

Галерея  
Тениев



СЕЗАНН



УДК 069  
ББК 85.14  
О 741

Исключительное право публикации альбома «Сезанн»  
принадлежит ЗАО «ОЛМА Медиа Групп».  
Выпуск произведения без разрешения издателя  
считается противоправным и преследуется по закону.

Текст и составление И. С. ОСИПОВОЙ

На переплете использованы фрагменты картин Поля Сезанна  
«Мост над прудом» и «Яблоки и апельсины».

Оформление переплета С. Ф. ЩАВЕЛЕВА

Разработка дизайна серии Н. Д. БИСТИ

Компьютерный дизайн О. Ю. ФИЛАТОВОЙ

**Осипова И. С.**

О 741 Сезанн. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. — 127 с. —  
(Галерея гениев).

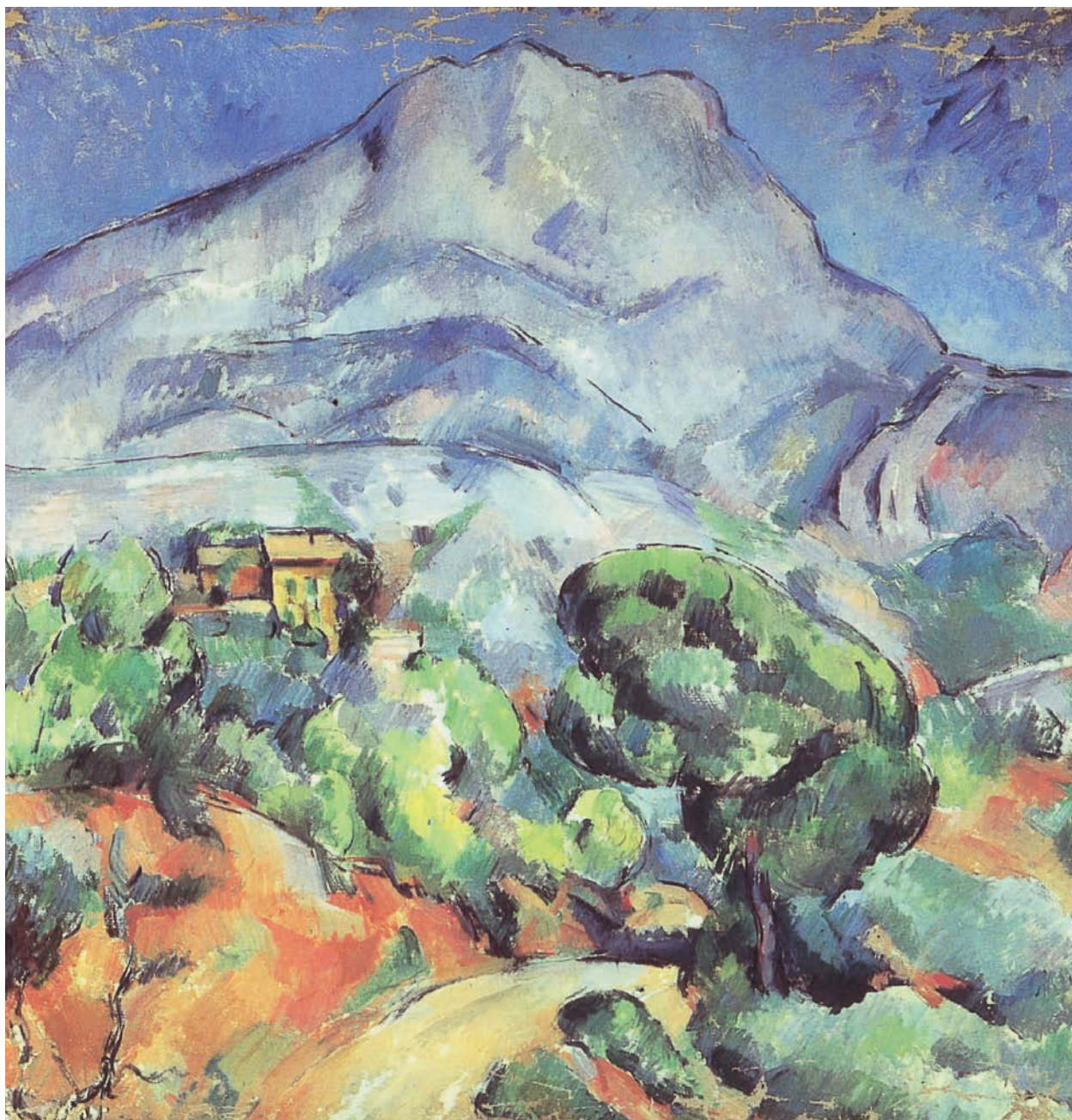
ISBN 978-5-373-02402-0

Поль Сезанн — один из самых талантливых художников французского искусства второй половины XIX века, его имя произносится в ряду величайших реформаторов. Свой путь он начинал вместе с импрессионистами, но внутренняя направленность его исканий принадлежит уже последующему времени, искусству постимпрессионизма. Революционное творчество Сезанна стало тем рубежом, за которым открывались все самые смелые новации будущего.

