



ПИССАРО

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

72



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 72

***Камиль Жакоб
Писсарро***

Москва
Директ-Медиа
2011



Вид на Ля Варенн. 1863

Камиль Жакоб Писсарро считается одним из самых последовательных представителей французского импрессионизма. Он писал главным образом сельские ландшафты, а в конце жизни открыл новый для себя жанр городского пейзажа, создав в нем поистине великолепные работы. За скромными картинами с видами окрестностей Парижа не видно воззрений художника, являвшегося убежденным анархистом и мечтавшего о падении монархии и буржуазного общества: он никогда не пропагандировал политические взгляды в своем искусстве.

Писсарро был хорошим педагогом. Его советами пользовались Поль Сезанн, с которым он работал в 1872–1882, Поль Гоген, учившийся у живописца в период 1879–1883, и собственные сыновья. Однако, обучая других, он и сам не переставал развиваться. Доказательство тому – увлечение неоимпрессионизмом под влиянием молодых художников Жоржа Сера и Поля Синьяка, в чьей манере Писсарро творил в 1886–1890.

Детство и юность

Знаменитый французский художник-импрессионист Камиль Писсарро родился далеко от Франции. Он появился на свет 10 июля 1830 на острове Сен-Тома (входит в группу Виргинских островов Вест-Индии) в Карибском море.

Мать Писсарро происходила из Доминиканской Республики. Предки живописца по отцовской линии были выходцами из Брагансы – португальского средневекового города, расположенного около испанской границы, и являлись марранами – насильственно крещеными в годы инквизиции евреями. Отец Писсарро приехал на Сен-Тома в 1824 во исполнение последней воли жившего там и недавно умершего своего дядюшки, чтобы помочь с делами его вдове Рашель Мансано-Помье. В результате Рашель забеременела. Синагога отказалась признавать их брак, который противоречил еврейским религиозным нормам. Семья имела характерную для марранов двойственную религиозную ориентацию: не порывая с иудаизмом, они принадлежали христианству. Писсарро, выросший в такой среде, вообще не считал себя последователем ни одной из религий и был атеистом.

В 1842 двенадцатилетний Камиль Писсарро впервые пересек Атлантику и прибыл во французскую столицу для учебы в колледже. После его окончания в 1847 он вернулся на остров Сен-Тома и стал работать в лавке отца, получая неплохой доход. Писсарро-старший занимался торговлей и надеялся, что сын продолжит его дело. Пять лет юноша усердно трудился на этом поприще, при этом не оставляя занятий



Варенн-де-Сент-Илер. 1863

рисованием, которые полюбил еще в колледже. Однако со стороны родителя он не встречал одобрения своего увлечения. Писсарро зарисовывал все, что обращало на себя его внимание в повседневной жизни, и так однажды в начале 1850-х, изображая работающих в порту матросов, он познакомился с художником-пейзажистом Фрицем Мельби. Датчанин Мельби, который был старше его всего на несколько лет, приехал на Сен-Томас для создания пейзажей Южной Америки. Эта встреча оказалась судьбоносной для будущего живописца. Более опытный коллега увидел в рисунках Камиля проявление таланта и убедил молодого человека в необходимости покинуть родной остров и поехать с ним в Венесуэлу, где товарищи смогли бы вместе рисовать. Писсарро согласился и отправился странствовать вместе с Мельби, предупредив родителей о своем решении запиской.

Путешествие длилось пять лет. Начинающий художник зарисовывал пестрый быт людей, которых он наблюдал во время поездки. В 1855 Писсарро вернулся в отчий дом и сообщил о своем твердом намерении стать живописцем. Отец, хотя и мечтавший о торговом поприще для сына, не стал ему возражать и отправил в Париж – столицу искусств, чтобы тот обучался непростому ремеслу художника у какого-нибудь

известного мастера, и даже назначил Камилю небольшое ежемесячное содержание.

Снова оказавшись в Париже в возрасте двадцати пяти лет, Писсарро окунулся в его художественную жизнь, выделив из пестрой среды сторонников и противников господствующего классицизма одного живописца – Камиля Коро, писавшего лирические пейзажи, столь не похожие на «идеальные» выдуманные ландшафты приверженцев академического стиля. Коро еще не был признан в официальных кругах, но это не смущало молодого человека.

Париж

В Париже начинающий художник стал посещать Школу изящных искусств, в стенах которой обучались все желающие получить официальное признание. Однако занятия в центре художественного образования Франции не понравились Писсарро: его не устраивала сама академическая система преподавания, предполагавшая работу в мастерской. Молодому живописцу хотелось писать с натуры – ведь на протяжении самого раннего этапа своего творческого пути (до приезда в Париж) он творил именно так, запечатлевая различные бытовые сценки, разворачивавшиеся на лоне южной природы. Но были и положительные моменты: Школа изящных искусств подарила Писсарро

знакомство с художником Людовиком Пьеттом-Монфуко, с которым он очень подружился. Впоследствии Писсарро и Пьетт вместе писали на пленэре, и Камиль часто гостил в поместье своего друга.

Школа изящных искусств не была единственным художественным учебным заведением в Париже. Во второй половине XIX века стали появляться частные студии, получавшие звания академий, которые за плату предоставляли возможность начинающим художникам писать модели. В одну из таких — академию Сюисса — и стал ходить Писсарро (сам Сюисс вовсе не был живописцем, как можно подумать, и не имел к искусству никакого отношения, кроме того что ранее работал натурщиком, благодаря чему разбогател и основал студию). Здесь Писсарро познакомился с будущим импрессионистом и другом Клодом Моне, а также с Полем Сезанном.

Постигая законы искусства живописи, художник обращался за советами к пейзажисту Антуану Мельби — брату своего друга Фрица Мельби, с которым он странствовал до прибытия в Париж. Также он решился нанести визит своему кумиру Камиллю Коро. Тот, хоть и не брал учеников, тоже согласился помогать советами молодому собрату по искусству.

В 1859 Писсарро попытал счастья и послал в Салон одну из своих картин, подписавшись учеником Антуана Мельби. Надежда молодого живописца оправдалась, и жюри приняло его работу. Она осталась почти не замеченной из-за неудачной развески, однако начинающему художнику был важен сам факт участия в такой серьезной выставке.

В том же году молодому человеку улыбнулось личное счастье: его родители переехали в Париж, а вместе с ними и горничная его матери, простая бургундская крестьянка Жюли Веллей. Она и стала любовью живописца, а вместе с тем причиной разрыва с отцом. Писсарро-старший не захотел признать брак сына с крестьянской женщиной и в наказание перестал содержать его. Жюли являлась католичкой, но их союз был освящен церковью лишь в 1870.

Салоны 1861 и 1863 отвергли полотна Писсарро, однако в 1863 он представил свои работы в Салоне Отверженных (выставке как раз таких же непризнанных художников, чьи работы не принимались официальным Салоном).

После того как отец лишил его содержания, материальное положение Писсарро заметно ухудшилось. Картины не продавались, а в 1863 у Жюли родился сын Люсьен. Семья живописца переехала в пригород Парижа Варенн-де-Сент-Илер, где жизнь была дешевле, чем в столице.

Со времени своего второго приезда в Париж Писсарро писал природу французской земли. В его творчестве не осталось и следа от экзотических впечатлений, которые подарили юноше южные страны.



Дорога. 1864

Он, родившийся на одном из Антильских островов Карибского моря и до двадцати пяти лет живший в солнечных тропиках, воспеал скромную природу умеренного пояса. Франция стала для художника второй родиной, окрасив его палитру сдержанными тонами и влюбив в себя безвозвратно. Если кто-то из французских живописцев специально предпринимал путешествия в экзотические страны в поисках вдохновения, новых сюжетов и обогащения палитры (как великий романтик Эжен Делакруа, ставший символом обновления национальной живописи, импрессионист Огюст Ренуар, последовавший в Алжир по примеру своего кумира Делакруа, или Поль Гоген, навсегда поселившийся на Таити), то Камиль Писсарро пошел в противоположном направлении. Каждый его французский пейзаж необыкновенно лиричен.

«Варенн-де-Сент-Илер» (1863, Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт) — умиротворенный летний пейзаж, написанный в окрестностях Парижа, куда, как уже упоминалось, переехала семья художника после рождения сына. Зелень, поля и бескрайнее небо необычайно вдохновляют автора. Работа проста по композиции и непритязательна по сюжету — женщины собирают в поле травы. Для картин Писсарро характерно включение в пейзаж человеческих фигур, но живописец не стремится тщательно их



Улица в Понтуазе (улица Жисор). 1868

выписывать — они нужны для «оживления» ландшафтов.

В творчестве мастера часто встречается дорога. Кроме живописных возможностей, которые предоставляет художникам этот мотив (изгибы и повороты дороги подсказывают гармоничное построение композиции), он несет в себе и смысловую нагрузку. Испокон веков дорога является символом человеческой жизни. Поэтому и в живописи ее изображение нередко означает тот путь, который предначертан каждому из нас. И хотя искусство Писсарро далеко от символизма, видевшего в зримых образах отражение незримых явлений, в произведении «Дорога» (1864, собрание мистера и миссис Гордон Поллок, Нью-Йорк) можно угадать размышления автора о жизненном пути. И словно в подтверждение сказанного на кипарисовой аллее появляются два одиноких человека. Интересно, что в названии работы не конкретизируется местность, по которой проходит изображаемая дорога. Это придает картине философский оттенок.

В 1865 у Камиля и Жюли родился второй ребенок — дочь Жанна. Семья переехала в другой пригород — Понтуаз, но художник часто бывал в Париже, где вместе с остальными импрессионистами ходил в излюбленное ими кафе Гербуа. Там в оживленных спорах и дружеских беседах рождалась эстетика импрессионизма. В 1869 Камиль Писсарро поселился в Лувесьенне. И где бы он ни жил, везде находил сюжеты для пленэрной живописи. Обыденные мотивы под его кистью обретали лирическую окраску.

Настроение пасмурного дня прекрасно передано на полотне «Улица в Понтуазе (улица Жисор)» (1868, Австрийская галерея Бельведер, Вена). Небо, затянутое тучами, отражается в мокрой мостовой и словно накладывает на всю улицу оттенки серого, окутывая сероватой влажностью зелень листвы, белый камень домов и красную черепицу крыш, отчего все краски теряют чистоту звучания.

Совсем иным предстает перед нами Понтуаз в напоенной солнечным светом работе «Эрмитаж в Понтуазе» (1868, Музей Гутенхайма, Нью-Йорк). Города



Вверху: Сады Эрмитажа в Понтуазе. 1868

Внизу: Эрмитаж в Понтуазе. 1868





Почтовая карета в Лувесьенне. 1870

преображается под лучами солнца, пейзаж залит теплыми красками. Приветливо и гостеприимно смотрят двухэтажные домики, зеленеют сочная листва и трава, а по дороге прогуливаются женщины с детьми.

