации революционных писателей и художников, становится активным борцом-антифашистом. В живописи его привлекают задачи раскрытия «больших сюжетов», которые, в противовес абстрактному искусству, дают любому зрителю пищу для размышлений. Этот прерванный второй мировой войной этап работы привел его в послевоенные годы общедемократического подъема французской культуры к созданию нескольких циклов сюжетных картин — «На досуге. Почет Давиду», «Пикник», «Большой парад». Леже переживает новый подъем творческих сил, он трудится над сериями станковых композиций, панно, мозаиками, керамическими рельефами, оформляет книги, театральные спектакли, делает рекламные плакаты. Художник особенно настойчиво ищет пути и средства создания «искусства для всех». В 1944 г. он вступает во Французскую компартию, становится активным участником движения за мир, горячим другом Советского Союза.

Одна из центральных для Леже — тема труда и отдыха рабочих воплощается в монументальных, мажорных

по звучанию образах — «Строители», «Велосипедисты», цикл «Загородная прогулка».

Он мечтал о труде свободного человека. И свое представление об этом он стремился выразить в насыщенных яркими красками, полных жизнеутверждения композициях.

В последние годы жизни Леже создает ряд портретов — борца против войны в Алжире А. Мартена, жены — Н. Леже (последнюю работу можно видеть в ГМИИ).

В известном смысле станковую живопись Леже можно рассматривать как громадный, растянувшийся во времени на несколько десятилетий эксперимент в области практического цветоведения, как своего рода подготовку к монументально-декоративным работам. Современная реклама, плакат, мозаика, керамика, витраж — все так называемое искусство улицы многим обязано Леже; в его творчестве оно получило важные стимулы для развития.

В конце 40-х гг. Леже впервые получает заказы на монументально-декоративные работы не для выставочных павильонов, а для вновь строящихся зданий и сооружающихся памятников. Он создает множество эскизов и макетов мозаик, витражей, настенной и свободной керамики. Некоторые из них были выполнены или начаты при его жизни в конце 40-х — начале 50-х гг. — мозаики и витражи церквей в Асси и Оденкуре, университета в Каракасе, панно для здания ООН в Нью-Йорке, многие осуществлены лишь после смерти художника, в 60-е гг. По эскизам Леже сделаны мозаики в Доме культуры молодежи в Корбей-Эссоне, витражи в Институте М. Тореза в Париже и Доме кино в Москве и др.

Идеал Леже — большое монументальное здание с мозаиками, витражами, керамикой, о котором он мечтал при жизни, было построено в Бьоте, около Каш, по инициативе Н. Леже и Ж. Бокье. Здесь весной 1961 г. был открыт Музей Ф. Леже. Здание простых геометризованных форм хорошо сочетается с насыщенной солнцем южной природой, с лекоративными, звонкими красками мозаик и керамики Леже, с бодрыми ритмами его произведений.

В 1963 г. в Советском Союзе в ГМИИ состоялась большая выставка произведений художника, а также его учеников — Н. Леже и Ж. Бокье. В черно-белых репродукциях и фотографиях их монументальные и станковые

композиции, мозаика, керамика показаны в издании: **Ф. Леже, Ж. Бокье, Н. Леже «Каталог выставки»** (М., «Искусство», 1963. 81 с. с ил.; 16 л. ил.). Во вступлении, написанном М. Торезом, освещаются основные вехи биографии Леже, дается высокая оценка его искусства, прославляющего рабочего человека, воспевающего освобожденный труд. Читатель найдет эту статью о Ф. Леже также в книге **«Искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура»** (Сост. М. Алпатов и др. М., 1969, с. 303—305).

С монументальными произведениями Леже, связанными с архитектурой, позволяет познакомиться хорошо полиграфически выполненный монографический альбом **Л. Жадовой «Фернан Леже. Мозаика. Витраж. Керамика. Гобелен»** (М., «Искусство», 1970. 142 с. с ил.). Автор рассматривает его творческий путь, все виды монументально-декоративного искусства, к которым Леже обращался, характеризует образный строй, форму и художественные принципы отдельных произведений, различные материалы и техники, применяемые им. В цветных и черно-белых фотопрепродукциях большого формата показаны мозаики и витражи Музея Ф. Леже в Бьоте, мозаики в церкви Асси, на фасаде заводского комплекса «Газ де Франс» в Альфортивилле и др., керамические рельефы «Женщины с попугаем», «Черная лошадь», «Подсолнухи», скульптура «Шагающий цветок», гобелены «Создание мира», «Небо Франции». Приводятся высказывания о художнике В. Маяковского, Ле Корбюзье, стихи Л. Арагона.

В воспоминаниях **«Люди, годы, жизнь»** (Кн. 1—2. М., 1961, с. 261—268) И. Эренбург нарисовал запоминающийся литературный портрет Леже, отметив противоречивость творческой судьбы. «Драма его [Леже] была в том, что перед ним были стены гостиных, на которых знатоки вешали его картины, а стены новых общественных сооружений он так и не нашел... но своей смелостью, своим искусством он помог разрушить многое лицемерное и лживое».

Леже был не столько теоретиком, сколько энтузиастом-практиком. Многие идеи, которые он высказывал, связаны со стремлением ввести искусство в мир труда и быта. С ними читатель сможет познакомиться, обратившись к семитомнику **«Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 1. Искусство конца XIX — начала XX в.»** (М., 1969, с. 281—292).

Амедео Модильяни (1884—1920)

Человек — вот что меня интересует. Человеческое лицо — наивысшее создание природы. Для меня это неисчерпаемый источник.

А. Модильяни

Он [Модильяни] создал множество людей; их печаль, оцепенение, их затравленная нежность и обреченность потрясают посетителя музея.

И. Эренбург

Имя итальянского художника Амедео Модильяни стало легендарным. Он как бы самой судьбой своей, своим темпераментом, обаянием личности был создан для легенд. Непризнанный, отвергнутый при жизни, умерший от чахотки, не дожив до тридцати шести лет, Модильяни стал запомнившимся через год после смерти. Нищий художник с Монмартра занял место рядом с классиками мирового искусства.

Большинство его произведений находится теперь в частных коллекциях, остальное — рассеяно по разным музеям.

Модильяни родился в Ливорно, занимался в художественных учебных заведениях Флоренции и Венеции, увлекаясь скульптурой и живописью, но его формирование как художника происходит в Париже, куда он приезжает в 1906 г. Жизнь парижской богемы втягивает Амедео в свой водоворот. Он увлекается французскими художниками, штудирует П. Сезанна, стремится понять А. Тулуз-Лотрека, А. Матисса, П. Пикассо, отдает дань увлечению японской гравюре, шегретянской пластикой. Но в быстрой смене впечатлений, поисков, экспериментов Модильяни остается самим собой. В 1909—1913 гг. Модильяни занимается преимущественно скульптурой. Он выполняет фигуры в виде столбов, карнатид, колонн, как бы освобождающиеся от пут материала, и скульптурные головы удлиненных пропорций, которые компонует в декоративные ансамбли. Увлечение скульптурой проходит, хотя и оставляет след в его искусстве.

Время самостоятельного творчества — 10-е гг.; лучшие живописные и графические работы относятся ко второй половине десятилетия. Это многочисленные портреты и композиции с обнаженной моделью («ню»). В своих почти всегда однофигурных полотнах и рисунках Модильяни изображает только человека. Ни фон, ни аксессуары, ни подробности, ничто кроме человека не важно

для художника. «Я думаю,— замечает Амедео в одном из своих писем,— что человек — это мир, который иногда стоит любых миров...» Обладая способностью проникновения во внутренний мир людей, он стремится выявить только основное в образе. Мужчины и женщины, чаще женщины, изображенные им, погружены в мир своей мечты, как бы отделены от жизни своей непреходящей грустью или тайной тоской.

При первом знакомстве с портретами его кисти и рисунками они кажутся необычными, странными. Но если возвращаешься к его работам вновь и вновь, рассматривая их внимательно и неторопливо, то первое впечатление одноликисти образов разрушается. Они все сильнее притягивают к себе каким-то глубоким, не всегда открывающимся сразу внутренним смыслом, поражают и характеры, и художественный язык. В повторности приемов начинаешь ощущать напряженное устремление художника к чему-то самому для него главному.

Некоторые общие приемы присущи его произведениям: вытянутость форм, удлиненность лица, шеи, рук, музыкальность линий, строгость ритма, гармония цвета, бледные и изысканные тона. Но каждый раз сквозь эту устойчивую общность прорывается индивидуальное, особенное. Оно и в пластике тел, и в поворотах голов, в своеобразной ассиметрии лиц.

Модильяни часто писал портреты парижских художников и поэтов, которых хорошо знал (М. Жакоба, Ж. Кокто, Б. Сандрага, Д. Риверы, Х. Сутина, Ж. Липшица, М. Кислинга), людей ему близких (Л. и А. Зборовских, Ж. Эбютери, Б. Хестингс, Л. Чековской и др.). Когда он обращается к обнаженной натуре, то его «ню» — не безликие тела, а тела-характеры, столь же в меру одинаковые и непременно индивидуальные, выраждающие своеобразие через пластику («Эльвира», «Большая обнаженная» и др.). «Одни из них,— как отмечал искусствовед Д. Сарабьянин,— стремятся к ренессансной гармонии, другие прекрасны в своей беззащитности, третьи несут в линиях своих силуэтов просветленную печаль, но все они „tronуты“ своим веком».

Начиная с 1907 г. Модильяни несколько раз выставлялся, но успеха не имел. Он был слишком архангел для тех, кто хотел во что бы то ни стало открывать новое, и слишком непонятен для обывателя. Он страдал от жестокой бедности, но не отказывался от своих художественных принципов. Вся его творческая жизнь уместилась в

десять-двенадцать лет бешено напряженной работы. Он сгорел на полуслове, его творческий полет оборвался катастрофически.

Известный французский критик демократического направления П. Юссон в 1922 г. писал о Модильяни: «Он сумел выразить не только острое чувство времени, но и независимую от времени правду человечности. Быть современным художником — это, в сущности, значит творчески передать трепет своей эпохи, выразить ее живую и глубокую психологию. Для этого мало остановиться на внешней видимости вещей, для этого нужно уметь раскрыть их душу. Вот именно это великолепно умел Модильяни, художник Монпарнаса, художник, принадлежащий всему миру».

В советских музеях и частных собраниях нет полотен Модильяни. В последние годы несколько его картин было показано на различных выставках из собраний зарубежных музеев в Москве и Ленинграде.

Литература на русском языке о нем очень небогата. С творческой биографией художника можно познакомиться, обратившись к книге В. Виленкина «Амедео Модильяни» (М., «Искусство», 1970. 158 с.; 64 л. ил.), вышедшей в серии «Жизнь в искусстве». Она иллюстрирована живописными и графическими произведениями художника, фотографиями его самого и близких. Вдумчивый анализ искусства Модильяни автор сочетает с правдивым рассказом о трагической судьбе живописца, о художественной жизни Парижа первого десятилетия нашего века, о литераторах и художниках, большинство из которых выбрали «тяжкий путь отверженного, но не преклонившегося таланта». Многих из них Модильяни запечатлев в своих портретах. В книге приводятся письма и высказывания самого художника, воспоминания о нем современников — А. Ахматовой, И. Эренбурга, М. Шагала и многих других. Среди репродукций живописные полотна («Дама с черным галстуком», «Виолончелист», «Эльвира»), портреты, рисунки.

Небольшое эссе искусствоведа Д. Сарабьянова «Амедео Модильяни», характеризующее некоторые особенности искусства художника, которому была близка возвышенная гармония Возрождения, вошло в сборник «Художники XX века» (М., 1974, с. 140—155).

Биографический очерк о художнике и его работах — «Моди» — читатель найдет в книге Т. Зурабяна «Краски разных времен» (М., 1970, с. 85—107).

Талантливый литературный портрет Модильяни, «друга далекой молодости», оставил в своих мемуарах «Люди, годы, жизнь» И. Эренбург (Кн. 1—2. М., 1961, с. 222—232). Писатель помогает понять трагедию художника, судьба которого тесно связана с его временем, решительно выступает против упрощенно-ложных представлений о мастере («пил, буянил, умер в нищете; в редкие часы между двумя попойками писал своеобразные портреты, после смерти стал знаменитым»). «Его холсты не случайные видения — это мир, осознанный художником, обладавшим необычайным сочетанием детскости и мудрости... под детскостью я понимаю свежесть восприятия, непосредственность, внутреннюю чистоту. Все его портреты похожи на моделей — сужу по тем, которые я знал... Не удивительно, что различные модели Модильяни схожи между собой; их объединяет не затверженная манера, не внешние приемы письма, а мироощущение художника».

Воспоминания А. Ахматовой о встречах с Модильяни в Париже в 1910—1911 гг., которые, как она отмечает, «были для нас обоих предисторией нашей жизни: его — очень короткой, моей — очень длинной», помещены в сборнике: А. Ахматова «Стихи и проза» (Л., 1976, с. 562—574). Здесь же воспроизводится рисунок художника, изображающий А. Ахматову, и небольшая статья искусствоведа Н. Харджиева «О рисунке А. Модильяни». Поэт К. Ваншенкин написал стихотворение «Рисунок» об этой работе Модильяни и его модели.

Кэте Колльвиц² (1867—1945)

Я должна отобразить всю силу человеческого страдания, его безмерную глубину, его бесконечность.

К. Колльвиц

Она [К. Колльвиц] великий агитатор. Не только сюжетом, не только необычайной, так сказать, физиологической правдивостью известных черт достигает она этого результата,— нет, она достигает его прежде всего необычайной экономностью своих средств.

А. Луначарский

Произведения крупнейшего демократического художника Германии XX в. Кэте Колльвиц, посвященные пролетариату и его освободительной борьбе, стали одной из вер-

² В литературе встречается и другое написание имени и фамилии художницы — Кете Колльвиц.