УДК 069  
ББК 85.14

## СОДЕРЖАНИЕ

Темная живопись	10
Дорогой импрессионизма	32
Конструктивное мышление	60
Свободная кисть зрелого мастера	82



История мировой культуры знает немало гениев, чье творчество начинало отсчет новой эры в изобразительном искусстве, чьи живописные искания привели к созданию новаторских техник и стилей. Но даже среди них найдется немного мастеров, творческие достижения которых сыграли столь значимую, поистине революционную роль, как Поля Сезанна, угрюмого «отшельника из Экса». Разделив участь многих великих творцов, он опередил свое время — за исключением узкого круга почитателей его таланта Сезанн не был понят современниками, при том, что главными его учителями наряду с природой были произведения старых мастеров. Но уже следующее поколение художников-новаторов признало в нем небожителя, открывшего для них дверь в новый век и новое искусство. «Изобретатель нового пластического языка, творец новых монументальных образов, реформатор классического пейзажа, полновластный мастер акварели — это все он, но есть и иное. Классик, романтик, мастер барокко в зависимости от времени, наследник одной традиции и изобретатель другой, потомок и предок — как обозначить пределы этой личности?» — писал в 1970-е годы искусствовед Мишель Хуг. Думается, что «потомок и предок» — ключевые слова в этом определении. Сезанн перекинул мост из прошлого в будущее — от классической традиции фигуративной живописи в самую гущу модернизма. Его считали «своим» многие авангардисты XX столетия, рубеж которого Сезанн перешагнул во времени совсем немного, но по масштабу сделанных открытий прошел добрую его половину.

Всецело приверженный живописи, он не оставил после себя ничего, кроме своего искусства — ни учеников в прямом смысле этого слова, ни наставлений, за исключением небольшого числа писем художнику Эмилю Бернару, который в 1904 году навещал Сезанна в Эксе и по его приглашению остался, в течение месяца ежедневно работая вместе со старым мастером на этюдах. В завязавшейся после этого переписке художник по просьбе Бернара пытался сформулировать свой творческий метод, основной принцип которого звучит так: «Я все время возвращаюсь к тому же самому: художник должен всецело посвятить себя изучению природы и стараться создавать картины, которые были бы наставлением. Разговоры об искусстве почти бесполезны. Работа, благодаря которой делаешь успехи в своем ремесле, достаточно вознаграждение за то, что тебя не понимают глупцы».

В стремлении приписать каждого художника к какому-либо направлению Сезанна традиционно относят к постимпрессионистам, объединению весьма условному, что ясно уже из названия. Между тем Сезанн был не *после*, он был *вместе* с импрессионистами — именно в русле этого течения произошло становление его живописной техники. Однако внутренняя направленность его исканий вскоре вывела его творчество за рамки импрессионизма. Сезанна влекло основательное и вечное, а не запечатленное на холсте сиюминутное впечатление.

Поль Сезанн родился 19 января 1839 года в небольшом городке Экс-ан-Прованс на юге Франции. Его отец Луи Огюст, выходец из простой ремесленной семьи, сумел добиться положения в обществе, став банкиром. Уже в раннем возрасте Поль проявлял художественное дарование, однако отец не хотел понять и поддержать стремление мальчика к искусству, видя в нем преемника своего дела. Позднее, когда сын вопреки его воле вступил на художническую стезю, Луи Огюст выделял ему скудные средства, не всегда позволявшие сводить концы с концами (правда, у многих художников не было и такой поддержки).

Сезанн получил хорошее образование в лучшем коллеже Экса. С юных лет он полюбил литературу, писал стихи и даже целые поэмы, его кумирами, не свергнутыми с пьедестала и впоследствии, были поэты Рима, французские писатели прошлого и его современники (так, «Цветы зла» Бодлера он знал наизусть), читал он также Канта и Шопенгауэра. В стенах экского коллежа состоялась встреча Сезанна с Эмилем Золя, которая переросла в крепкую дружбу, длившуюся более трех десятков лет.

В 1861 году Сезанн отправляется в Париж, чтобы «добиться там славы и признания». А для этого ему нужно было «вписаться» в официальный художественный мир, которым деспотически управляла Академия изящных искусств. Из академиков избирались профессора Школы изящных искусств, обучавшие молодых живописцев. Академия контролировала жюри, отбиравшее картины на Салон — ежегодную официальную художественную выставку современного искусства. Все та же Академия участвовала в закупке картин для музеев и распределении государственных заказов на стальные росписи общественных зданий и прочих архитектурных сооружений. Таким образом, художник, чья манера не соответствовала принятым стандартам, автоматически лишался всего — и образования, и широкого показа своих работ, и, как следствие, возможности их продать, поскольку публика доверяла Академии, и официальные премии и награды были для многих покупателей своеобразным знаком качества. Художественные и эстетические принципы этой цитадели французского искусства были определены еще в конце XVIII — начале XIX века классицистом Жаком Луи Давидом, великолепным исполнителем исторических сцен, автором портретов умирающего Марата и Наполеона на коне. Стоит ли говорить, что при всех неоспоримых достоинствах его творчество ко 2-й половине XIX века безнадежно устарело. Когда в Париже появился Сезанн, главной фигурой официального искусства