Осенней влажностью дышит полотно «Почтовая карета в Лувесьенне» (1870, Музей д'Орсе, Париж). Художник заставляет нас испытать те же ощущения, которые рождает у него самого омытый дождем город: приглушенный звук кареты, шелестящей по мокрой мостовой, свежесть запаха осенних листьев, радостные просветы голубого неба, проглядывающего сквозь расходящиеся облака. И вовсе не почтовая карета, как это можно предположить, исходя из названия, интересует автора: она, равно как и человеческие фигуры, нужна ему для того, чтобы показать «обитаемость» города и обозначить композиционный центр работы. Истинные же «герои» полотна — лик изменчивой природы, пробивающийся из-за облаков свет, рассеивающий пасмурное настроение.

В пейзажах Писсарро нет ничего случайного. Несмотря на их кажущуюся простоту и естественность,

все подчинено законам гармонии. О тщательном продумывании композиции картин свидетельствует замечательный холст «Каптанов в Лувесьенне» (1870, Музей д'Орсе, Париж). Витиеватый рисунок раскидистых крон каптановых деревьев участвует в построении пространства работы. Это достигается выбором определенного ракурса, при котором графичный узор голых ветвей на фоне серого зимнего неба, заполняя собой всю верхнюю часть полотна, создает декоративный эффект, подобный плетеному кружеву. И в этом жемчужно-сером зимнем царстве особенно ярко звучит оранжево-красный цвет каменной постройки, притягивающей к себе взгляд.

Ракурс — точка зрения, с которой написана картина, — имеет огромное значение в композиционном плане. Но с его помощью художник может расставлять и смысловые акценты. Городская дорога на полотне «Лувесьенн, дорога в Версаль» (1870, собрание Эмиля Георга Бюрле, Цюрих) написана с высоты балкона одного из домов, ее могут созерцать как две беседующие молодые женщины, так и зритель, словно незримо присутствующий там. Открывающийся пейзаж служит прекрасным обрамлением для жанровой сце-

ны, которой, по сути, и является данное произведение.

Художник упорно работал, невзирая на то что его картины никакого успеха не имели, дохода не приносили и подвергались, подобно полотнам других импрессионистов, нападкам и насмешкам. Живописцу приходилось нелегко: содержать и кормить семью было практически не на что. К тому же в 1871 у Жюли родился третий ребенок Жорж-Анри.

Социальные катаклизмы

В 1870–1871 разразилась Франко-прусская война. Многие покидали страну, чтобы переждать страшные события в более спокойном месте. Писсарро сначала жил в Монфуко, имении своего друга Пьетта, после чего перебрался в Англию. Здесь он присоединился к Клоду Моне, также временно поселившемуся на Туманном Альбионе. Друзья вместе писали пейзажи Великобритании, открывали для себя полотна английских пейзажистов романтической школы Джона Констебля и Уильяма Тернера и многому



Каштаны в Лувесенье. 1870

Лувесеньн, дорога в Версаль. Фрагмент. 1870





Дорога. 1870

учились у них. Произведения англичан укрепили уверенность приятелей в необходимости работать на пленэре и передавать в своих работах световоздушную среду, что невозможно при работе в мастерской.

В Англии Писсарро свел одно очень важное для себя знакомство – с торговцем картин Полем Дюран-Рюэлем, финансовая поддержка которого значительно облегчила жизнь художника.

Вдали от Франции живописец осознал свою привязанность к ней, ему хотелось поскорее вернуться домой: «Я не останусь здесь; только за границей чувствуешь, как Франция велика, прекрасна и гостеприимна. Здесь все иначе! Здесь встречаешь лишь равнодушие, презрение, даже грубость. Художники тут завидуют и не доверяют друг другу. Здесь нет искусства, здесь все предмет коммерции»¹.

Возвращение в разгромленную Францию было печальным. Дом в Лувесенне, в котором жил Пис-

сарро, варварски разграбили немцы; почти все его полотна, находившиеся там, растоптали солдаты: они просто закрывали ими уличную грязь и лужи. Пережив это несчастье, мастер вновь принялся за работу.

В Салон он своих картин больше не отправлял, хотя участие в нем могло бы обратить на его творчество внимание общественности, а значит, и потенциальных клиентов. Материальные трудности испытывали все импрессионисты, но кто-то из них, например Ренуар, не отказывался от возможности выставляться в Салоне. Другие же принципиально не хотели участвовать в официальных мероприятиях вместе с художниками академического толка, исповедуя идею нового искусства. Писсарро, как уже говорилось, принадлежал к последним. Убеждения непримиримого живописца обрекали его родных на нищенское существование. Жюли выращивала в огороде овощи, которые часто и составляли скудный рацион семьи.

Жить в столице бедный художник не мог себе позволить. Он снимал дома в живописных окрестностях



Вверху: Сад. 1872

Внизу: Каштаны в Овси. 1873





Въезд в деревню Вуазен. 1872

Парижа, где находил прекрасные мотивы для своих картин – обыденные, но необыкновенно лиричные. В 1873 живописец вновь поселился в Понтуазе, куда к нему приехали молодые коллеги, в том числе Поль Сезанн, к творчеству которого никто в то время серьезно не относился. Товарищи часто писали вместе на пленэре. Так Сезанн проникался методом работы Писсарро – одним из тех немногих, кто верил в будущее признание таланта этого художника.

Источником вдохновения для Писсарро нередко служили повседневные и неказистые реалии крестьянского быта. Обращаясь в своем творчестве к жизни французской провинции, он оставлял «свидетельства» деревенского мира, пока не тронутого процессами индустриализации. «Въезд в деревню Вуазен» (1872, Музей д'Орсе, Париж) – сельский пейзаж с невысокими каменными домиками и широкой дорогой, по которой катится телега, запряженная белой лошастью.

Несколько стаффажных человеческих фигур дополняют картину мирной жизни. Практически аналогичный «набор предметов» показан и на полотне «Дорога из Лувесьенна» (1872, Музей д'Орсе, Париж) – так же идет лошадь со своей повозкой, вот-вот готовая поравняться с парой путников, такие же белокаменные дома с красными крышами прячутся за заборами, и даже точно так же вздымаются по обочинам вертикали высоких деревьев с голыми стволами и небольшими круглыми кронами. Мастер не ищет эффектных видов – он видит поэзию в обыденном.

На картине «Прачечная на реке в Понтуазе» (1872, Музей д'Орсе, Париж) с берега реки деревня не выглядит сколь бы то ни было интересной и привлекательной, но Писсарро и в ней находит очарование. Река делает небольшой поворот, и в этой излучине крестьяне соорудили небольшую бревенчатую терраску, на которой женщины полощут белье. У берегов привязаны лодки, вдали виднеются постройки. Художник салонного толка никогда не обратил бы внимания



Вверху: Дорога из Лувесьенна. 1872

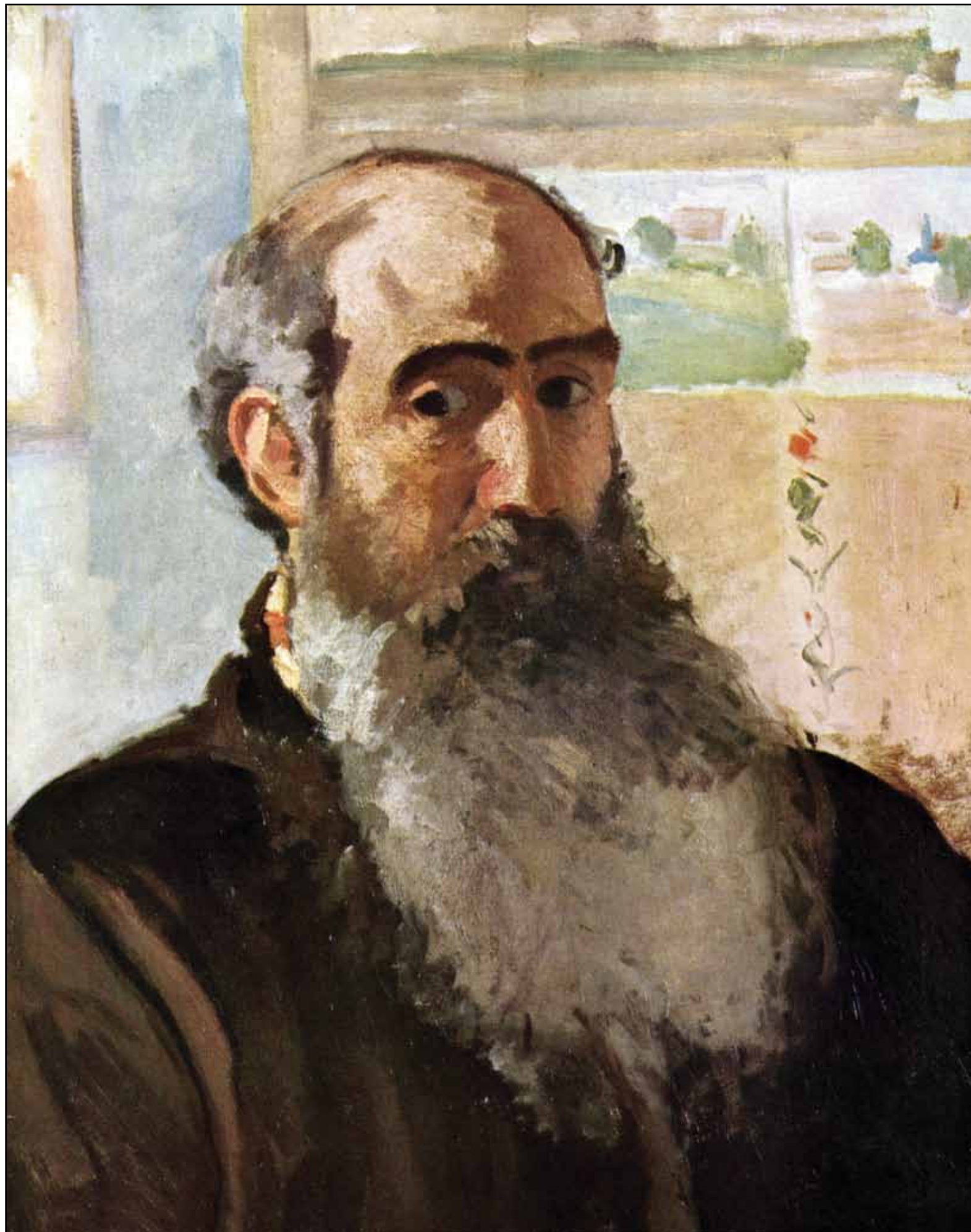
Внизу: Прачечная на реке в Понтуазе. Фрагмент. 1872



Пейзаж с затопленными полями. 1873







Автопортрет. 1873



Пейзаж близ Понтуаза. 1874

на столь скромный вид, недостойный высокого искусства. У Писсарро же он приобретает и значение, и лирическую окраску. Изображенная крестьянка с белым полотном в руках обращена к зрителю. Люди ее сословия являются частыми героями картин Писсарро.

Некоторые творения живописца эскизные: по замыслу автора они закончены, но производят впечатление подготовительных этюдов, этюдов, написанных на природе для последующей доработки в мастерской. Однако для Писсарро они обладают главным признаком самостоятельного произведения живописи — выражают идею их создателя, ибо являются результатом наблюдений природы и кропотливого труда по передаче ее состояния. К таким картинам можно отнести «Пейзаж с затопленными полями» (1873, Художественный музей «Атенеум Водсворта», Хартфорд).

