



# ДЕТА

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ





Эдгар Илэр Жермен

Дега

1834–1917

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

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

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

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

---

**ТОМ 25 «Эдгар Илэр Жермен Дега»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Эдгар Илэр Жермен Дега**  
**«Прима»**

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

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

---



Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного электронного оригинал-макета  
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»  
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

Подписано в печать 09.03.2010

Формат 70x100/8

Бумага мелованная

Печать офсетная. Печ. л. 3,0

Тираж 80 000 экз

Заказ № 0917730



### Детство и начало пути

Эдгар Илэр Жермен Дега (настоящая фамилия – де Га) родился 19 июля 1834 в Париже в семье банкира. Его отец Август де Га еще в молодости приехал в столицу Франции, где организовал филиал неаполитанского торгового дома и женился на французской креолке Селестине Мюссон. Девушка происходила из семьи брокера, работавшего на хлопковой бирже в Новом Орлеане.

В 1847 в возрасте тринадцати лет мальчик потерял мать, которую боготворил. Ее смерть стала для него тяжелым ударом. Эдгар был способным учеником и, хотя не блестяще, но успешно окончил школу. Из школьных предметов ему особенно нравились история и латынь, но больше всего на свете он любил рисовать. Увлечение юноши поддерживал отец, которого искусство интересовало гораздо больше, чем финансы. Поэтому Эдгар, окончив лицей Людовика Великого (1845–1852), почти сразу же устроился в Лувр копировщиком.

Однако, будучи старшим сыном, Дега должен был пойти по стопам отца. Поэтому на следующий год молодой человек, чтобы порадовать родителей, поступил на факультет права Парижского университета. Достаточно скоро, одержимый искусством, он окончательно решил стать художни-

### *Пейзаж в Сен-Валери-сюр-Сомм. 1854*

ком и благодаря своему упорству добился у отца разрешения обучаться живописи.

Оставив юриспруденцию, Эдгар близко сошелся с одним из учеников Эжена Делакруа – Эваристом де Валери. Некоторое время он занимался в мастерской Барриаса, а в 1854 начал брать уроки у Луи Ламота, последователя выдающегося французского живописца Жана Огюста Доминика Энгра. Одновременно с этим Дега поступил в Школу изящных искусств.

Имея поддержку богатого отца, Эдгар никогда не испытывал финансовых трудностей, которые сопровождают почти любого начинающего художника. Благодаря этому он спокойно посвящал все свое время целенаправленному освоению живописи и рисунка.

### Поиски собственного стиля

В жизни Дега 1856 стал переломным: неожиданно для всех он оставил Париж и обучение в Школе изящных искусств, почти на два года уехав в Италию. Формальным поводом для поездки послужило желание повидать своих родственников, на самом деле он очень хотел соприкоснуться с выдающимися памятниками Ренессанса.

Первое время пребывания в «колыбели Возрождения» художник много путешествовал, посещал главные культурные центры страны – Флоренцию, Неаполь и Рим. В каждом городе он с огромным вниманием изучал работы великих мастеров прошлого. Наибольшее впечатление на Дега произвели полотна Андреа Мантеньи и Паоло Веронезе, которые стали для него идеалом.

В 1858 юноша познакомился с Гюставом Моро, ставшим для него впоследствии не только другом, но и наставником. Все свое время Моро посвящал изучению живописи. Пытаясь постичь ее суть, он горячо интересовался произведениями Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана, Веронезе и Караваджо, стараясь воспринять их систему построения колорита. Свои красочные композиции Моро выполнял преимущественно в техниках акварели или пастели. Эдгара настолько поразили работы друга, что он тоже обратился к этим техникам. Нужно отметить, что на молодого художника Моро оказывал сильное влияние, но, если последний главное место отводил цвету, то Дега (особенно в своих первых работах) утверждал преимущественное значение рисунка, считая его «более плодотворным полем деятельности».

В Италии живописец начал поиски своего соб-

ственного художественного языка. По его мнению, стиль должен был основываться на конструктивно построенной форме и ее реалистической трактовке.

Ранние работы Дега отличаются резким и точным рисунком. Многие произведения этого периода наделены особой выразительностью, основанной на точном воспроизведении действительности. Так, реалистическая правдивость и даже где-то жесткость трактовки образа свойственны картине «Римская нищенка» (1857, Художественный музей, Бирменгем). Дега изобразил свою героиню в весьма условно обозначенном пространстве. Усталая пожилая женщина, погрузившись в свои думы, сидит на пороге старого дома и с некоторым любопытством вглядывается вдаль. О трудной жизни рассказывают не только поношенная одежда героини, но и, казалось бы, небрежно расположенные на первом плане картины предметы: старый, с отбитой стенкой горшок с недоеденной снедью и кусок хлеба. Композиционное построение полотна Дега позаимствовал у старых мастеров, но в качестве модели выбрал не прекрасную утонченную даму, а простую женщину, образ которой несколько не идеализирован.

*Римская нищенка. 1857*



*Портрет Джулии Беллелли. 1858–1859*





В этом портрете Дега много внимания уделено орнаменту, «оживляющему» собой все окружающее пространство. Несмотря на то, что произведение отличается некоторой графичностью построения композиции, оно имеет тонкую цветовую моделировку и точно выверенную тональную проработку. Фактически с помощью лишь четырех цветов живописец создал удивительно гармоничный и выразительно-обобщенный тип итальянской нищенки. В картине мастер достаточно умело решил основополагающую художественную задачу, волновавшую его еще в период обучения у Луи Ламота – соотношение фигуры и окружающего пространства.

Эдгар Дега вернулся в Париж в 1859. Проведя некоторое время в родительском доме, художник переехал в большую мастерскую, находившуюся в 9-м округе на Рю де Лаваль. Он обратился к исторической теме, придав ей нехарактерную для произведений этого жанра трактовку. Например, картину «Молодые спартанки, вызывающие на состязание спартанцев» (1860, Национальный музей, Лондон) Дега, следуя классицистическим канонам изобразительного искусства, стремился обновить живым и точным наблюдением реальной жизни. Мастер проигнорировал условную идеализацию античного сюжета, изобразив своих героев похо-

*Дочь Иеффая. 1859–1860*

жими на современных ему подростков с парижских улиц. Именно поэтому в движениях персонажей, изображенных в несколько стилизованном пейзаже, ощутима некоторая угловатость. Фигуры молодых людей размещены в едином пространстве первого плана параллельно нижнему краю холста, что придает сцене большую убедительность и в то же время декоративную ритмичность. Статичные позы юношей, вероятнее всего, были созданы под влиянием неоклассического искусства. Реалистичность сцены живописец подчеркивает при помощи индивидуально-психологической трактовки лиц каждого из персонажей. Но при всем этом главным выразительным средством здесь, как и в более ранних произведениях, явилась тонкая музыкально-пластичная линия. Колорит картины, выстроенный на ограниченном сочетании цветов, передает ощущение строгой ясности и уравновешенности.

### Образы друзей и близких

**Б**ольшинство портретов Дега создал в начале своего творческого пути. Он обратился к этому жанру под влиянием отца, который считал, что именно

*Молодые спартанки, вызывающие на состязание спартанцев. 1860*







*Автопортрет. 1855*

владение навыками портретиста способно обеспечить сыну безбедное существование. Первоначально Дега писал членов семьи и автопортреты, однако достаточно скоро начал изображать и своих друзей.

В этих работах проявились характерные черты индивидуального стиля художника, который придерживался традиционных композиционных приемов, обнаруживающих некоторую связь с произведениями старых мастеров. Так, например, создавая «Автопортрет» (1855, Музей д'Орсе, Париж), он использовал темный фон, что было характерно для испанской школы живописи и ее ярчайших представителей – Франсиско де Гойи и Диего Веласкеса. Нужно отметить, что эту картину, как и все другие ранние портреты Дега, отличает некоторая монохромность колористического решения. В «Автопортрете» он предстает перед зрителями в естественной позе, держа в правой руке угольный карандаш. Так он демонстрирует свою принадлежность к искусству.

В «Автопортрете в мягкой шляпе» (1857–1858, Институт искусств Стирлинг и Фрэнсин Кларк, Уильямстаун) Дега уже отказывается от использования глухого нейтрального фона. Темно-синий задник освещен ровным солнечным светом, идущим из окна, которое мастер оставил за рамками своего полотна. Художник изображает себя в обыденном костюме, главным выразительным аксессуаром которого является



*Портрет Рене де Га. 1855*

красно-оранжевый платок на шее. Именно это яркое цветное пятно служит камертоном колористического построения портрета. Однако здесь, как в «Портрете Рене де Га» (1855, Музей искусств Смит-колледжа, Нортхемптон) и на более ранних холстах, все еще сохраняются некоторая застылость и статичность позы. Очень скоро Дега осознал этот недостаток и начал вводить в портреты движение, экспериментировать с ракурсами, что в результате «оживляло» произведения и придавало им динамику. Благодаря новому композиционному построению полотен и необыкновенно острому видению натуры, художник привнес в свои работы не только эмоциональность, но и глубокий психологизм.

Апофеозом развития раннего стиля Дега-портретиста стала картина «Семья Беллелли» (1858–1867, Музей д'Орсе, Париж). На портрете изображены теть художника Лаура, ее муж Дженнаро и две их дочери – Джулия и Джованна. Композицию этой работы мастер решил как некую жанровую сцену, центром которой является фигура баронессы, одетой в черное траурное платье без аксессуаров. Дженнаро, сидящий в кресле у камина, изображен со спины. Он, как и его супруга, не интересуется происходящим. Джованна, стоящая около матери, напротив, очень внимательно смотрит на зрителя. Ее младшая сестра, уютно



*Автопортрет в мягкой шляпе. 1857–1858*

расположившись на стуле, повернулась к отцу и словно ведет с ним неторопливый разговор. В отличие от многих современных ему живописцев, Дега не диктовал своим моделям положений, которые им надлежало принять для позирования. Он предпочитал писать «портреты людей в естественных и типичных позах, обычно предоставляя им полную свободу, как в выражении лица, так и в положении тела».

Позы моделей спокойны, но асимметричное расположение фигур придает композиции неожиданную остроту. Колорит полотна построен на сочетании изысканных оттенков серебристых, голубых, черных и белых тонов, которые, подобно камертону, удерживают весь его цветовой строй. Но при этом изображенную Дега сцену нельзя назвать идеализированной. Художник наполнил семейный портрет драматизмом: он показал пару, изрядно уставшую от общества друг друга. Колорит подчеркивает различие характеров и душевных переживаний супругов. Единственным объединяющим их звеном являются дети.

Этот групповой портрет, отмеченный глубоким психологизмом, точностью рисунка и мастерством в передаче света, является одним из лучших произведений своего жанра, созданных в середине XIX века.

В последующих работах живописец предпочитал избегать статичности и фронтальности образов за счет усиления динамичности композиции.

*Семья Беллелли. 1858–1867*



Для этого Дега довольно часто использовал диагональное построение, композиционные сдвиги и неожиданные ракурсы, благодаря чему удавалось достичь новых выразительных эффектов.

В полотне «Женщина, сидящая у вазы с цветами» (1865, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) художник использовал достаточно смелое композиционное решение. Большую часть картины занимает прекрасный букет, составленный из разноцветных хризантем. Героиня сидит около столика с цветами, слегка отвернувшись от них и устремив глаза в сторону. Такое построение композиции производит странное, беспокоящее впечатление. Создается ощущение, что героиня случайно попала в изображение натюрморта. Однако это не идет в ущерб психологической характеристике модели, а, наоборот, способствует выявлению ее индивидуальности. Задумчивое лицо женщины словно подернуто дымкой грустных воспоминаний. С изумительным чутьем художник изображает каждую черту, выдающую особенности ее характера. Согласно проведенным в последние годы исследованиям этой картины, на портрете изображена Маргарит Клэр Брункан (впоследствии ставшая баронессой Вальпинсон).

