

ШЕДЕВРЫ МУЗЕЕВ МИРА  
В ЭРМИТАЖЕ



THE STATE HERMITAGE MUSEUM

ALBERT KOSTENEVICH

PAUL CÉZANNE  
THE CARD  
PLAYERS

From the Courtauld Gallery

ST. PETERSBURG  
THE STATE HERMITAGE PUBLISHERS  
2013

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

А. Г. КОСТЕНЕВИЧ

ПОЛЬ СЕЗАНН  
ИГРОКИ  
В КАРТЫ

Из собрания Галереи Курто

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА  
2013

УДК 75(44)«18»Сезанн  
ББК (Ш)85.143(3)  
К72

Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Государственного Эрмитажа  
По материалам выставки в Государственном Эрмитаже,  
Санкт-Петербург, 13 сентября – 17 ноября 2013 г.

Организационный комитет:

М. Б. Пиотровский,  
генеральный директор Государственного Эрмитажа,  
член-корреспондент Российской академии наук,  
действительный член Российской академии художеств,  
профессор Санкт-Петербургского государственного университета,  
доктор исторических наук

Г. В. Вилинбахов,  
заместитель генерального директора Государственного Эрмитажа  
по научной работе, профессор Санкт-Петербургской государственной  
художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица,  
доктор исторических наук

В. Ю. Матвеев,  
заместитель генерального директора Государственного Эрмитажа  
по выставкам и развитию, кандидат искусствоведения

С. Б. Адаксина,  
заместитель генерального директора Государственного Эрмитажа,  
главный хранитель

С. О. Андросов,  
заведующий Отделом западноевропейского изобразительного искусства  
Государственного Эрмитажа, доктор искусствоведения

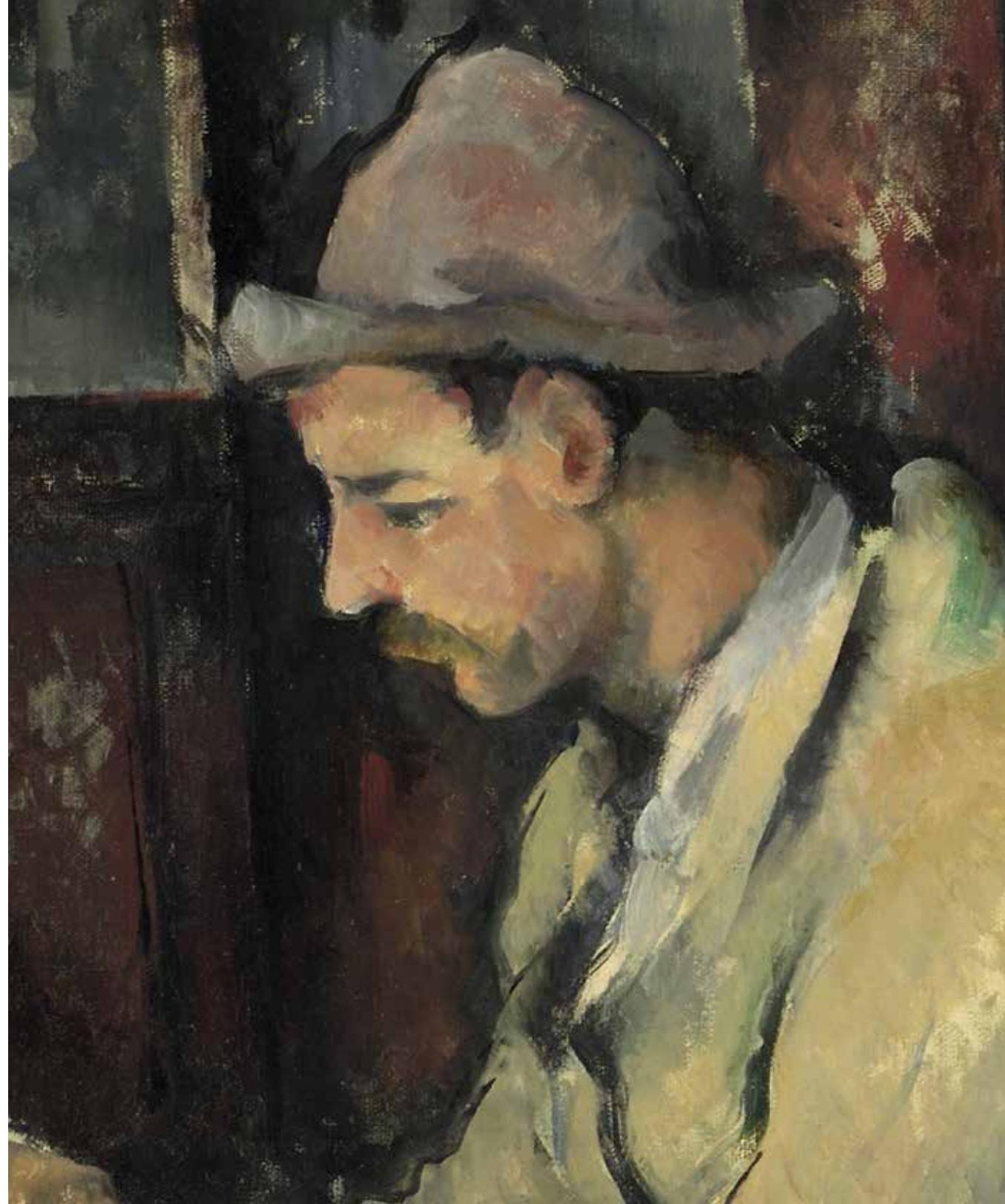
Куратор выставки А. Г. Костеневич,  
главный научный сотрудник Отдела западноевропейского  
изобразительного искусства, доктор искусствоведения

Фотографы: В. С. Терехин, А. Г. Костеневич

Дизайнер Д. Г. Гаскевич

ISBN 978-5-93572-509-9

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013  
© Галерея Курто, Лондон, 2013



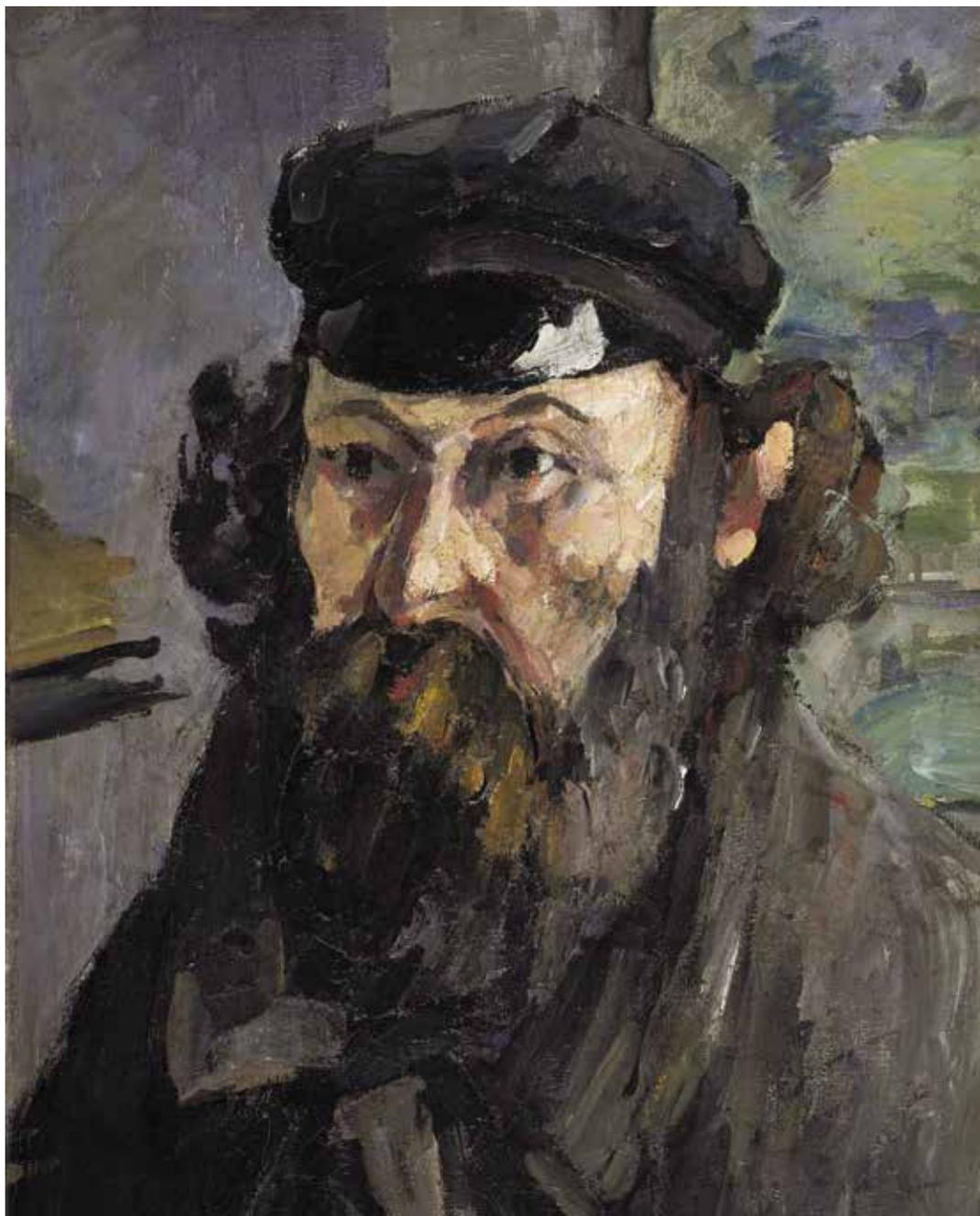
В игре нет лицепрятия. Игра не смотрит  
ни на что. Пусть отец сядет со мною в карты –  
я обыграю отца. Не садись! Здесь все равны.

Н. В. Гоголь. Игроки. 1842



Поль Сезанн. Игроки в карты. 1892–1896. Холст, масло. 60 × 73. Галерея Курто, Лондон

Дар Сэмюэла Курто в 1932 г. Ранее – Галерея Амбруаза Воллара, Париж; Галерея Пауля Кассирера, Берлин; собрание Юлиаса Элиаса, Берлин; собрание Йоргена Бредера Станга, Осло; Галерея Альфреда Гольда, Берлин; с 1929 г. – собрание Сэмюэла Курто.