Импрессионисты

В 1873 написан «Автопортрет» (Музей д'Орсе, Париж) — опыт самопознания, оценка собственной личности. Живописцу уже сорок три года — возраст достаточно серьезный. На зрителя смотрит сильно облысевший мужчина с изрядно поседевшей пышной

бородой библейского патриарха. Обращает на себя внимание его взгляд: Писсарро глядит то ли недоверчиво, то ли сомневаясь в правильности собственного жизненного пути. И было в чем сомневаться: искусство сорокатрехлетнего живописца все еще не имело признания, упорный труд не обеспечивал достойного существования семье, в которой росло трое детей. Усиливалось недовольство Жюли, уставшей от житейских проблем.

В 1874 художники, чьи произведения по-прежнему отвергались жюри официального Салона, решили устроить выставку на собственные средства. Это были Клод Моне, Эдгар Дега, Поль Сезанн, Огюст Ренуар и Камиль Писсарро, объединившиеся в Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов и граверов. Помещение предоставил фотограф Надар, который разрешил использовать свои мастерские бесплатно. Итак, 15 апреля выставка была открыта. Наградой живописцам стали нападки и насмешки. Комментируя эту экспозицию, один из критиков назвал друзей импрессионистами — это прозвище и закрепилось за ними впоследствии. Художники получили лишь ругательные отзывы, однако заявили о



Крестьянка с тачкой. 1874



Мартовское солнце. 1875

себе. Так началась их сложная борьба за обновление национальной живописи.

В том же году у Писсарро после болезни умерла девятилетняя дочка Жанна и родился сын Феликс-Камиль. Но финансовое положение оставляло желать лучшего – работы главы семейства по-прежнему не покупались. После провала выставки Анонимного общества художников он уехал из Понтуаза и снова поселился у своего друга Пьетта. Организованный в 1875 аукцион картин, на который очень надеялись импрессионисты, принес лишь разочарование: публика негодовала, лишь некоторые полотна продавались, да и то за бесценок.

Писсарро не изменял однажды выбранному кругу сюжетов, вращавшихся вокруг крестьянской темы, а продолжал писать природу, вечно прекрасную и вечно меняющуюся в световоздушной игре. Замечательны по свежести красок такие произведения, как «Крестьянка с тачкой» (1874, Национальный музей, Стокгольм), «Пейзаж близ Понтуаза» (1874, частное собрание), «Мартовское солнце» (1875, Кунстхалле, Бремен).

Деревенская девушка стала также героиней портретной работы художника, выведшего ее из среды стаффажных фигур и посвятившего ей отдельное полотно «Крестьянка» (1876, Национальная галерея, Вашингтон). Она стоит на фоне листвы, погруженная

Пейзаж с большими деревьями. 1875

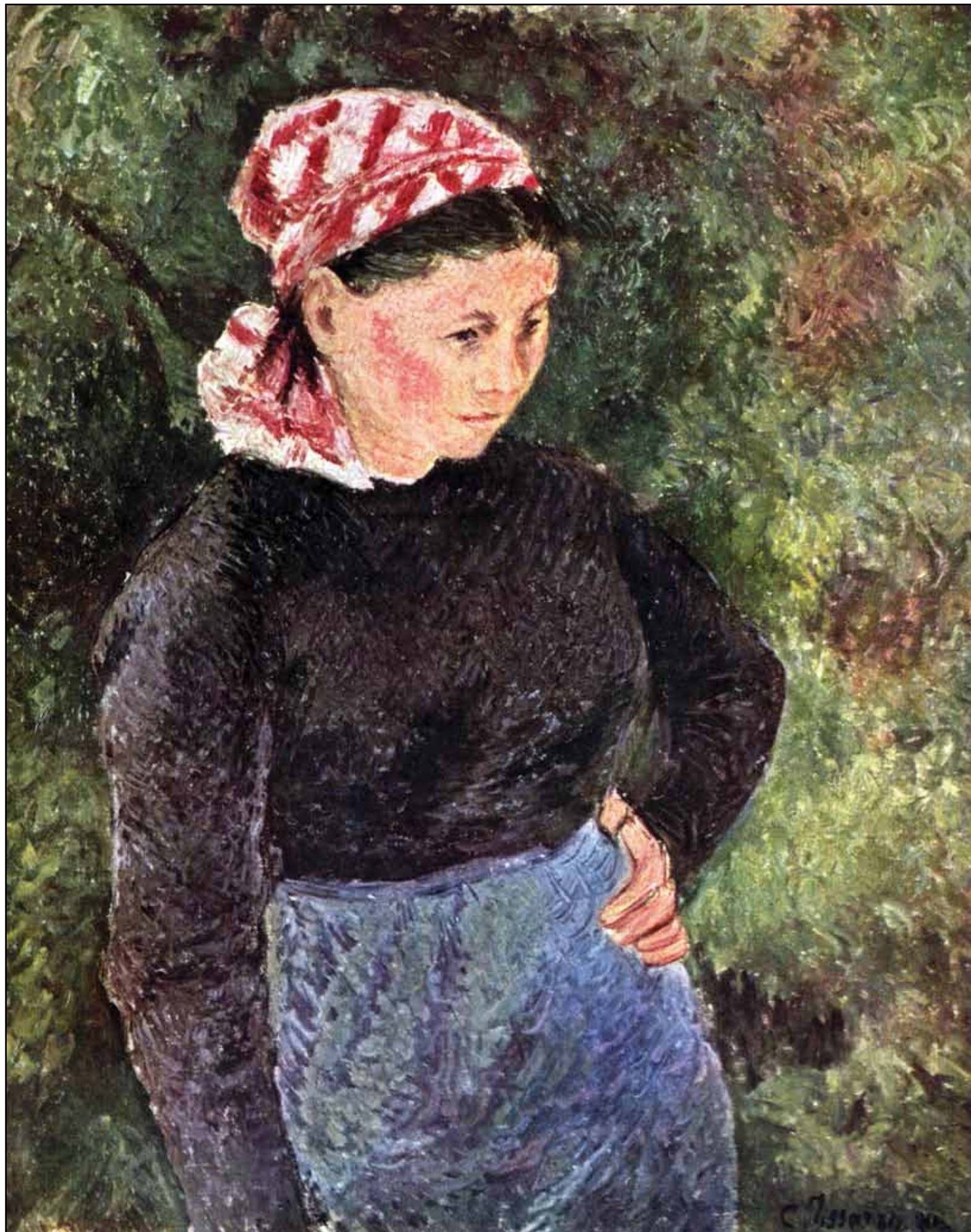




Вверху: Вид на Лувесьенн. 1876

Внизу: Пастушка. 1876





Крестьянка. 1876

в непростые думы. Автор словно говорит о том, что и необразованная женщина из глубинки умеет мыслить и переживать, а следовательно, достойна попасть на картину не менее, чем какая-нибудь утонченная светская особа. Крестьянская тема вплетается в пейзажную лирику Писсарро, не придавая при этом его творчеству социального характера. Ничто в работах мастера не обнаруживает его политических взглядов, а он между тем исповедовал анархические идеи. Художник не был сторонником крайних мер и кровавых расправ, однако поддерживал идеалы революции и мечтал о разрушении буржуазных устоев общества.

Примечательно, что и к искусству Писсарро применял эпитет «анархичное». Это определение можно дать всей живописи импрессионистов, ведь она отвергала привычные требования: мифологические и исторические темы, четкий рисунок, черные тени, гладкое письмо. Импрессионисты восторгались повседневными современными сюжетами, отвернувшись от героев прошлого, отказались от черной краски, делая тени цветными, изменили четкости

рисунка, размывая очертания предметов в световоздушной среде. Они поставили под сомнение саму объективность существующих предметов: действительно, одна и та же вещь до неузнаваемости преобразуется в зависимости от освещения. «Анархисты в искусстве»² подрывали основы академической живописи, считая ее прилизанной, слащаво-идеальной и ложно-героической.

В 1876 Писсарро принял участие во второй выставке импрессионистов (и впоследствии не пропускал ни одной из них). На его долю пришелся такой комментарий: «Заставьте понять господина Писсарро, что деревья не фиолетовые, что небо не цвета свежего масла, что ни в одной стране мы не найдем того, что он пишет, и что не существует разума, способного воспринять подобные заблуждения»³.

Ко второй половине 1870-х относятся самообытные работы мастера, в которых краски становятся необыкновенно звонкими, словно вбирая в себя солнечный свет. Удачная находка художника в картине «Урожай» (1876, Музей д'Орсе, Париж) заключается в сочетании простой композиции с эффектом динамики: при размеренном делении на планы пейзаж не выглядит

Урожай. 1876





скучным именно благодаря умелой компоновке горизонталей и вертикалей (горизонталю широкого пространства поля противостоят вертикали связанных снопов, раскидистого дерева посреди луга и стоящей женщины). Движение ощущается и на небе: стремительный бег облаков, влияющий на освещение местности, также создает впечатление постоянного изменения природы. Работа незатейлива не только по композиции, но и по колориту, построенному на оттенках желтого, зеленого и голубого (с белым), однако простота и немногословность делают ее столь цельной и монументальной.

Очень интересно полотно «Красные крыши» (1877, Музей д'Орсе, Париж), на котором сельский пейзаж получил необычное отражение. Художник увидел гармонию в цветовом сочетании природы и рукотворных построек, идеально вписанных в ландшафт. Красный цвет черепичных крыш вторит красной же

Красные крыши. 1877

земле и покрасневшим осенним листьям кустарников. Светлый камень крестьянских домов сочетается со светло-охристыми стволами плодовых деревьев и пожухлой травой. Освежают гамму зеленый цвет еще не увядшей растительности и нежно-голубое дальнее небо, на фоне которого особенно чисто звучит красный цвет багровеющей листвы. Чрезвычайно динамично пространство работы: благодаря высокому горизонту дальний план словно опрокидывается на прижавшиеся друг к другу домики. И для уравновешивания композиции художник освобождает передний план.

Писсарро не боялся повторять сюжеты своих работ предыдущих лет, варьируя ранние мотивы. Так, картина «Почтовая карета на дороге в Эннери» (1877, Музей д'Орсе, Париж) имеет те же элементы, что и



Почтовая карета на дороге в Эннери. 1877

написанная художником семью годами раньше «Почтовая карета в Лувесьенне», и по композиции напоминает полотно «Дорога из Лувесьенна» (1872).

Импрессионистам по-прежнему приходилось нелегко — их творчество не встречало понимания у буржуазной публики, чей вкус живописец оценивал довольно критично. Он считал, что буржуазия глупела, опускалась все ниже и ниже и теряла понимание прекрасного вплоть до того, что осуждала вещи, достойные восхищения, и восторгалась пошлостью. Поэтому мастер и не стремился угождать этой публике, оставаясь верен своему взгляду на настоящее искусство. Не пытался он и заискивать перед властями, потому что считал подобное поведение серьезным недостатком для художника. Писсарро в моменты отчаяния думал оставить живопись. В 1878,

когда ему было уже сорок восемь лет, он говорил: «Я пишу сейчас свои этюды без радости, я все думаю, что мне придется бросить искусство и начать делать что-то другое, если только я сумею научиться чему-нибудь новому»⁴.