В некоторых случаях Дега вводил в портреты атрибуты, раскрывающие социальное положение героя. Ярким примером такой трактовки образа может служить «Портрет Джеймса Тиссо» (1867–1868, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

На картине «Мадемуазель Гортензия Вальпинсон» (1869, Институт изобразительного искусства, Миннеаполис) художник изобразил девятилетнюю дочку своего друга Поля Вальпинсона, облокотившуюся на стол, покрытый темной скатертью с ярким вышитым рисунком. На другом конце стола стоит корзинка для рукоделия. Гортензия, словно застигнутая врасплох, внимательно смотрит на зрителя. Такое построение композиции направлено на то, чтобы подчеркнуть живую, непосредственную натуру ребенка. Этому способствует и фон полотна, написанный широкими звучными мазками. Колорит работы строится на сочетании теплых охристо-золотистых оттенков, черных и белых тонов, что сообщает всему произведению мажорное звучание.

В 1876 живописец создал удивительный «Портрет виконта Лепика с дочерьми» (другое название – «Площадь согласия», Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Композиционное построение этой картины своими резкими «обрезами» напоминает фотокадр. Сильно завышенная линия горизонта превращает площадь Согласия, которую стремительно пересекает виконт Людовик-Наполеон Лепик, в фон для главных персонажей. Кем-то окликнутые дочери вельможи, остановившись, обернулись в противоположную движению отца сторону. Интересен колорит полотна. Дега изображает главных героев в светлых костюмах, практически сливая их фигуры с фоном, в то

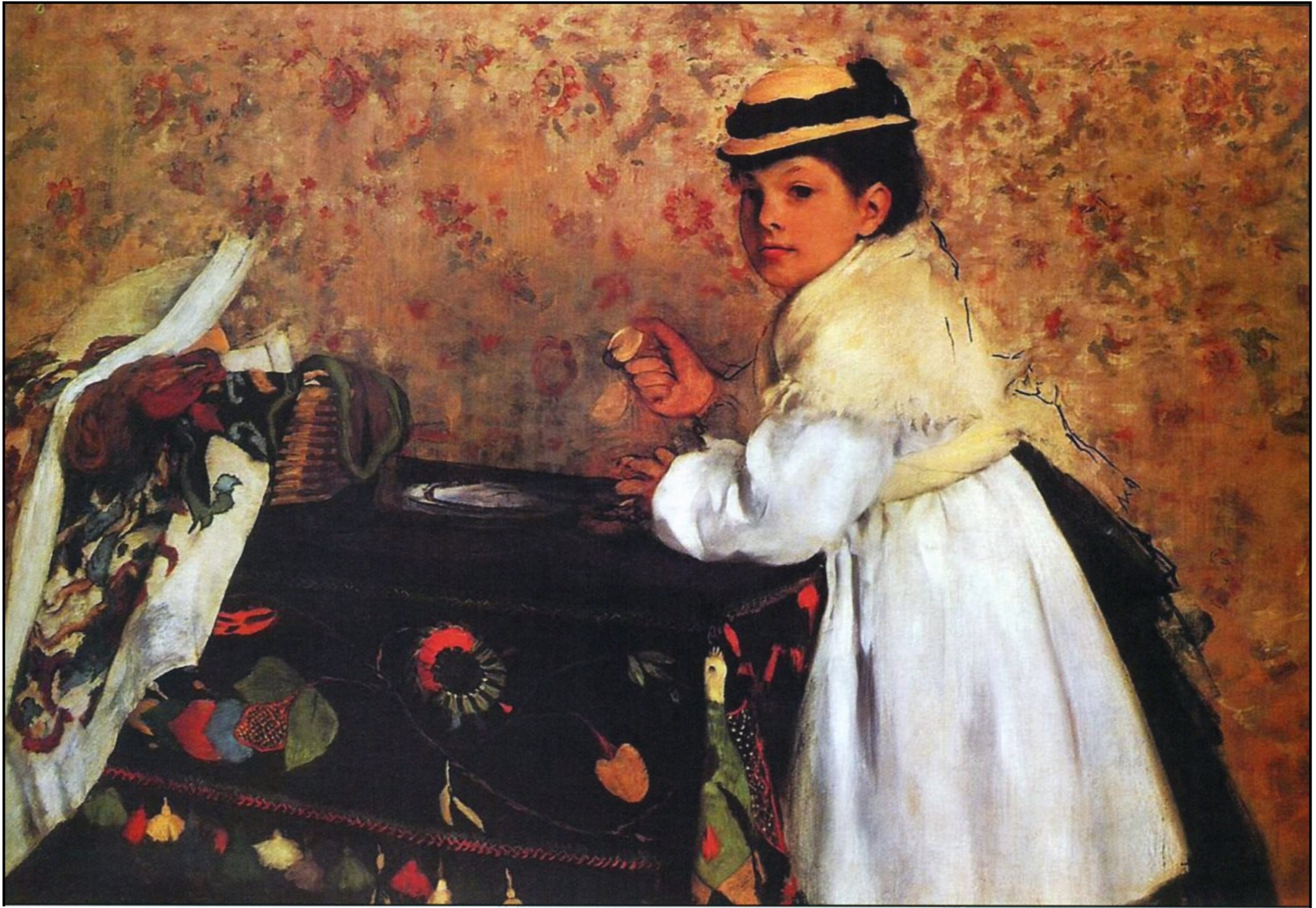


Женщина, сидящая у вазы с цветами. 1865





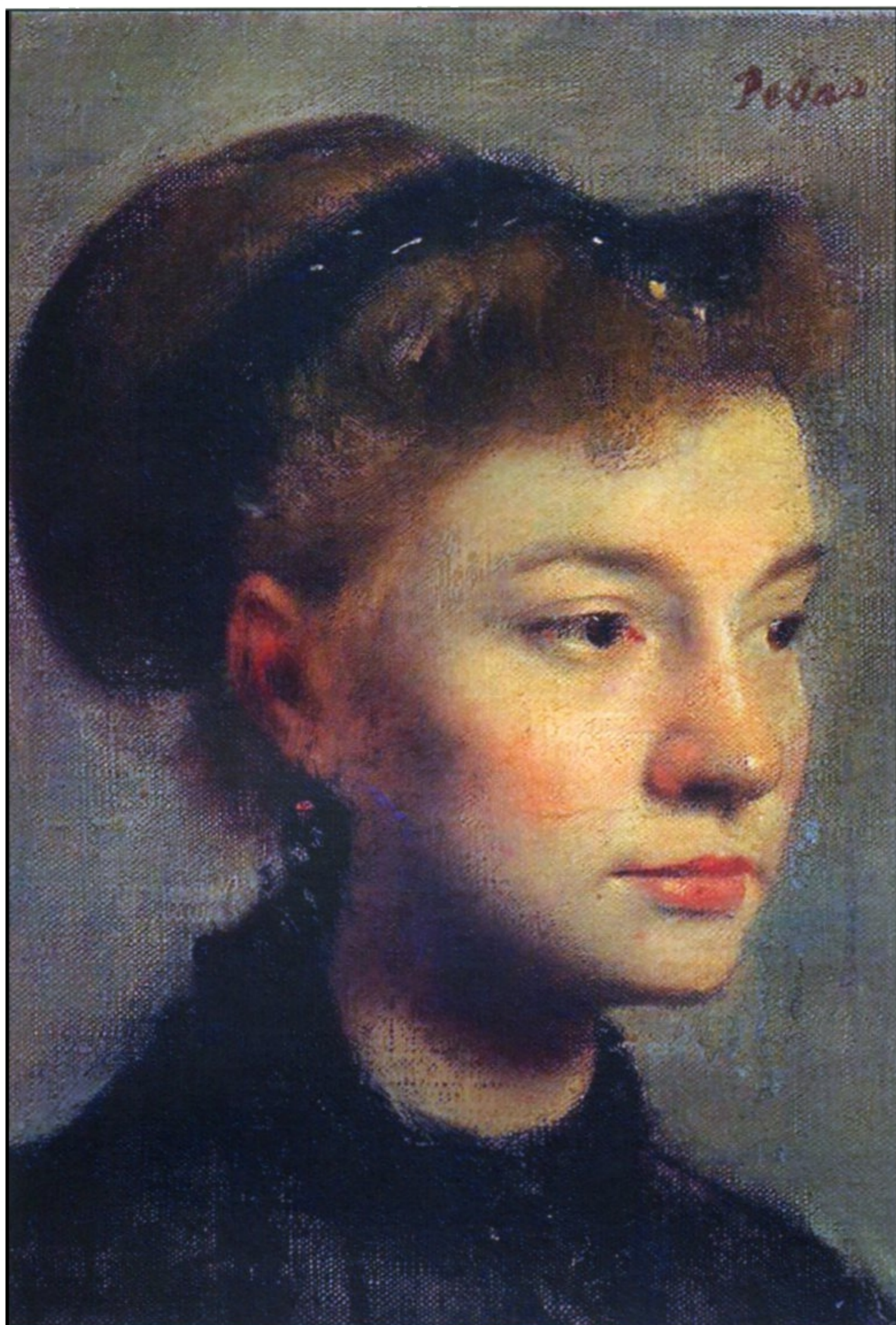
*Портрет Джеймса Тиссо. 1867–1868*



Вверху: *Мадмуазель Гортензия Вальтинсон*. 1869

Внизу: *Портрет виконта Летика с дочерьми (Площадь согласия)*. 1876





*Портрет молодой женщины. 1867*

время как остальные «стаффажные» фигуры одеты в черное. Именно темные тона, математически точно распределенные по холсту, создают плавный музыкальный ритм всего произведения.

Создавая заказные портреты, Эдгар Дега никогда не исполнял их, следуя требованиям модели. Среди тех, кто ему позировал, было немало светских дам, но он ни разу не поддался соблазну изобразить их во всем великолепии и блеске роскошных нарядов. Напротив, художник старался как можно точнее передать характер каждой из них, в результате чего многие уходили от него, чувствуя себя оскорбленными.

## Перипетии судьбы

**В** 1862 в жизни Эдгара Дега произошло очень важное событие: он познакомился с Эдуардом Мане. Вскоре мастер начал посещать кафе Гербуа, где собирались молодые художники, искавшие в искусстве новые сюжеты и выразительные средства, свое оригинальное виденье действительности. Здесь часто бывали Клод Моне, Огюст Ренуар, Альфред Сислей и многие другие.



*Портрет Эдмондо и Терезы Морбилли. 1867*

В конце 1860-х, как и большинство импрессионистов, Дега обратился к созданию больших серий – «Скачки», «Балетные сцены», «Модистки», «Прачки». В картинах он очень точно раскрывал всю глубину и сложность внутреннего мира своих героев.

Нужно отметить, что, в отличие от большинства художников-импрессионистов, Дега не искал вдохновения в природе, воспринимал действительность, как динамичную стихию, а главное место в его творчестве принадлежало движению. Поэтому его идеалом был современный город. Будучи наблюдательным человеком, прогуливаясь по шумным парижским улицам, он подмечал все характерное и выразительное и сохранял увиденное в памяти. Передавая ритм жизни современного города, художник создавал фотографически точные в своей бесстрастности образы.

Благодаря финансовой независимости Дега имел блестящую возможность для творческих экспериментов. Он смело отбрасывал все каноны и избитые приемы построения композиции ради того, чтобы найти новую, неожиданную точку зрения, которая позволила бы добиться впечатления свежести и непосредственности картин. Своих героев мастер



Вверху: Интерьер (Изнасилование). Около 1868–1869

Внизу: Обиженный. Около 1869





*Контора по торговле хлопком в Новом Орлеане. 1873*

запечатлевал в непринужденных и естественных позах. В результате творческих поисков, Эдгар Дега сумел добиться точной выверенности композиции, в которой нет ничего случайного и лишнего и все ее элементы призваны «работать» на выражение общего смысла картины. Сам живописец так характеризовал свое творчество: «Моя работа – это результат размышления, изучения мастеров, это дело вдохновения, характера, терпеливого наблюдения».

В 1870 началась Франко-прусская война. Дега записался добровольцем в пехотный полк, однако на первых же стрельбищах обнаружилось, что он плохо видит правым глазом. Ему поставили диагноз «отслоение сетчатки», вызванное диабетом. Это оказалось началом болезни мастера, которая к концу жизни обернулась для него почти полной слепотой. Из-за слабого зрения художника перевели в артиллерийский полк.

В 1871, когда война закончилась, Дега совершил короткую поездку в Лондон, а зиму 1872–1873 провел в Новом Орлеане у своих американских родственников.