Поль Сезанн. Автопортрет в каскетке  
Около 1873. Деталь. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Сезанновские «Игроки» в Эрмитаже – ответный жест обмена со стороны лондонской Галереи Курто, чья уникальная коллекция импрессионистов снискала широкую международную известность. Несколькоими месяцами раньше там, на выставке «Становясь Пикассо. 1901», побывала эрмитажная «Любительница абсента».

Несколько слов о Галерее Курто. Фамилия французская: предки ее основателя – гугеноты, которые, устав от религиозных преследований, в конце XVII века переехали в Англию. В России эту фамилию (Courtauld) принято произносить на французский лад, что обычно ставит в тупик англичан, признающих только свой прононс – Кортолд. Курто-Кортолды, некогда ремесленники-ювелиры, со временем успешно переключились на ткачество и в начале XX века играли видную роль в британском текстильном производстве. Они развивали индустрию искусственных тканей, предвидя за ней завидное будущее, что получило оправдание уже во время Первой мировой войны, когда им удалось добиться больших доходов.

Сэмюэл Курто (1876–1947) вошел в 1908 году в совет процветающей семейной фирмы в должности генерального менеджера, а через несколько лет – в 1921 году – возглавил ее, оставаясь президентом в течение четверти века до самой своей смерти. Антимонопольные законы, принятые в результате мирового экономического кризиса конца 1920-х годов, вынудили преобразовать фирму в международный консорциум. Успехи в бизнесе подтолкнули Курто к масштабной благотворительности – выделению крупных сумм на пополнение Национальной галереи, обязанной ему приобретением таких шедевров, как «Подавальщица пива» Мане, «Первый выход» Ренуара, «Юные спартанцы» Дега, «Подсолнечники» Ван Гога.

Но еще с начала 1920-х годов самого Сэмюэла захватывает страсть собирательства, и, при всей увлеченности английскими портретами XVIII века, он все больше нацеливался на живопись французских импрессионистов,



Галерея Курто, Лондон  
Фотография

которая вскоре стала главным увлечением жизни. Неповторимые полотна этой школы, купленные главным образом во второй половине 1920-х годов, образовали единственную в своем роде группу шедевров, куда вошли уменьшенная версия «Завтрака на траве» и главная жемчужина всей коллекции «Бар Фоли-Бержер» Мане, сцены с танцовщицами Дега, «Ложа» и «Портрет Воллара» Ренуара, «Мост в Курбеуа» и «Пудрящаяся молодая женщина» Сёра, «Nevermore» и «Мечта» Гогена, «Автопортрет с отрезанным ухом» Ван Гога. Сезанн представлен у Курто десятью ра-

ботами высочайшего достоинства, где наибольшее восхищение вызывают фигурные композиции «Игроки в карты» и «Курильщик», пейзажи «Гора Св. Виктории» и «Озеро Аннеси», а также «Натюрморт с гипсовой статуэткой», жанр, в котором художник не знал себе равных. По живописным качествам подбор Курто вполне сравним только с сезанновскими «островами» в коллекциях Сергея Щукина и Ивана Морозова, чья собирательская деятельность протекала двумя десятилетиями раньше.

Смерть жены (1931), разделявшей увлечения Курто, драматически подействовала на него. Он перестал коллекционировать, но решил открыть в 1932 году Институт искусств, получивший его имя и превратившийся в филиал Лондонского университета, а также галерею (будущая Галерея Курто), в чем его поддержали другие круп-

ные собиратели Артур Ли, Роберт Уитт и Роджер Фрай, выдающийся критик и знаток нового французского искусства. Институт и Галерея, в которую в год смерти Курто перешло также множество произведений старых мастеров, для всех новых поколений историков искусства явились важнейшим британским образовательным центром. В 1989 году Галерея передвинулась в великолепное здание Сомерсет-хауса в самом центре Лондона, на Стрэнде, где прежде размещалась Королевская Академия художеств. Галерея Курто сильно уступает по размерам Национальной галерее, находящейся сравнительно близко, – здесь всего 530 картин и 20 000 рисунков, при очень высокой концентрации шедевров.

Одна картина, прибывшая из Лондона, конечно, недостаточное подтверждение богатства Галереи, но она красноречиво свидетельствует об общем чрезвычайно высоком уровне входящих в нее коллекций. Ценителям новой французской живописи уже само имя Сезанна и название полотна подскажут, что следует ожидать.

Но истинных ценителей во все времена не очень много. А в случае с Сезанном их поджидают особенные препятствия постижения «простоты» живописи этого мастера, друга импрессионистов и участника общих выставок, разделявшего их колористические приоритеты, но упрямо выскальзывавшего из границ собственно импрессионистического искусства. Ведь не случайно многие из тех, кто уже приобщился к импрессионизму, довольно равнодушно проходят мимо Сезанна. Вместе с тем мировое искусствоведение настойчиво подтверждает высочайшую авторитетность сезанновской живописи, которую художественный рынок конвертирует в запредельные цены. В свою очередь, музеи призваны точно отображать статус-кво господствующих современных эстетических представлений, которые, по счастью, еще не регистрируются методами повального компьютерного одобрения или порицания, а примитивная пульсация социальных сетей не обрела право закона. Пожалуй, пока нет смысла загляды-



В Галерее Курто. У картины Жоржа Сёра «Пудрящаяся женщина»  
Фотография автора

вать в компьютерное будущее, а лучше всмотреться в музейное настоящее. Насколько нужен Сезанн статистическому большинству с его смутными, неопределенными вкусами? И более прицельный вопрос: сколь интересна одиночная картина Сезанна почти ничего об этом художнике не знающему зрителю и к тому же не обладающему опытом восприятия его произведений?

Простого знакомства с новой, пусть и необычной, картиной, наверное, недостаточно. Здесь, однако, остается, как правило, не обсуждаемый

в разговорах об искусстве аспект, способный пробудить любопытство многих, по крайней мере той части продвинутого населения, что регулярно «пасется» в интернете, стараясь ничего не упустить из хроники необычных происшествий, которые пристало знать для светского общения, хотя никакие приводящие обстоятельства и их знание не приближают к истинному постижению или наслаждению поэтикой живописи, ради чего и стоит ходить в музей.

Полтора года назад версию лондонской картины Сезанна с тем же названием и такой же примерно композицией приобрело для недавно учрежденного Музея современного искусства в Дохе королевское семейство Катара, страны, как известно, небольшой, но исключительно не бедной. Это приобретение сопровождалось надежной информацией экспертов о ее подлинности, происхождении и месте в истории искусства. Фантастическая итоговая цифра 250 000 000 долларов завершила аукционную схватку с двумя титанами нью-йоркского галерейного бизнеса Аквавелой и Гагосианом, остановившимися у черты в 220 000 000. Катарский рекорд самого дорогого произведения в мире намного перекрыл все прежние показатели (Климт, Поллок, Пикассо) и, возможно, продержится еще долго. Во всяком случае, сейчас мир еще не привык к такому уровню. А результат астрономической сделки автоматически подстегнул и рейтинг лондонской картины, взвившийся в заоблачные выси.

Конкурс цен на произведения искусства, подобно гонке вооружений, с неизменными, хотя и неравномерными ускорениями, шел на протяжении всего XX века и продолжается теперь. Беспрецедентный катарский скачок отразил растущее напряжение всеобщей финансовой системы, в очередной раз выставляя наружу недоверие к самым надежным, казалось бы, мировым валютам, – ситуация, при которой именно шедевры искусства выглядят наилучшими объектами помещения капитала.

Ценители, «вкочивающие» непомерные нефтяные дивиденды в произведения за-

ведомо чуждой им культуры, как в случае с катарскими владельцами (их музей с момента основания в 2010 году демонстрировал современное арабское искусство, а еще служил своего рода аттракционом, предоставляя площадку для сеансов одного китайского художника, рисующего порохом), догадываются, конечно, о причинно-следственных зависимостях монетарных и эстетических оценок. И те, и другие – суть принятые обществом условные величины, эволюционирующие вследствие развития товарно-денежных отношений, подстегиваемого появлением новых факторов экономического роста и неизбежной сменой поколений. В сознании торговцев финансовые эквиваленты призваны уравнивать эстетические достоинства – процесс, протекающий не стихийно, какая бы ситуация ни складывалась на отдельных торгах. Эта ситуация зависит не только от всеобщей рыночной конъюнктуры, но, в области нового искусства, также от степени «бронзовения» еще недавно актуальных художественных произведений, по мере того, как они сами, обретая привилегии классики, все реже появляются на рынке. Безумные суммы, санкционируемые ударами аукционного молотка, послушно встраиваются в уравнения, в которых нематериальным, духовным историко-художественным качествам остается соответствие в виде дензнаков. «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».

Ценность картины, будь то непреходящая художественная величина или, напротив, переходящая рыночная стоимость, конвенциональна и всегда подразумевает ситуацию исторически обусловленного общественного договора. Возведение мастера в высший ранг мирового искусства, чаще всего посмертное, заметно приводит к неслыханной прибавочной стоимости – компенсация за невзгоды молодости этого мастера, проходившей в непризнании, и запоздалое воздаяние за бесспорное первенство. Во все времена культура подчиняется пирамидальному устройению: чем ближе к вершине, тем меньше остается места и тем оно дороже. И не важно,



что торговцы используют это обстоятельство для собственной выгоды.

Сегодняшнему массовому сознанию очень импонирует расхожая, но не бесспорная идея, что всякий-де великий художник достигает истинного признания лишь после смерти. Именно так происходило с корифеями постимпрессионизма. Но, даже соглашаясь с подобной рацией, нельзя забывать, что конечная оценка зависит не только от качества, но и от количества произведений. Сезанн писал медленнее, чем его друзья Ренуар или Моне, и больше занимался беспрестанными переделками, но все же оставил солидное наследие. По полному каталогу Джона Ревалда<sup>1</sup> – 954 картины, а, учитывая, что некоторые не дошли до нас, общее число будет не менее тысячи. Кроме того, Сезанн исполнил еще множество акварелей. Их он писал легко и свободно.

Добрая половина картин Сезанна принадлежит к высшим достижениям его времени.