В его семье росли три сына, а в 1878 родился четвертый — Людовик-Родольф. В конце 1870-х художник, чтобы хоть как-то сводить концы с концами, стал расписывать веера, осваивая технику гуаши. Жюли была в отчаянии из-за нищенского существования. «Дела очень плохи. Скоро я состарюсь, зрение ослабнет, а я буду все в том же положении, как двадцать лет тому назад», — писал художник⁵.

В 1880 Писсарро начал заниматься офортом и, несмотря на технические трудности (нехватка материалов и оборудования), достиг в этой технике большого мастерства. Несколько офортов он выставил на пятой выставке импрессионистов (1880).

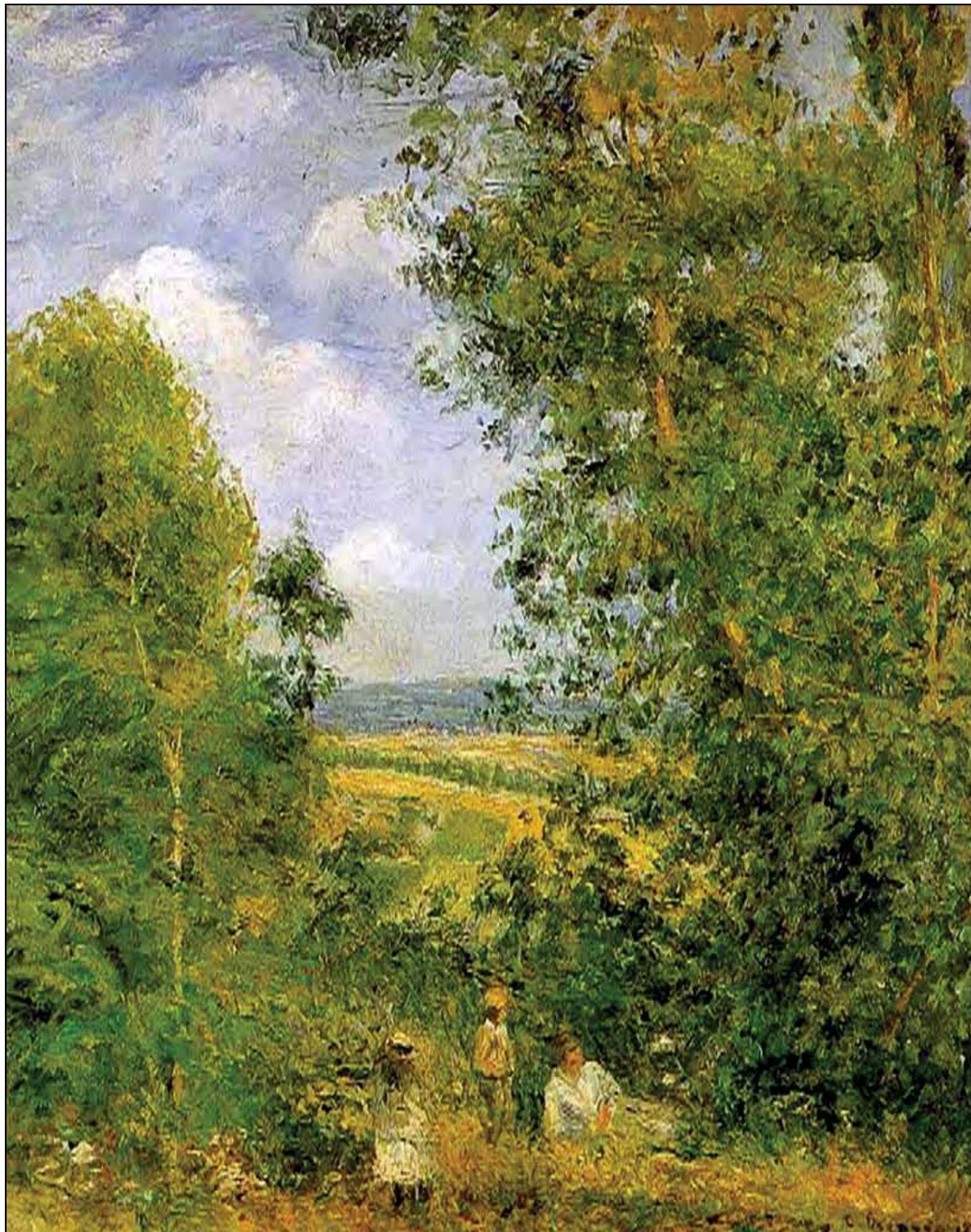


Кот-де-Бёф близ Понтуаза. 1877





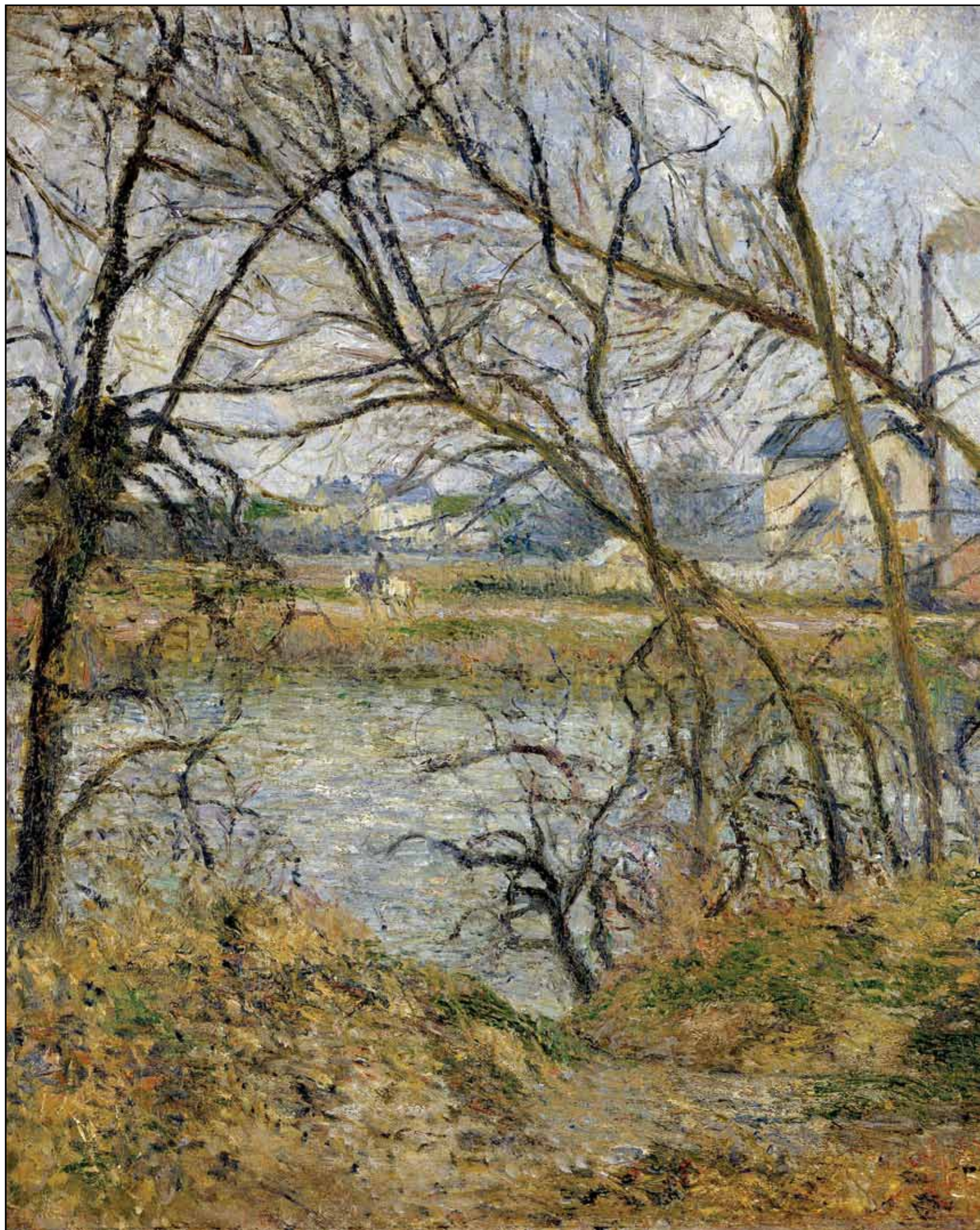
Весна в Понтуазе. 1877



Отдых в лесу. Понтуаз. 1878



Парк в Понтуазе. 1878





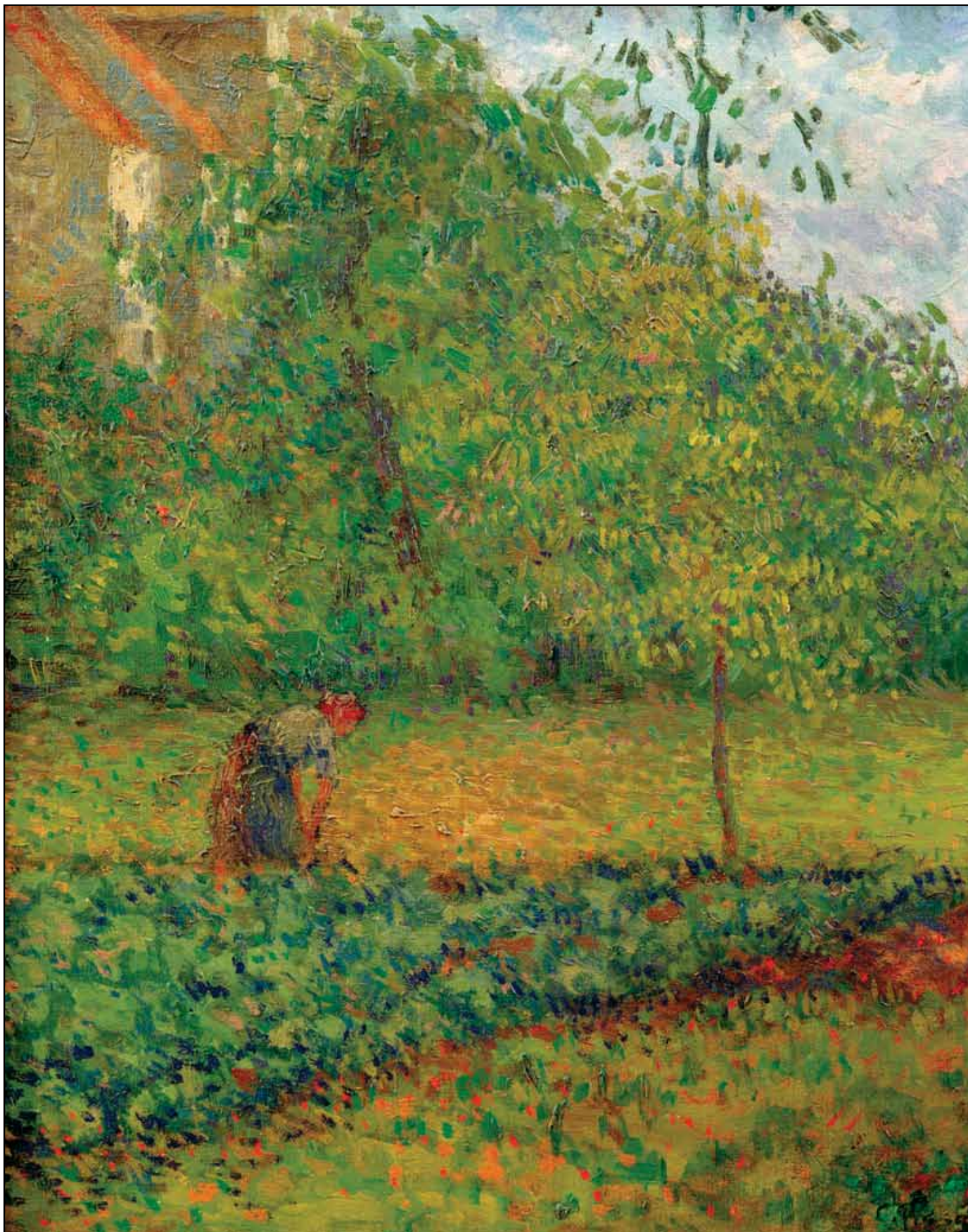
В 1881, справившись с послевоенным кризисом, импрессионистам вновь стал помогать торговец картинами Дюран-Рюэль. Писсарро смог рассчитывать на систематические продажи своих полотен, что позволило улучшить финансовое положение семьи, в которой в 1881 появился еще один ребенок – девочка, названная так же, как ее умершая старшая сестра, Жанной. А еще через три года Жюли произвела на свет своего седьмого (считая с первой дочкой) ребенка Поля-Эмиля.