В Соединенных Штатах Дега создал ряд портретов членов своей семьи. Однако очень скоро он пришел к выводу, что «не может быть парижского искусства и луизианского искусства без какого-либо различия. Иначе это будет просто иллюстрированный мир». С этого момента живописец перестал делать рисунки, зарисовки, этюды, которые раньше создавал в большом количестве во время своих многочисленных путешествий. Он считал, что только длительное пребывание в той или иной стране «дает возможность действительно узнать обычаи народа и его обаяние». Однако вопреки этому убеждению, в 1873 художник создал полотно «Контора по торговле хлопком в Новом Орлеане» (Музей изобразительного искусства, По). Эта многофигурная композиция построена на сопоставлении контрастных цветов – белого и черного, чередование которых организует четкий ритм всего произведения.

В апреле того же года Дега вернулся в Париж. Меньше чем через год умер его отец, оставив после себя огромные долги. Дела покойного оказались в полном беспорядке, а банк, которым он управлял, задолжал кредиторам астрономические

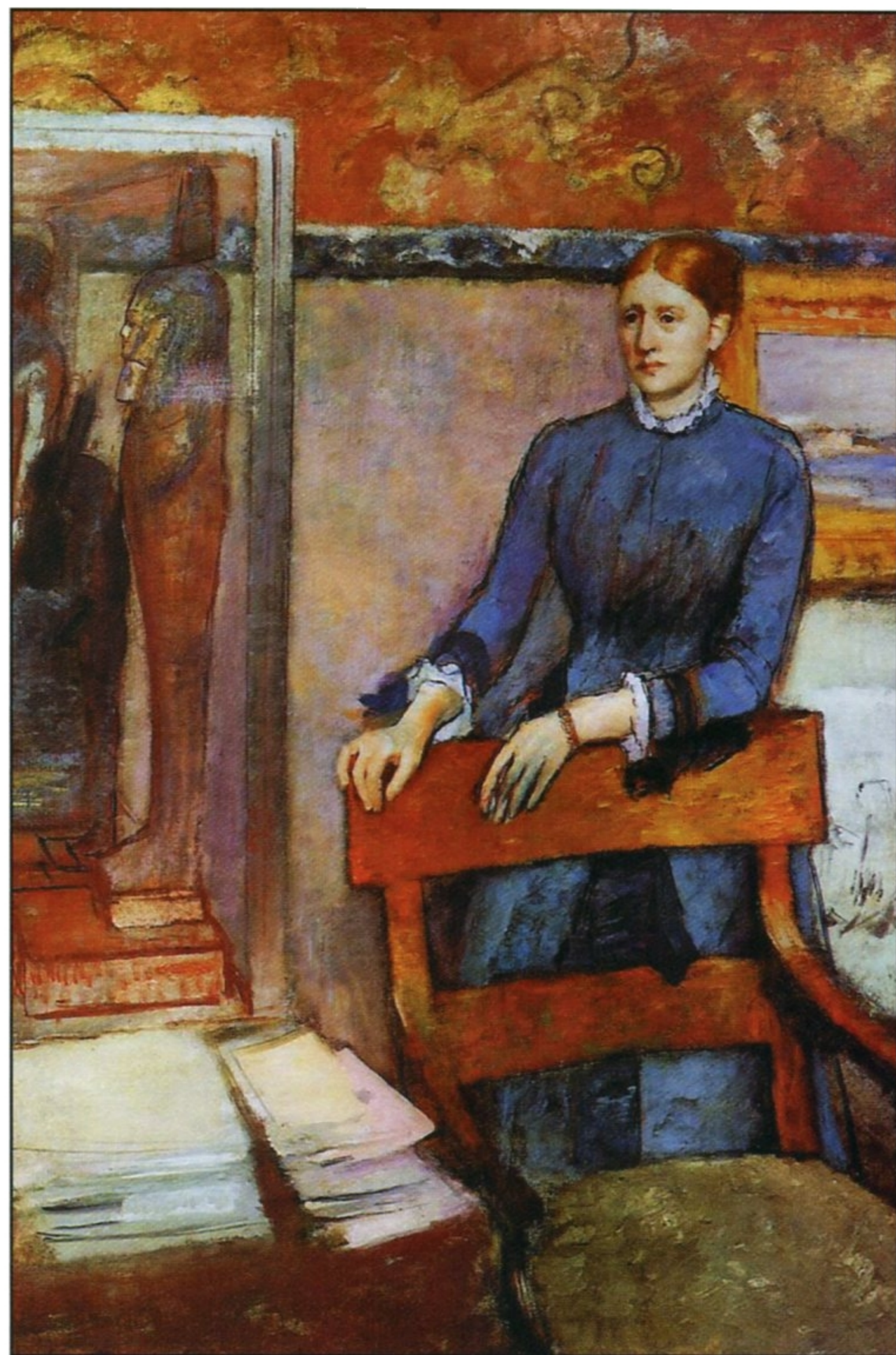


*Портрет друзей за кулисами. 1879*

суммы. Пытаясь сохранить семейную репутацию, художник выплатил часть долга из средств, доставшихся ему в наследство, однако этого оказалось недостаточно. Чтобы свести концы с концами, он бы вынужден продать дом и собранную отцом коллекцию картин старых мастеров.

После того, как все было улажено, живописец впервые задумался о продаже своих собственных работ. Одним из эффективных способов привлечения покупателей Дега считал выставки импрессионистов, которые он иногда помогал организовывать. С 1874 по 1886 состоялись восемь подобных выставок, в семи из которых художник принял участие. Нужно отметить, что, в отличие от произведений других импрессионистов, его работы имели успех и прекрасно продавались.

В 1870-х художественная манера мастера изменилась: пространственное построение приобрело небывалую остроту, еще больший динамизм и свободу. Цвет получил самостоятельное значение, стал очень сложным и наполненным светом. Дега упростил и очистил свой ри-

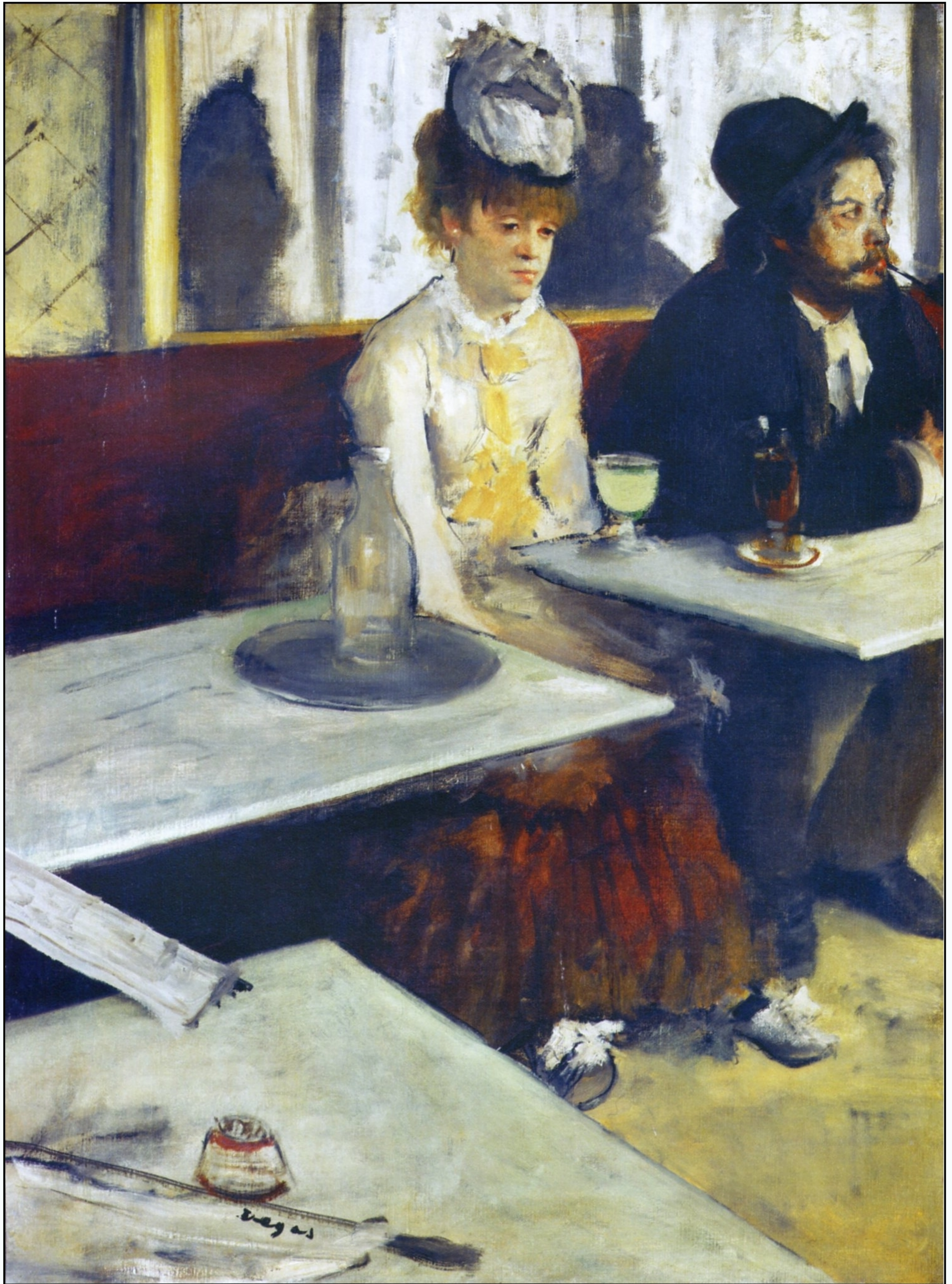


*Элен Руар в кабинете отца. 1886*

сунок от всего лишнего так, что мог с помощью одного только контура передать игру мышц движущегося человеческого тела. Вскоре его картины приобрели еще более скульптурный характер. Контуров фигур и объектов подчеркивались толстой, прочерченной углем линией, в колорите стали преобладать пурпурные, розовые и зеленоватые оттенки, придающие ему звонкость, а детали сводились к минимуму.

С середины семидесятых годов XIX века Дега уже практически не писал портретов маслом, предпочитая работать пастелью. Последним портретом, который исполнил мастер, стало полотно, на котором он изобразил дочь своего друга Анри Руана Элен – «Элен Руар в кабинете отца» (1886, Национальная галерея, Лондон).

Большое влияние на Дега, как, впрочем, и на всех импрессионистов, оказала японская гравюра. Живописец следовал многим приемам этого искусства, например, использовал неожиданные ракурсы, оригинальные пространственные построения и достаточно часто в центр композиции помещал второстепенных персонажей.



*Абсент (Любители абсента). 1875–1876*



### Кафешантаны

*Женщины на террасе в кафе вечером. 1877*

После того, как в 1870 художнику был поставлен диагноз «отслоение сетчатки», он стал заботиться о своем зрении, стараясь как можно реже днем бывать на улице, защищая глаза от солнечного света. По этой же причине Дега практически не работал на пленэре. В результате, большинство полотен было написано при газовом освещении, а сам он получил прозвище «первый импрессионист ночи». Возможно, поэтому тема парижских кафе, дешевых кафешантанов, певиц, актрис и дам «полусвета» была настолько притягательна для него.

Пожалуй, самой известной работой данной серии можно назвать «Абсент» (другое название – «Любители абсента», 1875–1876, Музей д'Орсе, Париж). В ней художник изобразил интерьер известного в художественных кругах Парижа заведения «Нуавель-Атен». На первый взгляд, картина изображает простую жанровую сценку из жизни обитателей кафе. Двое – мужчина и женщина – сидят за столиком, отдыхая после дневных забот. Но в этом незатейливом сюжете Дега подчеркивает волновавшую его тему одиночества и отчуждения человека от окружающего мира, которая и стала главной идеей всего произведения. Пустые столы на первом плане и резкий ракурс создают впечатление зажатости и

загнанности фигур в угол, а также подчеркивают опустошенность и взаимное равнодушие двух людей. Для картины позировали художник и гравёр Марселен Дебутен и актриса Элен Андре. Несмотря на то, что она почти лишена движения, но посредством колорита все же передаст внутреннее напряжение и драматизм героев.

Умение живописца показать характер своей модели с помощью одного только жеста раскрылось в полотнах, изображающих певиц различных кафешантанов. Так, например, в работе «Кафешантан «Амбассадор» (1876–1877, Музей изобразительного искусства, Лион) именно жест певицы соединяет две части композиции: зрительный зал и представление на сцене. По поводу этого произведения критик Ж. Ривьера писал: «Сколь художественно набросаны женские фигуры на заднем плане, в платьях из муслина, с веерами, и зрители на первом плане, наблюдающие, подняв головы, выгнув шеи, увлеченные скабрёзными куплетам и провоцирующими жестами!