Титоретто. «Сусанна и старцы». 1570-е.  
Лувер, Париж

ва был ученик и последователь Давида, блестящий рисовальщик и живописец Жан Огюст Доминик Энгр. Неудивительно, что попытка Сезанна поступить в Школу изящных искусств провалилась. В ранних работах он еще не умел обуздать свой темперамент при помощи цвета, формы и композиции, и его стремление передать на холсте собственные ощущения для мастеров академического толка выглядело устрашающе, они признали его живопись «слишком буйной». Не лучше обстояли дела и с Салоном — такая живопись там тоже не приветствовалась. Но Сезанн не отступал, каждый год отправляя свои работы на Салон. И каждый раз жюри отклоняло их.

Но Париж не зря слыл Меккой художественной жизни, поскольку она не ограничивалась одним лишь официальным искусством. Классцизму противостоял романтизм в лице Эжена Делакруа. Молодому поколению живописцев он был интересен своим отношением к цвету, который являлся основой его полотен. В оппозиции к Академии находились и художники реалистической школы, опиравшиеся в своем творчестве «на правду жизни» современной действительности, а не на классические сюжеты Античности. Ее основоположником был Гюстав Курбе, считавший, что искусство должно достоверно отображать жизнь общества, критиковать его пороки.

В то же время реалистические тенденции проникали в пейзажную живопись. Так, Камиль Коро в позднем творчестве отходит от академического метода, стремясь к передаче естественного освещения и состояния атмосферы. Вслед за ним Теодор Руссо, Жан Франсуа Милле, Шарль Добиньи и другие барбизонцы (по названию деревни Барбизон в лесу Фонтенбло, где они любили работать) также утверждали новые пути, ратуя за работу на пленэре. Их искусство основывалось на новом отношении к природе, что потребовало обновления живописного языка. С этой ролью отлично справился импрессионизм. Легкий подвижный мазок, живопись чистыми цветами, цветные тени и рефлексы способствовали достижению главной цели, которую сформулировал Жорж Ривьер в газете «Импрессионист», печатном органе третьей выставки объединения: «Разрабатывать сюжет ради цвета, а не ради самого сюжета — вот что отличает импрессионистов от других художников».

Импрессионисты и их последователи часто использовали в своих работах научные теории, среди которых была и теория оптической комбинации цветов, разработанная химиком, директором красильного отдела на фабрике гобеленов в Париже Мишелем Шверрёлем. В своей работе «Принципы гармонии и контраста цветов применительно к искусству» (1839) он доказывает, что интенсивность цвета зависит не только и не столько от количества красящего пигмента, сколько от контраста со смежным цветом. Любой цвет, взятый сам по себе, кажется окруженным неясным ореолом дополнительного цвета, то есть красное на белом выглядит на границе зеленоватым. Пары дополнительных цветов — оранжевый и синий, красный и зеленый, желтый и лиловый — возникают из смешения так называемых первичных цветов, которые, согласно оптическим законам, неразложимы на составные. Их три — желтый, красный и синий. При их смешении образуются вторичные тона. Чтобы заставить цвета ярче «играть» на фоне друг друга, нужно поместить вторичный цвет рядом с тем первичным, который не участвовал в породившем его смешении. Импрессионисты писали дополнительные цветами тени. А постимпрессионисты, в том числе Сезанн и Ван Гог, пользовались этим открытием более широко, добиваясь в своих полотнах звучных цветовых контрастов.

К началу 1860-х годов будущие художники-импрессионисты практически все уже были в Париже и знакомы друг с другом, когда в Академии Сюиса их внимание обратил на себя Сезанн. Позднее, в 1895 году, Писсарро скажет: «Насколько же я верно угадал в 1861 году, когда Ольвер и я отправились посмотреть на того чудоватого Сезанна из Прованса в мастерскую Сюиса, где он рисовал обнаженную модель под насмешки всех бездарных художников».

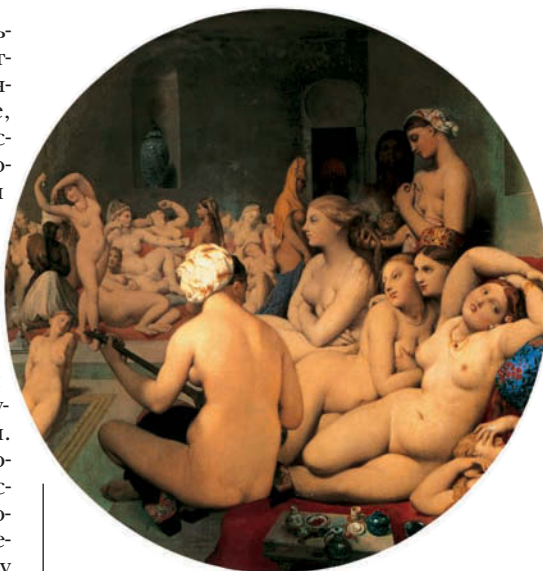
Никола Пуссен. «Аркадские пастухи».  
Ок. 1650. Лувер, Париж