Очень трогателен портрет одного из сыновей Писсарро, написанный в 1881. На «Портрете Феликса» (Галерея Тейт, Лондон) изображен длинноволосый голубоглазый семилетний мальчик. Что-то в его взгляде напоминает взгляд самого Писсарро на его «Автопортрете» (1873). Та же неуверенность или недоверие к миру... или просто мальчик надулся из-за какой-то важной для него мелочи? Феликс впоследствии стал живописцем, как и его отец. Однако ему не суждено было долго служить искусству: он умер от туберкулеза в двадцать три года.

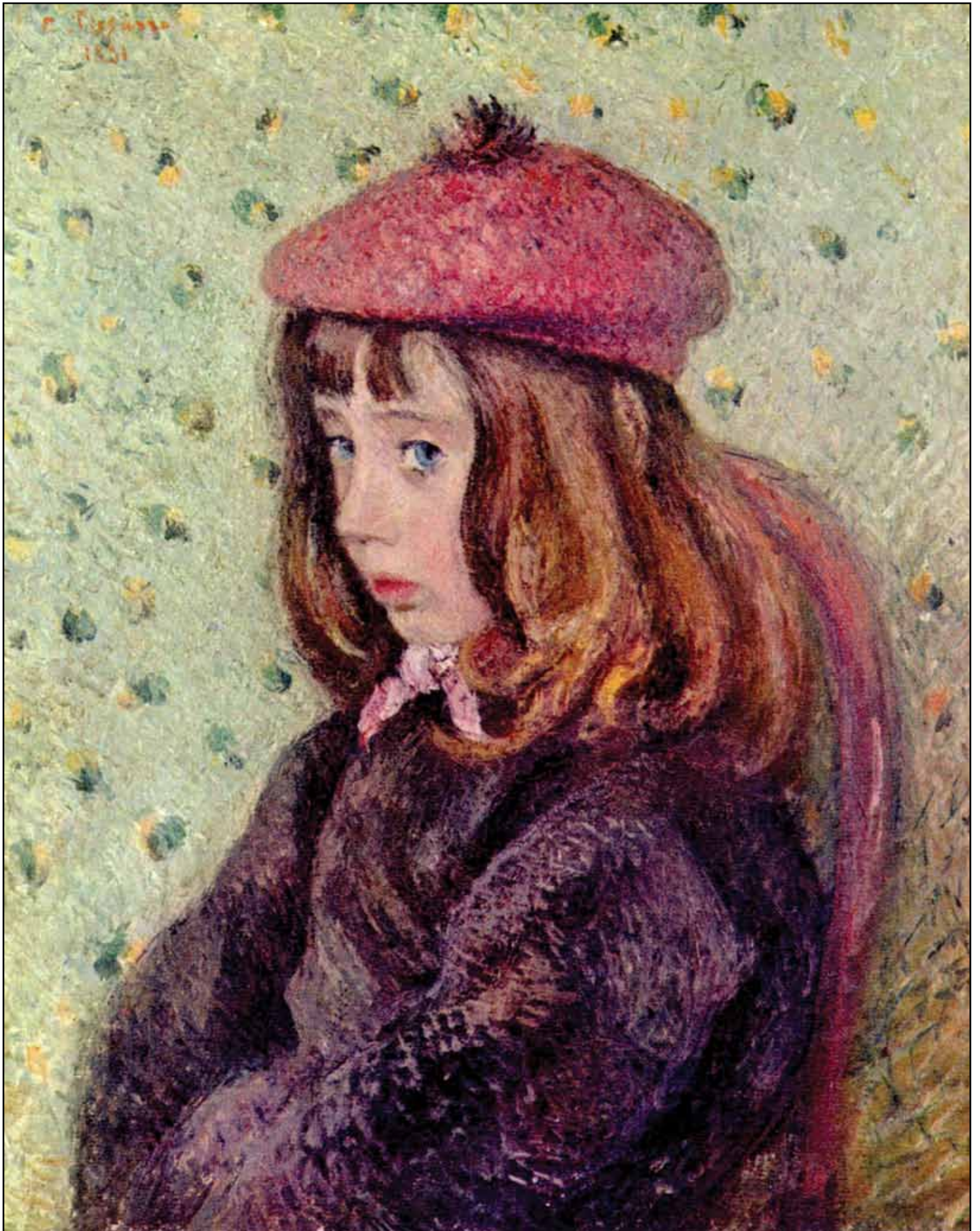
В 1880-х Писсарро, разменявший шестой десяток, наконец-то приобрел известность и получил признание публики. Его пейзажи стали цениться. Любопытен собственный отзыв мастера о своих полотнах: «Я их понимаю только временами, долго спустя после того, как их исполнил, когда совсем их позабыл... Иногда я страшусь перевернуть полотно. Я всегда боюсь увидеть чудовище вместо драгоценных сокровищ, выполненных мной, как я предполагал! Однако бывают мгновения, когда я чувствую облегчение, находя некоторые вещи очень крепкими и характерными для меня... Живопись, искусство в целом меня восхищает. В этом моя жизнь. До остального мне дела нет! Когда вкладываешь во что-нибудь всю душу и все благородство, какое в тебе есть, всегда найдешь... близкого человека, который тебя поймет»⁶.

Успешная продажа картин обеспечила ему покупку собственного дома в Эранны и печатного станка для работы в новой для себя технике литографии (гравюры на камне).

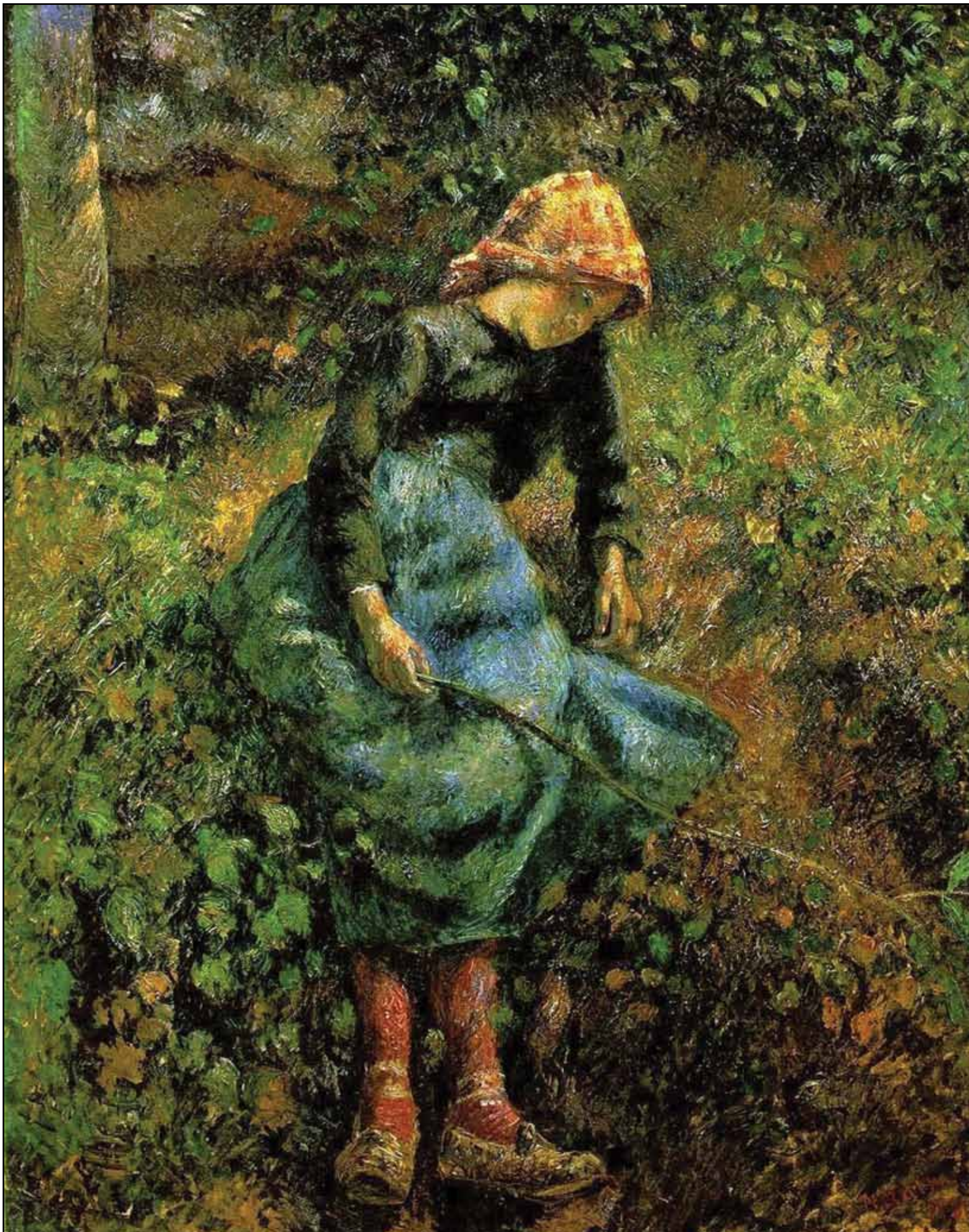
Однако увлечение пуантилизмом, о чем речь пойдет в следующей главе, вновь обрекло художника на бедность. Супруга часто упрекала его в бездействии. В письме к сыну живописец в унынии сетовал на судьбу: «Годами тяжких усилий создаешь себе имя, работаешь за четверых (хотя мама утверждает обратное), в жестокой борьбе завоевываешь настоящую чистую известность, и все это напрасный труд: когда надо платить, буржуа отворачиваются... Приходится унижаться, просить, чтобы у вас из милости купили какое-нибудь несчастное полотно, доставившее вам так много труда... Хочется все бросить»⁷.