шин европейского реалистического искусства. Она плодотворно работала в двух областях — графике и скульптуре, оставив обширное наследие. Широко известны ее графические произведения. Даже первое знакомство с любым из листов ее знаменитых серий поражает обжигающей душу страстью. Такая мука и боль, такая беспощадная правда изображения возможны только у художника, глубоко пережившего и перечувствовавшего то, о чем он рассказывает, человека честного, убежденного, верного избранным идеалам.

«Творения Кэте Кольвиц,— писал Р. Роллан в 20-е гг.,— величайшая поэма современной Германии, в которой отражаются тяготы и страдания простых людей... Эта женщина с мужественным сердцем охватила их своим взором, взяла в свои материнские объятия с мрачным и нежным сочувствием. Она — голос безмолвия обреченных на жертвы народов».

Центральное место в больших графических циклах и отдельных листах художницы заняли темы народа страдающего и народа восставшего. Измученные суровые лица рабочих, крестьяне со сгорблеными костлявыми фигурами, натруженными руками несут следы непосильного труда, но в них чувствуется мужество, силы для протesta. Сдержанные в скорби, они неистовы и отважны в борьбе. Во многих офортах и литографиях создан запоминающийся образ матери, борющейся с голодом и нищетой, со смертью во имя своих детей.

Кольвиц выросла в семье, причастной к рабочему движению и идеям социализма. Не будучи революционеркой, она сочувствовала активным борцам.

Дарование Кольвиц проявилось рано. Будучи еще молодым мастером, она создала свой первый шедевр — цикл офортов и литографий «Восстание ткачей» (1897—1898). Тема восстания открывает собой творческую историю художницы, непокорный бунтарский дух которой не могли сломить в дальнейшем ни испытания двух мировых войн, ни поражение революции 1918 г. в Германии, ни страшные годы фашизма. Цикл этот привлек всеобщее внимание и явился не просто иллюстрациями к драме Г. Гауптмана «Ткачи», но произведением, родственным ей по духу, по глубокой взволнованности, с которой показаны безысходное положение пролетариата, героизм и тяжесть его жертв и поражения. Отдельные эпизоды цикла не связаны непосредственно со знаменитым Силезским восстанием 1844 г. В обобщенных и ярких образах в них

вскрыта причина выступления, самый взрыв восстания и, наконец, трагическая развязка. Образ женщины — страдающей матери, участницы борьбы и хранительницы памяти о погибших, проходя через все сцены, объединяет их.

Уже в ранних произведениях обнаруживаются характерные для Кольвиц экспрессивность, психологическая насыщенность образов, динамичность композиции, светотеневые контрасты.

Следующей монументальной работой стал цикл офортов «Крестьянская война», раскрывающий пафос борьбы и трагедию Великой крестьянской войны в Германии 1525 г., по выражению Ф. Энгельса, «самому фундаментальному событию германской истории». Художница работала над серией с 1903 по 1908 г. и эти листы, в которые она вложила столько душевного огня, собственных жизненных наблюдений и высокого мастерства, стали одной из вершин европейской графики XX в.

Цикл состоит из семи листов большого формата, выполненных в сложной офортной технике: «Пахари», «Изнасилованная», «Точит косу», «Вооруженная толпа», «Прорыв», «Поле битвы», «Узники». Кольвиц стремится к повышенной выразительности образа, с большой силой передает дух сурового трагизма этой исторической эпохи. Так, в первом листе («Пахари») люди пашут на себе; почти распластавшись над землей, измощденные, они из последних сил тянут плуг по истощенной земле. Но гнев народа зреет. И зритель ощущает это в недобром, полном ненависти взгляде крестьянки, оттаскивающей косу («Точит косу»). Самый сильный лист серии — «Прорыв» — это кульминация, взрыв долго сдерживаемых страданий. Толпа восставших крестьян стремительно несется на врача. На переднем плане изображена женщина, вздывающая к небу свои иссушенные руки с призывом к беспощадной войне.

Глубоко волнует и лаконичная композиция «Поле битвы». Ночью, в поле женщина ищет среди убитых своих близких. Она склонилась над одной из жертв кровавой расправы. Фонарь, который она держит, освещает только лицо убитого и протянутую к нему руку, и это «рассказывает все» — и горе женщины, и трагедию борьбы. Последний лист — «Узники» — изображает поражение восстания. Большая масса людей оцеплена, они скручены веревками, но не сломлены, не раздавлены, художница им придала выражение силы.

В циклах «Восстание ткачей» и «Крестьянская война», особенно во второй работе, Кольвиц поднимается до высокого трагизма и революционного пафоса. Редкая острота и убедительность видения, лаконизм, монументальность композиции, присущие вообще творчеству Кольвиц, здесь получили особое звучание. И хотя сюжеты циклов были навеяны событиями прошлого, они произнечали актуально в годы нарастающего революционного движения.

Первая мировая война принесла художнице большое горе — на фронте погиб ее младший сын. В цикле ксилографий «Война» (1920—1924) она выступает со страстным осуждением «мировой бойни».

В 1919 г. Кольвиц создает один из самых замечательных своих листов — «Памяти Карла Либкнехта», где пролетариат прощается со своим вождем. Художница была большим другом Советского Союза, который посетила в 1927 г. Она сделала несколько плакатов, призывающих помочь и защитить Советскую Россию, посвятила русскому пролетариату цикл ксилографий. В 20—30-е гг. в ее творчестве ведущую роль играют гуманистические идеи, протест против насилия и войны, призыв к единению трудящихся. Язык произведений мастера становится еще более экспрессивным, лаконичным (литографии «Хлеба!», «Демонстрация», плакат «Помогите России!» и др.).

Немало творческих сил Кольвиц отдала скульптуре. В своих пластических работах она также стремится к обобщению, яркому, образному решению поставленной задачи. В 1932 г. на солдатском кладбище в Эссене (Германия), где похоронен сын Кольвиц, был установлен выполненный ею памятник павшим — коленопреклоненные фигуры матери и отца, — который стал одним из лучших антивоенных монументов в европейском искусстве тех лет.

В 1919 г. художница стала членом Прусской Академии искусств, затем профессором, руководителем мастерской графики, но настал 1933 г. Для нацистов Кольвиц была врагом, ее лишили званий, она подвергалась унизительным преследованиям. После того, как художница издала серию литографий под названием «Смерть» (1934—1935), ей было запрещено выставляться, ее работы не разрешалось публиковать. 20 марта 1939 г. в Берлине, во дворе Главной пожарной охраны было устроено грандиозное аутодафе. Сюда из музеев всей Германии

связали тысячу живописных полотен, почти четыре тысячи акварелей, гравюр и других графических работ. Все они сожжены «во имя очищения храма искусства», как было официально объявлено. Среди уничтоженных произведений насчитывалось немало работ семидесятилетней Кольвиц. Она была вынуждена покинуть Берлин и свою мастерскую, в которой проработала свыше пятидесяти лет. Последнее произведение мастера, сделанное в 1943 г., — литография «Семена, предназначенные для посева, не должны быть перемолоты»: старуха, постоянная героиня листов и скульптур тех лет, порывистым движением крепких рабочих рук прикрывает доверчиво прильнувших к ней ребятишек. В разгар развязанной фашистами войны она выполнила этот лист, в котором слились и боль, и гнев, и решимость спасти детей — будущее человечества. Кэтэ Кольвиц умерла в апреле 1945 г., до конца оставшись верной своему долгу художника.

В общих чертах представить ее большой, многотрудный творческий путь, увидеть наиболее известные графические и скульптурные произведения позволяют небольшой иллюстрированный очерк **В. Раздольской** «Кольвиц» (М., «Искусство», 1960. 52 с.; 18 л. ил.) и альбом «Кэтэ Кольвиц» (Авт. вступит. статьи А. Сидоров. М., Изогиз, 1962. 14 с.; 14 л. ил.), вышедший в серии «Мастера мирового искусства».

В каждом из этих изданий показано около 30 работ. Это отдельные листы из знаменитых графических циклов, гравюры на дереве, литографии («Хлеб!», «Долой войну!» и др.), плакаты («Дети Германии голодают»). В книге В. Раздольской воспроизведено несколько скульптурных произведений («Пьета», «Мать с двумя детьми»).

Яркий, эмоциональный очерк о К. Кольвиц «Сострашая и борясь» журналиста **Г. Оганова** вошел в его книгу об изобразительном искусстве XX в. «Кто правит бал?» (М., 1976, с. 129—137). Он рисует творческий облик художницы, говорит о важнейших чертах ее искусства. Этой же теме посвящена статья **Г. Недошивина** «Кэтэ Кольвиц» из книги «Художники XX века» (М., 1974, с. 12—37). Приведено также несколько отрывков из дневников и писем художницы — «Завещание сердца». Выдержки из ее эпистолярного наследия — это рассказ о пережитом, мысли по поводу отдельных явлений и событий. «... Я думаю, что между художником и народом должно быть понимание, в лучшие времена так именно и было... чистое искусство, созданное в ателье, бесплодно

и дряхло, так же как то, что не пустило жизненные корни».

С извлечениями из ее дневников и писем, посвященных проблемам творчества, можно познакомиться, обратившись к изданию «Мастера искусства об искусстве. Т. 5. Кн. 2. Искусство конца XIX — начала XX в.» (М., 1969, с. 66—76).

Биографическое повествование С. Пророковой «Кэтэ Кольвиц» (М., «Мол. гвардия», 1967. 191 с. с ил.; 21 л. ил.), вышедшее в серии «Жизнь замечательных людей», охватывает весь жизненный путь мастера. Работа эта интересна своим фактическим материалом. Автор рисует общественную атмосферу, в которой формировался и мужал талант художницы, ее непрекращавшуюся до последних лет борьбу против войны, за справедливость и мир. Издание иллюстрировано работами Кольвиц и передовых немецких художников, ее современников.

Лучшей книгой об искусстве и личности мастера является богато иллюстрированная монография видного деятеля культуры ГДР, художника О. Нагеля «Кэтэ Кольвиц» (М., «Изобразит. искусство», 1971. 215 с. с ил., портр.). Автор так характеризовал особенности этой работы, цели, которыеставил перед собой: «Я хочу здесь попытаться дать читателю представление о личности Кэтэ Кольвиц и ее стремлениях, о ее величии художника. Я подхожу к этой задаче как живописец, которому была близка ее творческая манера, и как друг...» И со страниц книги встает живой, запоминающийся образ художницы, до конца дней оставшейся верной своим идеалам. Читатель узнает об отдельных этапах ее художественного развития, значительных графических и скульптурных произведениях. О. Нагелем привлекаются письма и дневники Кольвиц, записи бесед с ней, воспоминания. Прекрасного качества иллюстрации (их около 150) воспроизводят редкие фотографии художницы, ее литографии и офорты из ряда циклов, рисунки из журнала «Симплициссимус», гравюры на дереве и литографии, многочисленные автопортреты, офорты («Растопанные», «Братание», «Хлеба!», «Солидарность», «Демонстрация» и др.), скульптурные произведения на тему материнства.

Анализ циклов Кольвиц — «Восстание ткачей», «Крестьянская война», «Война» даётся в статье В. Туровой «Три серии Кэтэ Кольвиц», включенной в сборник «Западноевропейское искусство второй половины XIX века» (М., 1975, с. 189—204).

Франс Мазерель (1889—1972)

Я всегда считал и считаю, что искусство ... должно быть средством, служащим лучшей части человечества в его борьбе за создание строя, исключающего эксплуатацию человека человеком и войну.

Ф. Мазерель

Все произведения Мазереля — это крики глубокого возмущения, мучительной ненависти и страдающей любви... Он реалист, стремящийся к вскрытию внутренней сущности вещей. ...При помощи гиперболы разоблачает он уродства жизни и тем самым порождает в вас сильнейшее волнение чувств, подобных тому, которое переживает он сам.

А. Луначарский

Вся большая жизнь бельгийского графика и живописца Франса Мазереля, весь его талант и мастерство были отданы борьбе против угнетения и несправедливости, борьбе за свободу и счастье людей. Его искусство обращено к самым острым социальным проблемам эпохи, в его образах воплотились героизм и страдания народа, гнев и презрение труженика по отношению к богачам, мечты и иллюзии человека творческого труда. Остроту критики и обличения мастер сочетал с поразительной силой жизнеутверждения. Немногие художники сумели выразить свое время так полно и ярко, во всей его противоречивой сложности, как Мазерель.

Известный немецкий писатель С. Цвейг еще в 1923 г. писал: «Если бы вдруг на земле погибли все книги, памятники, фотографии и документы и уцелели лишь гравюры, которые Мазерель вырезал за десять лет, то по ним одним можно было бы восстановить весь облик современного мира: по его рисункам можно было бы узнать, как в наше время жили люди, как они одевались, представить себе чудовищную картину современной войны — фронт с его дьявольскими машинами истребления и тыл, гротескно изображенный,— биржи и фабрики, вокзалы и корабли, тюрьмы, моды, людей — даже их типы и сверх того почувствовать темп жизни нашего века, его опасный дух и гений».

Художник неиссякаемой творческой фантазии, редкой широты интересов — Мазерель создал огромное количество произведений. Они поражают тематическим и образным богатством, техническим разнообразием. График, художник книги, живописец, театральный декора-

тор, монументалист — он в каждой из этих областей сумел сказать свое оригинальное слово. И все же самое ценное в его творчестве — графика. С его именем связаны открытия новых выразительных средств и приемов, во многом определивших стиль графики нашего столетия и прежде всего гравюры на дереве.

Начало творческой зрелости мастера связано с годами первой мировой войны. Живя в Швейцарии, художник присоединяется к группе писателей-пацифистов во главе с Р. Ролланом. Он сотрудничает в ежедневной газете «Ла Фей» («Листок»), на страницах которой публикуется около тысячи его антивоенных рисунков на политические темы. Мазерель полемизирует с идеологами шовинизма разных стран, с буржуазной пропагандой войны «в защиту отечества», выступает как страстный борец против милитаризма и угнетения. Тогда же в общих чертах складывается его изобразительный язык, который в дальнейшем сформировался в циклах гравюр на дереве. В первых сериях гравюр, выполненных в 1917 г.— «Мертвые, встаньте!» (10 листов) и «Мертвые говорят» (7 листов) — художник создает образы, близкие своим газетным рисункам, полные протеста против войны и насилия. Смысл листов поясняется подписями.