школы». Бесспорно, роль Писсарро в становлении манеры письма Сезанна значительна. Человек необычайной доброты, деликатности и чуткости, он обладал незаурядным педагогическим талантом. В 1870 годы Сезанн много работал вместе с ним на пленэре, воспринимая от него новую систему воспроизведения реальности, открытую импрессионистами. А усвоив эти методы, Сезанн пошел в своем искусстве дальше — идея «разрабатывать сюжет ради цвета» его не устраивала, ему были ближе незыблемые формы и материальная осязаемость предметного мира, выстроенного в идеальной гармонии. Благодаря протекции Писсарро Сезанн принял участие в первой и третьей выставках импрессионистов, но дальнейшие их пути разошлись. Историк искусства Михаил Герман пишет: «Импрессионизм — определяющая часть художественной революции конца XIX столетия, но импрессионизмом эта революция не исчерпывается. Она завершается, венчается художником, импрессионизму противоположным, — Сезанном. Но в том-то и заключается торжествующий парадокс импрессионизма, что даже его оппоненты, все те, кто взамен импрессионистическому „отображению“ предложил принципиально иное — созидание собственной реальности или выражение внутреннего переживания, вышли из импрессионизма». Герман дает творчеству Сезанна точное определение: «альтернатива импрессионизму», отмечая, что «сравнивать Сезанна не с чем и не с кем, у него нет „сравнительного контекста“. Альтернативой воздушной сиюминутности был устойчивый материальный мир Сезанна, не просто увиденный в природе и перенесенный на холст, но выстроенный по собственным конструктивным законам.

Метод Сезанна за сорок с лишним лет творческой жизни претерпел существенные изменения. Если ранние холсты художника наполнены энергией и написаны преимущественно в тяжелой, темной палитре, то после знакомства с импрессионистами мы видим высветленную палитру, мелкий мазок и свободу в обращении с формой и цветом. Следующий шаг — конструктивный: Сезанн учится строить пространство, не сверяясь с классическими законами перспективных планов. В последние годы жизни художник приходит к так называемой «спонтанной» живописи — он не планирует композицию заранее, позволяя ей рождаться прямо на холсте. Этой свободе соответствует и живописная манера — крупные цветовые пятна и участки незаписанного холста, размашистые мазки, не укладываемые параллельно друг другу, а движущиеся по велеению кисти и художественной интуиции мастера.

Сезанн никогда не работал легко и быстро. Как вспоминал Бернар, каждый мазок художника был результатом умственного и творческого напряжения, ведь он должен был «содержать воздух, свет, объект, план, характер, рисунок, стиль». Сезанн проводил за мольбертом долгие часы, вновь и вновь переписывая отдельные фрагменты, возвращаясь к уже законченной картине или на новом холсте создавая очередную вариацию того же сюжета. Так, над «Большими купальщицами» он работал с перерывами почти десять лет. Эта манера была чрезвычайно тяжела для живых моделей, которые жаловались на утомительное позирование. К тому же художник обладал вспыльчивым и неуравновешенным характером и часто выходил из себя по пустякам. Галерист и торговец живописью Амбруаз Воллар, в 80-е годы активно популяризовавший творчество Сезанна, вспоминал, что в процессе создания его портрета художник от малейших помех — перемены позы моделью, изменения погоды, собачьего лая с улицы — тут же терял настроение и бросал работу. Однажды служанка вынесла из мастерской старый пыльный ковер, чтобы почистить его. Сезанн в гневе разрезал на куски первую подвернувшуюся под руку картину, объяснив это тем, что не может писать, если в его поле зрения нет цветового пятна, которое образовывал ковер. При этом он



Жан Огюст Доминик Энгр. «Турецкая баня». 1862. Лувр, Париж

Эжен Делакруа. «Данте и Вергилий» («Ладья Данте»). 1822. Лувр, Париж







Клод Моне. «Впечатление. Восход солнца». 1872. Музей Мармоттан, Париж

Камилль Писсарро. «Фруктовый сад в Понтуазе. Весна». 1877. Музей д'Орсе, Париж



почти всегда неудовлетворен результатами своей работы. В воспоминаниях современников встречаются рассказы о том, что, переезжая на новую квартиру, художник сжег свои холсты и рисунки, а работая на пленэре, бросал их прямо в полях.

В творческом наследии Сезанна присутствуют разные жанры, но основными были портрет, пейзаж и натюрморт. Для каждого из них он вырабатывает свой метод, в каждом совершает свой переворот, но общим остается внимательное отношение к форме, четкое построение пространственных конструкций, звучные контрасты цвета либо, напротив, мягкие серо-синие гармонии. Есть в его творчестве и несколько сквозных тем. Это большие серии с купальщицами, где художник добивается идеального сочетания или даже сочленения обнаженного тела с окружающим пейзажем — вечная мечта человека о рае на земле. Самым популярным пейзажным мотивом, особенно в последние годы, становится гора Сент-Виктуар, воплощение гармонии и величия мироздания.