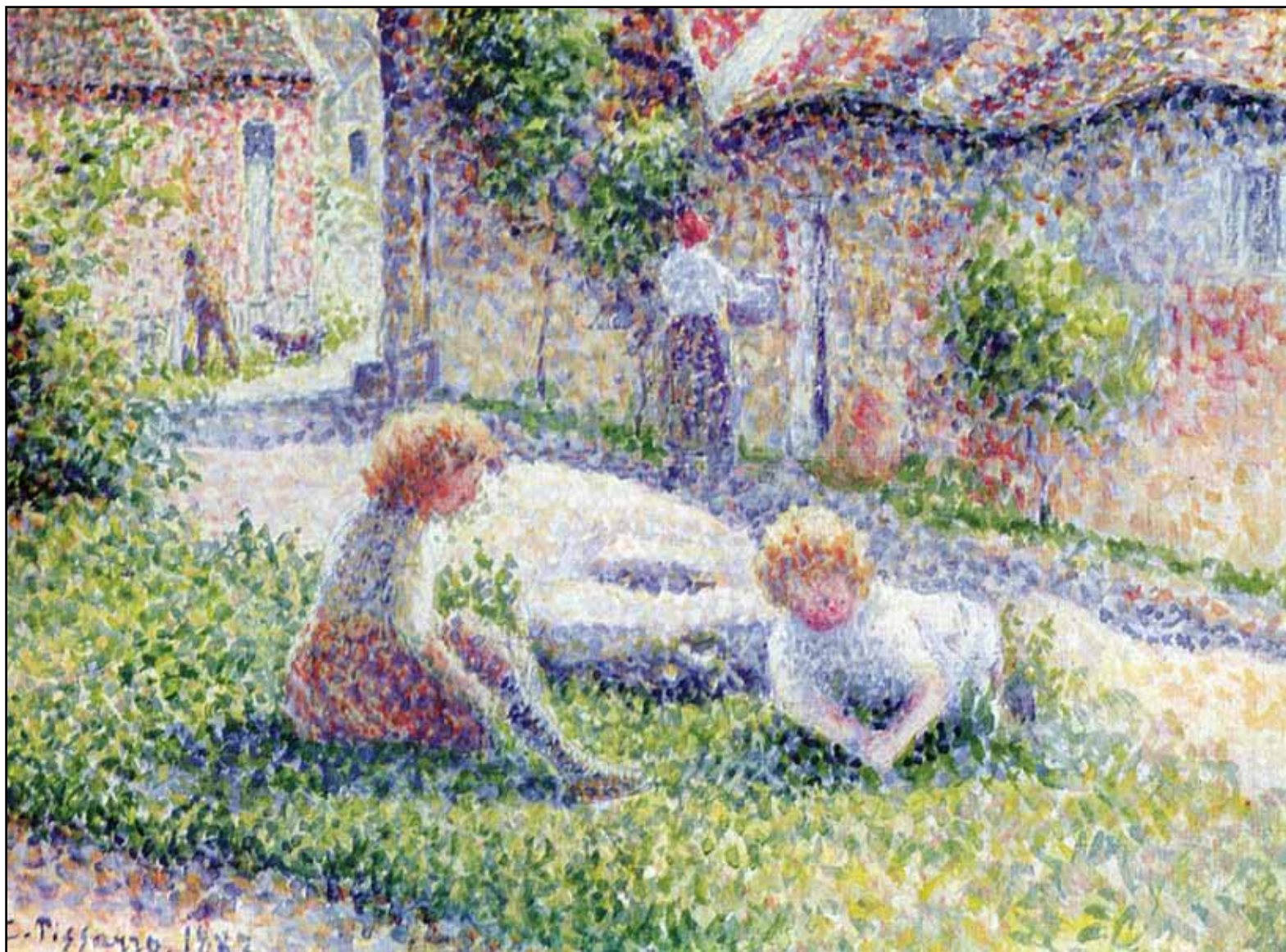
Огород в Понтуазе, с женской фигурой. 1880



Портрет Феликса. 1881



Пастушка (Крестьянская девочка с прутиком). 1881



Опыт пуантилизма

Дети на дворе усадьбы. 1887

В 1885 в творчестве Писсарро начался интересный период, в течение которого живописец работал в новой технике пуантилизма, изобретенной молодыми художниками Жоржем Сера и Полем Синьяком (названными неоимпрессионистами). Пуантилизм (нанесение несмешиваемых красок отдельными точечными мазками) был основан на открытиях в области оптики французского физика Эжена Шевреля, сформулировавшего законы оптического смешения чистых цветов в человеческом глазу. Для живописцев это означало «замену смеси пигментов оптической смесью. Иными словами: разложение тонов на их компоненты, потому что оптическая смесь дает впечатление света гораздо более яркого, чем смесь пигментов»⁸. Писсарро, хоть и был значительно старше и опытнее Сера, которому в то время было всего двадцать пять лет, проникся уважением к «научному» методу живописи, безоговорочно приняв его как истину, и отошел от манеры импрессионистов, называя их теперь несколько пренебрежительно «романтическими» в противовес новым, «научным». Художник защищал новый метод перед товарищами, он пытался до-

казать Эдуарду Мане, Огюсту Ренуару и Эдгару Дега, что пуантилизм — это свежий элемент в искусстве, который никто из импрессионистов не хочет понимать и не может оценить, несмотря на талант. Суждения друзей Писсарро считал попросту легкомысленными и объяснял их тем, что импрессионистам было невыгодно признавать молодых коллег-соперников. При этом живописец был уверен в будущем пуантилизма и уверял, что мнение других художников ему безразлично и он готов принять вызов и бороться за право писать так, как считает правильным. Вот что он утверждал (в письме к сыну): «Ты сам увидишь, какая между нами разница. Наше искусство совсем другое; конечно, его не понимают, но нельзя не видеть, какое оно четкое и ясное. Ты не представляешь себе, как все объединяется, если смотреть издали, как все становится простым и полным света»⁹.

В новой манере выполнены такие произведения, как «Дети на дворе усадьбы» (1887, частное собрание), «Сбор яблок в Эраньи» (1888, Музей изящных искусств, Даллас) и «Сенокос в Эраньи» (1889, частное собрание). При взгляде на картины с близкого

расстояния возникает ощущение ряби в глазах, однако при удалении от них оптически смешивающиеся точечные мазки чистых цветов образуют строгую систему и создают эффект цветовых оттенков (в традиционной живописи оттенки получаются путем смешения пигментов на палитре).

Однако пуантилистическая манера письма сковывала творческую свободу Писсарро, который должен был подчиняться оптическим законам. Увлечение новой техникой не принесло живописцу успеха, полотна не продавались. Верная Жюли была недовольна постоянной нуждой. Писсарро старался выбраться из трудного финансового положения, в связи с чем он вернулся к импрессионизму. В 1889 мастер написал в одном из писем: «Сейчас я стараюсь побороть технику, которая меня связывает и мешает передавать непосредственные впечатления»¹⁰.

Несколькими годами позже художник так оценил свой опыт работы методами пуантилистов: «Я применял эту теорию в течение четырех лет и когда отказался от нее, то приложил много усилий <...>, чтобы

вернуть то, что я потерял, и не потерять того, что я приобрел... Я пришел к выводу, что <...> я не могу [пользуясь этим методом] передавать свои ощущения <...>, не могу передавать движение, не могу отразить мимолетные и чудесные перемены природы, не могу придать рисунку своеобразие, и я отказался от этой теории, к счастью, вовремя. Очевидно, я не был создан для такого искусства, оно производит на меня впечатление все уравнивающего безразличия смерти»¹¹.

Однако четыре года работы в точечной технике не прошли даром для художника, не боявшегося экспериментировать, учиться и все начинать с начала. Отказавшись от пуантилизма, Писсарро тем не менее желал сохранить то, чем обогатил его живопись, а именно возможность передачи раздельного чистого тона. Мастер хотел «сохранить чистоту и простоту точки и вместе с тем пастозность, гибкость, свободу, непосредственность и свежесть ощущения <...> импрессионистического искусства»¹².

Сбор яблок в Эрнви. 1888





Сенокос в Эраньи. 1889



Поздний период. Художник города

Упорная работа в импрессионистической манере начала приносить свои плоды, живописец на склоне своих лет приобретал известность.

Растущая популярность Камиля Писсарро позволила Дюран-Рюэлю рассчитывать на успех организации персональной выставки художника. В 1892 торговец картинами провел выставку-ретроспективу работ мастера, действительно благосклонно встреченную парижской публикой.

В поздний период творчества Писсарро, всю жизнь писавший сельские виды, открыл для себя поэзию города. И хотя со старостью проявилось заболевание глаз, он не переставал работать. В 1897 живописец создал свою знаменитую серию парижских бульваров, которые писал из окон гостиниц.

Серия «Бульвары» — это портреты Парижа. На них запечатлена жизнь многонаселенного города, бурлящая и суетная. Эти холсты — своего рода документы

Карнавал на бульваре Монмартр, на закате. 1897

эпохи, помогающие реконструировать облик Парижа рубежа XIX–XX веков. В них невозможно не увидеть влияние молодого искусства фотографии.

Полотно «Бульвар Монмартр» (1897, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) передает ширь парижской улицы, уходящей вдаль, с разъезжающими экипажами и гуляющими по тротуарам горожанами. Как не похож этот оживленный столичный бульвар, зажатый между двумя рядами многоэтажных каменных домов, на широкие сельские ландшафты — излюбленные мотивы живописи Писсарро! Однако можно найти и определенную преемственность между деревенскими и городскими видами в творчестве художника, определившую его эволюцию. Вспомним, как часто на картинах живописца появлялась проселочная дорога, сопровождающая жизнь человека. Городские бульвары — это, по сути, развитие той же темы, но уже в реалиях столичной жизни.