Поль Сезанн. Игроки в карты  
1892–1896. Музей Орсе, Париж.  
Прорисовка

Частью они разошлись по музеям, но многие все еще находятся в частных собраниях, преимущественно в США, и их владельцы не спешат с ними расстаться. Шедевры появляются на рынке сравнительно редко, и тем настойчивее спрос, объясняющий ажиотаж торга за версию «Игроков» в феврале 2012 года. На нем сказался, по-видимому, и такой фактор, как размеры композиции, ушедшей в Катар. Она в два с половиной раза больше лондонской версии и, возможно, была исполнена раньше других. Так, во всяком случае, считал сын художника.

Предмет нынешнего острого вождения, картины Сезанна, не находили ни сочувственного

приема, ни, соответственно, сбыта даже тогда, когда его искусство уже достигло зрелости. Критик и коллекционер Теодор Дюре, ревностно поддерживавший импрессионистов, вспоминал: «В 1879 году Сезанн, уезжая в Экс, оставил свои картины в парижской квартире около вокзала Монпарнас на попечение папаши Танги. Собираясь купить несколько работ Сезанна, я вместе с Танги отправился их посмотреть. Они были составлены вдоль стен и распределены по размерам, самые маленькие по 40 франков. Самые большие по 100. Я выбрал несколько штук»<sup>2</sup>. Такие цены едва покрывали расходы на материалы и работу. Очевидно невыгодные, они в тех стесненных обстоятельствах все-таки были разумны, ибо предусматривали хоть какую-то реализацию. Установил их, конечно, Танги. Похожий на тряпичника, он легко узнаваем по портретам кисти Ван Гога. Сезанна располагала к Танги неизменная готовность помочь – тот нередко мог одолжить денег, сбереженных спартанским образом жизни, который отображали его слова: «...каналья всяк, кто проживает в день больше пятидесяти сантимов». Этот монмартрский продавец красок, распознав талантливость художников, слишком обогнавших свое время и потому не находивших признания, принимал на комиссию их картины. Именно у него с произведениями Сезанна познакомился Виктор Шоке, вскоре тесно сблизившийся с художником и составивший лучшую коллекцию его работ; из нее к Сергею Щукину пришли впоследствии две картины – эрмитажный «Букет цветов в вазе» и знаменитая «Масленица» из Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В окне магазинчика Танги впервые узрел холст Сезанна Амбруз Воллар, через чьи руки потом прошла львиная доля «сезаннов», включая и все композиции с игроками в карты, равно как и подготовительные этюды к ним.

К исходу XIX века к Сезанну уже внимательно начинают присматриваться парижские любители – граф Дориа, барон де Камондо, доктор Гаше, Кошен, Пеллерен; со временем многие их

приобретения переключают в Лувр, а затем в отпочковавшийся от него Музей Орсэ. Среди даров коллекционеров – версия «Игроков в карты», завещанная Лувру Исааком де Камондо, наряду с лондонской картиной, лучшая в серии.

Нельзя не вспомнить и об еще одном завещании, оставившем глубокий след в истории импрессионизма и в судьбе наследия Сезанна. Оно принадлежало рано умершему Гюставу Кайботу (1848–1894), одному из лидеров импрессионистов. Упорная борьба вокруг этого документа, безвозмездно предназначавшего всю уникальную коллекцию государству, продолжалась два года. Половину списка академикам удалось отвергнуть, причем особую их неприязнь вызывал как раз Сезанн. Все же два его пейзажа «прорвались» в Люксембургский музей, игравший тогда роль пропускного пункта на пути в Лувр.

Уже начинающееся прижизненное признание художника удостоверяет проникновение картин за рубежи Франции. «Сезанны» приходят к Эгисто Фаббри во Флоренцию, Карлу Эрнсту Остхаусу в Хаген, Сергею Щукину в Москву. В 1889 и 1900 годах полотна мастера попадают на парижские Всемирные выставки. Морис Дени пишет большую композицию «В честь Сезанна» (1900). Тогда же пейзаж мастера приобретает берлинская Национальная галерея усилиями ее директора Хуго фон Чуди, изгнанного потом кайзером за подобные вольности. А после смерти Сезанна (1906) начинается подлинная экспансия его влияния в России и Западной Европе. Одновременно все стремительнее раскручивается стоимостный маховик продаж. Но вот задача: нужно ли скоропалительно осуждать подавляющее большинство любителей и профессиональных радателей музейного и академического толка, находивших в холстах Сезанна лишь мазню или, при наиболее снисходительном подходе, какие-то начальные шаги, далекие от обязательной законченности, которая давала бы право считать их чем-то самостоятельным? Друг и одноклассник Сезанна Эмиль Золя, автор объемистых популярных романов и статей по искусству, защищая но-

вую живопись и Эдуарда Мане, к Сезанну относился поначалу благосклонно и даже называл его самым талантливым колористом среди импрессионистов. Но по мере того как искусство Сезанна обрело неведомую прежде форму, писатель все больше смотрел на него свысока.

Недавний сторонник Золя, Жорис-Карл Гюисманс, отходя от оценок своего старшего приятеля, писал в 1889 году: «В общем, вот колорист, открывающий будущее. Еще больше, чем покойный Мане, он способствовал развитию импрессионизма. Он художник с большой сетчаткой, который, отчаянно напрягая внутреннее видение, открыл горизонты нового искусства, – таким представляется мне этот слишком забытый живописец»<sup>3</sup>. Диагноз «больной сетчатки» вскоре был развеян Писсарро, но главная мысль Гюисманса о колористе, чей особенный дар выводит к будущему искусству, конечно, стоила дорогого. Однако одна ласточка весны еще не делала.

Так уж выходило, что умные и образованные современники Сезанна не хотели разбираться в таинстве его живописи. Однако, когда впоследствии репутация художника преобразилась с отменной точностью до наоборот, он превратился в объект всеобщего уважения, сделавшись в XX веке непререкаемым авторитетом.

Доказательств нынешней популярности Сезанна сколько угодно. Это и представительные выставки – от монографических ретроспектив до групповых смотров импрессионизма, и толпы «паломников», которые заполняют крупнейшие музеи мира, обладающие полотнами мастера. Интернет-сфера забита многочисленными изображениями, широко распространилась биографическая литература. Но тома популярных повествований Перрюшо или Линдсея, переведенные и на русский язык, не выдерживают серьезных литературных и искусствоведческих критериев осмысления жизни и творчества большого художника. Быть может, тут сама жизненная канва героя, за отсутствием романтической занимательности, не такова, чтобы увлечь массового читателя.

В жизни Сезанна, действительно, слишком мало того, что принято выставлять напоказ. Да, он самоотверженно трудолюбив, когда имеет дело с живописью, но неудачлив и не умеет обеспечить успех, преследуя лишь ему понятные цели, впадая в апатию или ярость, когда, как ему представляется, он не достигает желаемых результатов. У него трудный и, кажется, не очень сильный характер. В молодости и позже, пока жив отец-банкир, Сезанн полностью зависит от его властного нрава, мирясь даже с отцовской перлюстрацией адресованных ему писем. Он вынужден скрывать многолетнюю связь с бывшей натурщицей и сына, плод этого союза. После смерти отца ему не приходит в голову участвовать в художественной борьбе, он богат и независим, его совершенно устраивает уединенное существование вдали от Парижа, в родном Провансе. Одна только живопись приносит удовлетворение. Для увлекательного байопика не густо. Не то, что у Ван Гога или Гогена, других столпов постимпрессионизма, о которых романы пишутся, переводятся на различные языки и переиздаются.

При этом имя Сезанна действует как отличный бренд (не последнее обстоятельство, что оно и звучит хорошо). Постоянно находят себе занятие не только ценители его искусства, но и коммерчески изобретательные менеджеры, так что выпускаются, например, альбомы о кухне, которую якобы предпочитал художник, хотя толком об этом ничего неизвестно, и вся затея фальшива. Но никто не протестует, какая разница, что образ жизни Сезанна отличался простотой, ведь подозревать этого диабетика в гастрономической изощренности – явный перебор или подлог. В результате с шиком подается кухня Прованса, с ней он, конечно, не мог не быть знаком. Это ли не полномасштабное признание?

Вместе с XIX веком уходила в безвозвратное прошлое мощная и, быть может, наиболее плодотворная эпоха европейской цивилизации, столетиями раньше начатая Возрождением в Италии и Нидерландах. Сезанн разделял



Поль Сезанн. Девушка у фортепиано (Увертюра к «Тангейзеру») Около 1869. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

предпочтения этой эпохи, глубоко почитая ее гениев и в неменьшей степени таких продолжателей, как, например, Пуссен.

Однако собственная живопись выносила его к иным берегам: непостижимым образом он нащупывал странные новые пути художественного пересотворения мира, не полностью совпадавшие с заветами Ренессанса и барокко. Эти новые ориентиры по-настоящему понадобятся лишь революционно настроенному XX столетию. Сезанн очутился в одиночестве, на драматичной грани водораздела двух времен, ренессансно-центричного и новейшего времени, сделавшись одним из прародителей модернизма, если за этим навязчивым и слишком часто извращаемым понятием видеть не безразмерный и пестрый конгломерат всемирной художественной сцены, затопленной всякой всячиной модернизма, а свершения его непосредственных преемников в начале XX столетия.

Именно к Сезанну, не сговариваясь, обращали свои надежды вожди новой эпохи Матисс и Пикассо. «Это учитель для нас всех»<sup>4</sup>, – говорил Матисс в беседе с Жаком Генном в 1925 году. «Знал ли я Сезанна? Да он был моим единственным и неповторимым наставником»<sup>5</sup>, – вторил ему Пикассо восемнадцатью годами позже в разговоре с фотографом Брассаи. В своем собственном творчестве оба словно вели нескончаемый и жизненно важный диалог с Сезанном.

В Эрмитаже картине из Галереи Курто предстоит выдерживать сопоставление с весьма неурядным подбором «сезаннов», привычным

русским посетителям. Восемнадцать полотен у нас и еще четырнадцать в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина отражают творчество мастера в высшей степени достойно. Две трети этого русского состава, вне всякого сомнения, относятся к выдающимся достижениям. Сюжет с игрой в карты, правда, в обоих российских музеях не представлен и никогда не включался в какие-либо заезжие выставки. Серия «Игроков» между тем стоит в искусстве мастера особняком и занимает в его творчестве важное место.

Все вариации «Игроков в карты» принадлежат зрелому творчеству и относятся к 1890-м годам. Прежде к такой тематике Сезанн не обращался. Ранняя живопись – это портреты, пейзажи, натюрморты и гораздо реже фигурные композиции. А поскольку к последнему типу относятся и все версии «Игроков в карты», уместно прибегнуть к двум типологически сопоставимым картинам из Эрмитажа.