Если я не ошибаюсь, у этой певицы контральто, пропитанное коньяком...

Жест певицы, склонившейся к аудитории, необычен и, безусловно, подтверждает успех ее номера. Она не повторяет, как актер, затверженную роль. Нет, она взывает к



Кафешантан «Амбассадор». 1876–1877

зрителям, вопрошает, зная, что они ответят ей именно тем, что она хочет услышать, поскольку это она управляет деспотом, чьи пороки она убажает».

Заслуживает внимания еще одна работа из этой серии – «Певица из кафешантана» (другое название – «Певица с перчаткой»), около 1878, Художественный музей Фогга, Кембридж). Женщина, изображенная на полотне, на самом деле не певица, а известная пианистка Алиса Дегранж, которая охотно согласилась позировать Дега. Несмотря на то, что художник довольно сильно приблизил фигуру Алисы к зрителю, она не является композиционным центром произведения. Эта роль отведена ее руке в черной перчатке. Чтобы придать жесту большее звучание, мастер изобразил ее на светлом фоне. Таким образом, черный цвет перчатки, мех на платье и пустота за спиной Дегранж виртуозно организуют пространство. Резкий жест руки певицы, открытый рот, несколько искаженные черты лица фактически превращают изображение в карикатуру. Чтобы смягчить это впечатление, художник ввел в колорит мягкие светлые акценты: блики на розовом платье и лице героини, а также цветок в ее волосах.

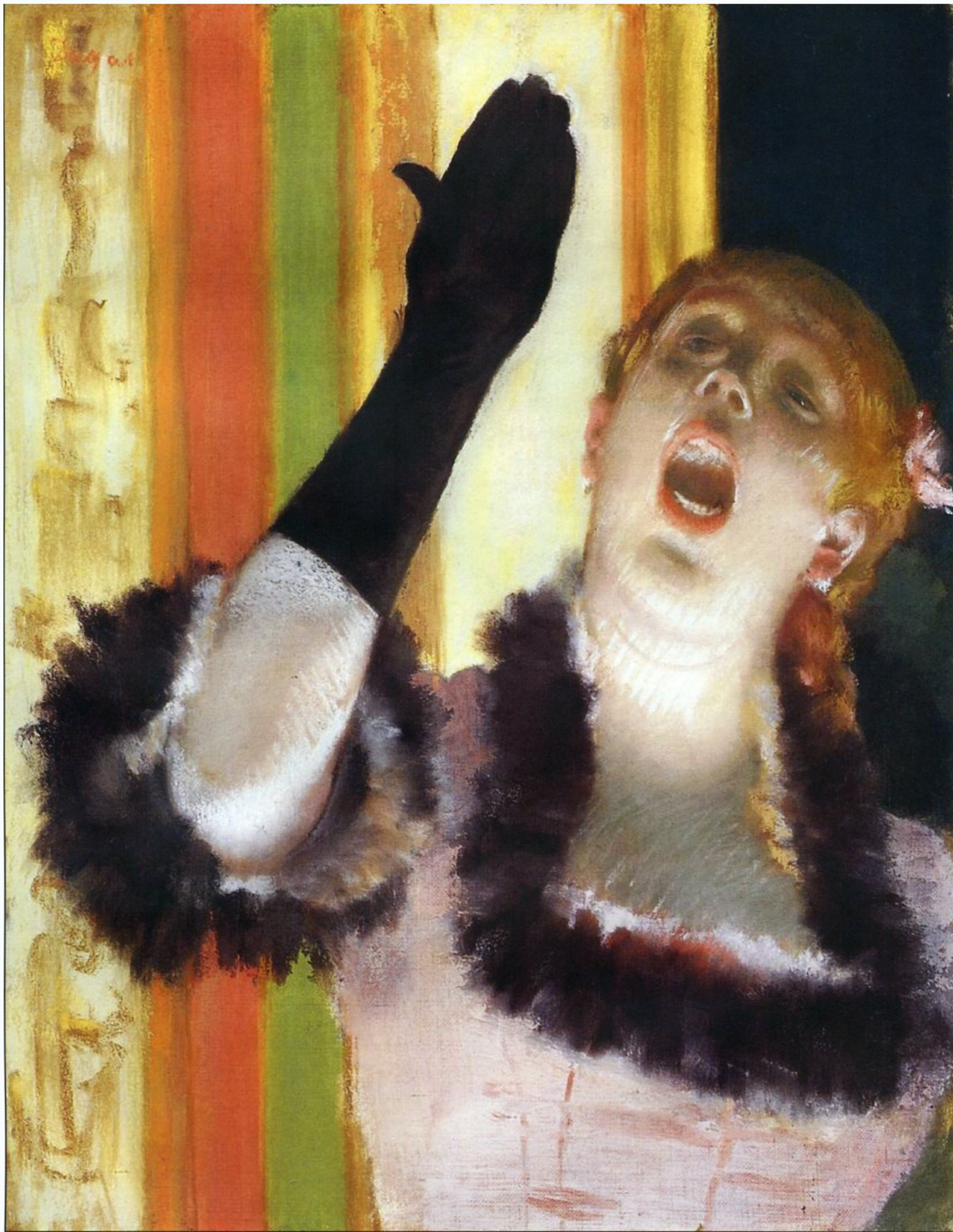
Все произведения цикла отличаются смелым композиционным построением, которое, как правило, направлено на раскрытие основного смысла картины. Сияние цвета и света преображает реальность в фантастический мир, наполненный особым терпким очарованием.



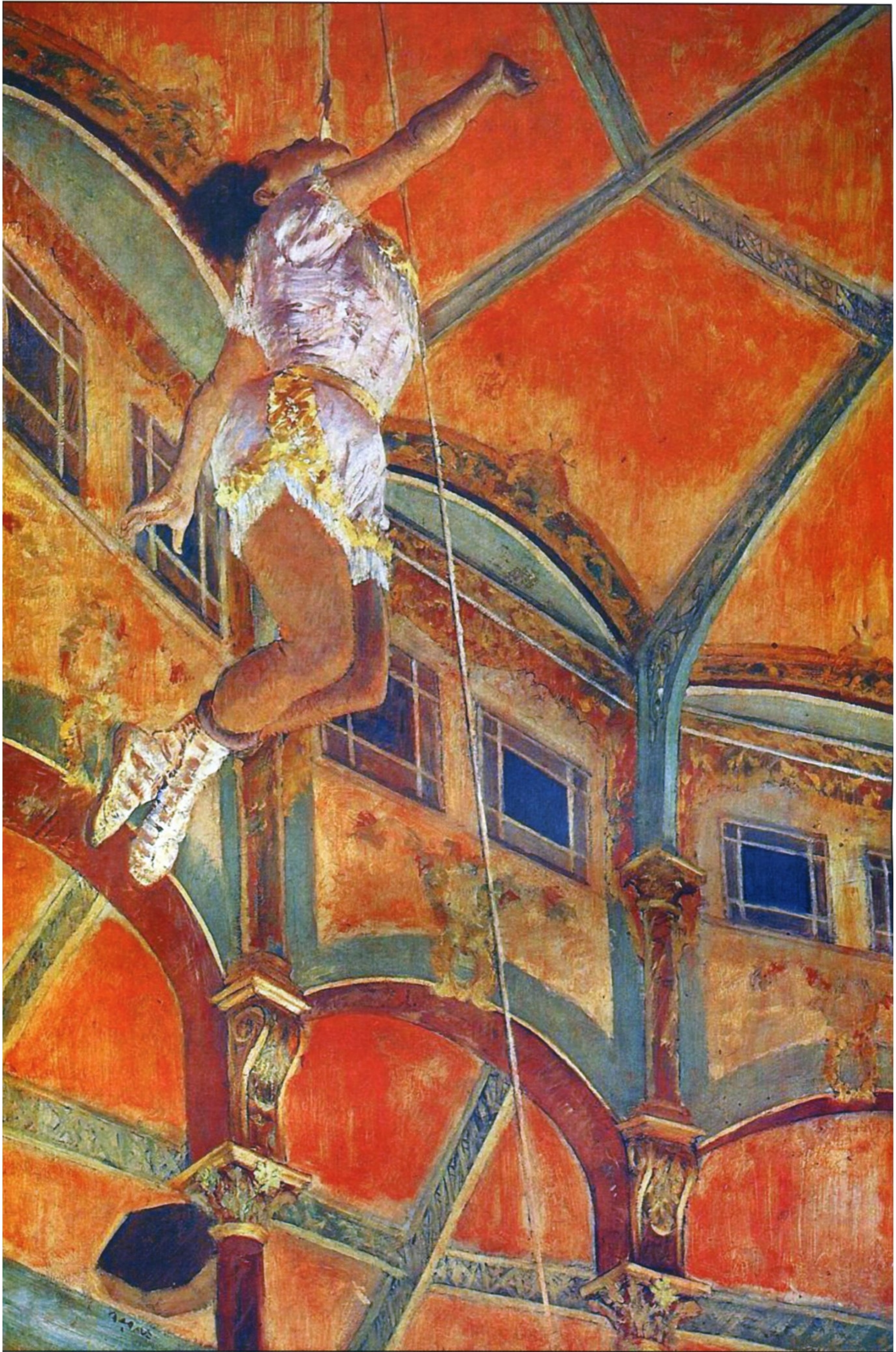
*Концерт в кафе. 1877*

*В кафе. 1877*





*Певвица из кафешантана (Певвица с перчаткой). Около 1878*



*Мисс Лала в цирке Фернандо. 1879*



Вверху: Дисентльмены на скачках: перед стартом. 1860–1862

Внизу: Скачки в провинции. Экитаж на скачках. Около 1872





*Перед стартом. 1878*

### Страстный любитель лошадей

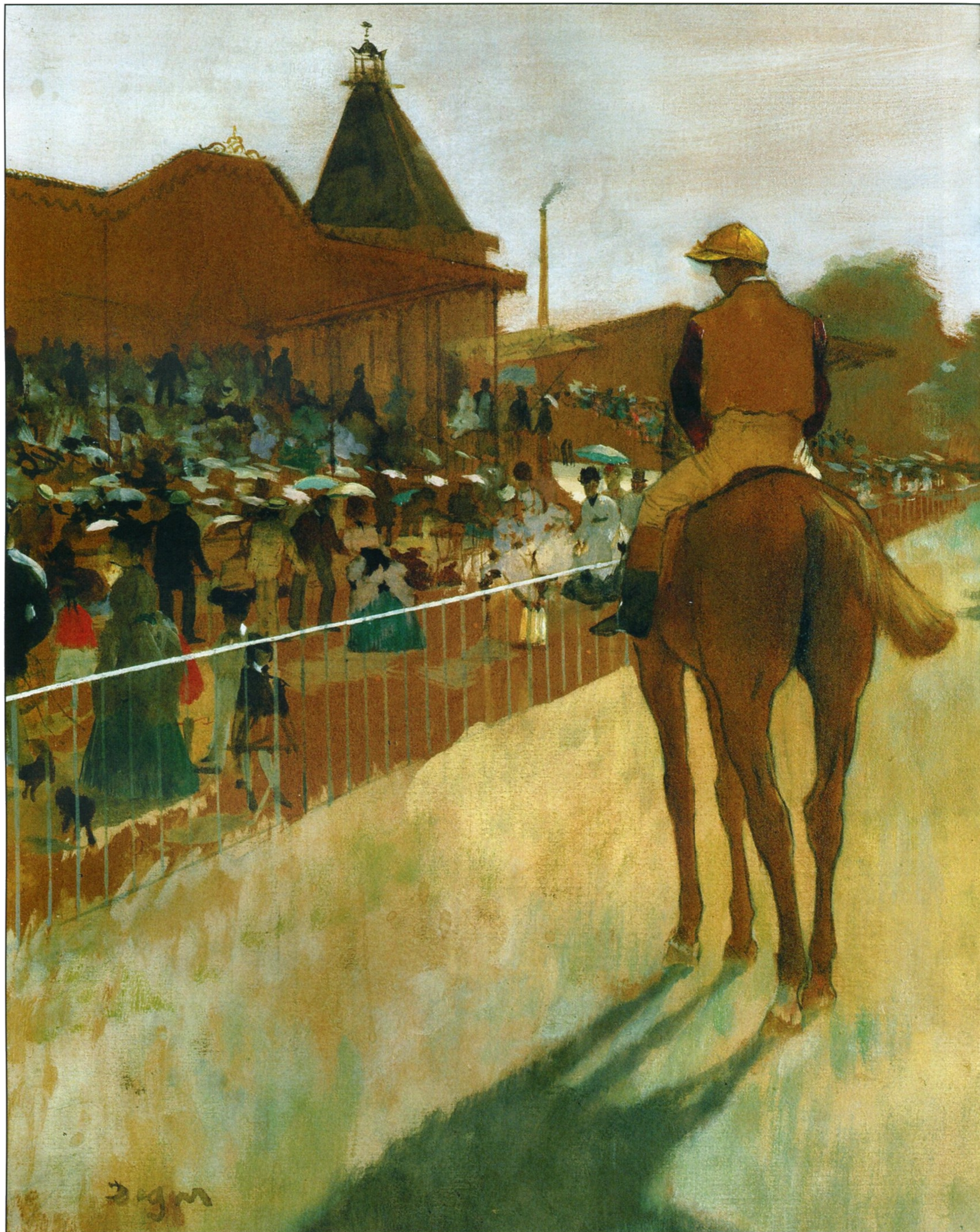
**Н**аверное, больше всего в жизни Эдгар Дега любил лошадей. Интерес к этим грациозным животным у художника появился еще во время пребывания в Италии. Он с огромным любопытством следил за традиционными римскими скачка-

ми на Виа дель Корса, делая множество набросков. Конный спорт также был очень популярен в 1860-е во Франции при правлении Луи Филиппа и Наполеона III.