В послевоенные годы Мазерель приходит к новому для него жанру — к своеобразному роману в гравюрах без подписей. Такая форма отвечала стремлению запечатлеть все, что поражало, волновало, привлекало или отталкивало его в пестрой, противоречивой жизни Европы тех лет. Отдельные листы цикла связаны между собой общей темой и одним героем. Первым таким циклом был роман в гравюрах — «Страдания человека. (Крестный путь человека)» (1918), включающий 25 листов. Мазерель развертывает в нем взволнованное повествование о «крестном» пути своего героя — пролетария, историю прекрасной и трагической жизни.

Незаконный сын служанки, герой с пеленок познает нищету, унижения и страдания. Голод толкает его на воровство, в результате он оказывается в тюремной камере. Когда его выпускают, то снова начинается жизнь, полная тяжелого труда и лишений. Зритель видит сильную фигуру молодого рабочего в стремительном движении с киркой в руках, его строгий силуэт исполнен монументального величия. Затем следуют сцены редких развлечений героя. И снова тяжелый труд, в котором крепнет воля человека, мужает его сознание. Он превра-

щается в борца. Массовые сцены — митинг, столкновение рабочих с предпринимателями, братание с солдатами — проникнуты глубокой верой в неисчерпаемые силы народа, поднявшегося на борьбу. Самое сильное впечатление производит последний лист цикла — расстрел. Погибающий, но не сломленный герой без страха встречает смерть. Резкие контрасты черного и белого передают героико-трагический пафос гравюры, которая до сих пор остается одной из самых популярных работ художника. С. Цвейг, высоко ценивший творчество художника, назвал «Страдания человека» «библией пролетариата». При глубине мысли, способности вскрыть и обобщить сущность общественных явлений художественный язык мастера суров, краток, содержателен, он часто прибегает к поэтической символике, метафорам, гротеску. Позднее Мазерель разовьет во многих произведениях то, что было заложено в этом шедевре, отмеченном цельностью замысла, исполненном такой драматической силы.

За первым романом в гравюрах последовали новые работы в этом жанре, они охватывают несколько десятилетий вплоть до 60-х гг.: «Мой часослов», «Солнце», «Идея», «Воспоминание о моей родине», «Город», «Созидание», «От черного к белому», «Юность», «Моя страна», «Витрины», «Дорога людей» и др. При большой близости стиля они поразительно разнообразны по своему тематическому и эмоциональному диапазону. Вместе с тем каждому циклу в той или иной степени присущи автобиографические черты.

Мазерель известен также как иллюстратор произведений Ш. де Костера, Р. Роллана, Э. Верхарна, Ф. Вийона, У. Уитмена, Л. Толстого, В. Гюго и др. Он выполнил множество отдельных гравюр, рисунков и акварелей, писал пейзажи, портреты, жанровые композиции, работал для театра и кино.

Лучшие его работы интернациональны по духу. В них есть и сочность фланандского народного юмора, и экспрессия немецкой политической графики, и тонкая ironия французского памфлета, и убедительная краткость плаката наших «Окон РОСТА» 20-х гг.

Жажда борьбы против насилия и несправедливости сделала Мазереля другом передовых французских писателей — Р. Роллана и А. Барбюса, сблизила его с лучшими представителями немецкой литературы — С. Цвейгом и Т. Манном, принесла ему многих почитателей в СССР и во всем мире.

Начиная с 20-х гг., выставки его произведений неоднократно организовывались в различных музеях Советского Союза.

Творчество мастера хорошо известно в нашей стране, которую он посетил в 1935 и 1936 гг. и к которой относился с неизменным интересом и симпатией.

В предисловии к каталогу выставки 1930 г. А. Луначарский писал, что Мазерель является одним из учителей всего пролетарского искусства, непревзойденным мастером лаконичного показа огромного содержания изломанной действительности капиталистического мира, поэтом-лириком, искусство которого насыщено болью и гневом за человека. Это предисловие — «Франс Мазерель» — включено в двухтомник А. Луначарского «Об изобразительном искусстве» (Т. 1. М., 1967, с. 361—364).

Небольшой иллюстрированный очерк К. Богемской «Франс Мазерель» (М., «Изобразит. искусство», 1975. 63 с. с ил.), вышедший в серии «Прогрессивные художники мира», позволяет проследить основные вехи творческого пути мастера.

Подробнее познакомиться с некоторыми сторонами его художественной деятельности, в частности с иллюстрациями к произведениям современной и классической литературы, станковыми картинами и акварелями, можно, обратившись к статье А. Кантора «Творчество Франса Мазереля». Она включена в сборник «Современное изобразительное искусство капиталистических стран» (М., 1961, с. 94—115). Автор определяет место, которое занимает художник в ряду мастеров изобразительного искусства XX в., отмечает, что и в своих работах второй половины 50-х гг. он остался стойким борцом против угнетения и войны, страстно любящим жизнь и людей.

Расширить представления о личности мастера и его искусстве поможет сборник «Мазерель» (Сост. Н. Бунина. М., Изд-во иностр. лит., 1959. 190 с. с ил.), в котором помещены статьи С. Цвейга, Р. Роллана и Г. Циллера. Написанные в разные годы, они проникнуты искренним восхищением этим замечательным человеком и художником, чувством глубокого уважения к его творческому подвигу. Авторы говорят об огромной творческой продуктивности художника, о том, что он всегда борется на стороне угнетенных, пригвождая к позорному столбу гонителей свободы. В репродукциях показано много гравюр и рисунков мастера, а также его акварели и картины.

Среди них политические рисунки 1917—1920 гг., серии рисунков, выполненные во время второй мировой войны,— «Пляски смерти», «Судьбы», «Помни!», отдельные гравюры из больших циклов — «Страдания человека. (Крестный путь человека)», «Солнце», «Идея», «Воспоминание о моей родине», графические портреты Э. Верхарна, А. Барбюса, Л. Толстого, автопортрет, иллюстрации, картины «Портовый кабачок», «Парижский пейзаж», «Женщина на балконе».

Статья **Б. Терновца** «Творчество Франса Мазереля», написанная в середине 30-х гг., до сих пор не потеряла своей ценности. Она включена в сборник «Избранные статьи» (М., 1963, с. 319—346). Автор характеризует основные темы искусства, метод работы, изобразительный язык Мазереля: «это художник-реалист, не рабски копирующий действительность, а воссоздающий ее синтезированный и углубленный образ».

Богато иллюстрированная монография **В. Раздольской** «Мазерель» (Л.—М., «Искусство», 1965. 144 с. с ил.; 8 л. ил.) содержит около ста пятидесяти графических и живописных работ художника, созданных более чем за полвека. Автор анализирует отдельные этапы и стороны творчества Мазереля — поиски пути, начало творческой зрелости, серии «гравюро-романов» и акварелей, посвященных городу, искания конца 20-х — середины 30-х гг. и живописные работы, поездка в Советский Союз, трагически звучащие работы периода второй мировой войны, искусство послевоенных лет.

**Хосе Клементе Ороско (1883—1949)
Диего Ривера (1886—1957)
Давид Альфаро Сикейрос (1896—1974)**

Моя единственная тема — человечество. Моя единственная тенденция — эмоции до максимума.

Х. К. Ороско

Чтобы быть художником — нужно быть в центре социальной борьбы.

Д. Ривера

Реализм — это не раз навсегда установленная формула, не догма, не неизменный закон. Реализм, как форма отражения действительности, должен всегда находиться в постоянном движении.

Д. А. Сикейрос

«Я не знаю за рубежом искусства более страстного, более эмоционально звучащего, звучащего действительно как крик сердца, чем современная мексиканская живопись», — писал советский кинорежиссер С. Юткевич.

Возникновение мексиканской монументальной живописи связано с буржуазно-демократической революцией 1910—1917 гг., подъемом в стране крестьянского и рабочего движения. Основателями национальной школы живописи стали Хосе Клементе Ороско, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, «великая тройка» мексиканской живописи.

Они учились на лучших образцах европейской монументальной живописи, однако с момента возникновения их искусство жило самостоятельной жизнью. Своими корнями оно уходило в историю Мексики с ее древней культурой. Творчество этих мастеров, грандиозное по своим масштабам, подлинно монументальное по формам, насыщенное важнейшими социально-политическими и моральными проблемами современности, определило характер мексиканского искусства, его влияние на мировую художественную культуру.

Писатель Б. Полевой, характеризуя искусство трех мастеров, пишет, что «у каждого из них свое лицо, свой метод, своя манера. Но все они... жили жизнью своего народа, печалились его печалями, радовались его радостями. Они, и опять же все по-разному, каждый по-своему, отразили в своем творчестве самые острые этапы истории Мексики».

Свой творческий путь Хосе Клементе Ороско начинал как график. Участник Мексиканской революции, он в рисунках и акварелях, особенно графических листах серии «Мексика в революции» (1913—1917) запечатлел нескончаемые народные бедствия и тяготы, выражая восхищение подвигом своих сограждан в революции. Впервые Ороско обратился к росписям почти в сорок лет. Это были фрески в Национальной подготовительной школе (Препаратории) в Мехико (1922—1927), ставшие выдающимся памятником монументальной живописи Мексики. Вместе с Ороско здесь работали Ривера, Сикейрос и другие художники. Монументальная живопись как бы вобрала в себя и богатый жизненный опыт Ороско, и его обширные знания (он получил многостороннее образование архитектора, математика, агронома), и его неизулярдный талант художника.

В росписях Ороско в Препаратории суровый пафос революции, героические, а подчас трагические образы ее борцов сочетаются с горькими разочарованиями в буржуазной демократии. Монументальную выразительность лучших его работ (фресок первого и третьего этажей) определяют обобщенность форм, четкий ритм и строгость композиций.

Образ нового героя впервые был создан мексиканскими монументалистами в росписях в Препаратории. Это крестьянин, солдат, рабочий. Первым начал писать трудового человека Ривера, чем и определил свое в известной мере руководящее положение в истории мексиканского монументализма. Ороско в своих фресках в Препаратории создал глубокие и социально конкретные образы людей из народа: уходящий на фронт воин прощается с матерью, мать встречает вернувшегося с войны сына, женщины передают мужьям сельскохозяйственные орудия и т. д. К числу лучших, наиболее известных его работ этого цикла принадлежит и фреска «Революционеры». Трое мужчин в соломенных сомбреро, с ружьями на плечах, усталой, но решительной походкой уходят на фронт. Их догоняют женщины-солдатки, одна из них с ребенком. Все они сражались за лучшее будущее своих детей, бойцов объединяет страстная устремленность вперед. Здесь художник создал замечательный образ новой Мексики, народ которой вступил на путь революционной борьбы.

В росписях второго этажа той же школы, представляющих в пародийном духе буржуазную свободу, суд,

церковь, экспрессия символических образов перерастает в гротеск. Это уже монументальный сатирический эпос.

С конца 20-х гг., с усилением в стране политической реакции, творчество Ороско окрашивается постоянно нарастающим пессимизмом. Черты экспрессии усиливаются в работах, выполненных в первой половине 30-х гг. в США. Фрески, созданные по возвращении в Мексику в 1934 г., воплощают страстный протест против угнетения, грандиозные символы страдания и гибели человека в современном мире (фреска «Катарсис» во Дворце изящных искусств в Мехико; росписи университета и госпиталя Каваньяса в Гвадалахаре).

Во второй половине 40-х гг. его стиль все более тяготеет к абстрактно-символическим формам, однако в ряде росписей он вновь возвращается к национальным реалистическим образам (росписи Музея национальной истории в Мехико).

Ороско, обладавший удивительной творческой фантазией, стремился к максимальной эмоциональности. Композиция в его росписях чаще всего строится на неистовой динамике масс, сталкивающихся и пересекающих друг друга. Ороско предельно насыщает колорит диссонирующими контрастами, либо вообще отказывается от цвета, уподобляя фреску огромной черно-белой гравюре.

Глубокое противоречие между неприятием буржуазной действительности и неумением найти из нее выход накладывает трагический отпечаток на все творчество мастера. Однако в лучших своих работах он был реалистом, который запечатлевал геронку и трагедию народа в Мексиканской революции, своей кистью исступленно сражался против сил мирового зла, творил беспощадный суд над ними.

Диего Ривера, которого на родине называли «учителем нации», был художником титанического творческого размаха, великолепно знавшим народную жизнь и запечатлевшим ее в многочисленных росписях. Прежде чем заняться монументальной живописью, Ривера прошел большой и сложный путь. Более десяти лет жил и работал в Европе, увлекался кубизмом. Чтобы «подготовить себя к... новой карьере художника-монументалиста», Ривера уехал в Италию, где в 1920—1921 гг. изучал стенные росписи. С 20-х гг. художник всецело отдался разработке национального стиля монументальной живописи, в которой он видел мощное средство агитации, пропаганды и просвещения народных масс. Росписи Ривера открыто

публицистичны; в них сильно историко-повествовательное начало, политические и философские идеи раскрываются через легко узнаваемые портретные или символические изображения. Пластически мощные фигуры и группы объединены плоскостной композицией, орнаментальным ритмом линий и цветовых пятен. Первый цикл росписей он создал в Национальной подготовительной школе (1922—1923); во второй половине 20-х гг. выполнил множество фресок в Министерстве просвещения и Министерстве здравоохранения в Мехико, которые наполнил конкретным социальным содержанием. Его захватывают темы вооруженных выступлений рабочих, аграрной реформы, борьбы с неграмотностью. Перед зрителями предстает трудовая Мексика, разнообразный мир народной жизни. Ткачи, красильщики, сборщики сахарного тростника, шахтеры, рабочие сахарной фабрики, женщины в шалях-робосо и полуторальные ребятишки, сцены жизни, труда, быта изображены в бесконечных росписях Министерства просвещения. Впоследствии дворы этого здания получили название соответственно сюжетам росписей: первый, малый — Двора Труда, второй, большой — Двора Праздеств.