В первую очередь, невозможно обойти вниманием «Девушку у фортепиано» (второе название – «Увертюра к «Тангейзеру»», около 1869). В ней, как и в «Игроках», тоже запечатлена интерьерная сцена. Лаконичностью, уравновешенностью отчетливо отцентрированной композиции она предвосхищает «Игроков». Известно, как долго бился Сезанн над «Девушкой у фортепиано». Две предыдущие, отставленные им версии до нас не дошли, и мы не знаем, как они выглядели. Иными словами, «Девушка...» явилась результатом сложного, противоречивого процесса, но как он проходил, остается лишь догадываться.

«Девушке у фортепиано» предшествовали фигурные композиции совсем иного рода, работа над которыми не замирала и впоследствии. Это изображения купальщиков, но больше купальщиц, писавшиеся, по крайней мере на ранних этапах, очень быстро, без композиционных сомнений, которые пришлось преодолевать в «Девушке у фортепиано». Писались они не на натуре и не с натуры. Формально принадлежат к жанру ню, они исполнены не академично,

как было принято, а со страстью нескрываемого эротического влечения. Искусствоведение в этом случае предпочитает пользоваться другими определениями и обычно поминает романтизм и романтическую страстность.

Выбор мирного, домашнего мотива с музицированием отчасти был результатом впечатлений от старых мастеров в Лувре, «Дуэта певицы и лютниста» Терборха (1669) и еще больше «Женщины, играющей на виргинале, и певца» Метсю (1661), только аналогичный мотив Сезанн хотел исполнить в гораздо более энергичном и композиционно ясном современном ключе. При этом изображение сестер, старшей, рукодельничающей Мари, и младшей, Розы, сидящей за фортепиано наподобие героини Метсю, словно намеренно ограждало молодого, неуравновешенного живописца от того, что его друзья и семья сочли бы странной и неприличной эскападой. Легко вообразить, что случилось бы, продемонстрируй он своих купальщиц (не случайно никто не допускался в его святилище, мастерскую в Жа-де-Буффан).

Название «Увертюра к «Тангейзеру»» звучит в письмах друзей Сезанна, находившихся под обаянием музыки Вагнера, которым, вероятно, хотелось именно так обозначить эту композицию. Но достаточна ли для сегодняшнего восприятия отсылка к пафосной музыке немецкого композитора? Вольно или неволью, всему духу сцены больше соответствует рукоделье и интерьерный покой, чем интонации вагнеровской увертюры.

Совсем иное – купальщицы того же времени, в которых воплотились не воспоминания о занятиях в Академии Сюиса или походы в Лувр, а образы разгоряченного воображения. Кажется, в крупных торопливых мазках ошутима не переваренная, не сублимированная энергия полового влечения. Поэтому до обращения к «Игрокам» уместно, наряду с «Девушкой у фортепиано», вспомнить и об еще одном эрмитажном холсте – поздних «Купальщицах» (1890–1891), отделенных от «Девушки...» двумя десятилетиями. Эту пространственно



Поль Сезанн. Купальщики  
1890–1891. Государственный  
Эрмитаж, Санкт-Петербург

совершенно иначе организованную картину с большим числом персонажей отличают общая подвижность пластической массы, готичность структуры и самодостаточная, стихийная энергетика.

Сравнение двух чрезвычайно непохожих композиций – «Девушки у фортепиано» и «Купальщиков», – различных тематически и стилистически, позволяет глубже ощутить эволюцию сезанновского искусства, в котором была заключена как безудержная энергия чувства, так и призванная совладать с ней узда разума, соединение, с редкой убедительностью и гармо-

нией воплотившееся со временем в «Игроках». В лондонской вариации возвращение к постулатам, выразившимся в «Девушке у фортепиано», органически сопрягается с особой пластической структурой, свойственной эрмитажным «Купальщикам».

Одна из очень ранних композиций Сезанна – «Лот с дочерьми» (Ревалд относил ее исполнение к 1865 году или ранее, а Гоуинг – даже к 1861; частное собрание, Лос-Анджелес), маленькая картина, показанная впервые лишь в 1989 году, когда прежние табу были поколеблены. Объятие пьяного Лота с дочерью выглядит столь откровенно, что, как заметил Лоуренс Гоуинг в обзоре выставки ранних произведений Сезанна<sup>6</sup>, картина считалась бы в начале 1860-х годов порнографией. У нее испытанное библейское извинение, наряду с использованием прототипа кисти Гверчино, но звучание традиционного мотива задано неумемной личной страстностью. И эта картина, и другие маленькие мифологические мизансцены «Нереида и тритон», «Сатиры и нимфы» (1867, частные собрания) писались, скорее всего, для себя. Момент «выпускания пара» художником всем им свойствен.

В таких произведениях недвусмысленно проступает психология Сезанна со всеми фобиями и влечениями. Важная ее струна – отношение к женщине, чей образ гипертрофируется и, закономерно оказываясь центральным в ранних картинах, делается источником душевных противоречий и постоянных экскурсов в воображаемый мир. Художник неловок во взаимоотношениях с женщинами, он их, в сущности, боится и бежит – внутренняя склонность, которой суждено прогрессировать и дальше.

Близкая к «Девушке у фортепиано» по времени исполнения, но не по духу – «Оргия» (около 1867, частное собрание), картина, достаточно крупная и очень красочная, наверное, наиболее выразительное проявление неистового романтизма молодого Сезанна. Он сам передал ее Воллару для своей первой выставки в 1895 году. В обзоре этой экспозиции Гюстав Жеффруа писал: «Это панно в глубине зала, с неслыханной роскошью красок и небывалым сиянием света трактуемое празднество упоения и сладострастия под синим небом на фоне архитектурного пейзажа, – главная отправная точка открытой перед нами творческой

жизни. Ясно, резко, с дикой уверенностью оно утверждает страсти и увлечения молодости Сезанна, его полное восхищение Веронезе, Рубенсом, Делакруа. Здесь не рабское восхищение, а исповедание веры, декларация нового художника, который клянется в верности живописи, пышности, энергии»<sup>7</sup>.

Новая волна почти рубенсовских, только словно бы преднамеренно огрубленных образов чувственной наготы набегаем с «Купальщицами» и «Купальщиками» в 1873–1877 годах. К ним нельзя не добавить «Искушение св. Антония» (1877, Музей Орсе, Париж) и «Вечную женственность, или Триумф женщины» (1877, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес). Далее следует серия «Купальщиц» и «Купальщиков» 1878–1880 годов, полотна которой отличаются большой конструктивностью и даже классичность очертаний. Рубенсовидность тел и дело ступенька, уменьшается также резкость в трактовке объемов. Приход зрелости знаменуют композиции начала 1890-х годов, своего рода пандан, который неплохо иметь в виду, переходя к одновременно возникающей группе «Игроков». Разница, правда, состоит в том, что «Купальщицы» не только многочисленнее, но и многостороннее по подходам. Сезанн работает над ними до самой смерти, так и не завершив свой последний самый крупный холст – «Большие купальщицы» (1895–1906, Художественный музей, Филадельфия).

Скажут, а причем здесь купальщицы, вечная женственность, триумф женщины, если в центре нашего внимания находится игра в карты, сюжет совершенно иного порядка? Как соотносится такая бытовая завязка с романтическими страстями? Напрямую не соотносится, но в той странной системе, которую образует живопись большого мастера, эта незамысловатая сценическая транспозиция корреспондирует со всякими другими его работами и психологически, и философски, образуя мир прямо противоположный, мир мужской, где многое формулируется без экивоков, где женщинам делать нечего. Но этот мир мужской



Поль Сезанн. Игроки в карты  
1890–1892. Фонд Барнса, Филадельфия. Прорисовка

состоятельности не отвергает другого мира, где неотвратимо присутствует женщина, мира пугающего и все же влекущего. Поэтому в мастерской Сезанна в Эксе в последние годы до самого конца оставались «Большие купальщицы», эта грандиозная архитектура, воздвигнутая монументальными образами-блоками нагого женского тела. На фоне этого панно художник позировал для одной из последних своих фотографий.

Мы ничего не знаем о том, как Сезанн относился к карточной игре. Ни в письмах, ни в воспоминаниях не найти ни следа. Скорее всего, такое занятие всегда оставалось ему чуждо. Представим себе только, что отец, кое-как смирившийся с упрямым увлечением живописью у единственного сына, «неправильно» выросшего и уклонившегося от серьезных дел, вдруг застал его за картами, что означало бы самое пустое препровождение времени, подобающее лишь бездельникам.

Несколько событий второй половины 1880-х годов многое изменили в жизни Сезанна. В марте 1886 года вышел в свет роман Золя «Творчество», и в художнике-неудачнике Клоде Лантье, герое романа, Сезанн узнает себя. Он глубоко уязвлен и порывает с человеком, тесно связанным с ним с раннего детства. В апреле художник скрепляет, наконец, браком многие годы скрываемую связь с Ортанс Фике, моделью большинства его портретов, начиная с 1877 года. Дожив до сорока семи лет, он все еще находился на содержании у отца, отношения с которым всегда оставались очень сложными и нередко напряженными. В конце октября 1886 года 88-летний отец умирает, оставив детям большое наследство.



Поль Сезанн. Игроки в карты  
1890–1892. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Прорисовка

В те годы Сезанн жил то в Париже, то в Эксе. Лето и часть осени 1890 года он, по настоянию жены, находился в Швейцарии, чем тяготился, но в ноябре он уже снова в Эксе и обосновывается в Жа-де-Буффан, объединившись с матерью. Там и тогда ему приходит в голову мысль писать работников поместья, из которой рождается потом тема «Игроков». Он, конечно, не отождествлял себя с крестьянами, наподобие некоторых передвижников. Разница в сравнении с другими изобразителями крестьян, сочувственно к ним относившимися, русскими, немецкими, французскими, только в том, что он не горел душевным сочувствием и писал их так, как поступил бы с любыми другими персонажами или даже предметами. Сама остраненная манера его живописи к тому располагала.

Случайно ли, что Сезанн обратился к такому сюжету уже после смерти родителя? Наверное, нет. Естественно и то, что произошло это в Жа-де-Буффан, где ему был дорог каждый

уголок, но где прежде всякий шаг он должен был контролировать, находясь под доглядом.