Дега интересовала не столько природная пластика и грация лошадей, сколько профессиональные жесты и движения жокеев. Решая различные

*Наездники перед стартом. 1862–1880*





*Жокеи перед трибуной. 1869–1872*



композиционные построения полотен, посвященных теме скачек, мастер часто прибегал к резким обреза́м, различным «острым» ракурсам и пространственным сдвигам. Все эти приемы были направлены на создание остро-динамичных образов, отображающих саму суть непрерывно меняющейся реальности. При этом важное место Дега отводил цвету, который был призван облекать в конкретную форму многоцветный «беспорядок» фигур жокеев.

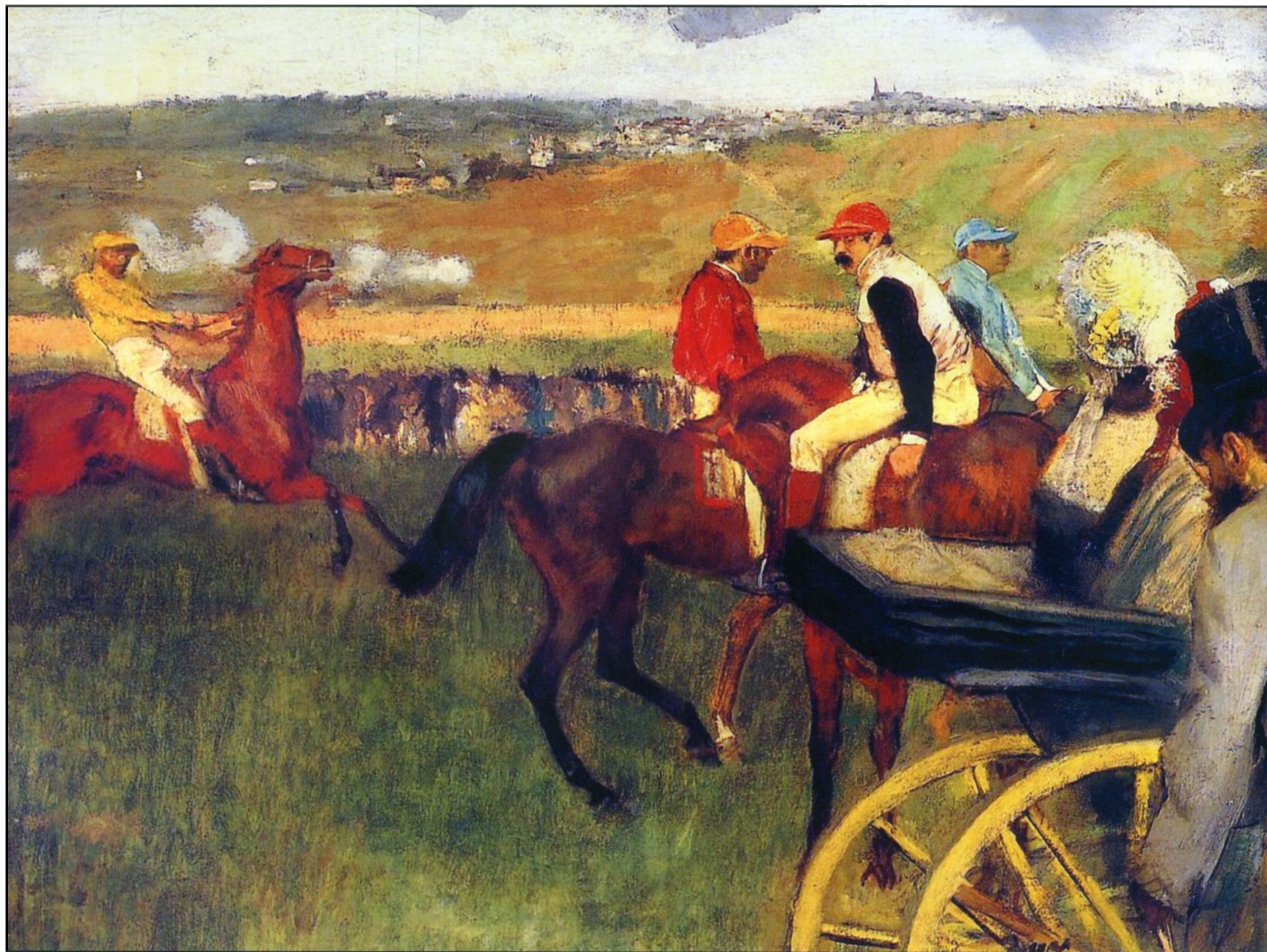
Одна из первых картин, открывших серию, посвященную скачкам, – «Джентльмены на скачках: перед стартом» (1860–1862, Художественный музей Фогга, Кембридж). Это полотно художник сильно переработал спустя двадцать лет, что изменило его характер и стиль. Первоначально всадники были изображены несколько расплывчато и нечетко на фоне плоского и ровного ландшафта. Позже живописец переписал картину, на ней появились холмы и пригородные фабрики с дымящимися трубами.

В произведении «Жокеи перед трибуной» (1869–1872, Музей д'Орсе, Париж) Дега изобразил момент, предшествующий скачкам, когда публике показывают лошадей, принимающих участие в предстоящем забеге. Художник мастерски компо-

нует картину, добиваясь видимости внешнего спокойствия и уравновешенности. Внутренние переживания героев Дега передал при помощи длинных теней, ажурно лежащих на песке скаковых дорожек. В этой работе живописец почти не изображает лошадей в движении, за исключением лишь одной. Его задачей было показать состояние спокойствия, царящего непосредственно перед началом заезда. Здесь нет бурных страстей и возбуждения, характерных для подобных мероприятий.

Работа «Наездники перед стартом» (1862–1880, Музей д'Орсе, Париж), напротив, полна напряжения, внутренней сосредоточенности и динамизма. Передний план занят жокеями, готовящимися принять старт, а средний – шумным светским обществом, жаждущим увидеть зрелище. Эта картина очень искренне и точно передает волнующие эмоции, которые переживают люди, а также напряжение лошадей. Художник убедительно и достоверно показывает жесты и посадку жокеев, избегая какой-либо поэтизации образов. Именно благодаря

*Скачки. Жокеи-любители. 1876–1887*





*Вверху: Проездка скаковых лошадей. 1894*

этому у зрителя не вызывает удивления резкое фрагментирование полотна, при котором краем холста срезается чуть ли не половина фигуры одного из всадников.

Работая над этой серией, Дега создал ряд прекрасных произведений – «Скачки в провинции. Экипаж на скачках» (около 1872, Музей изящных искусств, Бостон), «Перед стартом» (1878, Музей Е. Г. Бюрля, Цюрих), «Проездка скаковых лошадей» (1894, Собрание У Вебб, Нью-Йорк) и другие. Практически все они решены с репортерской точностью.

Примерно с 1873 художник почти не уделял теме лошадей и скачек никакого внимания. Он вернулся к ней только спустя несколько лет, когда по заказу певца Жана-Батиста Фаре начал создавать полотно «Скачки. Жокеев-любители» (1876–1887, Музей д'Орсе, Париж).

Одной из последних картин на тему скачек является «Упавший жокей» (1896–1898, Музей искусств, коллекция Оффентлихе, Базель). Ориентируясь на раннюю одноименную композицию, Дега изобразил мчащуюся по лугу лошадь, в то время как сброшенный ею, очевидно, мертвый жокей остался лежать на траве.

*Внизу: Упавший жокей. 1896–1898*





*Оркестранты оперы. Около 1870*



Балет

Пожалуй, ничто не соответствовало интересам художника так, как изменчивая и динамичная стихия танца. Балет был его любимой темой, в которую он погрузился с головой, посещая театры и танцевальные классы. Известно, что Дега на протяжении почти двадцати лет ежегодно приобретал абонемент в Парижскую оперу.

Наблюдая тяжелый труд балерин, мастер воссоздал чарующий мир танца. Он изображал их во время репетиций, оттачивающих до совершенства каждое движение; во время спектаклей, где они представали перед зрителем в праздничном блеске софитов; во время редких моментов отдыха. Большинство этих пастельных работ живописец выполнил в мастерской, куда приглашал своих моделей. Только спустя пятнадцать лет директор Парижской оперы разрешил Дега работать непосредственно за кулисами театра.

Картина «Оркестранты оперы» (около 1870, Музей д'Орсе, Париж) стала одной из первых работ, написанной на эту тему. Она представляет собой небольшое по размеру полотно, скомпонованное так, словно мы видим случайно сделанную во время спектакля фото-

Танцкласс. 1871

графию. Художник предлагает зрителю взглянуть на сцену через оркестровую яму – весь первый план занимают одетые в черные фраки музыканты, снизу – балюстрада. Центральное место среди них принадлежит портретному изображению друга живописца Дезире Дио, играющему на фаготе. Композиция построена таким образом, что мы можем увидеть лишь нижнюю часть идущего на сцене представления. Первое, на что обращает внимание зритель, – танцовщицы в ярких розовых и голубых пачках, и только после этого активное белое пятно рубашки музыканта переводит взгляд на главного персонажа картины. Следующие свои работы мастер полностью посвятил танцовщицам.