Среди наиболее интересных фресок Двора Труда — «Смерть пеона» и «Сельская школа». На равнине, окаймленной горами, повстанцы-пеоны хоронят своего товарища. Собравшиеся в кружок ученики сельской школы сидят на выжженной солнцем и ветрами земле, рядом с ними возвышается фигура всадника с винтовкой, символизирующая то, что школа — часть революции, что право на нее народ добывает оружием.

После эпических трудовых и революционных сцен в росписях «Двора Труда» с их ренессансным мощным лаконизмом форм, строгой композицией и суровым, сдержаным колоритом, Ривера создал фрески «Двора Праздеств», изображая народные праздники и обряды в стиле, восходящем к росписям Древней Мексики. Эти произведения определили значение и роль творчества Риверы как фактического главы школы мексиканских монументалистов. Найденные здесь приемы получили развитие в дальнейших работах, особенно в росписях на тему истории Мексики лестничной клетки Национального дворца в Мехико.

К лучшим его работам 40-х гг. принадлежат росписи верхнего яруса Национального дворца в Мехико, воссоздающие облик Древней Мексики, трудовую жизнь и

классовые конфликты ее народов. Живописец нашел здесь точное соотношение между поэтической фантазией и убедительностью исторического повествования. В его росписях конца 40—50-х гг. усиливается начало политической актуальности, подчас декларативности. В фасадной живописи синтетическими материалами, часто включающей мозаику и рельеф, связанной с оформлением новых сооружений (грандиозная композиция на фасаде театра «Инсурхентес», скульптурно-живописный декор Олимпийского стадиона), богатство мотивов все более подчиняется общему декоративному замыслу.

На станковой живописи и графике Риверы лежит отпечаток монументального стиля его росписей.

Третьим крупнейшим мастером мексиканской живописи, последовательным борцом за интересы трудящихся был Давид Альваро Сикейрос. «Его имя для всех, кто его знает как художника и человека, является синонимом действия и романтической силы. Он и его творения имеют одни и те же общие черты, прежде всего колоссальную мужественную страсть», — так писал художник Чавес Морадо. В 1966 г. Сикейросу, видному общественному деятелю, антифашисту и борцу за мир была присуждена международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами». В этом выражалось признание его высоких заслуг перед человечеством.

Для него, художника-коммуниста, живопись никогда не была главным делом жизни, как для Ороско и Риверы, а одним из средств воздействия на события, одним из видов его деятельности революционера. Он часто менял кисть на оружие и оружие на кисть. Еще юношей начал участвовать в революционном движении. В дни Мексиканской революции, будучи студентом художественного училища, сражался в войсках армии свободы, в головном отряде Э. Сапаты, стал капитаном. Затем он — основатель и в течение ряда лет генеральный секретарь «Революционного синдиката работников техники и искусства», объединявшего передовых художников Мексики в борьбе за новое искусство, один из организаторов, а потом и лидеров революционного профсоюзного движения у себя на родине. Вынужденный эмигрировать из Мексики, он основывает в Нью-Йорке экспериментальную мастерскую, члены которой большое внимание уделяли агитационному искусству. В 1934 г. Сикейрос избирается президентом Национальной лиги борьбы против фашизма и войны, три года сражается в рядах Республикан-

ской армии в Испании, командуя одной из интернациональных бригад.

Вся его жизнь сопровождалась тюремными заключениями, политическими ссылками, изгнаниями. Некоторые росписи мастера были уничтожены, другие — повреждены, третьи — скрыты от зрителей. Однако он упорно продолжал работать — в тюрьме, в ссылках, в эмиграции. «Фрески Сикейроса — это динамические поэмы, насыщенные взрывчатой силой революционных идей», — писал С. Юткевич. Социальные идеи и понятия являются у художника сюжетами многих росписей. Вот некоторые из них — «Человек хозяин, а не раб техники» (Политехнический институт), «Социальное обеспечение рабочих при капитализме и социализме» (Госпиталь де ла Раса), «Портрет буржуазии» (Профсоюз электриков). Живописным образом он сообщал повышенную экспрессию, большую пластическую силу, смело вводил живопись во взаимодействие со скульптурными формами, применял новые художественные материалы (синтетические краски, керамическую рельефную мозаику и т. д.). Стремясь повысить действенность искусства, он разрабатывает принцип «активной композиции», цель которой — уничтожить традиционную дистанцию между изображением и зрителем. В большой росписи «Портрет буржуазии», которая запяла три стены и потолок лестничной клетки в клубе Профсоюза электриков в Мехико, Сикейрос запечатлел политический облик мира 30-х гг.

К числу наиболее значительных, ярких в эмоциональном отношении росписей Сикейроса принадлежит «Новая демократия» (1944—1945) во Дворце изящных искусств в Мехико, приуроченная к окончанию второй мировой войны, победе над фашизмом. Устремленная к зрителю гигантская обнаженная фигура молодой женщины, словно вырывающейся из мрака, занимает центр композиции. В титанических усилиях пытается она разорвать оковы, сжимая в руках факел свободы и цветок жизни. Это изображение не радостного ликования, а символ победы, которая рождается в боли и муках, в гигантских, почти нечеловеческих усилиях миллионов людей. Две израненные фигуры жертв войны, показанные на отдельных панно, дополняют роспись. В какой бы части зала зритель ни находился, эти изувеченные тела словно «сопровождают» его.

В творчестве мастера 50—60-х гг. нарастает конкретная выразительность в трактовке исторических событий

и типов, заостряется политическое содержание образов (росписи в Госпитале де ла Раса, в Музее национальной истории в Чапультепеке и др.). Последняя монументальная работа «Марш человечества (1965—1971) — гигантская роспись (около 8000 квадратных метров), разместившаяся на внутренней и наружной сторонах «Полифорума» в Мехико. Кроме живописи Сикейрос использует здесь мозаику, витраж, скульптуры, в практической деятельности решая задачи современного синтеза искусств. Таким образом здание превращается в своего рода архитектурно-живописный монумент, символизирующий устремленность всего человечества в будущее.

Сикейрос часто обращался к станковой живописи, писал портреты и тематические композиции. Они — дневник его мыслей и чувств, в них господствует монументальная концепция, героические пропорции («Крестьянская мать», «Рыдание», портрет Дж. Гершвина, «Автопортрет», «Путники. В поисках хлеба»).

Творчество мастеров-монументалистов Ороско, Риверы, Сикейроса оказало мощное влияние на искусство не только Латинской Америки, оно послужило своего рода образцом для других молодых национальных живописных школ, художников разных континентов и народов земли.

«Я твердо верю,— писал Ороско,— что своей настенной живописью Мексика вызвала обновление великих экспрессивных возможностей живописи, расширяя горизонты нашего времени и открывая огромные возможности для всех в будущем».

С искусством трех этих мастеров можно познакомиться, обратившись к общим работам о мексиканской монументальной живописи. Среди этих изданий в первую очередь следует назвать богато иллюстрированную монографию Л. Жадовой «Монументальная живопись Мексики» (М., «Искусство», 1965. 142 с.; 47 л. ил.). Автор рассказывает, как и почему в Мексике в начале XX в. возникла мощная школа прогрессивного искусства, что собой представляет мексиканская настенная живопись. В самостоятельных главах анализируется творчество Ороско, Риверы и Сикейроса. Ряд фрагментов их росписей и картин воспроизведен в репродукциях.

В исследовании В. Полевого «Искусство стран Латинской Америки» (М., 1967, с. 116—160; 202—241 л. ил.) прослеживается путь, пройденный художественной культурой этих стран с древнейших времен до современности.

ти. Преимущественное внимание автор уделяет изобразительному искусству и архитектуре нового и новейшего времени. В главах «Изобразительное искусство Мексики в период от Мексиканской революции до конца второй мировой войны» и «Искусство Мексики после 1945 г.» содержится большой материал об искусстве «великой тройки».

В богато иллюстрированной монографии А. Костеневича «Х. К. Ороско» (Л., «Искусство», 1969. 191 с. с ил.) рассматривается творческий путь и обширное художественное наследие живописца, его монументальные росписи, станковые картины, карикатуры, рисунки, книжные иллюстрации. Подробнее автор останавливается на работах Ороско-монументалиста, сюжетах циклов его фресок, их образном и живописном строе, других средствах выразительности. Кроме фрагментов росписей в иллюстрациях показаны рисунки из графических серий «Мексика в революции» и «Истина», станковые картины «Автопортрет», «Радости жизни», «Пронзенный копьем» и др.

Биографическая книга Л. Осповата «Диего Ривера» (М., «Мол. гвардия», 1969. 351 с.; 17 л. ил., портр.), вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей», охватывает весь жизненный и творческий путь художника. Детские впечатления, учеба в Академии художеств в Мехико и Мадриде, жизнь в Европе в 1907—1910, 1911—1921 гг. и полотна этих лет, напряженная, неустанная работа над многочисленными циклами фресок после возвращения на родину, активная общественная деятельность, выполнение больших монументальных росписей в США, поездки в Советский Союз — это и многое другое находит отражение на страницах книги.

Воспоминания И. Эренбурга о Диего Ривере из его книги «Люди, годы, жизнь» (Кн. 1—2. М., 1961, с. 286—298) освещают в основном парижский период жизни художника.

Иллюстрированный очерк Т. Ворониной «Давид Альфаро Сикейрос» (М., «Изобразит. искусство», 1976. 60 с. с ил.), появившийся в серии «Прогрессивные художники мира» освещает основные этапы жизни одного из ярчайших представителей монументальной живописи Мексики. В цветных репродукциях воспроизведены фрагменты росписей, картины, рисунки.

В небольшом альбоме черно-белых репродукций «Давид Сикейрос» (Сост. В. Ефимов. Авт. вступит. статьи Н. Бродская. Л., «Сов. художник», 1969. 87 с. с ил.) так-

же можно увидеть фрагменты монументальных произведений живописца, станковые композиции, портреты. Показаны росписи, находящиеся не только в Мексике, но и ряде стран Латинской Америки, США.

Яркую характеристику творческого облика и многосторонней деятельности Сикейроса дает журналист Г. Оганинов в одной из новелл, вошедших в его книгу «Кто правит бал?» (М., 1976, с. 161—169).

О неистовом Альфаро, чье «искусство — трагическая история Латинской Америки, запечатленная страстной, кипучей, стремительной кистью на полотне, на стенах зданий», рассказывает писатель Б. Полевой в новелле своего сборника «Силуэты» (М., 1974, с. 337—347).

Неоднократно встречался с Сикейросом С. Юткевич. В одном из очерков книги «Кино — это правда 24 кадра в секунду» (М., 1974, с. 308—322) он рисует литературный портрет художника-борца.

Рокуэлл Кент (1882—1971)

Смотрите люди, как прекрасна земля, на которой мы живем. Любите ее так, как люблю я, и, любя, завоюйте право сделать ее своей, чтобы владеть и наслаждаться ею в вечном мире.

Р. Кент

Человек этот [Р. Кент] непоколебим и великолепен, как скала, а подвиги и достижения его так же бесконечно разнообразны, как море. В самом деле, какой другой современник воплотил в себе на протяжении своей жизни многообразные качества художника, писателя, исследователя, иллюстратора, фермера, мореплавателя, оформителя книг, архитектора, плотника, оратора, литографа, гравера по дереву, публициста и политического деятеля?

А. Кан

Американский художник Рокуэлл Кент, один из виднейших и наиболее ярких представителей реалистической школы в искусстве США, был активным и передовым деятелем культуры, борцом за демократию, за мир и прогресс, лауреатом международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», почетным членом Академии художеств СССР.

Главной темой его искусства стала величественная, прекрасная в своей первозданной суровости природа и сильный, мужественный человек труда, который живет

среди этой природы. Свое творчество он посвятил жизни народов Гренландии, Аляски, Огненной Земли, могучей природе Атлантики. Тяга к изображению нетронутой цивилизацией природы сочетается в живописи и графике Кента с острым чувством современности, интересом к актуальным проблемам века.

Человек неукротимой энергии, разнообразных интересов, Кент прожил жизнь необычайно яркую, насыщенную разносторонней и плодотворной деятельностью. Активный, деятельный характер натуры мастера, влюбленность в жизнь, вера в человека, преобразующего мир, его разум и волю, ощущимы во многих произведениях Кента — художника и писателя. Первые его живописные работы относятся к началу века, когда он покинул Нью-Йорк и поселился в северном штате Мэн, в рыбачьей деревушке на островке Монхегане. Кент был полон сил и хотел зарабатывать на жизнь, но не как художник, а как рыбак, плотник, и лишь в свободное время заниматься живописью. Северная природа и люди труда, познание трудностей и лишений вдохновили его на создание картин правдивых и мужественных. «Мыс в штате Мэн», «Труженики моря», «Деревня на острове. Мэнское побережье» и другие, написанные в 1906—1910 гг., раскрывают величие и торжественность пейзажа Севера. Тогда природа воспринималась им как суровая, противостоящая человеку.

Жажда знания жизни, природы, людей, отчаянная смелость в преодолении трудностей и лишений приводят художника к путешествиям на Север, а затем и по всему миру. В одной из своих книг Кент писал: «Я не просто странствовал, но и осваивал целый ряд профессий: рыбака, плотника и многих других. По мере того, как я их постигал, я рос как человек, и тем самым возрастала моя способность видеть и познавать жизнь. Я совершил путешествия в эти края (страны Крайнего Севера и Крайнего Юга) не ради поисков материала, а чтобы встретиться с самой подлинной жизнью, увидеть природу во всей ее непосредственности». Некоторое время живет на острове Ньюфаундленд, а в 1917 г. отправляется вместе с восьмилетним сыном на Аляску. На Лисьем острове, в бревенчатой хижине, они и старый охотник Олсон прожили долгую суровую зиму. Кент много рисовал, работал над пейзажами («Аляска. Вид с Лисьего острова зимой» и др.), вел дневник. Вернувшись в США, написал и проиллюстрировал книгу «Дикий край» — дневник путешествия, в

котором впервые ярко проявились литературная грань дарования Кента.