В поместье, куда художник вернулся теперь, происходят перемены. Многие, что было запущено, приводят в порядок, нанимают для разных надобностей местных крестьян, с которыми Сезанн знакомится и вскоре испытывает соблазн писать их. Не все же время иметь перед глазами одну и ту же модель, жену, которую он поселил в городе, в нескольких километрах от Жа-де-Буффан.

Но если писать работника, не возникнут ли трения с домашними, со старшей сестрой Мари, управляющей в поместье? Наемному работнику положено работать, чем бы он ни занимался.



А если удастся склонить его к позированию в свободный час, требуется, чтобы он умел сохранять неподвижность в течение всего сеанса. Нужна статичность того рода, к которой причлена жена; ей художник приводил в пример любимого натюрмортного «героя», яблоко – оно-то не двигается.

Прованс не Париж. Здесь никто не отменял сиесты, надолго растянутого южного обеденного перерыва, когда у работников остается достаточно времени и для дежурной забавы, карточной игры. И что всего важнее, игроки, поглощенные своим занятием, почти не двигаются: условие, необходимое Сезанну для работы, не нужно специально обговаривать, оно уже существует. Остается только устроиться где-то в углу.

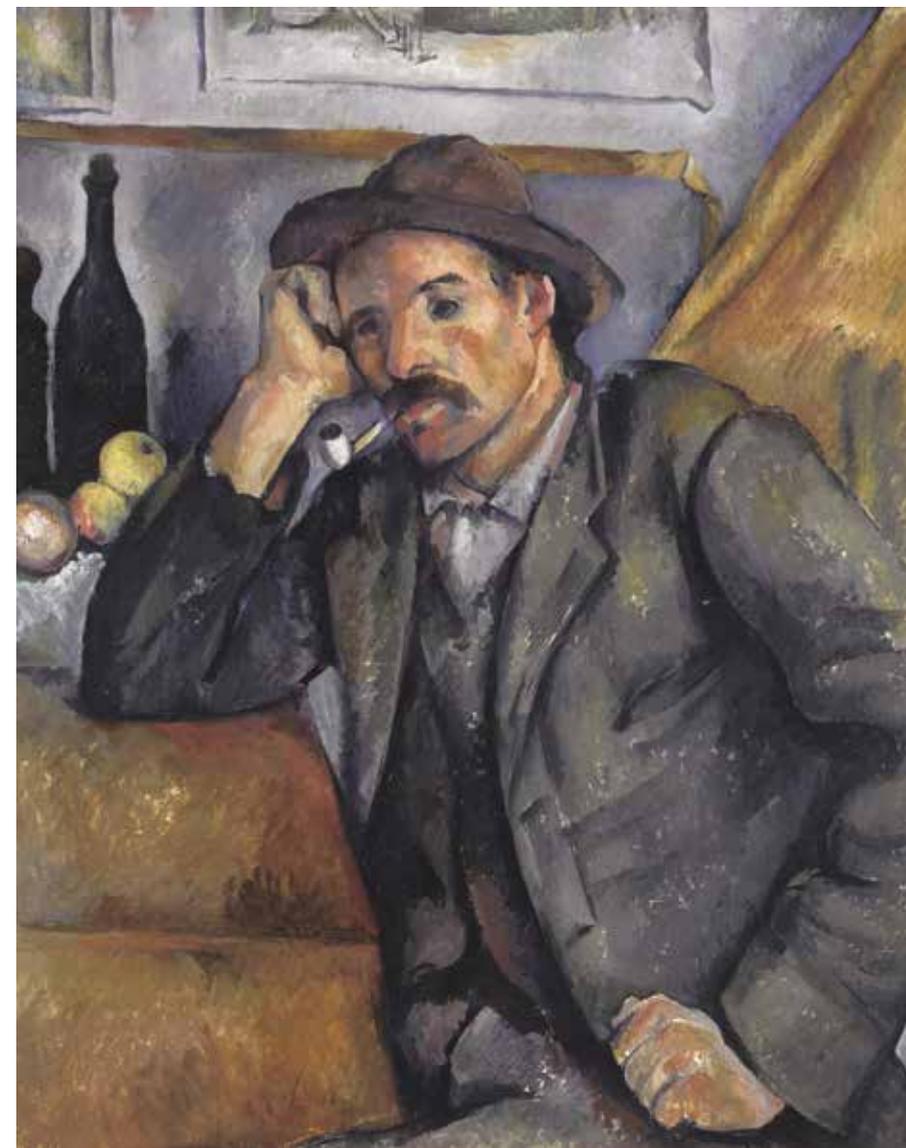
Мы не знаем, когда и как начиналась и продвигалась затем серия картин с игроками: каких-либо документированных источников нет, если не считать пассаж из книги Жоашима Гаске, молодого поэта из Экса, друга и собеседника художника в старости. «После многих

Картины «Курильщики» на выставке «Игроки в карты Сезанна», проходившей в Галерее Курто в 2010 году

Слева направо произведения из Эрмитажа, Музея в Мангейме и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина  
Фотография автора

этюдов и набросков он наконец осуществил идею, сильно занимавшую его: в своей светлой кухне на ферме он усадил на простые деревянные стулья вокруг бутылки игроков в карты, крепко сложенных, здоровых мужиков, – им прислуживала девочка, она, может быть, олицетворяла его молодость. Это одно из прекрасных его полотен, в нем он ближе всего подошел к «формуле», которую искал»<sup>8</sup>.

В строках Гаске, написанных лет через двадцать после того, как создавались «Игроки», произошла контаминация различных полотен



Поль Сезанн. Курильщик  
1890–1892. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Оноре Домье. «Я помню, что предупредил царя Агамемнона, что начинается четвертый акт и нужно поспешить, чтобы его не оштрафовали»  
1856. Литография. Серия «Драматические наброски»

с этими персонажами. Бутылки в вариации из Фонда Барнса в Филадельфии нет (а только там фигурирует девочка). Бутылка же показана в версии из Музея Орсэ. Девочка в других вариантах отсутствует. Она играла второстепенную роль и при следующих обращениях к сюжету, духовно более целостных, не понадобилась. Считать ее символом сезанновской молодости – не более чем романтическое преувеличение поэта.

Спустя чуть не семьдесят лет эта девочка, Леонтина Поле, рассказала Ричарду Рэтклиффу, писавшему диссертацию в Институте Курто<sup>9</sup>, что это она позировала для картины Сезанна и что ее отцу, Полену Поле, садовнику в поместье Жа-де-Буффан, художник заплатил за позирование пять франков<sup>10</sup>.

Первая половина 1890-х годов, в течение которой была исполнена вся серия «Игроков»

в карты», прошла для Сезанна в постоянных перемещениях в Париж и обратно в Прованс. К первому варианту он приступил не раньше конца 1890 года, и то, скорее всего, не сразу к групповой композиции, а поначалу к одиночным этюдам и более крупным изображениям работников в Жа-де-Буффан, вполне реалистическим, натуральным, при всей обобщенности манеры, в сущности, портретным, но не психологическим портретам (такой подход всегда оставался чужд Сезанну), в большинстве своем они остались выразительными типажными.

Эти одиночные портреты, по крайней мере те полотна, что соотносятся с «Игроками», современные исследователи датируют 1890–1892 годами. В основном они – курильщики, поскольку к тому же точно разряду принадлежат и игроки, не выпускающие трубки изо рта. Помимо нескольких поясных изображений, так или иначе предшествовавших композициям с картежниками, Сезанн написал три отдельных постановочных портрета с облокотившимся курильщиком, глубоко погруженным в размышление. Два из них (Кунстхалле, Мангейм; Эрмитаж) Ревалд датировал 1891 годом, а последний, принадлежащий Музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, – 1893–1896 годами. Для эрмитажного «Курильщика», как теперь понятно, позировал садовник Полен Поле, что доказывается его фотографией, сделанной через тридцать лет. Несмотря на то что он превратился в пожилого человека, опознать его нетрудно<sup>11</sup>. В трех «Курильщиках», равно как и в «Игроках», воцаряется не только торжество живописной гармонии, но вместе с ней какая-то особая философия жизни. Однако сама поза героя каждой картины выводит его за скобки сюжета с карточной игрой, при том что по всему духу и общности персонажей они тесно связаны с темой<sup>12</sup>.

За отсутствием документации последовательность в исполнении вариаций «Игроков» остается дискуссионной. Гаске считал, что вся серия выстроена от малого к большому, то есть два полотна, принадлежащие Музею Метрополи-



тен и Фонду Барнса в Филадельфии, написаны, по его мнению, в самом конце. Им, по его словам, предшествовали картины: ныне находящаяся в Музее современного искусства в Дохе, из Музея Орсэ, наименьшая по размерам, и из Галереи Курто. Вряд ли Гаске располагал точными сведениями: ни он, ни кто-либо иной не видели, как работал Сезанн. Гаске, скорее всего, исходил из обычной практики XIX века, когда к самому большому размеру выходили лишь после исполнения подготовительных эскизов и малых, пробных, вариантов.

Сезанн, однако, не был «правильным» живописцем, и здесь, по-видимому, важнее всего учитывать стилистические параметры работы, а они совсем не одинаковы в каждом случае. Картины из Метрополитена и Фонда Барнса, самые большие, менее живописны и более об-

Оноре Домье. «Что за удивительная игра! У каждого игрока по королю!»  
1851. Литография. Серия «Злободневности»

стоятельны по деталям как костюмов персонажей, так и воспроизведения фона (занавес справа и стул в левой части, курительные трубки на стене и т. д.). В первой четыре действующих лица, во второй – пять. В трех других композициях, двухфигурных, в особенности той, что принадлежит Галерее Курто, фон расплывчатый, смазанный. Выхваченный из кадра и показанный сам по себе, он не воспринимается как стена кабачка, а кажется просто-напросто абстрактной живописью.

Небезынтересно в данном случае сравнить лондонскую и парижскую версии, наименьшие по размеру и, как теперь считается, последние в цикле по времени исполнения. Именно их большинство ученых, занимающихся живописью Сезанна, относят к лучшим в серии, а вместе с тем – к вершинам живописи мастера. Спор о том, какая из них оказалась заключительной, трудно разрешить совершенно удовлетворительно, но, кажется, больше оснований считать последней лондонский холст<sup>13</sup>.