Вверху: Бульвар Монмартр. 1897

Внизу: Бульвар Монмартр, весна. 1897





Бульвар Монмартр ночью. 1898

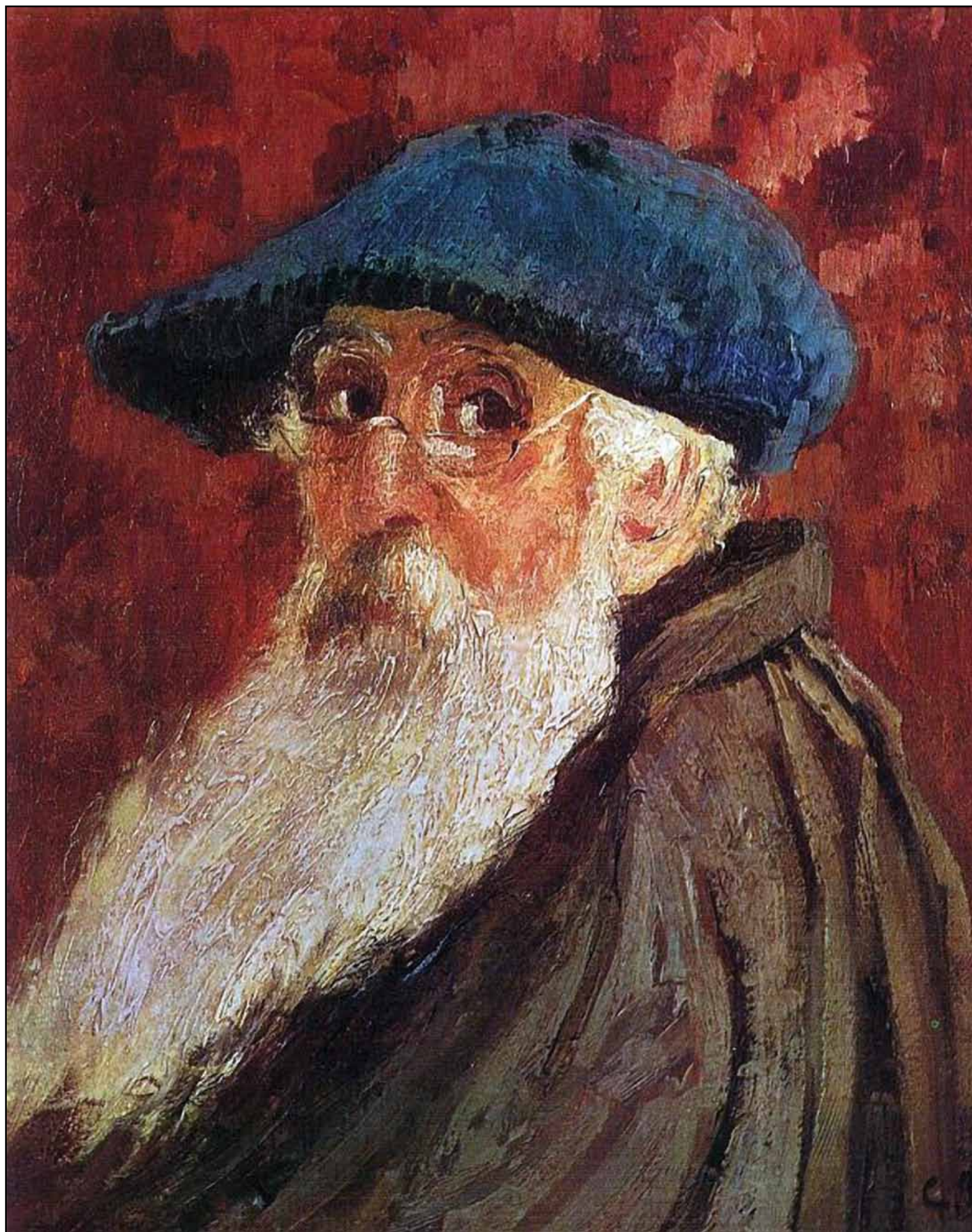
Писсарро писал Монмартр тринадцать раз. К концу своего творческого пути он пришел к созданию серийных работ, предполагающих изображение одного и того же места в разное время суток и года. Это позволяло получить достоверный «портрет» данного объекта, до неузнаваемости меняющегося в зависимости от атмосферных явлений. Не один Писсарро писал серии: его коллега и друг импрессионист Клод Моне, которому и принадлежала эта идея, в те годы также создавал циклы картин.

С той же точки, что и «Бульвар Монмартр», написан весенний пейзаж «Бульвар Монмартр, весна» (1897, частное собрание). Та же ширь пространства, тот же рисунок крыш на фоне неба, те же нечастые деревья и бульварные фонари, так же едут экипажи и разгуливают прохожие – мелкие стаффажные фигурки. Удивительно, но этот холст изучать не скучно: хотя нам на нем уже и так все знакомо, но по-прежнему увлекательно наблюдать за мужчинами и женщи-

нами, гадать о цели их пути и словно прислушиваться к цокоту копыт по мостовой. Художник удерживает наш интерес благодаря варьированию цветовой гаммы, подчиняющейся характеру освещения местности и сезонным краскам природы Франции. Ведь здесь показан бульвар весной, когда редко растущие городские деревья окутаны нежно-зеленой дымкой молодой листвы, приносящей свежесть в колорит пейзажа и радость в сердца горожан.

Совсем иной – до неузнаваемости – предстает улица на холсте «Карнавал на бульваре Монмартр, на закате» (1897, Художественный музей, Винтертур). Запруженная народом, она становится подобна реке, потоки которой с рокотом устремляются вдаль. Праздничное убранство города полностью преобразяет его облик. И только уже знакомый по предыдущим работам силуэт городских крыш, изрезанный многочисленными трубами, вырисовывающимися на закатном небе, позволяет сориентироваться на местности.

Ночной бульвар, утопающий в уличном освещении, показан на полотне «Бульвар Монмартр ночью»



Автопортрет. 1898



Оперный проезд. 1898

(1898, Национальная галерея, Лондон). Очертания домов Монмартра тяжелеют и сливаются в сплошную массу, остается лишь буйство света, пляшущего на мокрых тротуарах и стенах домов.

В 1898 Писсарро выполнил еще один «Автопортрет» (частное собрание). Художник предстает старым человеком с по-прежнему роскошной белоснежной бородой, сидящий, сторбившись, вполоборота к зрителю. Головной убор словно придавливает согбенную фигуру вниз. Но неизменно пытливым остался взгляд беспокойных глаз, теперь глядящих из-под круглых очков.

В 1898 появилась серия холстов, посвященная Площади Французского театра. Снова обосновавшись в одном из отелей, Писсарро создавал городские пейзажи, которые видел из его окна.

Композиция холста «Оперный проезд» (1898, Музей изящных искусств, Реймс) кажется случайной, ее центр ничем не обозначен и приходится на широкий проезд, по которому в разных направлениях следуют

экипажи. Художник любит жизнь большого города, раскинувшегося у него под окном. Живописец уже в преклонном возрасте, ему шестьдесят восемь лет, его зрение слабеет, однако сердце горит любовью к Парижу. Он любит этот город глазами и выражает свое чувство в красках – так, как заповедует великое искусство живописи.

Тот же вид показан в работе «Оперный проезд. Париж во время дождя» (1898, Институт искусств, Миннеаполис). Пейзаж кажется уподобленным фотографическому снимку в расфокусе, неясные очертания предметов словно размыты дождем. Однако город не опустел. Он по-прежнему полон конных экипажей и даже пешеходов.

В 1898 Писсарро (уже не в первый раз) предпринял поездку в Руан и создал его живописный образ. Холст «Руан, улица Эписери» (1898, частное собрание) – красочное воплощение впечатления, которое произвел на художника старинный французский город. Руан казался мастеру единением древности и современности. Символ старой части – знаменитый готический Руанский собор, ставший героем



Руан, улица Эписери. 1898



Оперный проезд. Париж во время дождя. 1898

живописной серии Клода Моне, наполовину скрыт жилыми современными домами, лишь башни стремятся ввысь, напоминая о величии храма. Странное впечатление рождает это произведение. Редкий живописец выбрал бы для своей работы подобный ракурс, при котором не видно красоты и мощи готической архитектуры из-за поздних построек, а сам собор теряет свое доминантное значение. Однако именно такова задумка Писсарро. Акцент перенесен со средневекового храма – религиозного центра Руана и символа христианской культуры – на повседневную жизнь современников автора. Они снуют по городским улицам вблизи вековых стен собора и не замечают их, словно забыв об их существовании. Возможно, здесь сказалось мировоззрение самого художника, всегда исповедовавшего атеизм и не считавшего себя приверженцем христианской культуры.

Мастер трудился до конца своей жизни, невзирая на проблемы со зрением. В последние годы он создал несколько великолепных пейзажей, среди которых

«Канатный паром» (1902, Музей д'Орсе, Париж). Живописец так характеризовал свой метод работы: «Я вижу только пятна. Когда я начинаю картину, первое, что я делаю, это устанавливаю соотношение. Между этим небом, землей и водой, несомненно, существуют известные отношения, и эти отношения не могут быть иными, как гармоничными... Меня все меньше и меньше интересует материальная сторона живописи (то есть линии). Самое важное – это свести все, даже самые мельчайшие детали картины, к гармонии целого, то есть к согласованности»¹³.

Камиль Писсарро умер в Париже 13 ноября 1903. Его верная жена, переносившая с ним все тяготы безденежья, скончалась в 1926.

Продолжение следует...

Художник по непреложным законам природы ушел в иной мир. Однако дело всей его жизни, его искусство продолжает жить и поныне – и не только в музейных собраниях, но и в душах и творчестве потомков. Камиль Писсарро воспитал пятерых сыно-



Площадь Французского театра в Париже. 1898

вей, ставших достойными преемниками своего отца вопреки желанию его супруги. «Мама все время укоряет меня за то, что я воспитал вас не пригодными ни к чему. Как всегда, я переживаю бурю. Какую работу можно заставить делать таких мальчиков?.. Устроить их на фабрику, где их будут эксплуатировать, где они ничему не научатся?.. Это глупо. Не лучше ли подождать хорошего случая и пока пускай работают со мной. Но из-за ее противодействия я не могу заставить их работать, как следует», — писал художник¹⁴. Эстафету приняли и внуки. И даже четвертое поколение продолжает традицию его живописи.

Старший сын Люсьен Писсарро начал рисовать в детстве, окруженный вниманием и советами отца и его друзей: Сезанна, Мане и Моне. Он работал в техниках масляной и акварельной живописи, литографии и ксилографии (гравюры на дереве).

Второй сын, Жорж-Анри, взявший себе в качестве псевдонима фамилию бабушки Мансана, писал маслом, в технике пастели и акварели. Сначала он создавал пейзажи в духе импрессионизма, позднее начал поиски иных способов самовыражения и в 1906 стал

заниматься дизайном мебели. В 1910 из уважения к отцу он решил подписываться фамилией Писсарро.

Третий сын Камиля Писсарро, Феликс, как уже упоминалось, был талантливым юношей, успешно занимался живописью, гравюрой и карикатурой, но слишком рано умер.

Людовик-Родольф, четвертый сын Писсарро, работал в техниках масляной живописи, темперы, акварели, гуаши, ксилографии, графики и литографии. Сблизился с фовистами Кисом ван Донгеном, Морисом Вламинком и Раулем Дюфи, пробовал творить в их манере. В 1919 совместно со старшим братом Люсьеном он организовал художественную группу «Монарро», целью которой было возрождение интереса к живописи импрессионистов — большей частью Моне и Писсарро (что видно из названия). Людовик также выполнил большую работу в качестве биографа отца. В течение двадцати лет он исследовал творчество и составлял каталог работ родителя, его труд вышел в 1939 и до сих пор считается определяющим и исчерпывающим



Улица Сент-Оноре во время дождя. 1897

изданием, посвященным творчеству Камилля Писсарро.

Поль-Эмиль, пятый сын живописца, учился у отца и Клода Моне, бывшего его крестным. Мать настояла на том, чтобы Поль-Эмиль получил более оплачиваемую профессию, нежели художник, и молодой человек, забросив занятия живописью, стал механиком, а затем дизайнером по тканям. Однако после успешной продажи нескольких акварельных работ он все же решил посвятить жизнь кисти и краскам. Поль-Эмиль при жизни получил признание и пользовался успехом, каким могли похвастаться не многие члены его семьи.