«Дикий край» открывает ряд литературно-графических произведений мастера. В 1922 г. он совершает путешествие на Огненную Землю, после которого создает в 1922—1925 гг. новый цикл картин («Гавань Парри. Огненная Земля», «Пролив Адмиралтейства» и др.) и книгу «Плавание к югу от Магелланова пролива» (1924).

В сорок шесть лет, уже вполне сложившимся, зрелым, многое повидавшим и изведавшим в жизни человеком, Кент осуществляет, наконец, свою мальчишескую мечту. Вместе с двумя товарищами он предпринимает рискованное путешествие на парусном боте из Нью-Йорка в Гренландию. У берегов Гренландии они потерпели кораблекрушение, но им удалось спастись. Тогда Кент прожил в Гренландии недолго, но впечатления были настолько сильными, что произвели подлинный переворот в его мироощущении. Итогом путешествия была серия картин, открывающая гренландский цикл, самый крупный и значительный в творчестве художника. В 1932 г. он снова отправился в Гренландию, на самый далекий ее север. Вторая серия гренландских картин, возникшая в 1932—1933 гг. и растянувшаяся потом на целое десятилетие, оказалась еще более зрелой, оригинальной и своеобразной. Полотна гренландского цикла принесли ему широкую известность и славу, палитра художника обрела, наконец, знаменитую «кентовскую» романтику света и цвета, соединяющую почти несовместимое — нежность и суровость, человечность и величие, так поражающие в его полотнах. Открыв живописно Гренландию, Кент нашел себя, наиболее полно выразил в живописи свои собственные чувства.

«Гора, отражающаяся в воде. Южная Гренландия», «Возвращение охотника. Северная Гренландия», «Ноябрь в Северной Гренландии» и другие картины — это правдивые изображения гренландской природы и жизни ее трудового народа художником, влюбленным в этот край. Неприступные ледяные и снежные равнины и горы Гренландии, северное море, прозрачный, словно кристальный воздух, свет, преобразующий краски, фигуры людей — эскимосов-охотников или рыболовов, их спутников — собак переданы с большой достоверностью и вместе с тем с подлинным вдохновением.

Колорит картин порой декоративен, фантастичен, он определяется сочетаниями тончайших сближенных от-

тенков жемчужно-серого, голубоватого, серебристого, на резких контрастах светлого и темного. Картины композиционно ясно и точно построены, лаконичны.

Одно из самых эмоциональных его полотен 30-х гг.— «Эскимос в каяке» (1933, ГМИИ). Уверенно скользит по темной воде между ледяных глыб небольшая лодка-каяка с сидящим охотником. Свет северного солнца пробивается сквозь толщу облаков, окрашивая воду, льды, небо— все вокруг в причудливые, фантастические тона. В пейзаже ощущается величие расстилающихся водных просторов, слитность человека с суповой, но прекрасной природой, сила его разума и воли.

Книги Кента «Курс N by E» (1930), «Саламина» (1935), «Гренландский дневник» (1962), составившие своеобразную «сагу о Гренландии», привлекают искренностью, правдивостью, пафосом жизнеутверждения. Рассказы Кента, его многочисленные рисунки, литографии, гравюры, которыми проиллюстрированы книги, позволяют ощутить красоту и своеобразие этого края, многое узнать об эскимосах, их мудром и простом отношении к жизни, обычаям, быте, чертах национального характера. Автор дает меткие характеристики своим героям, восторгается их мужеством и душевной чистотой.

Впечатления от многочисленных путешествий переданы Кентом не только в живописи, их дыхание согревает многие из его графических работ. Диапазон графики мастера необычайно широк. Она проходит сквозь всю творческую жизнь Кента и в наибольшей степени выражает его политические, социальные, философские, моральные, эстетические взгляды и идеалы. Графика Кента несет в себе напряженное и бурное волнение, романтическую тревогу, героический пафос, остроту сатиры и полемику. Его станковые гравюры, литографии и рисунки, иллюстрации, плакаты, карикатуры— это целый мир ярких, сильных, запоминающихся, порой причудливых и озорных образов.

Кроме графических листов, повествующих о его собственных путешествиях, кроме книг, им самим написанных и проиллюстрированных, Кент выполнил множество иллюстраций к произведениям американской и классической европейской литературы. Среди них «Кандид» Вольтера и «Гавриилиада» А. Пушкина, книги Д. Лондона и Р. Стивенсона, рассказы Д. Чосера, «Декамерон» Д. Боккаччо, «Листья травы» У. Уитмена, драмы В. Шекспира и «Фауст» И. В. Гете.

Одна из самых замечательных его серий иллюстраций — около трехсот рисунков пером в контрастной черно-белой манере — к роману Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», над которыми он трудился около трех лет. Работая над книгой, родственной ему по духу, Кент превосходно раскрыл стиль и характер замечательного американского писателя-романтика, его трагический и вместе с тем героический пафос. Рисунки мастера очень разнообразны по композиционным приемам, емки по содержанию, чаще всего драматичны, полны мощной и стремительной динамики и психологической глубины. Их отличает бесконечная декоративная изобретательность.

О политических убеждениях Кента ясно говорят его графические работы. Им созданы гравюры «Памяти Сакко и Ванцетти», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», станковые листы и журнальная графика, направленные против фашизма и войны, литографии и гравюры обобщенно-аллегорического характера, в которых он выступает активным борцом за свободу, счастье и мир народов («Пожар», «Вечная бдительность — залог свободы» и др.).

В поздний период творчества Кентом были написаны и проиллюстрированы автобиографические книги «Это мое собственное» (1940), «Это я, Господи» (1955) и «О городах и людях» (1959). В них не только раскрыты этапы жизни и образ самого художника, но и нарисована широкая панорама общественной жизни США с конца XIX в. до середины нашего столетия, ярко выражены симпатии и антипатии художника-антифашиста.

Участник Первого всемирного конгресса сторонников мира в Париже, один из авторов и инициаторов Стокгольмского воззвания о мире, член Всемирного Совета Мира, Кент долгое время исполнял обязанности председателя Национального совета американо-советской дружбы. Всей своей деятельностью художника, литератора, общественного деятеля он утверждал идеи международной солидарности, мира и дружбы между народами.

В 1960 г. он передал в дар Советскому Союзу более девяноста своих картин — по существу основную часть творческого наследия. Громадное уважение и любовь художника к Стране Советов и ее народу привели Кента, не нашедшего полного понимания и должной оценки на родине, к решению совершить этот беспримерный акт. Теперь его полотна входят в состав коллекций крупней-

ших музеев Москвы, Ленинграда, Киева, Новосибирска, Еревана. Большая часть графического наследия Кента вместе с восьмидесятью его картинами находится в ГМИИ. Здесь же хранится богатое собрание иллюстрированных им книг.

С живописной и графической сторонами творчества американского художника можно познакомиться, обратившись к альбому:

Кент Р. Живопись, графика. Авт-сост. и авт. вступит. статьи А. Чегодаев. М., «Искусство», 1964. 22 с. с портр.; 52 л. ил.

В черно-белых и цветных репродукциях воспроизведено сорок пять полотен художника из советских музеев. Особенно многочислен гренландский цикл, интересны пейзажи северных областей США и Канады, выполненные в 50-е гг. Станковая и книжная графика, представленная в альбоме (показано более 70 работ), позволяет проследить основные направления и темы графического искусства мастера. В содержательном вступлении А. Чегодаев характеризует жизненный путь и разностороннюю творческую деятельность Кента.

Статья А. Чегодаева о художнике помещена также в сборнике **«Современное изобразительное искусство капиталистических стран»** (М., 1961, с. 45—59).

Яркий литературный портрет Кента нарисовал советский журналист Г. Оганов в книге, посвященной изобразительному искусству XX в., **«Кто правит бал?»** (М., 1976, с. 138—149).

Автобиография Р. Кента **«Это я, Господи»** (М., «Искусство», 1966. 647 с. с ил.; 24 л. ил.), охватывающая период от 90-х гг. XIX в. до середины 50-х г. XX в., иллюстрированная многими живописными и графическими работами мастера, и книги его путешествий рассказывают о большой жизни этого удивительного человека, который имел право с гордостью сказать **«Наш жребий... мы выбираем сами»**.

О странствиях Р. Кента читатель узнает из следующих работ: **«В диком краю. Дневник мирных приключений на Аляске»** (М., «Мысль», 1965. 191 с. с ил.); **«Плавание к югу от Магелланова пролива»** (М., «Мысль», 1966. 247 с. с ил.); **«Курс N by E»** (М., «Мысль», 1965. 269 с. с ил.); **«Гренландский дневник»** (М., «Мысль», 1969. 311 с. с ил.), **«Саламина»** (М., «Мысль», 1975. 352 с. с ил.), вышедших в серии **«Путешествия. Приключения. Фантастика»**.

С книжной графикой художника, кроме книг, написанных и проиллюстрированных им самим, можно познакомиться также по таким изданиям: Г. Мелвилл «Моби Дик, или Белый кит» (М., Географиздат, 1962. 839 с. с ил. Путешествия. Приключения. Фантастика); «Исландские саги.— Ирландский эпос» (М., «Худож. лит.», 1973. 862 с. с ил. Б-ка всемир. лит.); А. Смирнов «Шекспир» (Л.—М., «Искусство», 1963. 192 с. с ил.).

Ренато Гуттузо (род. в 1912 г.)

Если бы я мог выбрать для себя историческую эпоху и профессию, я выбрал бы настоящее время и профессию художника.

Р. Гуттузо

Ренато Гуттузо имеет смелость видеть мир таким, каков он есть.

П. Эмбар

Итальянский художник-коммунист, видный общественный деятель, лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Ренато Гуттузо — один из тех мастеров искусства, которые своим творчеством во многом определяют лицо современной европейской прогрессивной культуры.

Искусство Гуттузо социально и политически заострено, активно тенденциозно. Главной темой его полотен, независимо от жанра, масштаба, сюжета, стала реальная жизнь народа своей страны, коренные проблемы, волнующие трудящегося человека. Гуттузо изображает крестьян, захватывающих помещичьи земли, умирающих во имя родины патриотов, простых людей на работе и дома, на улице и пляже, обращается к истории Италии, пишет ее пейзажи.

Долг художника, считает Ренато, всегда быть в гуще жизни, в эпицентре событий, происходящих в мире. Эта принципиальная, последовательная позиция определила и специфику его творчества. В его работах разных видов и жанров, их тематике и направленности остро ощущается гражданское звучание и связь с современностью, причастность художника к борьбе сил прогресса против реакции и войны, против социальной несправедливости.

«Художник должен стараться быть в живописи не только живописцем, но прежде всего человеком», — в

этих словах Гуттузо заключено его жизненное и творческое кредо. Более чем сорокалетний творческий путь художника (первая большая тематическая картина, програмная по своему характеру, «Бегство с Этны», была написана в 1938 г.) — это непрерывное развитие, постоянные поиски. Его искусство всегда в движении — это «дискуссия со временем», по образному выражению писателя К. Леви.

Уже в 30-е гг. Гуттузо выступает против профашистского направления в искусстве, связав борьбу за демократическое революционное искусство с поисками изобразительного языка, способного раскрыть большую социальную тему. Суровую школу борьбы прошел он в годы фашизма и оккупации Италии. В 1944—1945 гг. им выполнена графическая серия «Gott mit uns!» («С нами Бог!»), которая в 1951 г. была удостоена высшей премии Всемирного Совета Мира. Листы серии воспринимаются как потрясающие, буквально документальные свидетельства против фашистского варварства. В послевоенный период художник продолжает битву за реализм. Он пишет исполненные суровой правды героически-монументальные картины народной жизни, раскрывает многоугольный образ эпохи. Правильно оценить масштаб дарования мастера, вклад, внесенный им в современное прогрессивное искусство, позволяют такие работы конца 40—50-х гг., как «Занятие пустующих земель в Сицилии» (1948), «Битва у моста Аммиральо» (1951—1952), «Пляж» (1955—1956). Это крупные по размерам и различные по тематике полотна, в которых художник подводит итоги целым периодам напряженной творческой работы.

Картина «Занятие пустующих земель в Сицилии», которую современники назвали «крестьянской марсельейзой», своего рода коллективный социальный протест итальянского крестьянства, борющегося за свои права. Многофигурная композиция выполнена в условно-декоративной, плоскостной манере.

Возрождая жанр исторической картины, Гуттузо создает большое, полное страсти и движения, полотно «Битва у моста Аммиральо», посвященное борьбе Гарибальди за национальное объединение и независимость Италии. Художник превосходно изображает бурлящий водоворот битвы — дерутся, падают и умирают бойцы и кажется, что слышишь, как храпят кони и звенят клинки скрещивающихся сабель, как кричат от нестерпимой боли раненые

ные. Картина эта — яркий, правдивый рассказ о том, какой ценой дается свобода. Она свидетельствует о росте и возмужании таланта мастера.

Многофигурная композиция «Пляж» поражает выразительностью характеристик обнаженного человеческого тела, волевой энергией рисунка. В ней с большой силой проявились такие особенности искусства живописца, как страстная динамика человеческих образов, темперамент художественного выражения, свобода и цельность композиционного решения.

В целях усиления эмоционального воздействия своих работ Гуттузо использует резкое, контрастное звучание цвета, острый динамичный рисунок, условно-метафорический язык.

Верный традициям реализма, он своеобразно переплавил в своем искусстве все то ценное, что дало развитие современных экспериментов в живописи. Такие его произведения 60—70-х гг., как «Донесение из Вьетнама», «Рим — открытый город», «Новости», «Посещения» свидетельствуют о новых поисках и достижениях мастера, его смелом экспериментировании, позволяющем расширить границы образной выразительности, эмоционального воздействия полотна.