Жоаким Гаске, много общавшийся с художником в конце его жизни, рассказывал, насколько серьезно Сезанн относился к точной просчитанности своих композиционных построений, насколько стремился «проверить алгеброй гармонию»: «Мотив — это видите ли вот что... — Он сжимает руки... разводит их, растопырив пальцы, потом медленно-медленно сближает, пальцы одной руки входят между пальцев другой, и тогда он крепко сжимает их. — Вот чего нужно пытаться достичь... Если одна рука выше или ниже, ничего не получится. Ни одно звено не должно быть расхлябанным, оставляя просвет, через который может ускользнуть чувство, свет, правда. Понимаете, я работаю над всем холстом сразу. Я объединяю одним стремлением, одной верой все, что разрозненно». Осип Манделштам так отзывался о картинах Сезанна: «Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Она незыблема, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти». Будь то натюрморт, пейзаж или портрет, композиция его пространственного построения никогда не бывает зыбкой.

Важнейшую роль в создании картины Сезанн отводил цвету, он у него та материя, из которой возникают все составляющие части произведения. «Я пытаюсь передать перспективу исключительно с помощью цвета, — говорил он немецкому коллекционеру, который посетил его в Эксе. — Главное в картине — это найти верную дистанцию. По этому признаку определяют талант художника». Особую роль в трактовке пространства у Сезанна играл синий цвет. Искусствовед Курт Бадт писал: «Независимо от того, был ли предмет красным, зеленым или коричневым, желтым, розовым или белым, все тени были для Сезанна голубоватого оттенка, основанными на синем цвете. Поэтому он начинал писать мотив с разложения синего по всем местам, где полагалось быть теням, что и образовывало основу всей композиции». С помощью цвета художник не только передавал перспективу, но и «лепил форму предмета». По словам Бернара, он «начинал с легкой тени, наносил пятно, покрывал его другим, большим пятном, затем третьим, пока все эти цветовые градации, перекрывая друг друга, не вылепливали цветом форму предметов».

Искусство Сезанна долго не принимали критики, и даже его коллеги не всегда были настроены доброжелательно. На выставках импрессионистов его картины вызвали наиболее гневные отклики, многие говорили, что они написаны половой щеткой, советовали беременным женщинам не смотреть на них, дабы не вызвать осложнений у младенца. Чуди, директор Берлинской национальной галереи, демонстрируя работы Мане и импрессионистов германскому императору, даже не осмелился показать ему картины Сезанна. И только в 1890-е годы это отношение начинает медленно меняться.

Но самый тяжелый удар по самолюбию художника нанес его старый друг Золя, опубликовав в 1886 году роман «Творчество», где собирательный образ главного героя, художника Клода Лантье, был наделен многими чертами Сезанна (и также Мане и отчасти Мо-

не). Золя изображает Лантье жалким неудачником, неспособным достичь исполнения своих мечтаний, и безнадежно неуверенным в себе невротиком, чьим логическим концом было лишь самоубийство. Мнение Золя не только о Сезанне, но и о других импрессионистах и о Мане было основано на том, что «никакой художник, работающий в современном направлении, не сумел достичь того результата, который превзошел бы уровень некоторых из современных писателей — писателей, вдохновлявшихся теми же теориями, исповедовавших ту же эстетику». До какой степени он был неправ, показало время. Получив присланный другом экземпляр романа и прочитав его, Сезанн сухо и официально поблагодарил его и больше никогда с ним не общался.

Долгое время единственным местом в Париже, где можно было увидеть работы Сезанна, была лавочка папаша Танги. Ее стали посещать представители молодого поколения художников-новаторов. Ситуацию того времени верно описал художественный критик Гюстав Жеффруа, опубликовавший в 1890-е годы ряд хвалебных статей о Сезанне: «Долгое время положение Поля Сезанна было очень странным: он был одновременно знаменит и неизвестен. Его работы редко появлялись на выставках, и хотя его высоко ставили беспокойные и ищущие художники, но знали лишь немногие. Он жил в суровом уединении, появлялся среди своих друзей всегда неожиданно и так же неожиданно исчезал». Сам художник объяснял свое отшельничество так: «Мир меня не понимает, а я не понимаю его, вот почему я его избегаю».

Сезанн все-таки застал то время, когда его картинами стали интересоваться, причем не только собратья по живописному цеху и избранные коллекционеры-интеллектуалы вроде Виктора Шоке, но и более широкий круг собирателей. Две большие персональные выставки в галерее Воллара (1895 и 1899), который к тому времени планомерно скупил все работы Сезанна, которые смог найти, вызвали новый всплеск насмешек, но и подготовили почву для дальнейшего успеха. Ретроспектива 1904 года на Осеннем салоне стала сенсацией, но еще большим открытием для публики была выставка 1907 года, когда художника уже не было в живых.