В обеих картинах, в сравнении с американскими версиями, энергия живописи возрастает, концентрируясь на двух профилях участников состязания, сидящих за столом с картами в руках и обдумывающих ход, иными словами, она концентрируется на решающем моменте, от которого зависит исход игры.

В парижском варианте в глубине стола меж ними стоит высокая черная бутылка, сверкающая белым бликом. С первого взгляда может показаться, что и в лондонской картине имеется в таком же точно месте черная бутылка, но, всматриваясь, понимаешь, что это абберрация, что в этом месте находится всего лишь темный провал сходных очертаний, разделяющий два дивана или что-то на них похожее. Отвлеченность и чистая красочность картины явно возросла.

Бернар Дориваль еще шестьдесят пять лет назад обосновал точку зрения, прямо противоположную порядку, объявленному некогда Гаске. Дориваль исходил из практики Сезанна, подкрепляемой его же признаниями. Тот говорил, что в начале работы он нередко бывал очень привязан к натуре, что ему нужно было в нее вжиться, а затем уже он стремился «достичь гармонии, параллельной натуре»<sup>14</sup>. Именно это мнение поддержал и Джон Ревалд в своем полном каталоге живописи Сезанна<sup>15</sup>.

Вынужденные более или менее точно ранжировать различные слагаемые всей серии, авторы последнего времени предпочитают не слишком уточнять год исполнения, выставляя чаще всего двум картинам (из Музея Метрополитен и Фонда Барнса) равно расплыв-

чатую датировку – 1890–1892 годы, а трем остальным (Галерея Курто, Музей Орсе и Музей в Дохе) – 1892–1896 годы. Соответственно, вся цепочка картин не конструируется в жестком порядке, что за чем следует. Поэтому, придерживаясь современных воззрений на предмет, очень трудно решить, какая картина была все же самой первой – филадельфийская или нью-йоркская.

Что послужило начальным толчком обращения к теме карточной игры? Такой вопрос бессмыслен применительно, например, к шедеврам русской литературы, в частности к «Пиковой даме». Пушкин, как известно, был очень азартным игроком. Но у Сезанна личный интерес к исходному мотиву отсутствовал, и исследователи его творчества обычно удовлетворяются лишь музейными его впечатлениями. Вспоминают братьев Ленен. Исполненные приблизительно в одно время, в конце 1630-х годов, крошечная картинка Антуана Ленена «Маленькие игроки» (Лувр, Париж), изображающая подростков, и еще больше «Игроки» Матье Ленена (Музей Гране, Экс-ан-Прованс) приводятся всегда в пример. Сезанн нередко бывал в Музее Гране. Друг его юности Антони Валабрег вспоминал, как, при всех недостатках исполнения, картина Матье Ленена в Эксе привлекала их достоверностью редких реальных наблюдений.

Не обходится, конечно, и без упоминания фламандцев XVII века и луврской «Игры в карты» Тенирса (1640–1645, ныне – в Музее Гренобля). Фламандские сцены кабацкого быта в Лувре, которые Сезанн видел у Брауэра в «Интерьере кабака» (1630–1632) или Тенирса в «Курильщике, облокотившемся о стол» (1643), не только забавны, но и таят скрытое нравоучение, во что художник, по-видимому, вникал не очень пристально. Курение, укоренившееся по питейным заведениям Фландрии и Голландии, было новейшей забавой XVII столетия, в сущности, первичным для европейской цивилизации приобщением к наркотическому развлечению. Сезанн спокойно соединил в своих картинах различные пороки (курение, карты,



Альфонс де Невиль. Угощение начальника  
1875. Деталь. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

алкоголь), поскольку сталкивался с той же комбинацией у крестьян эского пригорода.

Музейные впечатления Сезанна, способствовавшие обращению к мотиву, не ограничивались, конечно, анекдотическими примерами карточной игры и курения во фламандской живописи. В том же Лувре гораздо большее внимание зрелого мастера притягивала огромная застольная сцена Веронезе «Трапеза в Эммаусе» (около 1559), настоящий праздник для глаз, и предшествовавшая ей картина на тот же сюжет кисти Тициана (1533–1534). Эти шедевры живописи для застольной фигурной композиции, даже и такой, как «Игроки в карты», давали наиболее привлекательный ориентир.

Но, какое бы досье из музейных отсылок ни составлялось и сколь бы искусствоведчески доскональным оно ни выглядело, гораздо важнее оказывались реальные впечатления и события, побудившие художника обратиться к теме. Однако, наряду с импрессионистами, он отказывался от бытовых сюжетов, когда они служили занимательными рассказами, отвращавшими живопись от ее истинного предназначения. И характерно, что друзья Сезанна, импрессио-

нисты, карточной игры не писали. Исключение составляет большая картина «Партия в безик» Гюстава Кайботта (1880, частное собрание)<sup>16</sup> с фигурами в натуральную величину при очень натуралистической трактовке. Это произведение, показанное на выставке импрессионистов 1882 года, Сезанн, очевидно, знал (о нем в то время много писали в прессе) и, скорее, бессознательно противопоставил своих «Игроков» из Фонда Барнса – крестьян, одетых затрапезно и не снимающих шляп в помещении, как будто достаточно приличном, чтобы требовалось ему соответствовать, – кайботтовским чопорным персонажам в белых воротничках, выведя им близкий крупный размер. Так, по всей вероятности, они коротают сиесту.

Знатoki карточных игр могли с легкостью оценить отменную точность Кайботта в воспроизведении именно безика, модного в XVIII веке, потом полузабытого и снова приобретшего популярность в светских кругах 1870-х годов. Тем самым художник-импрессионист подчеркивал современность своего искусства. «Нужно принадлежать своему времени», – любили подчеркивать импрессионисты. Сезанна, однако,



BRASC (J.). Vieux pêcheurs jouant aux cartes; Ghoggia (Italie).



ALEXANDRE (J.). Compagnie de cartes. — Old cards.



HALL (P.). La fille du cabaretier. — The publican's daughter.

подобная верность натуре и сиюминутности несколько не интересовала.

Кайботт и Сезанн были далеко не единственными, кто писал игроков в карты, и в Салонах начала 1890-х годов этот мотив появлялся не редко. Так, в Салоне Национального общества изящных искусств 1891 года фигурировала, например, «Игра в карты» давно забытого Стейнхейля, но, разумеется, действовали там не современные крестьяне. Их тогда было принято, по крайней мере в Салонах, представлять уважительно. Большим почтением пользовались сельские «жанры» Жюль Бретона, где крестьяне изображались с тем же благообразием, что исторические герои. Да и у того же Стейнхейля незамысловатое событие игры перенесено в обстановку ренессансного замка. В Салоне французских художников 1894 года Брасс воспользовался иной, географической приманкой: его персонажи – старые рыбаки из маленького итальянского портового городка Кьоджи привычно убивают время за картами. В следующем году в Салоне Национального общества фигурировали «Морские волки» Куртанса, опять-таки занятые карточной игрой. В Салон 1896 года Р. Аль представил картину «Дочь хозяина заведения». Хотя на первом плане идет игра, но объектом основного привлечения должна послужить миловидная дочка трактирщика на втором плане.

И. Брасс. Рыбаки в Кьоджи, играющие в карты  
1894. Салон французских художников 1894 года

Ф. Куртанс. Морские волки  
Около 1895. Салон Национального общества изящных искусств 1895 года

Р. Аль. Дочь хозяина заведения  
Около 1896. Салон французских художников 1896 года



MAXIMILIEN (C. DE). Trois Pilotes. — Three Pilots.



FERNAND (C.). La partie de piquet. — Party of cards.



BLIGNY (A.). A qui la belle? — To whom the winning-game?

Все эти и еще другие полотна писались независимо друг от друга, а Сезанн, конечно, не зависел от салонных живописцев. Совпадение мотивов означает, что здесь мы просто сталкиваемся с очень распространенным явлением, общим местом и европейского быта, и его отобразений. Разница лишь в том, что Сезанн общих мест не боялся. Для него смысл живописи заключался в самой живописи, а деятели Салонов, как могли, старались оживить свои сценки анекдотическими подробностями, придавая им максимальную занимательность.

Русскому зрителю, чьи вкусы в значительной степени сформированы отечественной жанровой живописью XIX столетия, априори нелегко представить, что изображение двух персонажей за столом само по себе может быть значительным, если ни эти персонажи, ни сюжет, в котором они задействованы, не выглядят сами по себе как нечто заслуживающее воспроизведения. Не случайно русская светская живопись, за исключением немногих портретов с парой персонажей, двухфигурных застольных композиций избегала. Во Франции дело обстояло иначе, что объяснимо двумя обстоятельствами. Во-первых, количество картин, производимых в Париже в конце XIX века, было раз в тридцать больше, чем в России. Соответственно, и конкуренция существовала неизмеримо более высокая, а потому возникал и большой

К. Маринич. Три лоцмана  
Около 1896. Салон французских художников 1896 года

К. Фирмен. Партия в пикет  
Около 1896. Салон французских художников 1896 года

А. Блиньи. Кому везет  
Около 1889. Салон французских художников 1889 года



соблазн использовать еще недавно непрacticуемые схемы. Во-вторых, в отличие от очень серьезного настроения русской живописи, многие французские художники охотно эксплуатировали ситуации шутливого характера, в частности сценки с двумя участниками застолья. Этому способствовало обилие в Париже и его окрестностях огромного количества кафе и кабачков. Такой эпизод, к примеру, написал один из кумиров в Салонах 1870–1880-х годов Альфонс де Невиль («Угощение начальника», 1875, Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Говоря о французских современниках Сезанна, в первую очередь нужно вспомнить Оноре Домье. Ни в дошедших до нас письмах Сезанна, ни в других источниках, имеющих к нему отношение, имя этого мастера не упоминается. Но не приходится сомневаться, что Сезанн знал Домье. Его знали все. А такой изощренный мастер композиции, как Дега, часто именно у Домье находил подсказки для своих композиционных решений.

Обращаясь к живописи Сезанна, наивно было бы говорить о заимствованиях. Но как раз в фигурных построениях он, с его постоянными колебаниями, мог ощутить внутреннюю поддержку у мастера, ему равновеликого. Домье, не боясь повторений, непринужденно соединял в картине две фигуры. Вспоминаются его «Шахматисты» (1861–1867, Музей Пти-Пале, Париж). К аналогичному приему он прибегал в «судейских» сюжетах (акварель «Два адвоката», 1862, Рейксмузеум, Амстердам). Возможно, Сезанну был неизвестен этот лист с двумя обращенными друг к другу профилями, но то, что младший современник Домье невольно близко подошел к сходному решению, несомненно. Гораздо более вероятно, что Сезанну была известна картина Домье на мольеровскую тему «Криспен и Скапен» (1863–1867, Музей Орсе, Париж). Она дважды показывалась в Париже на персональных выставках мастера, в 1878 и 1888 годах. Последнюю из них Сезанн мог видеть.