В третьем поколении семьи Писсарро, как уже было сказано, тоже выросли достойные преемники. Художницей стала единственная дочь Люсьена, Оровида. Однако импрессионизм ограничивал ее творческую независимость и оттого тяготил. К огромному сожалению отца, Оровида отошла от натуралистической живописи и стала писать работы, сочетавшие черты японского, китайского, персидского и индийского искусства. Несмотря на отрыв от импрессионизма, она, безусловно, гордилась великими родственниками и в конце жизни занималась семейным архивом, который основала ее мать (жена Люсьена) в оксфордском Эшмолловском музее искусства и археологии.

Младший сын Жоржа-Анри, Феликс, с которым отец провел свои последние годы жизни, тоже пошел по стопам родителя.

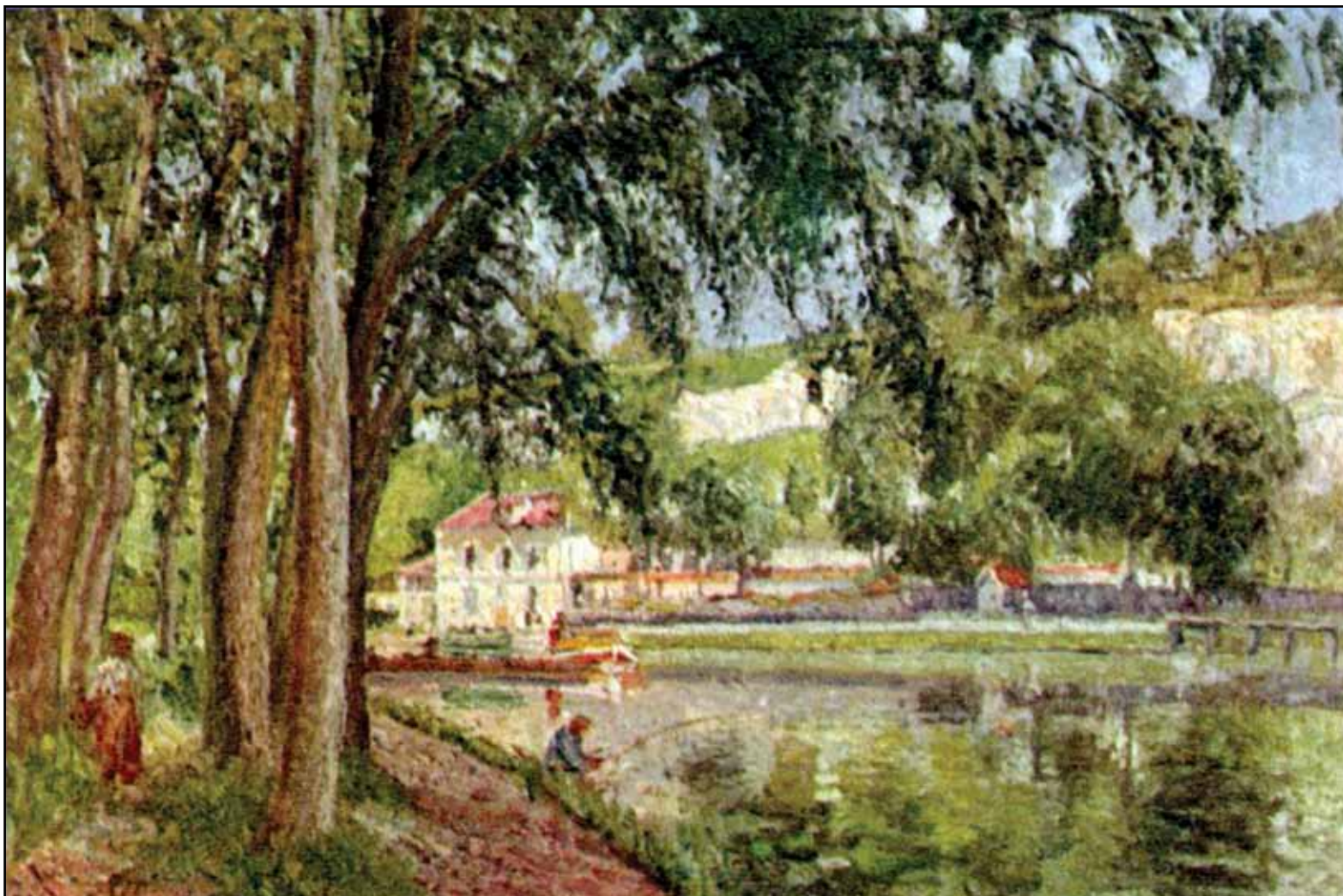
Продолжили семейную традицию и дети Поля-Эмиля. Его первый сын, Хьюго-Клод, получил прекрасное художественное образование, стал профессором. В 1965 он получил предложение преподавать в Монако. Помимо педагогической деятельности Хьюго-Клод Писсарро занимался и творчеством: использовал разнообразные техники масляной живописи, гравюры, литографии, создавая пейзажи и портреты. От импрессионизма (которому он обязан своей известностью) Хьюго-Клод перешел к абстракции и авангарду, минимализму и концептуализму. Свои произведения в современных стилях он стал подписывать псевдонимом Исаак Помье. Его первая жена, Катя Писсарро (урожденная Маррек), тоже была художницей.

Ивон Писсарро – второй сын Поля-Эмиля Писсарро – стал художником вопреки желанию родителей, избрав для себя технику графики.

Профессию живописца выбрала для себя и дочь Поля-Эмиля Писсарро – Вера.

Представитель четвертого поколения художественной семьи – это Леила, правнучка Камилля Писсарро, дочь Хьюго-Клода и внучка Поля-Эмиля. Она училась импрессионистической и постимпрессионистической технике у деда и сохранила верность традиции великого прадеда.

Канатный паром. 1902



Примечания:

- 1 Письмо Дюре, Лондон, 1871 // Камиль Писсарро. Письма. Критика Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 53.
- 2 Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 15.
- 3 Ревад Джон. История импрессионизма. — М.: «Республика» 1994. С. 194.
- 4 Письмо Мюреру, Понтуаз, 1878 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 59.
- 5 Письмо Дюре, 1878 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 61.
- 6 Письмо Люсьену Писсарро от 20 ноября 1883 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 129
- 7 Письмо Люсьену Писсарро от 27 февраля 1887 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 152.
- 8 Письмо Дюран-Рюэлю от 6 ноября 1886 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 76.
- 9 Люсьену Писсарро от 8 мая 1887 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 156.
- 10 Письмо Феликсу Фенеону от 21 февраля 1889 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 81.
- 11 Письмо Анри ван де Вельде от 27 марта 1896 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 104.
- 12 Письмо Люсьену Писсарро от 6 сентября 1888 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 165.
- 13 Письмо неизвестному адресату, Гавр, 1903 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 117.
- 14 Письмо Люсьену Писсарро от 23 декабря 1890 // Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников. — М.: «Искусство», 1974. С. 167.

Список иллюстраций:

- стр. 3 — **Вид на Ля Варенн.** 1863. Бумага, чернилами, графитный карандаш. Собрание Барес, Нью-Йорк
- стр. 4 — **Варенн-де-Сент-Илер.** 1863. Холст, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт
- стр. 5 — **Дорога.** 1864. Холст, масло. Собрание мистера и миссис Гордон Поллок, Нью-Йорк
- стр. 6 — **Улица в Понтуазе (улица Жисор).** 1868. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 7 — **Сады Эрмитажа в Понтуазе.** 1868. Холст, масло. Национальная галерея, Прага
- Эрмитаж в Понтуазе.** 1868. Холст, масло. Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 8 — **Почтовая карета в Лувьсьенне.** 1870. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 9 — **Лувьсьенн, дорога в Версаль. Фрагмент.** 1870. Холст, масло. Собрание Эмиля Георга Бюрле, Цюрих
- Капitanы в Лувьсьенне.** 1870. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 10 — **Дорога.** 1870. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 11 — **Сад.** 1872. Национальная галерея искусств, Вашингтон
- Капitanы в Овсни.** 1873. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 12 — **Въезд в деревню Вуазен.** 1872. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 13 — **Дорога из Лувьсьенна.** 1872. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- Прачечная на реке в Понтуазе. Фрагмент.** 1872. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 14–15 — **Пейзаж с затопленными полями.** 1873. Холст, масло. Художественный музей «Атенеум Водсворта», Хартфорд
- стр. 16 — **Автопортрет.** 1873. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 17 — **Пейзаж близ Понтуаза.** 1874. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 18 — **Крестьянка с тачкой.** 1874. Холст, масло. Национальный музей, Стокгольм
- стр. 19 — **Мартовское солнце.** 1875. Холст, масло. Кунстхалле, Бремен
- Пейзаж с большими деревьями.** 1875. Холст, масло. Глиптотека, Копенгаген
- стр. 20 — **Вид на Лувьсьенн.** 1876. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- Пастушка.** 1876. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 21 — **Крестьянка.** 1876. Холст, масло. Национальная галерея, Вашингтон
- стр. 22 — **Урожай.** 1876. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 23 — **Красные крыши.** 1877. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 24 — **Почтовая карета на дороге в Эннери.** 1877. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 25 — **Кот-де-Бёф близ Понтуаза.** 1877. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 26–27 — **Весна в Понтуазе.** 1877. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 28 — **Отдых в лесу. Понтуаз.** 1878. Холст, масло. Художественный музей, Гамбург
- стр. 29 — **Парк в Понтуазе.** 1878. Холст, масло. Частное собрание, Нью-Йорк
- стр. 30–31 — **Пасмурный день на берегу Уазы близ Понтуаза.** 1878. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 32 — **Огород в Понтуаз, с женской фигурой.** 1880. Холст, масло. Саар-музей, Саарбрюккен
- стр. 33 — **Портрет Феликса.** 1881. Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон
- стр. 34 — **Пастушка (Крестьянская девочка с прутиком).** 1881. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж
- стр. 35 — **Дети на дворе усадьбы.** 1887. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 36 — **Сбор яблок в Эраньи.** 1888. Холст, масло. Музей изящных искусств, Даллас
- стр. 37 — **Сенокос в Эраньи.** 1889. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 38 — **Бульвар Монмартр.** 1897. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- Бульвар Монмартр, весна.** 1897. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 39 — **Карнавал на бульваре Монмартр, на закате.** 1897. Холст, масло. Художественный музей, Винтертур
- стр. 40 — **Бульвар Монмартр ночью.** 1898. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 41 — **Автопортрет.** 1898. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 42 — **Оперный проезд.** 1898. Холст, масло. Музей изящных искусств, Реймс
- стр. 43 — **Руан, улица Эписери.** 1898. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 44 — **Оперный проезд. Париж во время дождя.** 1898. Холст, масло. Институт искусств, Миннеаполис
- стр. 45 — **Площадь Французского театра в Париже.** 1898. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 46 — **Улица Сент-Оноре во время дождя.** 1897. Холст, масло. Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид
- стр. 47 — **Новый Мост.** 1902. Холст, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт
- Канатный паром.** 1903. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж

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

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагьян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *Д. Перова*
Корректор: *А. Плещачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

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

ТОМ 72 «Камиль Жакоб Писсарро»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Камиль Жакоб Писсарро. «Сад»**

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

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

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 08. 02. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№