Искусство XIX века было нацелено на отражение реальности, и импрессионисты в попытке запечатлеть каждое мгновение этой реальности достигли высшей точки, дальше которой двигаться было некуда. Искусство XX века хотело не отражения существующей действительности, а создания новой художественной реальности. И первым художником, вступившим на этот путь, был Сезанн. Его живопись стала границей импрессионизма и тем рубежом, за которым открывались все самые смелые новации будущего.

Представители зарождавшихся в конце XIX века авангардных направлений считали Сезанна своим предшественником. Художники группы «Наби» долгое время не были с ним знакомы и приписывали ему отчасти свои символистские взгляды. Простые формы и смещенная точка зрения сезанновских натюрмортов оказали влияние на формирование кубизма. Фовисты, экспрессионисты, футуристы и даже сюрреалисты находили в его творчестве близкие им черты и вдохновлялись его работами, а иногда и создавали свои парафразы или копии-интерпретации. Парадокс Сезанна заключается в том, что сам художник никогда не стремился ни к геометризации, ни к абстрактным формам, а всегда писал и рисовал с натуры. Его картины расположены на стыке искусства и природы. И хотя изображения конкретных предметов всегда условно, они целиком и полностью основываются на реальности. Фотограф Брассай, близко знавший Пикассо, запишет за ним слова, сказанные в 1943 году: «Сезанн был моим одним-единственным учителем! Представляете, как я смотрел на его картины... Я провел годы, изучая их... Сезанн был для нас общим отцом». И даже Эрнест Хемингуэй признается, что «учился у него очень многому, но не мог бы внятно объяснить, чему именно. Кроме того, это тайна».



Пабло Пикассо. «Авиньонские девицы». 1907.  
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Андре Дерен. «Стол и стулья». 1910.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

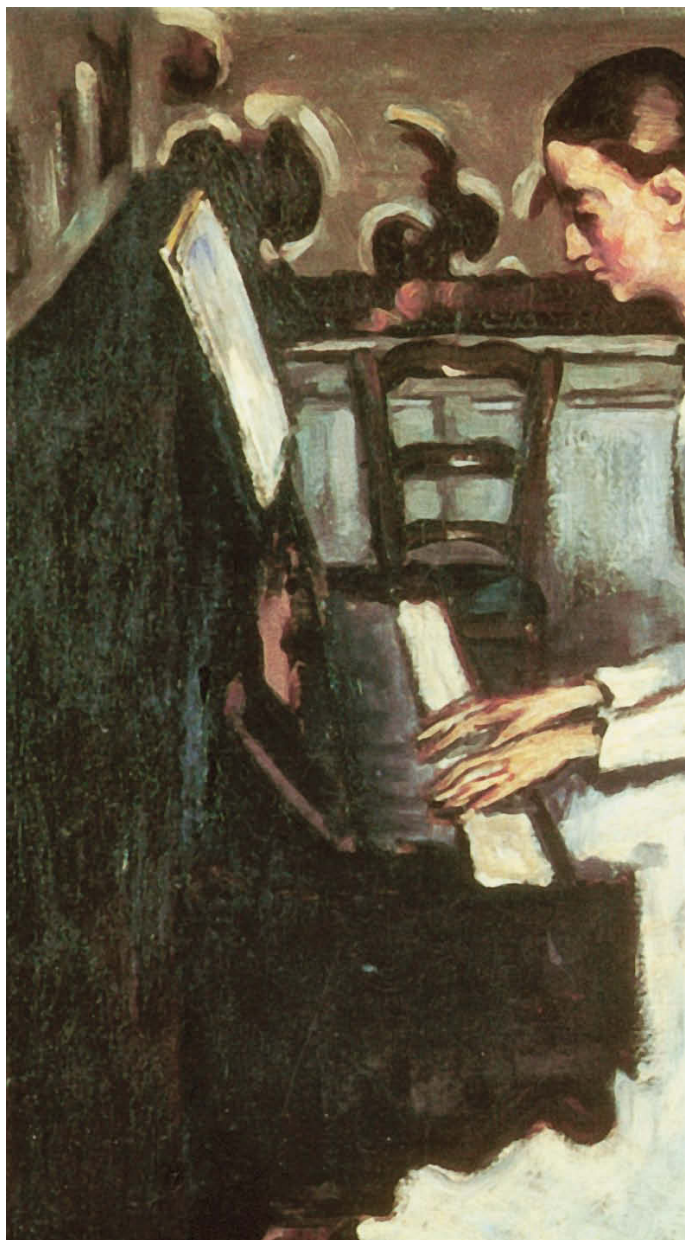




# ТЕМНАЯ ЖИВОПИСЬ

«Банкир Сезанн весь вне себя от огорчения, что не конторкой, а мольбертом кончилось ученье». Так в двух строчках, написанных Сезанном во время учебы в коллеже, раскрывается суть семейного конфликта между молодым человеком, отстаивавшим право следовать своему призванию, и главой семьи, видевшим сына своим деловым преемником. К счастью, победил в этой борьбе Художник.