Ранним полотнам этой серии присуща некоторая доля фотографичной бесстрастности, с которой художник изображал балерин. В 1871 была написана картина «Танцкласс» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), в которой Дега смог блестяще передать волнение юной танцовщицы перед последней репетицией. Девушка стоит на фоне зеркал, благодаря чему ее фигура хоть и несколько смещена от центра, но занимает все пространство класса. В левой части изображен



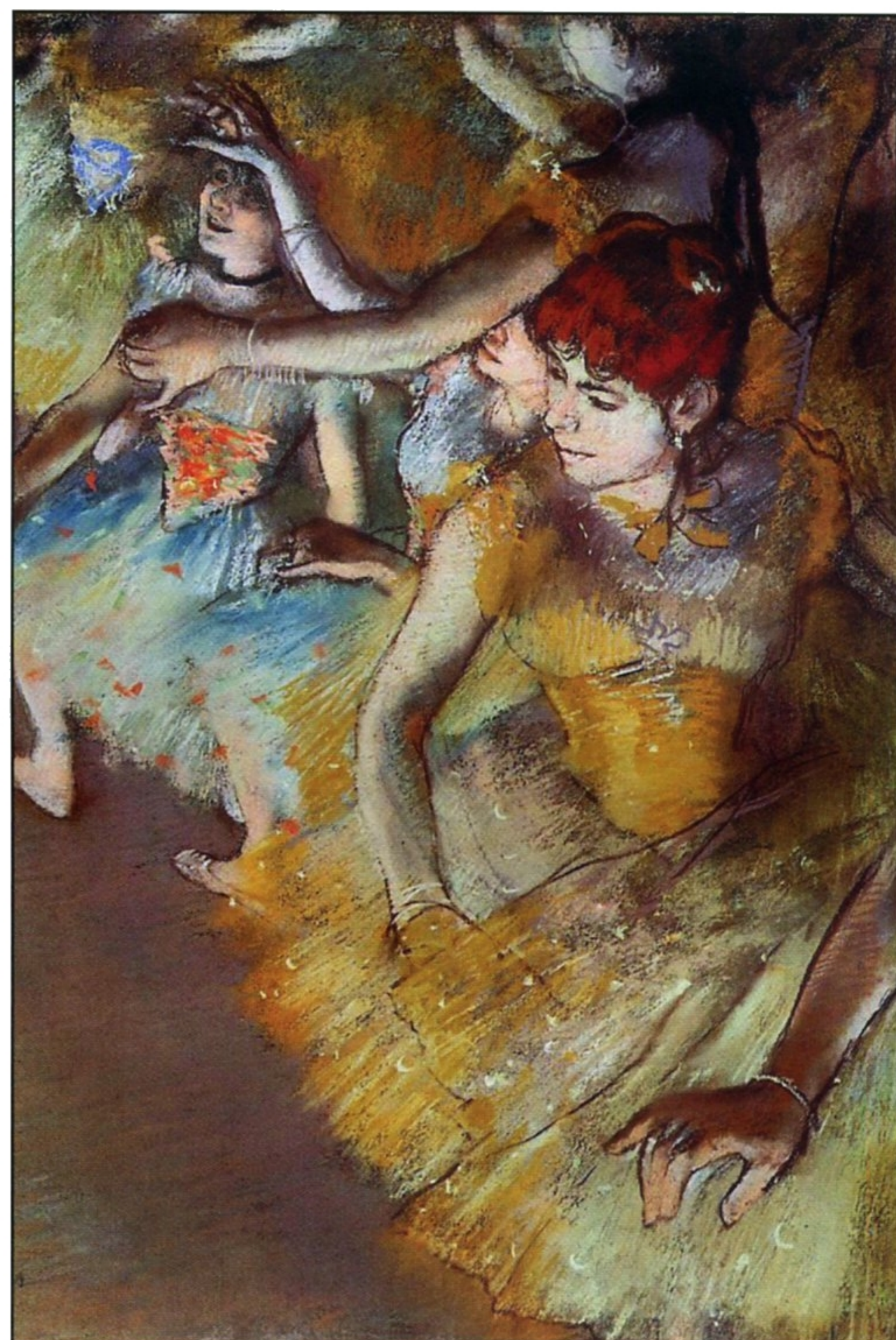
*Урок танцев. 1874*

черный рояль, рядом с которым сидит пожилой аккомпаниатор, готовый начать играть мелодию для танца. В просторном помещении царит тишина. Танцовщицы разминаются перед началом репети-

ции. Четкая колористическая продуманность картины позволяет живописцу посредством цвета передать гармоничный музыкальный ритм, пронизывающий всю работу. Он строится при помощи переплетения черных и белых пятен на фоне золотисто-охристого пространства.



*Перед экзаменом. 1880*



*Танцовщицы. 1883*

«Танцкласс» был представлен публике в 1874 на выставке импрессионистов, после которой Дега стал известен как «художник, пишущий танцовщиц». В это же время он создал произведение «Урок танцев» (1874, Музей д'Орсе, Париж), которое поражает убедительной реалистичностью трактовки образов. Живописец запечатлел тот момент, когда пожилой учитель, остановив репетицию, дает своим ученицам рекомендации и наставления. Легкие белые фигуры танцовщиц занимают практически все пространство большого зала, их естественные жесты и позы придают работе реалистическую убедительность. В образах двух главных героев Дега изобразил известного французского балетмейстера Луи Меранта и балерину Жозефину Гожелен. Особую роль здесь играет колорит, построенный на гармоничном сочетании зеленых, голубовато-белых, серых и охристых оттенков. Многочисленные темные акценты приносят ясность и четкость, а образованный ими плавный линейный ритм словно вторит движениям танца.

Фрагментарность в построении композиции «Урока танцев» отстраняет действие от зрителя, изо-

лируя его внутри иллюзорного пространства. Однако уже в более поздних работах мастер намеренно приближает своих грациозных героинь к краю холста, а иногда и смело «обрезает» фигуры, как это можно видеть в картинах «Перед экзаменом» (1880, Художественный музей Денвера) или «Танцовщицы» (1883, Художественный музей Далласа).

В произведении «Перед экзаменом» Дега запечатлел молодых танцовщиц, готовящихся к ответственному выступлению. В отличие от других полотен, в которых живописец стремился передать легкость и грациозность движений своих героинь, здесь он подчеркнул их эмоциональное состояние. Одна из девушек стоит в правой части композиции, ее поза расслаблена, плечи и голова опущены, словно она читает молитву перед выходом к экзаменаторам. Ее подруга, изящно наклонившись вперед, массирует ногу. За ними на лавке сидят две пожилые дамы, спокойно беседующие между собой. Дега стремился показать зрителю важное мгновение из жизни балерин, когда они настраиваются на выступление, чтобы выйти на сцену и заблистать.

Особой выразительности мастер добился в



*Завершающий арабеск. 1877*



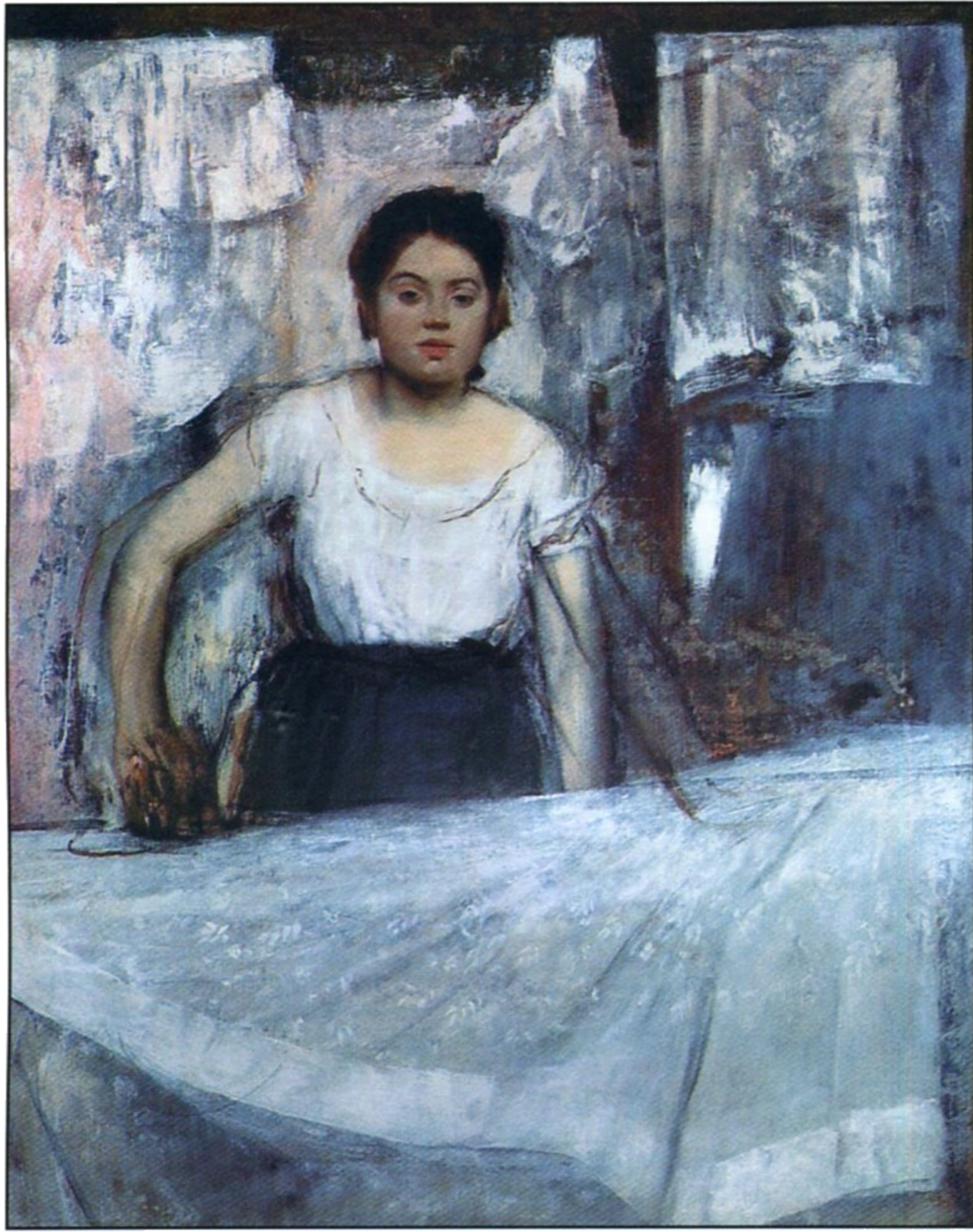
полотне «Голубые танцовщицы» (около 1898, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), в котором изящные девушки поправляют свои костюмы перед выходом на сцену. Эффекты искусственного освещения, использованные мастером очень умело, придают картине сияние и искристость. Мерцание чистых тонов словно вызывает к жизни мелодию танца.

Похожие интонации можно отметить и в работе «Завершающий арабеск» (1877, Музей д'Орсе, Париж), которая скомпонована таким образом, чтобы дать возможность зрителю заглянуть сверху за кули-

*Голубые танцовщицы. Около 1898*

сы и увидеть, как балерины готовятся к выходу на сцену. Весь первый план занимает фигура прима, изображенная на темном фоне пустой сцены. Огни рампы ярко освещают ее светло-желтый костюм и лицо, уподобляя фигуру девушки изящному цветку.

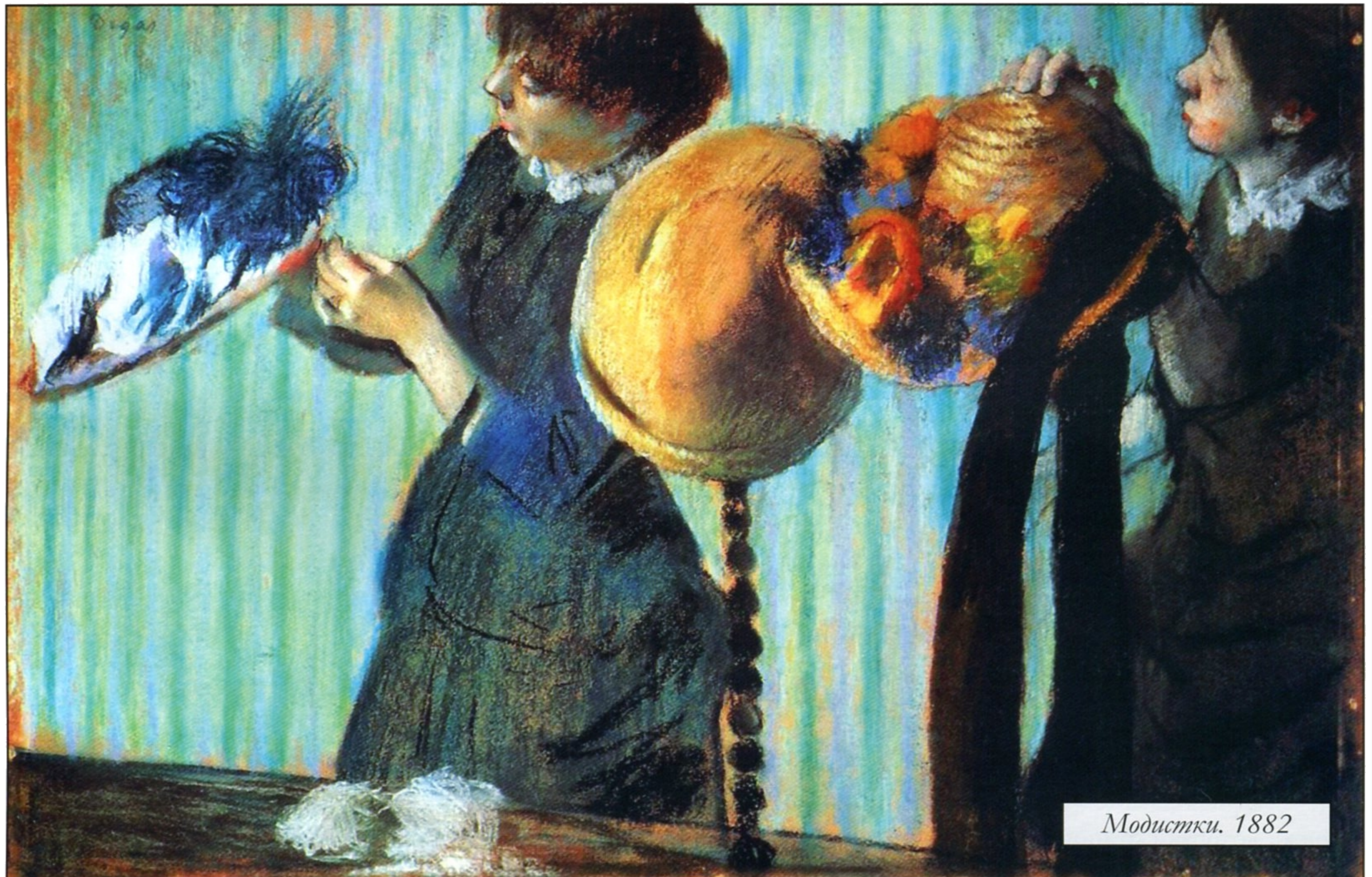
Большинство произведений, вошедших в эту серию, мастер выполнил в технике пастели, в которой выработал своеобразные приемы наложения красочного слоя – отдельными мазками-штрихами, словно объединяющими рисунок и живопись.