Творчество Гуттузо многогранно. Он обращается к различным жанрам и видам станковой и монументально-декоративной живописи, много сил отдает графике, работает в различных техниках: пишет маслом, темперой, акварелью, синтетическими красками, выполняет работы и в смешанной технике, рисует углем и тушью; создает картины и панно, делает книжные иллюстрации и рисунки для газет, исполняет офорты и литографии, театральные эскизы и картоны для шпалер; занимается коллажем, выступает как художник кино.

Работы Гуттузо представлены в экспозициях советских музеев («Рокко с сыном» — ГЭ; «Воскресный отдых калабрийского рабочего в Риме» — ГМИИ). Неоднократно в нашей стране устраивались выставки произведений мастера.

Познакомиться с его творчеством можно, обратившись к альбомам и иллюстрированным изданиям.

Ренато Гуттузо. Сост. и авт. вступит. статьи А. Барская и Ю. Русаков. Л.—М., «Сов. художник», 1965. 151 с. с ил.

Альбом освещает деятельность художника с конца 30-х до начала 60-х гг. Преимущественно в черно-белых

репродукциях показаны большие тематические композиции и многочисленные однофигурные полотна, изображающие тружеников («Ветеран — нищий», «Смерть пролетария», «Спагетти», «Человек, пересекающий площадь» и др.), сельские и городские пейзажи, выполненные строгого величия, экспрессивные портреты («Автопортрет», «Портрет актрисы А. Маньянни» и др.), натюрморты. Включены также книжные иллюстрации, театральные работы, станковая графика.

Лучшие образцы графики художника воспроизведены в прекрасно полиграфически сделанной книге-альбоме В. Горянинова «Графика Ренато Гуттузо» (М., «Искусство», 1972. 39 с. с ил.; 47 л. ил.). Сюда вошло свыше 90 рисунков, выполненных тушью, карандашом, анилиновыми красками. Они отражают основные мотивы и темы, своеобразие художественного языка. Автор рассматривает эволюцию графики Гуттузо.

Запоминающийся творческий портрет художника воссоздал журналист Г. Оганов в одном из очерков, включенных в его книгу «Кто правит бал?» (М., 1976, с. 179—190).

В основных чертах творческий путь Гуттузо до начала 70-х гг. прослеживается в статье советского историка искусства Ю. Колпинского, включенной в сборник «Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах» (М., 1975, с. 211—224).

Заметки советских художников Д. Шмаринова и В. Горянинова об отдельных сторонах творчества Гуттузо и его произведениях вошли в сборник «Художники XX века» (М., 1974, с. 248—275). Здесь же публикуются высказывания Р. Гуттузо: «Реализм — это значит для художника всегда улавливать сущность, смысл движения реального мира, стремясь воспринимать его во всем богатстве, всегда по-новому... Задача реализма — прославлять человека, обогащать его красотой и поэзией, помогая ему понимать и идти вперед».

В богато иллюстрированной книге английского искусствоведа и публициста Д. Берджера «Ренато Гуттузо» (М., «Искусство», 1962. 82 с. с ил.; 40 л. ил.) рассматривается путь, пройденный мастером до середины 50-х гг., анализируются важнейшие произведения, изобразительный язык. Искусство Гуттузо, его личность неотделимы от «глубинных» свойств национального склада характера, духовного темперамента итальянского народа, органически связаны с традициями отечественной культуры.

Джакомо Манцу (род. в 1908 г.)

Джакомо Манцу, сын сапожника — одно из самых больших дарований в искусстве скульптуры сегодня... Творчество Манцу отмечено подчеркнутым гуманизмом: оно обращено к людям и полно любви к ним.

Ф. Кремер

Итальянский скульптор Джакомо Манцу принадлежит к крупнейшим мастерам прогрессивной европейской пластики XX в. Убежденный антифашист, лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» он развивает в своих работах реалистические традиции, создает произведения большого философского содержания и необычайной художественной силы. Основы его художественного мироощущения глубоко драматичны. Творческие искания мастера отличает широта интересов — от общечеловеческих проблем до интимных переживаний и тонких душевных настроений.

У Манцу наряду с трагическими композициями для собора св. Петра в Риме, в которых поднимаются темы смерти, добра и зла с их остросовременным подтекстом, есть серии скульптур «Кардиналы», «Танцовщицы», портретная галерея, в том числе целая «сюита» портретов жены Инги, удивительных по богатству эмоциональных нюансов. В его работах — будь то драматическая серия рельефов на тему «Распятия» («Вариации на ту же тему»), звучащая как протест против насилия, против фашизма, будь то полные удивительной грации скульптуры танцовщиц — всегда ясно проводится мысль о красоте человека, о ценности и значительности его личности. Манцу сознательно сужает круг сюжетов, над которыми работает. Наиболее полно свои художественные устремления мастер выразил в бронзовой пластике, обращаясь к круглой скульптуре и рельефу. Характерные черты его стиля — острое чувство живого тела и предметного начала, тонкая и богатая оттенками моделировка поверхности, лиризм образов.

Вышедший из народа, Манцу не получил законченного профессионального художественного образования. Он начинал свой путь в 30-е гг., в атмосфере поощрения и наследования помпезного, псевдомонументального искусства в фашистской Италии. Протест тогда еще молодого ваятеля выразился в подчеркнуто камерном характере создаваемой им скульптуры.

Расцвет творчества Манцу приходится на послевоенное время. Во второй половине 40-х гг. появляются крупные серии, в которых темы, близкие современному человеку, нередко разрабатываются на основе религиозных сюжетов или по их мотивам. Драматические противоречия современной художнику действительности, грозные испытания мировой войны находят отзвук в его серии рельефов «Распятия» («Вариации на ту же тему»).

В основе серии, над которой Манцу работал с 1939 по 1957 г., лежат изображения «Распятия Христа» и «Снятие с креста». Религиозные сюжеты, освещенные тысячелетними традициями, оживают в творениях мастера, приобретая глубокий гуманистический смысл и актуальность. Серия, начатая в годы мировой войны, была направлена против насилия и зверств фашизма, обличала в бездействии католическую церковь в самые тяжкие для народа годы, призывала к восстанию против тиранов («Распятие с генералом», «Снятие с креста с кричащей женщиной», «Человек со связанными руками» и др.). Так, на одном из его «Распятий» вокруг изможденного, страдающего Христа изображены охваченные глубокой скорбью обнаженные мужчины и женщины — обыкновенные простые люди, как бы воплощающие идею скорбящего человечества, и тучный воин-палач, увенчанный каской немецкого образца.

Работа Манцу, в которой полно раскрылся его талант,— скульптурные рельефы дверей — «Двери смерти» собора св. Петра в Риме (1945—1963). Выполняя рельефы для одной из пяти дверей собора св. Петра, он избрал тему смерти как неизбежную сторону человеческой жизни, обращался к вечным философско-этическим проблемам. Непосредственные сюжеты рельефов — смерть в библейских и евангельских сказаниях и смерть в сегодняшнем реальном мире.

Всем строем и характером созданных образов художник-гуманист протестует в этих трагических произведениях против насилиственного пресечения жизни, против жестокой беспощадности убийства. Эти композиции на религиозные сюжеты волнуют большой жизненной правдивостью, современностью звучания.

Манцу выступает и как один из интереснейших мастеров скульптурного портрета. Его произведения отличает большая психологическая глубина. Много работает Манцу и в области графики, а во второй половине 60-х гг. и как театральный художник.

Советские зрители имели возможность познакомиться со скульптурными произведениями Манцу на персональных выставках, устроенных в Москве и Ленинграде в 1966 г. Серия его рисунков, выполненных по мотивам произведений великих европейских художников, была показана на выставке в ГМИИ в 1977 г.

Джакомо Манцу. Сост. и авт. текста М. Либман. М., «Сов. художник», 1966. 14 с. с ил.; 25 л. ил.

В больших крупноформатных фотопрепродукциях воспроизведены произведения 30—60-х гг.: ранняя скульптура мастера «Давид», серии скульптур «Кардиналы», «Танцовщицы», «Конькобежки» и др. рельефы «Художник и модель», монументальные работы 50—60-х гг.—рельефы бронзовых дверей для собора в Зальцбурге и «Дверей смерти» собора св. Петра в Риме. Привлекают одухотворенные женские образы. В кратком предисловии характеризуются этапы художественного развития, круг сюжетов, к которым он обращается.

Творческий портрет скульптора читатель найдет в иллюстрированном очерке В. Горяннова «Джакомо Манцу» (М., «Изобразит. искусство», 1972. 47 с. с ил.) из серии «Прогрессивные художники мира» и в статье Ю. Коллинского, посвященной современному искусству Италии, из сборника «Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах» (М., 1975, с. 224—229).

Заметки выдающегося немецкого скульптора Ф. Кремера и советского искусствоведа М. Либмана о произведениях Манцу, особенностях его пластики помещены в книге «Художники XX века» (М., 1974, с. 286—304).

Фриц Кремер (род. в 1906 г.)

Живя в историческую эпоху, которую можно определить как наиболее насыщенную переворотами и коренными изменениями, я как художник не могу оставаться в стороне от происходящих событий.

Ф. Кремер

Тому, кто отваживается ставить памятники искусства на земле, пропитанной кровью десятков тысяч людей, должна быть свойственна высокая ответственность перед обществом.

Л. Лонг

Выдающийся представитель скульптуры Германской Демократической Республики Фриц Кремер вошел в прогрессивное искусство современной эпохи как автор произ-

ведений, с особой силой запечатлевших эпопею борьбы народов против фашизма, его страшный лик в памятниках жертвам фашизма в Вене, Бухенвальде, Равенсбрюке, Маутхаузене.

Антифашист, активный борец за мир, Кремер всем своим творчеством утверждает неисчерпаемое духовное богатство и внутреннюю значительность человеческой личности. Его искусство отмечено глубиной идеиного содержания, проникнуто духом гуманизма и интернационализма.

Пристальное внимание к общественным проблемам, к событиям современности, ясность мировоззрения — характерные черты творческой биографии мастера. «С ранней юности я испытывал на своей собственной судьбе и судьбе моих близких,— писал Кремер,— власть темных сил капиталистического мира, мечущихся из-за того, что капитализм стал историческим анахронизмом, и я не хочу быть безучастным свидетелем этих метаний. Исходя из этого основного принципа следует оценивать все то, что я пытался создать».

Выросший в среде рурских горняков, еще в юности ставший свидетелем первой мировой войны, голода и нищеты рабочих, крупных забастовок на крупновских заводах, Кремер стал художником-борцом. В шестнадцать лет — он ученик известного немецкого скульптора-коммуниста В. Ламмерта, а в 1929 г. в возрасте двадцати трех лет вступил в Коммунистическую партию Германии. В это время он уже жил в Берлине, занимаясь в Высшей школе изобразительного и прикладного искусства, в мастерской В. Герстеля, одной из лучших в Германии в 20-е гг. «Как художник, я ориентировался поначалу на Кэте Кольвиц и Эриста Барлаха, шедших своей собственной дорогой. Человечность и правдивость их творчества потрясали людей. В их работах я находил также и суровость, отвечавшую моему собственному характеру и казавшуюся мне ярко выраженной немецкой в противоположность выхолощенному и гладкому международному псевдоклассицизму XIX века. Одновременно на меня производили глубокое впечатление якобы «натуралистический» Роден и тогда еще живые французские скульпторы Майоль и Деспио», — писал мастер в своей автобиографии. Круг интересов молодого ваятеля, реалистическая направленность его поисков обозначились во второй половине 30-х гг.

Одно из первых самостоятельных произведений, выполненное в 1936 г., — рельеф «Скорбящие женщины.

(Гестапо)». Художник, по его собственному признанию, прошел «через преисподнюю фашизма». В новой, социалистической Германии плодотворно развивался талант мастера. Им был создан в послевоенные годы ряд памятников и мемориальных ансамблей, которые воздвигнуты на месте концентрационных лагерей в Германии, Австрии, Польше. Высоким трагическим пафосом, утверждением несгибаемой силы духа борцов, глубокой правдой переживания отмечены монументы Кремера. Используя язык символов, имеющий в искусстве давние традиции, он в своей мемориальной пластике находил сжатую, концентрированную форму для воплощения возвышенных и трагических, скорбных и гневных образов, понятных всем. Одно из самых значительных, впечатляющих произведений европейской антифашистской монументальной пластики — памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде (бронза, 1952—1958). Скульптурные рельефы монументального ансамбля вместе с Кремером создавали В. Грцимек, Р. Гратц, Г. Кисс.

Работая над общим замыслом ансамбля и над проектом скульптурной группы, Кремер стремился отразить, увековечить в первую очередь героическое сопротивление узников даже в условиях лагерей смерти. «Наш лозунг — уничтожить фашизм с его корнями. Наша цель — построить свободу и мир», — такую клятву дали представители 18 наций — узники лагеря. Именно этот мотив главенствует в мемориале Бухенвальда. Скульптурная композиция борцов Сопротивления — символ мужества антифашистов — венчает мемориальный ансамбль. Постоянно звучащий набат колоколов напоминает людям об опасности фашизма. Группа лаконична и необычна по композиции: одиннадцать почти в ряд стоящих узников с несколько выдвинутой вперед падающей фигурой одного из них. В солнечные дни скульптура бросает длинные тени на окружающий ландшафт, вызывая потрясающее по трагизму впечатление. В монументе с большой эмоциональной силой ваятель запечатлел образы жертв фашизма, людей с печатью лагерного ада, и все же сохранивших живой дух Сопротивления.

Бухенвальдский памятник — произведение искусства огромного общественного резонанса. К. Симонов писал: «Мне кажется, что Фриц Кремер создал в Бухенвальде великое произведение искусства. Отлитые из бронзы фигуры его памятника смотрят не только в прошлое, они смотрят и в будущее. Они не желают, чтобы в этом буду-

щем было забыто то, что было. Они не согласны ни с какими сроками давности. Они стояли, стоят и будут стоять, преграждая дорогу фашизму и ныне, и присно, и во веки веков».