В 1860 году Поль бросает факультет права, куда поступил по настоянию отца, и отправляется в Париж – Мекку художественной жизни, где уже иштурмует литературный Олимп его друг Эмиль Золя. Там Сезанн занимается в Академии Сюиса, копирует картины старых мастеров в Лувре, знакомится с художниками-новаторами, которые скоро объединятся в группу и получат название «импрессионисты». Но манера письма Сезанна пока далека от их живописных исканий. В его картинах преобладают темные краски, предметы и фигуры деформируются в стремлении передать всю силу бушующих внутри него страстей, а пространственные отношения и вовсе не входят в сферу интересов начинающего художника. Профессора Школы изящных искусств, отказав Сезанну в зачислении, тем не менее дали верную характеристику его работам, определив его живопись как «буйную». Исследователи творчества художника называют этот период также «романтическим».



**ДЕВУШКА У ПИАНИНО (УВЕРТЮРА К «ТАНГЕЙЗЕРУ»).** Ок. 1868. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
На картине изображены мать и сестра художника в интерьере гостиной в имении Сезаннов Жа де Буффан. Пустое кресло символизирует отца (Луи Огюст позировал в нем для портрета, написанного двумя годами раньше). Второе название картины отсылает к произведению Рихарда Вагнера, чья музыка и философия оказали огромное влияние на все европейское искусство рубежа веков. «Тангейзер» — романтическая



опера с характерным для данного жанра противопоставлением реальности и фантастики. Ее основной конфликт, заключенный в борьбе духовного и чувственного начал, борющихся за душу главного героя, нашел великолепное симфоническое воплощение в большой увертюре. Все это было близко мироощущению молодого Сезанна. Кроме того, Поль не мог не знать, что премьера «Тангейзера» на парижской сцене в Гранд-опера в 1861 году была принята широкой публикой весьма холодно, поэтому Вагнер виделся ему та-

ким же отвергнутым, как он сам и его новые друзья-художники. Характерный для раннего творчества Сезанна сдержанный колорит, основу которого составляет контраст черного и белого цветов, в сочетании с бордовым оттенком создает ощущение внутреннего напряжения и торжественности. Композиция картины уравновешена. Фигура матери словно бы заключена в раму, образованную спинкой дивана, строгость прямых линий разбавлена причудливыми завитками рисунка обоев и ткани отцовского кресла.



## «СЕМЬЯ У МЕНЯ ДОБРАЯ»

Род Сезаннов происходил из небольшого городка Чезана, расположенного в западном Пьемонте в итальянских Альпах. В XVII веке Сезанны перебрались на юг Франции. На протяжении нескольких веков эта семья давала миру добросовестных ремесленников — сапожников, портных, парикмахеров. Отец будущего художника — Луи Огюст — был первым в роду, кто благодаря амбициям и смекалке смог подняться по социальной

лестнице, став обеспеченным буржуа. Обосновавшись в Экс-ан-Провансе, он начал свою карьеру с торговли головными уборами. Заработав первый капитал, стал давать деньги в долг под проценты, а затем открыл собственный банк. Расчетливый в делах, знающий цену деньгам, он нашел надежный способ их приумножить и считал это занятие весьма достойным.

Еще в бытность свою торговцем шляпами Луи Огюст сошелся с Ан-

### ПОРТРЕТ ЛУИ ОГЮСТА СЕЗАННА.

1866. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Отец художника изображен в домашнем интерьере за чтением газеты «Эвенман», которую в реальной жизни Луи Огюст не читал по причине ее либеральной направленности (он выписывал газету «Сьекль»). У этой подмены есть своя подоплека. Во время проведения очередного Салона 1866 года в «Эвенман» публиковались резко критические отчеты о выставке, которая в глазах обывателей была мерилom успеха художника и к участию в которой не допускались молодые новаторы вроде Сезанна. Статьи, вызвавшие большой скандал в обществе, были написаны его другом Эмилем Золя (позднее они вошли в его книгу «Мой Салон»). На стене за креслом отца Сезанн поместил изображение своего натюрморта «Чашка, сахарница и груша», написанного в том же году. Введение его в композицию может означать, что искусство начинающего художника принято в родном доме, однако отец неизменно поворачивается к нему спиной. Тем не менее один из двух вариантов портрета Сезанна-старшего висел на видном месте в гостиной в Жа де Буффан между стенными росписями аллегорий времен года, также исполненными Полем Сезанном.



ной Елизаветой Онориной Обер, дочерью резчика по дереву. В отличие от мужа она была натура романтическая. Благодаря ей семья выписывала иллюстрированный журнал «Магазин Питтореск», который стал для Поля первым источником художественных впечатлений.

«Семья у меня добрая, великолепная, между прочим, для несчастного художника, никогда ничего не умевшего делать, разве что слегка скуповатая. Впрочем, это грех невеликий, вполне прощительный для провинции», — будет вспоминать Сезанн позднее.