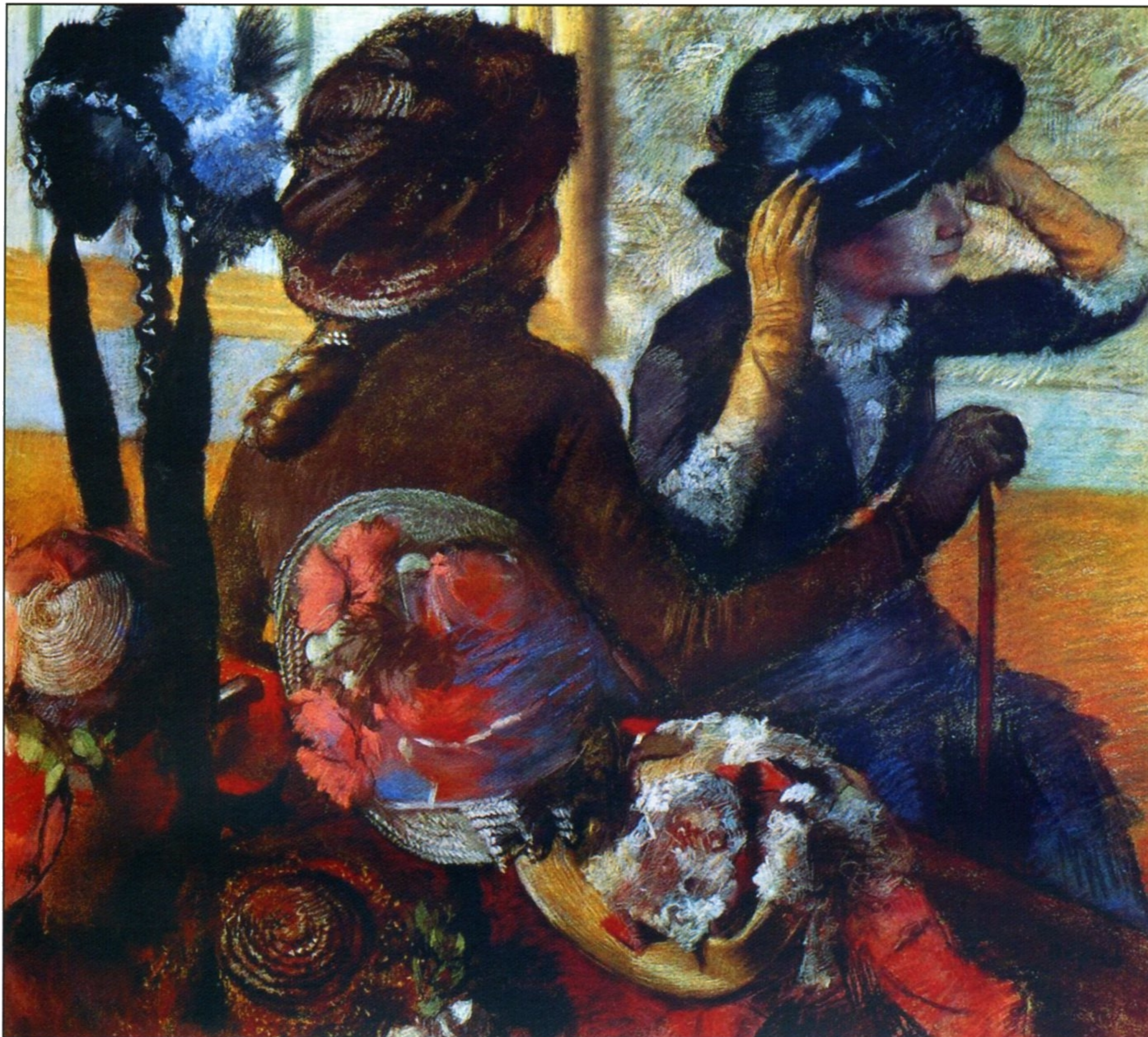
Гладильщица. Около 1869



Гладильщица. 1873



Модистки. 1882



*У модистки. 1882*

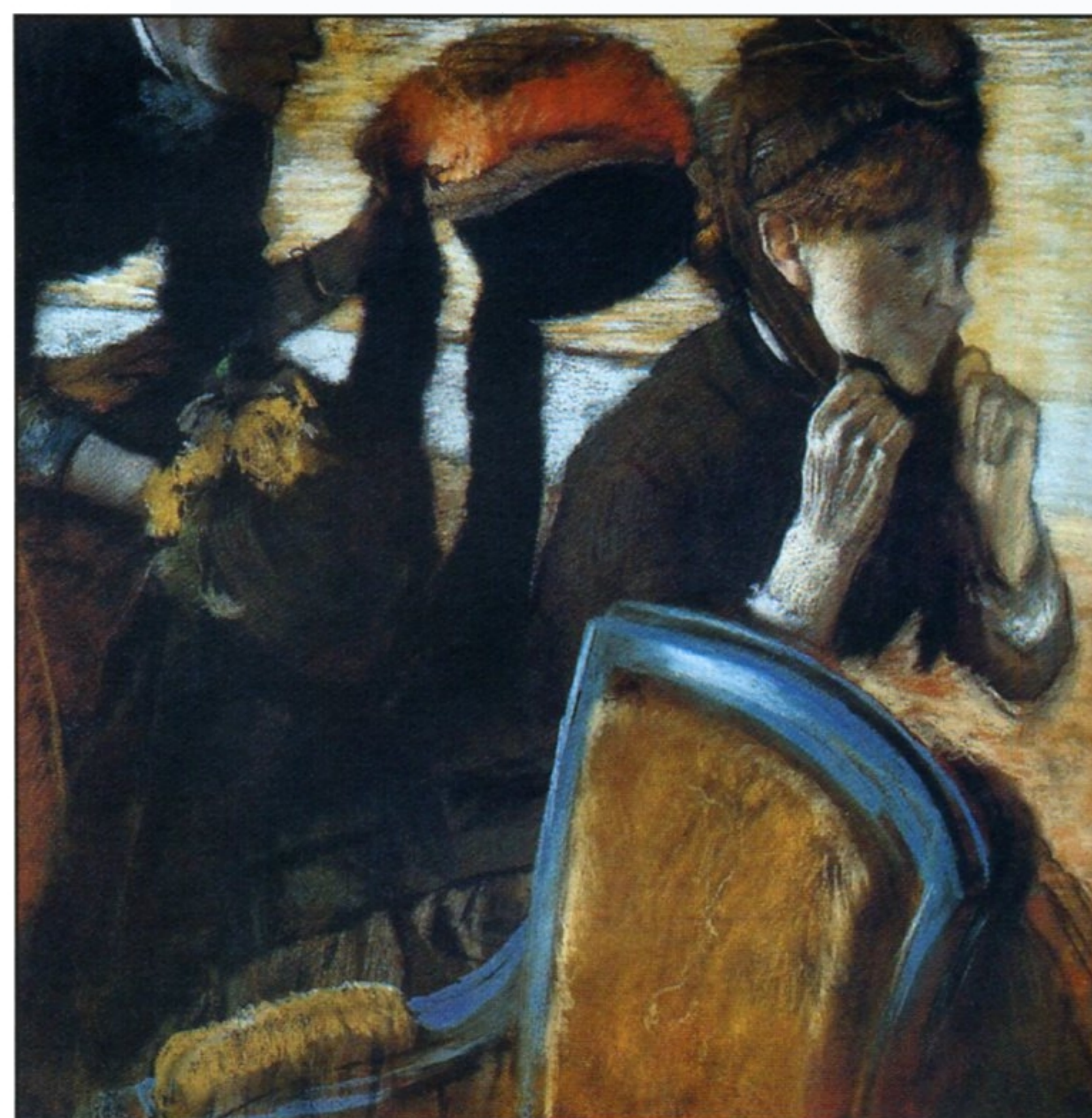


*У модистки. Около 1882*

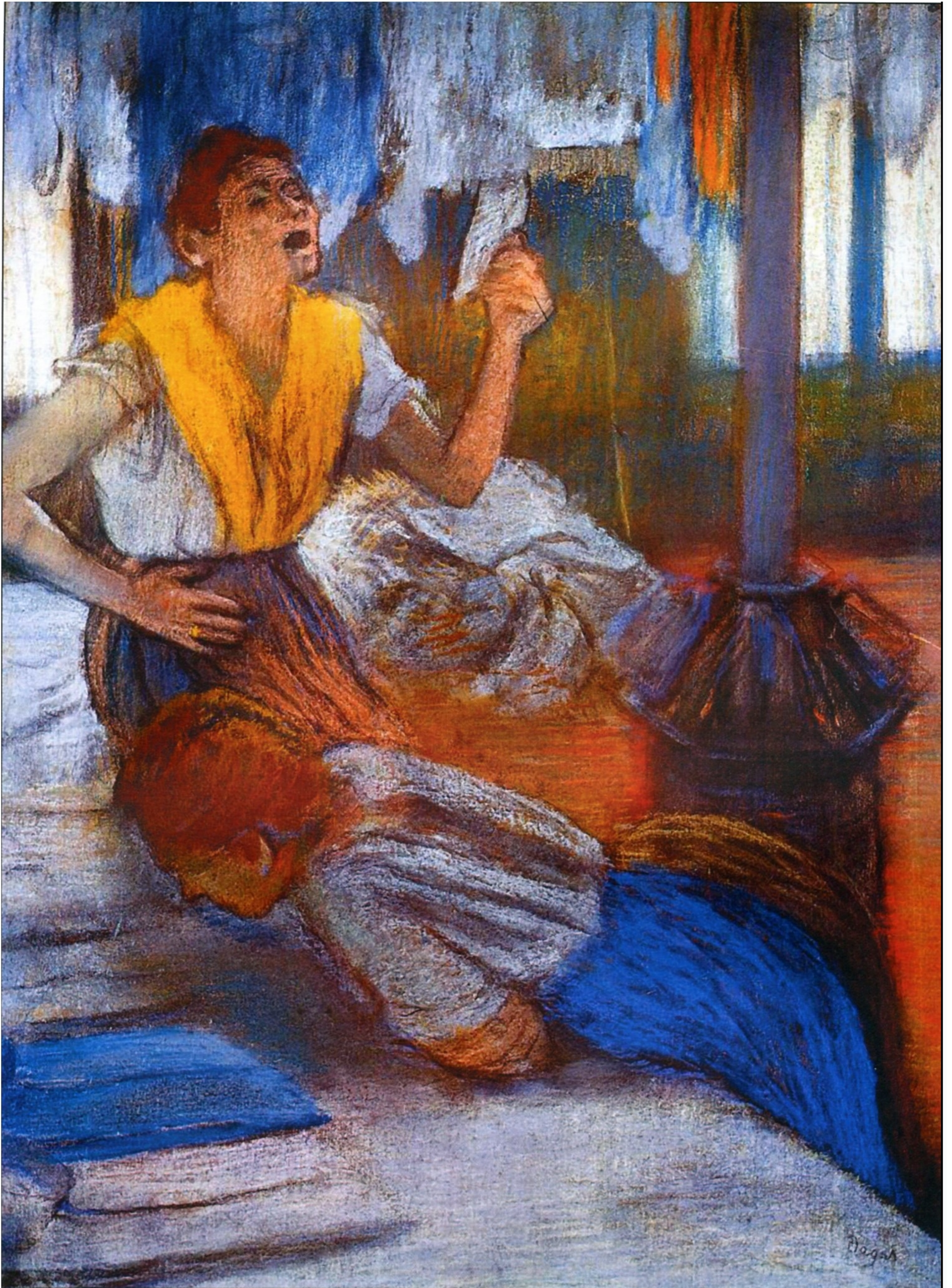
### Гладильщицы и модистки

**Т**ворчеству Эдгара Дега присущ неподдельный интерес к характерам и особенностям поведения людей, принадлежащих к разным слоям общества. Живописца занимали их движения, пластика, жесты – все, что он мог бы использовать в своих произведениях.