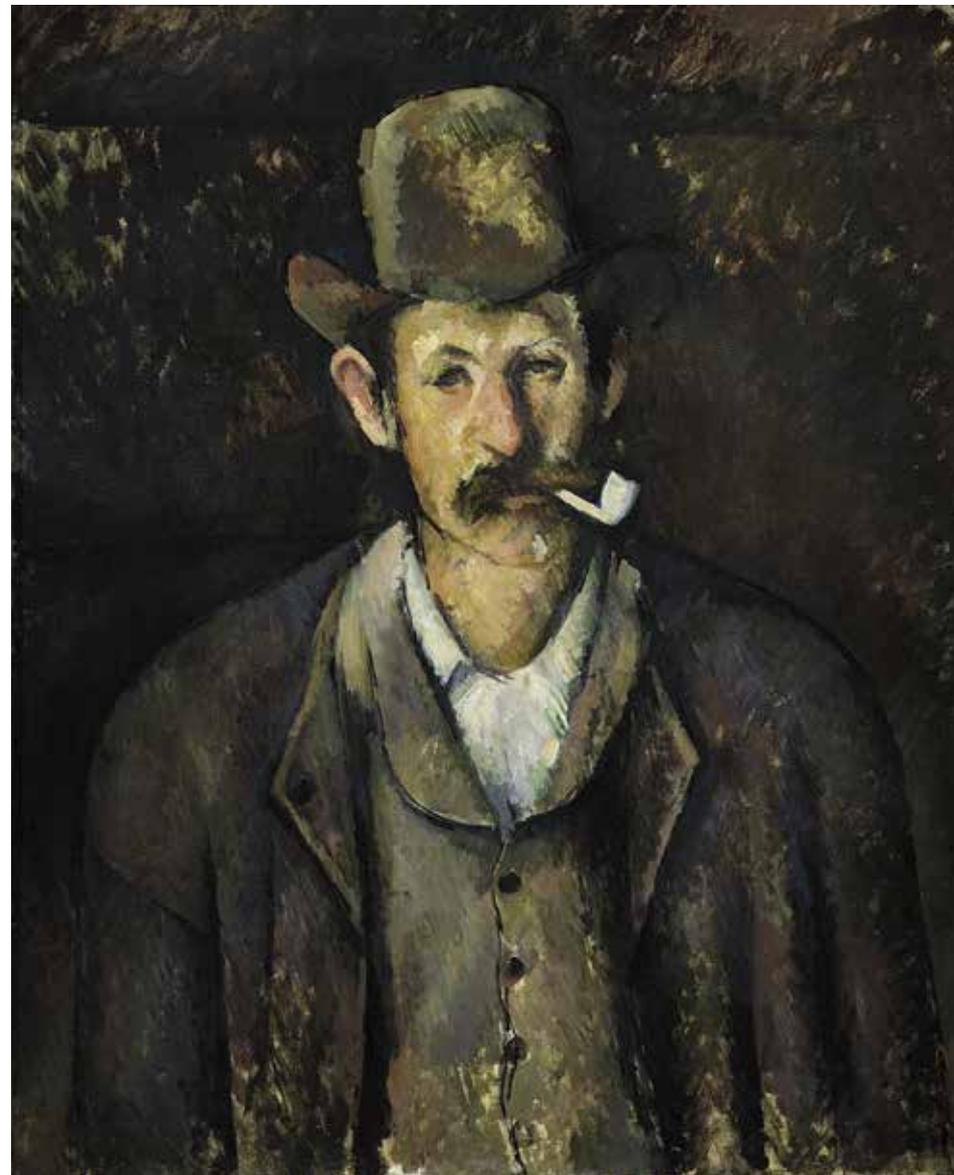
Тема карточной игры не была редкостью во французском изобразительном искус-

стве XIX века. Мы сталкиваемся с ней в картинах Эрнеста Мейссонье, старшего и безумно знаменитого современника Сезанна. У него играют благородные герои, обычно мушкетеры XVII века, а не современные крестьяне. Напротив, у Поля Гаварни и Домье действовали люди, которых легко было встретить в любом общественном месте.

Сезанн знал юмористические литографии Домье, который привычно потешался над обывателями, в каком бы обличье они ни выступали. Его человек в венке – актер, играющий роль Агамемнона в какой-то оперетте, вроде «Прекрасной Елены», которая, правда, появилась позже. Актерам в перерыве перед выходом на сцену не чуждо увлечение карточной игрой, а Домье регистрировал любые застольные забавы: шахматы, шашки, домино, но карты, конечно, чаще.

Однако в культуре XIX века существовало и иное отношение к игре, ярче всего проявившееся в русской классической литературе, у Пушкина и Гоголя. Для них карточная игра могла служить емким образом общественных отношений, даже моделью мира.

Вообще же, Сезанна привлекала натура сама по себе. Но натура должна была стать частью общей гармонии всех элементов живописи. Он писал впоследствии Эмилю Бернару: «Лувр – это хороший справочник, но нужен еще какой-то посредник. Реальная и чудесная наука – это изучение, позволяющее понять разнообразие природы»<sup>17</sup>. Как происходило изучение природы, серия «Игроков» показывает с редкой наглядностью. В лондонской картине Сезанн представил двух реальных персонажей, которых писал прежде уже не единожды и здесь лишь слегка изменил их черты. Игрок справа – это Полен Поле, слева – садовник в Жа-де-Буффан, которого все называли «папаша Александр». Его отдельный погрудный портрет в натуральную величину также хранится в Галерее Курто, акварельный этюд (около 1892) – в частном лондонском собрании. Опираясь на предшествующие зарисовки и картины, художник, кажется, смог бы изобразить их вслепую.



Поля Сезанн. Человек с трубкой  
1892–1893. Галерея Курто, Лондон

Рентгенограммы двух картин, относящихся к различным этапам сложения всей серии и принадлежащих Музею Метрополитен и Галерею Курто, показывают, что в каждом случае разные построения (одно с четырьмя фигурами, а другое – с двумя) не подвергались композиционным переделкам. Дополнительно прописывались только небольшие, но важные для общего живописного звучания детали. Так, в лондонских «Игроках», как мы их теперь видим, в сравнении с ранним состоянием, которое фиксирует рентген, более выделена шляпа папаша Александра, акцентирован веер карт в его руках и белая рубашка, которой вначале не было.

В двух самых ранних вариациях – из Фонда Барнса и Метрополитена – одни фигуры показаны анфас, другие в профиль. В трех последних композициях Сезанн действовал экономнее и увереннее, сосредоточившись на противостоянии лишь двух игроков. В первых версиях, помимо участников игры, появлялся наблюдатель или даже двое, как в картине из Филадельфии. Чтобы они были видны, понадобился светлый фон стены, что, в свою очередь, повлекло включение бытовых подробностей, кувшина на полке, картины и занавеса, а между ними специальной полочки для запасных трубок. Тем самым предполагалось, что имеется в виду не случайное помещение, выделенное для нужд работников, а нечто более презентабельное – вероятно, кафе, хотя некоторые исследователи предполагают, что это интерьер нижнего этажа в Жа-де-Буффан. Сам же деревянный стол, ристалище игры, – крашеный, выглядит очень бедно.

В последних версиях ситуация иная – стол накрыт скатертью. Фигуры несколько высветлились, но фон основательно потемнел. В катарской и парижской вариациях он более респектабелен, чем в лондонской; нижняя часть стены там обшита панелью темного, по-видимому, красного дерева, на столе черная бутылка с вином. Здесь остается признать, что картежники сражаются именно в кафе.

Напряжение поединка передано совсем не физиономически, не искажением или напря-

жением лиц персонажей – они лишь погружены в раздумье, – а звучанием красок. Центральное место картины отведено столу, что представляется вполне логичным. На нем – руки играющих, он столько же соединяет, сколь и разделяет соперников, но важно видеть и саму картину во всех ее тончайших нюансах цвета. Красно-коричневые оттенки стола и скатерти, его покрывающей, быть может, подсказаны натурой. В Провансе и сейчас любят ткани такой тональности, и именно этот массив разгоряченных оттенков, контрастирующий с холодными красками в одеждах игроков и всего окружения, питает скрытую энергию картины.

«Цвет ничто, если он не находится в соответствии с сюжетом и не усиливает впечатления картины, действуя на воображение. Предоставим разным Буше и Ванлоо писать легкими, ласкающими глаз тонами и т. д.»<sup>18</sup>, – такую запись 2 января 1853 года сделал в своем дневнике Эжен Делакруа. Маловероятно, чтобы Сезанн не знал слов мастера, которого боготворил. В любом случае он разделял такие верования с самых первых шагов, когда Делакруа был еще жив, а на французской художественной арене царил второе рококо и преуспевали новейшие подражатели Буше.

Замечательно писал о Сезанне Морис Дени. «Конфликт, драма – тайна Сезанна и заключается в этом наполовину сознательном, наполовину неосознанном сочетании стиля и непосредственного восприятия. То, что другие искали в подражании древним, он нашел в конце концов в себе самом. О Паскале говорили, что он был “рожден для того, чтобы изобретать науки, а не изучать их”, так и Сезанн был вынужден изобретать свои средства выражения по мере того, как возрастали требования его глаза и его ума»<sup>19</sup>.

<sup>1</sup> *Rewald J.* The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné. N. Y., 1996.

<sup>2</sup> Цит. по: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 202.

<sup>3</sup> *Huysmans J.-K.* Écrits sur l'art. 1867–1905. Paris, 2006. P. 360.

<sup>4</sup> *Matisse H.* Écrits et propos sur l'art. Paris, 1972. P. 84.

<sup>5</sup> *Brassai.* Conversations avec Picasso. Paris, 1964. P. 99.

<sup>6</sup> *Gowing L.* Cézanne. The Ealy Years. 1859–1872. Royal Academy of Arts. London, 1988. P. 74.

<sup>7</sup> *Geffroy G.* Paul Cézanne // La vie artistique. Paris, 1900. Vol. 3. P. 216.