#### СЦЕНА В ИНТЕРЬЕРЕ (В КОМНАТАХ).

*1869–1871. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва*

Картина, на которой изображены мать художника (справа) и его сестры Мари и Роза (слева и в центре соответственно), — яркая иллюстрация того, что Сезанну пока еще трудно даются многофигурные композиции в пространстве. Изображение фигур персонажей достаточно условно, а их пропорции явно искажены. Колористическое решение картины не столько воспроизводит реальность, сколько создает собственную игру контрастов и переключек, что также характерно для этого периода. Вероятно, Сезанн и сам остался недоволен результатом работы и перечеркнул холст — царапины на картине могли быть сделаны обратной стороной кисти.

**1825 год** — Луи Огюст Сезанн селится в городке Эксан-Прованс, где открывает магазин по продаже и экспорту шляп. Фирма, объединявшая троих партнеров, называлась «Мартен, Купен и Сезанн».

**1839 год, 19 января** — у Луи Огюста Сезанна и его подруги Анны Елизаветы Онорины Обер, проживающих на улице Оперы, 28, рождается сын, нареченный Полем. Луи Огюст признает ребенка и дает ему свою фамилию.

**1841 год, 4 июля** — рождение сестры Поля, Мари.

**1844 год, 29 января** — Луи Огюст Сезанн и Анна Елизавета Онорина Обер, живущие вместе уже пять лет и воспитывающие двоих детей, венчаются в церкви Сент-Мари-Мадлен.





# МЕЖДУ ЗАКОНОМ И ПАЛИТРОЙ

В 1911 году, уже после смерти Сезанна, старшая из его сестер, Мари, в одном из писем к сыну художника, Полю, рассказывала историю, по-видимому часто вспоминавшуюся в семье: «Твоему отцу было, должно быть, около пяти лет, он нарисовал на стене кусочком угля картину, изображающую мост. М. Перрон, дедушка Т. Валантена, воскликнул, увидев это: „Позвольте, это же мост Мирабо!“ Будущего художника уже тогда можно было распознать».

Сезанн действительно с детства увлекался рисованием, однако тогда это занятие никто не воспринимал всерьез. В возрасте 10 лет он поступил в школу Сен-Жозеф, где редкие уроки рисования преподавал некий испанский монах. В 13 лет Поль стал пансионером лучшего учебного заведения Экса — коллежа Бурбон (теперь коллеж Минье). Он был прилежным учеником и хорошо успевал по многим предметам. В его юношеских письмах много стихов, он писал даже поэмы. Рисование по-прежнему увлекало его, но лишь на втором году обучения он стал первым по успеваемости в этой дисциплине. В число изучаемых в коллеже предметов входила музыка, и Поль играл в школьном оркестре, организованном его одноклассником, на втором корнете. Любовь к этим трем видам искусства — музыке, литературе, живописи — в разной степени будет сопровождать его до конца жизни.

По окончании коллежа Сезанну предстояло сделать выбор дальнейше-

го пути. Луи Огюст мечтал видеть сына преемником своего дела, но даже он понимал, что банкира из Поля не выйдет. Однако разговоры сына о живописи он тоже не хотел принимать всерьез. В качестве компромисса в декабре 1858 года Поль поступил в местный университет на факультет права, а по вечерам посещал рисовальную школу, куда он был принят годом раньше. Она располагалась в старом монастыре Св. Иоанна Мальтийского рыцарского ордена, в одном здании с городским музеем. Руководил и музеем, и школой Жозеф Жибер, писавший заказные парадные портреты генералов и священников. Его манера вряд ли была близка Сезанну, но в школе он познакомился с единомышленниками, мечтающими о живописном поприще, и к тому же стал серьезно изучать картины и скульптуры в музее. Три года он жил двойной жизнью: утром — юриспруденция, в свободное время — уроки в рисовальной школе, копирование картин в музее, этюды на природе. В одном из писем Золя, который к тому времени уже жил в Париже, Сезанн в стихотворной форме описывает свои мучения: «...И вот мой сон уж улетел, / Умчался, пробудив несчастного меня, / Повергнув в пустоту подкравшегося дня. / А с ним ко мне грядет мой ужас, монстр кровавый, / Фантом, вампир, злодей... а его имя — ПРАВО». В конце концов выбор был сделан, и Луи Огюст, в надежде, что реальность развеет фантазии сына, сам отвез его в Париж.

**1848 год** — в Экс-ан-Провансе открывается банк «Сезанн и Кабассоль». Луи Огюст Сезанн вложил в дело 100 тысяч франков золотом, многократно приумножив их в последующие годы.

**1851 год, 1-2 декабря** — государственный переворот Шарля Луи Наполеона Бонапарта (Наполеона III).

**1852–1858 годы** — Сезанн учится в лучшем учебном заведении Экса — закрытом коллеже Бурбон. Одновременно с ним, но двумя классами ниже, туда же поступает Эмиль Золя.

**1854 год, 1 июня** — рождается вторая сестра Поля, Роза.