Героизм, силу духа Кремер воспевает и в таких работах, как памятник немецким борцам за свободу Испании (Берлин), «Матери». Он проявил себя и как крупный портретист, раскрывающий сложный душевный мир современников («Ф. Франик», «Б. Брехт», «Пловчиха» и др.), и как создатель лирических образов («Молодая любовь»).

В последнее десятилетие в творчестве Кремера все более мощно звучит пафос жизнеутверждения, идеи интернационализма. Таковы его композиции «Галилей» и «Восставший». Искусство мастера обладает масштабностью размышлений о жизни, о человеческих судьбах. Эмоциональный диапазон его работ очень широк: порою просто не верится, что группу «Молодая любовь» и женскую фигуру для памятника в Маутхаузене, символически изображающую Германию («О, Германия, скорбная мать!»), сделала одна и та же рука.

Советские зрители имели возможность увидеть скульптурные и графические произведения Кремера. Большая выставка его монументальных композиций, эскизов и фрагментов памятников, станковой скульптуры, портретов современников, графики состоялась в 1977 г. в Москве и Ленинграде. Каталог, приуроченный к этому событию, воспроизводит ряд работ и в общих чертах характеризует творческий облик ваятеля: «Выставка произведений действительного члена Академии искусств ГДР, почетного члена Академии художеств СССР Фрица Кремера. Каталог» (М., «Искусство», 1977. 59 с. с ил.).

Пластике мастера посвящен альбом «Фриц Кремер. Творческий путь немецкого скульптора». (Вступит. статья Г. Людеке и автобиогр. заметки Ф. Кремера. М., «Сов. художник», 1960. 148 с. с ил.). Он позволяет в общих чертах проследить художественное развитие скульптора до середины 50-х гг., увидеть его монументальную пластику и произведения других жанров. Интересны и заметки самого художника о том, как начинался его путь в искусстве. Иллюстративный материал альбома дает возможность проследить процесс работы над памятником в Бухенвальде. Представлены также ранние произведения Кремера, выполненные в конце 30-х гг.— «Умирающий солдат», «Скорбящие женщины. (Гестапо)» и др., скуль-

птурный портрет и жанровая пластика послевоенных лет, литографии и рисунки.

Крупноформатные фотографии и текстовые материалы альбома «Памятник в Бухенвальде» (Авт. текстов Э. Бартке, У. Кухирт, Г. Людеке. М., «Искусство», 1966. 98 с. с ил.) помогут представить архитектурно-пространственное решение этого мемориального ансамбля, отдельные его сооружения и скульптуру.

Статьи советских искусствоведов Г. Недошивина и Н. Поляковой из сборника «Художники XX века» (М., 1974, с. 222—247) характеризуют творческий облик мастера и его работы, в частности монумент для немецкого сектора в Маутхаузене («О, Германия, скорбная мать!») и памятник немецким борцам за свободу Испании в Берлине, в которых он продолжает развивать антифашистскую тему.

В богато иллюстрированной монографии Н. Поляковой «Фриц Кремер» (М., «Изобразит. искусство», 1972. 207 с. с ил.) прослеживаются основные этапы более чем сорокалетнего творческого пути ваятеля-борца, коммуниста, главные направления его художественной деятельности. Автор отмечает, что зрелость и расцвет его искусства приходятся на 50-е — начало 70-х гг. В это время он продолжает разрабатывать антифашистскую тему в монументальной скульптуре (памятники жертвам фашизма в Бухенвальде и Равенсбрюке и монумент для немецкого сектора в Маутхаузене), много, успешно трудится над воплощением в портретной и жанровой пластике образа современника. Н. Полякова рассматривает также произведения Кремера-графика. Широко привлекаются высказывания самого скульптора. Вот одно из них: «Подлинным искусством является то, которое выражает время. Это такое искусство, в котором всеобщее, общечеловеческое сплавляется с современностью».

Литература для дальнейшего чтения о зарубежном искусстве конца XIX—XX в.

В разделе назван ряд книг, охватывающих зарубежное искусство с древнейших времен до середины XX в., краткая художественная энциклопедия, а также монографии и альбомы о современном искусстве отдельных стран и народов, развитии тех или других видов и жанров изобразительного искусства в нашем столетии.

К этим материалам советуем обращаться тем читателям, которые, представляя в общих чертах картину зарубежного искусства XX в., интересуются художественными достижениями отдельных национальных школ, каким-либо историческим периодом или явлением.

Шеститомная «Всеобщая история искусств» (Ред. коллегия Б. Веймарн и др. М., «Искусство», 1956—1966) знакомит с историей живописи, скульптуры, архитектуры, графики и прикладного искусства всех времен и народов от первобытного общества до середины XX в. Наряду с художественным творчеством стран Европы большое внимание уделено искусству Азии, Африки, Америки. Материал по томам распределяется в следующем порядке: 1-й том — искусство древнего мира; 2-й том (в двух книгах) — искусство средневековья; 3-й — искусство эпохи Возрождения; 4-й — искусство XVII—XVIII вв.; 5-й — искусство XIX в.; 6-й (в двух книгах) — искусство XX в.

В 1-ю книгу последнего тома вошли главы об изобразительном искусстве и архитектуре Франции, Великобритании, Бельгии, Нидерландов, Германии, Австрии, ФРГ, Швейцарии, Италии, Греции, Испании, скандинавских стран и Финляндии, США, Канады, стран Латинской Америки, Австралии, Японии, Индии, Цейлона, Индонезии, Бирмы, Афганистана, Турции, арабских стран, Эфиопии, Западной Африки.

2-я книга 6-го тома посвящена советскому изобразительному искусству и архитектуре, искусству социалисти-

ческих стран Европы, Азии, Латинской Америки (Болгария, Венгрия, ДРВ, ГДР, КНДР, Куба, Монголия, Польша, Румыния, Чехословакия, Югославия). Каждый из томов богато иллюстрирован, снабжен справочным аппаратом.

Краткая четырехтомная художественная энциклопедия «Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство» (М., «Сов. энциклопедия», 1962—1971) дает широкую картину художественного развития человечества с древнейших времен до 60—70-х гг. нашего столетия. Она знакомит с изобразительным искусством и архитектурой более 200 стран и народов. Комплексно освещаются вопросы архитектуры, градостроительства, живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и народного творчества. Вышло три тома; материал в них группируется по странам и национальным школам и располагается в порядке алфавита: Т. 1. Австралия — Египет; Т. 2. Замбия — Мозамбик; Т. 3. Молдавская ССР — РСФСР. Каждая статья, посвященная той или иной стране, состоит из двух частей: историко-художественного очерка и справочного раздела. В томах большое количество иллюстраций, карт, обширная библиография на русском и иностранных языках.

Семитомная антология высказываний зодчих, живописцев, скульпторов, графиков по вопросам эстетики, архитектуры и изобразительного искусства — «Мастера искусства об искусстве» (Под общ. ред. А. Губера и др. М., «Искусство», 1965—1970) — содержит ценные материалы для характеристики художественной жизни разных эпох и стран. В нее включены избранные отрывки из писем, дневников, речей, трактатов деятелей искусства стран Европы, Азии, Америки. Материал располагается следующим образом: 1-й том — искусство средних веков; 2-й — искусство эпохи Возрождения; 3-й — искусство XVII—XVIII вв.; 4-й — искусство первой половины XIX в.; 5-й том (в двух книгах) — искусство конца XIX — начала XX в.; 6-й и 7-й тома — искусство народов СССР XIV—XX вв.

В две книги 5-го тома вошли высказывания очень большого отряда мастеров искусств из многих стран Западной Европы (Франция, Бельгия, Голландия, Германия, Англия и др.), США, Индии, Китая, Японии, творчество которых составляет важную часть художественной культуры конца XIX—XX в. К текстам даются крат-

кие пояснения, а также небольшие биографические справки о художниках, чьи высказывания приводятся. Издание иллюстрировано.

Обширный материал о состоянии и развитии скульптуры в СССР, европейских социалистических странах, ряде капиталистических государств содержится в богато иллюстрированных монографиях С. Валериус «Скульптура нового мира. Проблемные очерки» (М., «Изобразит. искусство», 1970. 379 с. с ил.) и «Прогрессивная скульптура XX в. Проблемы и тенденции» (М., «Изобразит. искусство», 1973. 419 с. с ил.).

Первая книга знакомит с достижениями пластики мира социализма, с особенностями и характерными чертами ряда национальных школ ваяния в СССР и европейских социалистических странах, с творчеством большого отряда мастеров ярких художественных индивидуальностей.

Монографические очерки посвящены Н. Андрееву, И. Шадру, В. Мухиной, Ф. Кремеру, К. Дуниковскому, И. Иримеску, И. Керену, А. Августиничу и др.

Во второй книге рассматривается состояние современной прогрессивной мировой скульптуры, ее определяющие тенденции, важные историко-художественные процессы. Автор анализирует творчество многих прогрессивных художников капиталистических стран и социалистического содружества (Н. Андреева, С. Коненкова, Е. Вучетича, А. Бурделя, А. Майоля, Ш. Деспио, Д. Манцу, В. Аалтонена, И. Мештровича, К. Дуниковского, Ф. Кремера, И. Керену, И. Иримеску, Ж. Кишфалуди-Штробля, Э. Барлаха, А. Августинича, К. Покорны, Г. Кольбе, О. Цадкина и др.). В монографии освещаются такие актуальные идеально-художественные проблемы, как новаторство и отношение к наследию, эволюция пластических форм и композиционных принципов, особенности развития пластического искусства в новом обществе, отношение прогрессивного творчества к модернизму, искусство ваяния и научно-технический прогресс.

Далее указаны иллюстрированные монографические очерки и альбомы, появившиеся за последние десять—пятнадцать лет и посвященные искусству ряда стран Европы, Азии, Африки, Америки. В одних из них прослеживается развитие художественной культуры с древнейших времен до наших дней, другие — рассказывают о современном изобразительном искусстве, творчестве живописцев, скульпторов, графиков.

Искусство народов Африки. Очерки худож. культуры с древности до настоящего времени. М., «Искусство», 1975. 311 с. с ил.; 97 л. ил.

Полевой В. Искусство стран Латинской Америки. М., «Искусство», 1967. 323 с. с ил.

Алешина Л., Яворская Н. Искусство Югославии. М., «Искусство», 1966. 328 с. с ил.

Богданов А. Изобразительное искусство Арабской Республики Египет. М., «Изобразит. искусство», 1975. 223 с. с ил.

Горянинов В. Современное искусство Италии. М., «Искусство», 1967. 175 с. с ил. (Зарубеж. искусство XX в.).

Искусство Польши. [Альбом]. Сост. и авт. вступит. статьи Д. Лебедева. М., «Изобразит. искусство», 1974. 296 с. с ил. (Искусство стран и народов мира).

История японского искусства. Пер. с япон. Предисл. Н. Иофан и А. Коломиец. М., «Прогресс», 1965. 158 с.; 66 л. ил.

Кузьмина М. Искусство Румынии. М., «Искусство», 1966. 243 с. с ил.

Львова Е. Искусство Болгарии. М., «Искусство», 1971. 180 с. с ил.

Николаева Н. Современное искусство Японии. Краткий очерк. М., «Сов. художник», 1968. 155 с. с ил.

Полевой В. Искусство Греции. Новое время. М., «Сов. художник», 1975. 445 с. с ил.

Современное искусство Болгарии. Очерки. М., «Искусство», 1974. 143 с.; 68 л. ил.

Тюляев С. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, худож. ремесло. М., «Наука», 1968. 188 с.; 51 л. ил.

Художники ГДР. Живопись. Скульптура. Графика. [Альбом]. Авт.-сост. Е. Марченко. М., «Изобразит. искусство», 1971. 46 с. с ил.; 53 л. ил.

Чегодаев А. Искусство Соединенных Штатов Америки. 1675—1975. Живопись. Архитектура. Скульптура. Графика. [Альбом]. М., «Искусство», 1976. 65 с.; 204 л. ил.

Рекомендуем также несколько иллюстрированных книг об отдельных видах или жанрах современного изобразительного искусства ряда стран.

Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. М., «Искусство», 1965. 142 с.; 47 л. ил.

Калитина Н. Французская пейзажная живопись.

1870—1970. Л., «Искусство», 1972. 262 с. с ил. (Из истории мирового искусства).

Коломиец А. Современная гравюра Японии и ее мастера. М., «Изобразит. искусство», 1974. 383 с. с ил.

Светлов И. Современная венгерская скульптура. М., «Сов. художник», 1968. 106 с. с ил.

Светлов И. Современная румынская скульптура. М., «Изобразит. искусство», 1974. 207 с. с ил.

Алфавитный указатель авторов и названий

Алешиня Л., Яворская Н. Искусство Югославии 143.
Алпатов М. Матисс 86; Этюды по истории западноевропейского искусства 81.
Аркин Д. Образы скульптуры 70.
Ахматова А. Стихи и проза 104.
Баварские государственные собрания картин. Мюнхен 15.
Александр Бенуа размышляет... 29, 45.
Берджер Д. Ренато Гуттузо 132.
Богданов А. Изобразительное искусство Арабской Республики Египет 143.
Богемский К. Франс Мазерель 113.
Бокье Ж., Леже Ф., Леже Н. Каталог выставки 99.
Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах 9, 132.
Бурдэль Э. Искусство скульптуры 77.
Валериус С. Прогрессивная скульптура XX в. 142; Скульптура нового мира 142.
Ван Гог В. Альбомы 61; Письма 64.
Винсент Ван Гог. Живопись и графика из собрания Государственного музея Крёллер-Мюллер в Оттерло 63.
Вейс Д. Огюст Роден 69.
Великовский С. ...к горизонту всех людей 95.
Вельчинская И. Ренуар 44.
Вентури Л. От Мане до Лотре-ка 22, 29, 38, 45, 52, 56, 64.