<sup>8</sup> *Gasquet J.* Cézanne. Paris, 1926. P. 16.

<sup>9</sup> Диссертация Рэтклиффа (PhD, The Courtauld Institute of Art, London, 1961) называлась «Рабочие методы Сезанна и их теоретические основы».

<sup>10</sup> *Ireson N., Wright B.* Cézanne's Card Players. The Courtauld Gallery. London, 2010–2011. P. 16.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> На выставке «Игроки в карты Сезанна» (2010, Галерея Курто) впервые были показаны рядом три «Курильщика» (кат. 20, 21, 22), два из них, мангеймский и эрмитажный, изображают Полена Поле.

<sup>13</sup> Недавнее технологическое исследование парижской картины позволило открыть под слоем живописи следы рисунка, нанесенного графитным карандашом, что подразумевало стадию композиционного поиска, уже не понадобившегося для лондонской версии.

<sup>14</sup> *Dorival B.* Cézanne. N. Y., 1948. P. 63.

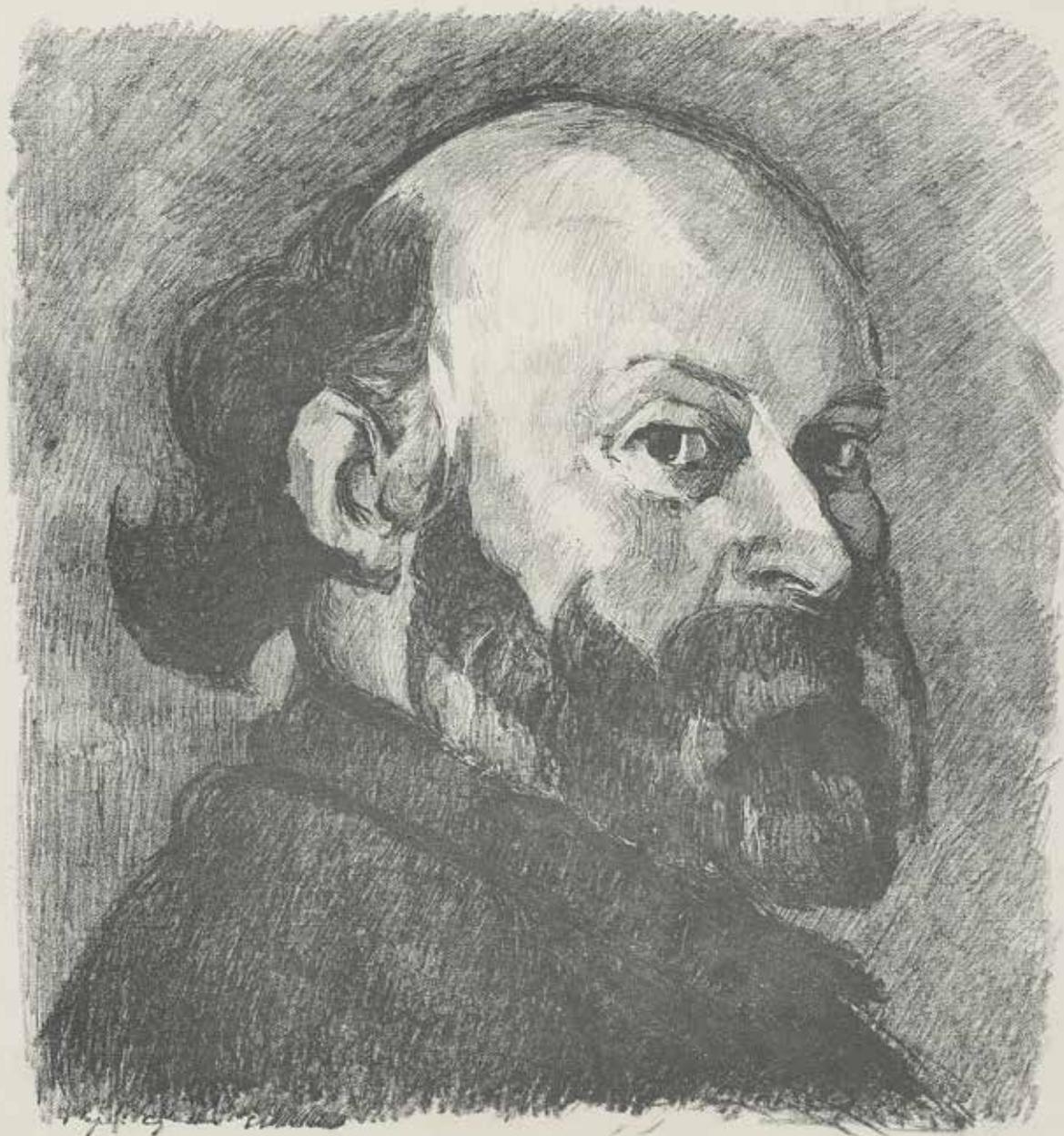
<sup>15</sup> *Rewald J.* Op. Cit. N 706, 707, 710, 713, 714.

<sup>16</sup> *Cézanne's Card Players.* The Courtauld Gallery. London, 2010. P. 65

<sup>17</sup> Письмо от 12 мая 1904 г. *Cézanne P.* Lettres a Emile Bernard. Conversations avec Cézanne. Paris, 1978. P. 28.

<sup>18</sup> Дневник Делакруа. М., 1961. Т. 1. С. 336.

<sup>19</sup> *Дени М.* Сезанн и искусство барокко // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 308.



## Summary

London's Courtauld Gallery has one of the world's finest collections of modern French paintings, not least among which is the superb selection of works by Paul Cézanne. As part of our programme of cultural exchange, one of these works, *The Card Players*, has been loaned for exhibition in our series "Masterpieces from the World's Museums in the Hermitage".

Albert Kostenevich, curator of modern French painting at the Hermitage, has produced a booklet looking at this important work, his text inspired by a visit to Jas-de-Bouffan, the estate where Cézanne spent his youth and to which he returned in his later years. Material for his series of *Card Players* and *Smokers* (one painting from the latter series is today in the Hermitage's own collection) was provided by the peasants of the land around Aix-en-Provence and those who worked on the estate itself. Smoking and playing cards to while away the hot afternoons, the peasants paid little attention to the artist as he produced the sketches and studies that were to underlie his series of five canvases of different sizes, each involving a different number of figures.

The young Provençal poet Joachim Gasquet, with whom Cézanne was on friendly terms, related that the artist started with small canvases (one of which is the London version of *The Card Players*) and moved on to the larger paintings that are today in the Metropolitan Museum in New York and the Barnes Foundation in Philadelphia. It is unlikely, however, that Gasquet was truly able to follow work on the series since Cézanne

never showed these paintings to anyone. In 1948 Bernard Dorival, leading French scholar of late-nineteenth-century art, suggested that in truth the creative process had been the very reverse of that described by Gasquet.

If Dorival was right then the last compositions in the series are the two paintings of similar size in London and in the Musée d'Orsay in Paris. This opinion is shared by the organisers of the 2010 exhibition *Cézanne's Card Players* at the Courtauld Gallery and by Albert Kostenevich. The Barnes painting is precisely worked up in its details while the Courtauld picture is particularly painterly and expressive. It is now dated to between 1892 and 1896.

Card games were not a rare subject in nineteenth-century French art and were depicted in paintings by Ernest Meissonnier and prints by Honoré Daumier, both of whom tended to take a somewhat satirical view of the players. A similar approach was taken in the first half of the 1890s – around the same time as Cézanne was turning to the subject – by painters of the official salons, the Salon des Artistes Français and the Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. A number of these works are cited to set the context for Cézanne's painting, providing a particularly striking contrast since his own paintings are devoid of any humour or supercilious condescension. Although his card players are totally concentrated on the game, their absorption is expressed not through exaggerated gestures or facial expressions, but through the dynamism and beauty of the painting itself. Fate herself seems to be present in this apparently banal setting, in the game of cards in which Cézanne's players are so engrossed.

Жан Эдуард Вюйар. Портрет Поля Сезанна  
1914. Литография с автопортрета Поля Сезанна 1883–1884 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**Костеневич А. Г.**

К72 Поль Сезанн. Игроки в карты / А. Г. Костеневич ; Государственный Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. – 40 с. : ил. – (Шедевры музеев мира в Эрмитаже)

ISBN 978-5-93572-509-9

Картина Поля Сезанна «Игроки в карты» (1892–1896) из лондонской Галереи Курто, показываемая в цикле «Шедевры музеев мира в Эрмитаже» относится к числу композиций мастера, которые никогда не выставлялись в музее. Она явилась результатом предшествующей эволюции творчества Сезанна, что можно проследить, в частности, по произведениям «Девушка у фортепиано» и «Купальщики» из коллекции Эрмитажа. Сопутствовала «Игрокам в карты» группа «Курильщики», один из которых также принадлежит эрмитажному собранию. Такие связи обстоятельно анализируются в подготовленной к выставке публикации А. Г. Костеневича, хранителя новой французской живописи в Эрмитаже.

Тема карточной игры нередко воспроизводилась в то время в произведениях и салонных живописцев, и импрессионистов, в частности у Гюстава Кайботта. Резкое отличие Сезанна от остальных проявляется в полном отсутствии интереса к самому сюжету. Его картина оказывается не воплощением занимательной фабулы, а средоточием чистой живописи, которой все подчинено. Начав со сцен, где прорабатывались детали интерьера, показывались не только игроки, но и наблюдатели, художник в итоге свел композицию к поединку двух персонажей, придя к лаконизму и предельной выразительности.

Книга рассчитана как на специалистов по европейской живописи XIX века, так и на широкий круг читателей, интересующихся творчеством Сезанна.

УДК 75(44)«18»Сезанн  
ББК (Щ)85.143(3)

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

**Альберт Григорьевич Костеневич**

**Поль Сезанн. Игроки в карты**

Серия «Шедевры музеев мира в Эрмитаже»

Редактор А. Ю. Родина

Корректор Е. С. Молчанова

Перевод на английский язык: К. Филлипс

Редактор английского текста Ю. Р. Редькина

Обработка изображений: И. В. Бондарь

Прорисовки: Д. Г. Гаскевич

Подписано в печать 13.08.13. Формат 80 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Усл. печ. л. 3,7. Тираж 1000 экз. Заказ 60

Издательство Государственного Эрмитажа  
190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34

Отпечатано в типографии

ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»  
194004, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60