Виленкин В. Амедео Модильяни 103.
Волынский Л. Дом на солнцепеке 64; Зеленое дерево жизни 21, 29, 38, 45.
Воронина Т. Давид Альфаро Сикейрос 122.
Всеобщая история искусств. В 6-ти т. 140.
Георгиевская Е. Клод Моне 38.
Гоген П. Письма.— Ноа Ноа.— Из книги «Прежде и потом» 57.
Горянинов В. Графика Ренато Гуттузо 132; Джакомо Манци 135; Современное искусство Италии 143.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Альбомы 14, 29, 37, 44, 51, 55, 62, 81, 86, 93.
Графика Пикассо 94.
Гуттузо Р. Альбом 131.
Даниельссон Б. Гоген в Полинезии 56.
Дега Э. Альбом 28.
Эдгар Дега. Письма 29.
Дмитриева Н. Винсент Ван Гог 63; Пикассо 95.
Долгополов И. Рассказы о художниках 21, 29, 45, 77.
Жадова Л. Монументальная живопись Мексики 121, 143; Фернан Леже 100.
Живопись импрессионистов 28, 37, 44.
Жуков Ю. Из боя в бой 11.
Западноевропейское искусство второй половины XIX в. 71, 74, 109.
Зарецкая З., Косарева Н. Фран-

- цузская скульптура XVII—XX вв. в Эрмитаже 69, 81.
- Зименко В. Утверждение социалистического реализма 10.
- Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т. 21.
- Зубова М. Графика Матисса 86.
- Зурабян Т. Краски разных времен 103.
- Импрессионизм. Письма художников 39, 46.
- Импрессионисты, их современники, их соратники 22, 30, 38, 46.
- Ирландский эпос 129.
- Искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура 100.
- Искусство народов Африки 143.
- Искусство Польши 143.
- Искусство стран и народов мира. Крат. худож. энциклопедия 141.
- Исландские саги 129.
- История зарубежного искусства 8.
- История японского искусства 143.
- Калитина Н. Музеи Парижа 69; Французская пейзажная живопись 143; «Эпоха реализма» во французской живописи XIX в. 22.
- Кантор А. Изобразительное искусство XX в. 8.
- Кантор-Гуковская А. Поль Гоген 66.
- Картины французских художников в музеях Советского Союза 14.
- Кент Р. В диком краю 128; Гренландский дневник 128; Живопись. Графика 128; Курс N в Е 128; Плаванье к югу от Магелланова пролива 128; Саламина 128; Это я, Господи 128.
- Коломиец А. Современная гравюра Японии и ее мастера 144.
- Кольвиц К. Альбом 108.
- Косарева Н., Зарецкая З. Французская скульптура XVII—XX вв. в Эрмитаже 69, 81.
- Костеневич А. Х. К. Ороско 122.
- Кремер Ф. Выставка произведений действительного члена Академии искусств ГДР... 138.
- Фриц Кремер. Творческий путь немецкого скульптора 138.
- Кузьмина М. Искусство Румынии 143.
- Леже Н., Леже Ф., Бокье Ж. Каталог выставки 100.
- Лувр. Париж 15.
- Луначарский А. Об изобразительном искусстве 45, 51, 77, 113.
- Львова Е. Искусство Болгарии 143.
- Мазерель. Сборник статей о творчестве 113.
- Малахов Н. О модернизме 12; Социалистический реализм и модернизм 13.
- Эдуард Мане 22.
- Манцу Д. Альбом 135.
- Мастера искусства об искусстве. В 7-ми т. 30, 45, 82, 95, 100, 109, 141.
- Матвеева А. Роден 69.
- Маттис. Живопись. Скульптура. Графика. Письма 86; Сборник статей о творчестве 87.
- Маттис А. Альбом 85.
- Мельвилл Г. Моби Дик, или Белый кит 129.
- Менье К. Альбом 73.
- Модернизм. Анализ и критика основных направлений 12.
- Моне К. Альбомы 36.
- Мозз С. Луна и грош 57.
- Музей изобразительных искусств. Будапешт 15.
- Нагель О. Кэте Кольвиц 109.
- Национальная галерея. Лондон 15.
- Недошивин Г. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства 9.
- Немецкая живопись в музеях Советского Союза 15.
- Никитюк О. Константин Менье 73.
- Николаева Н. Современное искусство Японии 143.
- Оганов Г. Кто правит бал? 11, 95, 108, 123, 128, 132.
- Осповат Л. Диего Ривера 122.
- Памятник в Бухенвальде 139.

- Паустовский К. Книга о художниках 56, 63.
- Перрюшо А. Жизнь Ван Гога 64; Сезанн 51; Эдуард Мане 21.
- Петрочук О. Аристид Майоль 81; Рисунки Винсента Ван Гога 62.
- Пикассо. Сборник статей о творчестве 95.
- Пикассо П. Актеры в клоуны 94; Альбом 93.
- Полевой Б. Силуэты 123.
- Полевой В. Искусство Греции 143; Искусство стран Латинской Америки 121, 143.
- Полякова Н. Фриц Кремер 139.
- Прокофьев В. Постимпрессионизм 50, 55, 61.
- Пророкова С. Кэтэ Кольвиц 109.
- Пятьдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX вв. 9, 21, 29, 38, 45, 51, 55, 69.
- Раздольская В. Кольвиц 108; Мазерель 114.
- Ревалд Д. История импрессионизма 22, 30, 39, 46, 58; Постимпрессионизм 58, 65.
- Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой 30, 39, 46; Клод Моне 38.
- Ренуар Ж. Огюст Ренуар 45.
- Ренуар О. Альбомы 44.
- Рильке Р. М. Огюст Роден 70.
- Роден 70.
- Русакова Р. Дега 29.
- С веком наравне. Кн. 4 9.
- Светлов И. Современная венгерская скульптура 144; Современная румынская скульптура 144.
- Сезанн П. Альбомы 50.
- Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников 52.
- Давид Сикейрос. Альбом 122.
- Смирнов А. Шекспир 129.
- Смирнов Н. Винсент Ван Гог 62.
- Советское искусствознание 1973 11.
- Современное изобразительное искусство капиталистических стран 113, 128.
- Современное искусство Болгарии 143.
- Стародубова В. Бурдэль 77.
- Стойков А. После заката абстракционизма 12.
- Стоун И. Ван Гог 63.
- Терновец Б. Избранные статьи 22, 29, 38, 64, 71, 114.
- Тюляев С. Искусство Индии 143.
- Художники ГДР 143.
- Художники XX в. 9, 86, 95, 103, 108, 132, 135, 139.
- Чегодаев А. Импрессионисты 20, 28; Искусство Соединенных Штатов Америки 143; Мои художники 21, 81, 95.
- Чиликин А. Огюст Роден 69.
- Шепетис Л. От жизни в ничто 12.
- Эренбург И. Люди, годы, жизнь 86, 93, 100, 104, 122; Французские тетради 93.
- Государственный Эрмитаж. Альбомы 13.
- Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду 123.
- Яворская Н., Алешина Л. Искусство Югославии 143.

Именной указатель зарубежных художников

- Аалтоен В. 142
Августинич А. 142
- Баба К. 8, 9
Базиль Ф. 19, 21, 33, 38, 40, 48
Базир Э. 17, 22
Барлах Э. 8, 9, 10, 136
Беллоуз Д. 8, 10
Бокье Ж. 99
Боннар П. 14, 28, 35
Брак Ж. 84
Буден Э. 21, 33, 38
Бурдэль Э. А. 8, 10, 68, 74—78,
82, 142
Буше Ф. 40
- Ван Гог В. 9, 13, 14, 21, 38, 47,
50, 53, 58—65, 88
Ватто А. 40
Веласкес Д. 17, 92
Венев С. 8, 9
Вламинк М. 14, 84
Вюйар Э. 28, 35
- Герстель В. 136
Гоген П. 9, 13, 14, 21, 38, 47,
50, 52—58, 61, 65
Гойя Ф. 17
Гратц Р. 137
Гросс Г. 8, 9, 10
Грцимек В. 137
Гуттгузо Р. 8, 9, 10, 11, 13, 129—
132
- Дали С. 8
Далу Ж. 70
Дега Э. 9, 13, 14, 19, 21, 22,
23—30, 31, 32, 38, 40
Делакруа Э. 17, 40, 48, 92
Дени М. 51, 52, 78
Дерен А. 14, 84
- Деспю Ш. 8, 10, 68, 78, 136,
142
Джорджоне 17, 18
Домье О. 23, 48, 88
Дунниковский К. 9, 142
Дюфи Р. 14, 84
- Иримеску И. 142
- Кент Р. 8, 10, 11, 13, 123—129
Керенни И. 142
Кислинг М. 102
Кисс Г. 137
Кишфалуди-Штробль Ж. 9, 142
Кольбе Г. 142
Кольвиц К. 8, 9, 10, 11, 12,
104—109, 136
Коро К. 33, 40
Кремер Ф. 8, 9, 133, 135—139,
142
Кулисевич Т. 8, 9
Курбе Г. 33, 40, 48
- Ламмерт В. 136
Ле Корбюзье 95, 97, 100
Леже Н. 99
Леже Ф. 10, 12, 14, 95—100
Лингнер М. 12
Липшиц Ж. 102
- Мазерель Ф. 10, 12, 110—114
Майоль А. 8, 10, 68, 74, 78—
82, 136, 142
Малле-Стевенс Р. 97
Мане Э. 9, 14, 16—23, 24, 26, 29,
30, 33, 38, 40, 45, 48, 51, 52,
55, 56, 62, 64, 86, 92, 93
Манцу Д. 8, 9, 10, 133—135,
142
Марке А. 8, 9, 14, 35, 84

- Матисс А. 7, 9, 10, 13, 14, 82—87, 95, 101
Менье К. 8, 13, 68, 71—74
Модильяни А. 9, 101—104
Мондриани П. 8
Моне К. 9, 13, 14, 19, 21, 22, 23, 24, 29, 31—39, 40, 41, 48, 51
Моризо Б. 19, 31
Мухтар Махмуд 10
Нагель О. 8, 9, 109
Ороско Х. К. 8, 115—123
Петров И. 9
Пикассо П. 9, 10, 11, 13, 14, 51, 55, 62, 86, 87—95, 101
Писсарро К. 14, 19, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 35, 38, 39, 48, 51, 52, 53
Пиццинато А. 10
Покорны К. 9, 142
Поллок Д. 8
Пуссен Н. 92
Пювис де Шаванн П. 70

Рафаэль 18
Рембрандт 76
Рейнгард О. 9, 13, 14, 19, 21, 22, 26, 29, 31, 32, 33, 35, 38, 39—46
Ривера Д. 8, 102, 115—123
Роден О. 9, 13, 65—71, 73, 75, 76, 77, 79, 82, 136

Руо Ж. 9, 14, 84
Руссо А. 14
Сезанн П. 9, 13, 14, 21, 22, 29, 31, 32, 38, 46—52, 61, 64, 81, 101
Сикейрос Д. А. 8, 11, 115—123
Синьянк П. 14, 36
Сислей А. 14, 19, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 48
Стейнлен Т. 12
Сутин Х. 102

Тинторетто 17
Тициан 17
Тулуз-Лотрек А. 14, 22, 28, 29, 30, 38, 45, 47, 50, 52, 56, 61, 64, 88, 101

Уайес А. 10
Утрилло М. 14

Фантен-Литур А. 22, 40
Фрагонар Ж. 40
Фужерон А. 8

Хоппер Э. 8, 10

Цадкин О. 142

Шагал М. 103

Энгр Ж. О. 25, 76

Содержание

К читателю	3
Панорама зарубежного изобразительного искусства конца XIX—XX в.	7
Мастера искусства конца XIX—XX в.	16
Эдуард Мане	16
Эдгар Дега	23
Клод Моне	31
Огюст Ренуар	39
Поль Сезанн	46
Поль Гоген	52
Винсент Ван Гог	58
Огюст Роден	65
Константин Менье	71
Эмиль Антуан Бурдель	74
Аристид Майоль	78
Анри Матисс	82
Пабло Пикассо	87
Фернан Леже	95
Амедео Модильяни	101
Кэте Кольвиц	104
Франс Мазерель	110
Хосе Клементе Ороско	115
Диего Ривера	115
Давид Альфаро Сикейрос	115
Рокуэлл Кент	123
Ренато Гуттузо	129
Джакомо Манцу	133

Фриц Кремер	135
Приложения	
Литература для дальнейшего чтения о зарубежном искусстве конца XIX—XX в.	140
Алфавитный указатель авторов и на-званий	145
Именной указатель зарубежных ху-дожников	148

Воякина Светлана Михайловна

**ЗАРУБЕЖНОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО XX ВЕКА**

ИБ № 404

**Редактор Н. В. Иночкина
Художественный редактор Н. В. Печенкин
Технический редактор Е. И. Полякова
Корректор Л. В. Соцкова**

Сдано в набор 02.11.77. Подписано в печать 01.03.78.
А-05562. Формат бум. 84×108^{1/2}. Типографская № 2.
Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 7,98. Уч.-изд. л. 8,4. Тираж 30 000 экз. Зав. кв. № 915. Изд. № 2505. Цена 36 к.

**Издательство «Книга»
Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10.
Тульская типография «Союзполиграфпрома»
при Госкомиздате СССР
г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109**

- Воякина С. М.**
- В 79** Зарубежное изобразительное искусство XX века. Рек. указатель литературы в помощь самообразованию молодежи. М., «Книга», 1978. 151 с. (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. В мире прекрасного).

В настоящем пособии рекомендована литература, которая позволяет получить общее представление о сложных и противоречивых путях развития художественной культуры XX столетия, о борьбе прогрессивного реалистического искусства в зарубежных странах. Оно охватывает период с конца прошлого столетия и до начала 70-х гг. ХХ в. Основное внимание сосредоточено на творчестве крупнейших мастеров этого периода. Персональные главы об Э. Мане, П. Сезанне, О. Родене, П. Гогене, В. Ван Гоге, К. Менье, А. Матиссе, П. Пикассо, К. Кольвиц, Ф. Мазереле, Д. А. Сикейросе, Р. Гуттузо и др. расположены в порядке хронологии творчества этих художников. Лучше ориентироваться в пособии помогут именной и алфавитный указатели.

61005-052
В 91-78
002(01)-78

016:7+7И