На протяжении жизни мастер сохранял стойкое пристрастие к ряду тем, которые способствовали выражению его творческих интересов. Среди них бытовые сцены, главными героинями которых являлись прачки, гладильщицы, продавщицы галантерейных лавок и шляпных салонов. Во всех сюжетах Дега привлекали профессиональные движения и характерность поз. Благодаря этому ему удалось открыть неожиданные декоративные эффекты в сопоставлении фигур и ритмическом взаимодействии силуэтов. Работы, составляющие эту серию, как правило, решались вне бытовой среды, что помогло художнику достичь высокого уровня социального обобщения.







*В прачечной (Чтение письма). 1884*



*Магазин дамских шляпок. Около 1884*

что писал по этому поводу критик Арман Сильвестр в газете «Современная жизнь» от 24 апреля 1879: «Давайте перейдем к чему-то значительному. В высшем выражении это значительное проступает на редких холстах господина Дега – всегда один и тот же процесс синтеза, переданный с достойным всяческого восхищения художественным чутьем. Посмотрите только, как согнулась гладильщица за своей тяжелой работой. Если смотреть на картину с расстояния, можно подумать, что ее написал Домье, но при ближайшем рассмотрении становится бесспорным, что это больше, чем Домье. Есть в этой работе отточенное мастерство, мощь которого сложно передать».

Нередко художник обращался к образам посетительниц шляпных салонов – «У модистки» (около 1882, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Композиционное построение произведения, в котором изображена его ученица Мэри Кассатт, фрагмен-

тировано и строится, как и многие картины Дега, на принципах фотографии. Молодая девушка, примеряющая шляпу, практически полностью скрыта спинкой кресла, находящегося на первом плане. Модистка, которая протягивает посетительнице еще два головных убора, находится в левой части полотна и практически не различима. Падающая густая тень превращает фигуру женщины в декоративный элемент. Несмотря на, казалось бы, весьма незатейливый сюжет, работа явилась плодом долгих размышлений автора. Эдгар Дега огромное значение придавал выразительности и «певучести» линии, считая, что только с ее помощью можно добиться экспрессии в отражении формы. Именно поэтому для создания единого ритмичного и причудливо-декоративного силуэта всей группы он намеренно уплощал объемы среднего плана.

В произведениях этой серии мастеру удалось достичь новой выразительности в изображении реальной действительности и придать бытовой сцене монументальную обобщенность.

## Женщины за туалетом

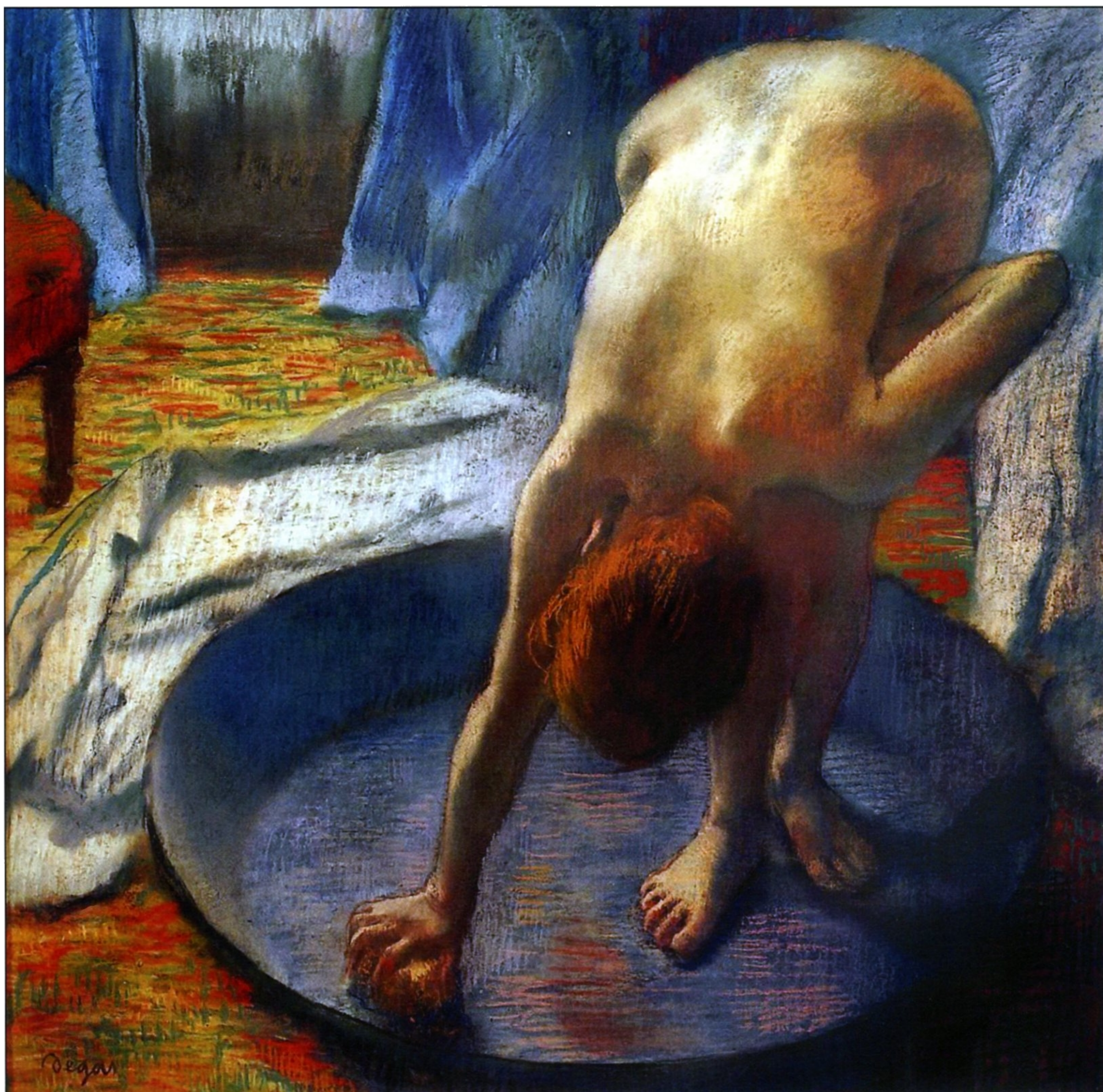
С начала 1880-х Эдгар Дега чаще стал обращаться к изображению обнаженного тела. Художник создавал прекрасные женские образы, в трактовке которых отходил от всех канонов, условностей, идеальных норм и представлений. «Красота должна быть характерной», — утверждал Дега. И, поскольку характер обнаженного тела наиболее полно проявляется в разнообразных движениях, а эти движения могут быть абсолютно естественными лишь во время купания, излюбленной темой художника стали «женщины за туалетом». Его героини заняты собой — моются, причесываются, вытираются после

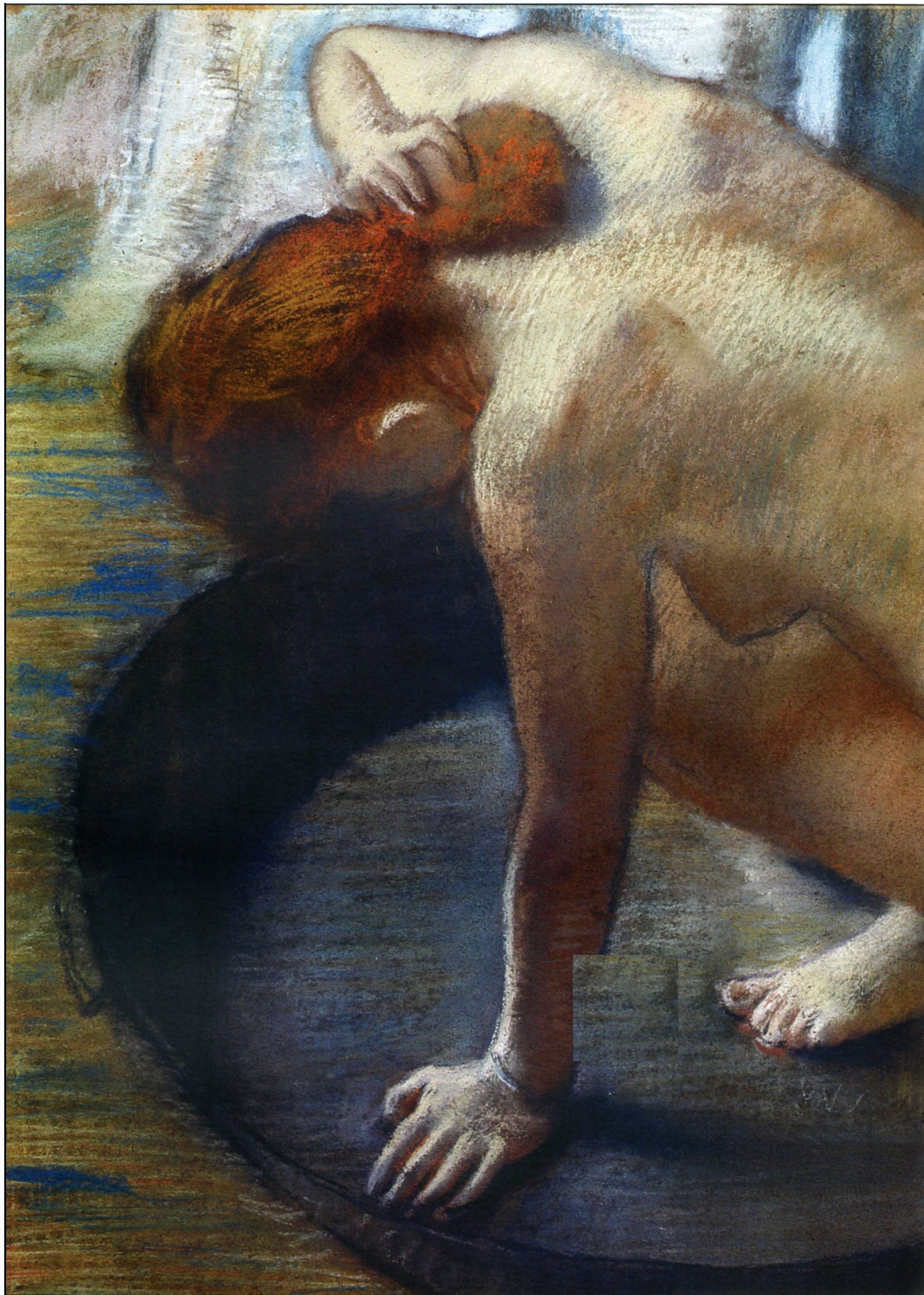
ванной и настолько поглощены собственными мыслями, что совершенно не заботятся о необходимости принимать изящные и грациозные позы.

В 1885 живописец создал пастель «Таз» (Музей Хилл-Стеда, Фармингтон), воспроизводящую миг, когда девушка только что нагнулась, чтобы намочить в воде губку. Ее плавный жест полон естественности и выразительности. В композицию намеренно не включено ничего лишнего, что могло бы отвлечь внимание зрителей от героини.

В следующем году мастер написал еще одну работу с таким же названием (1886, Музей д'Орсе, Париж).

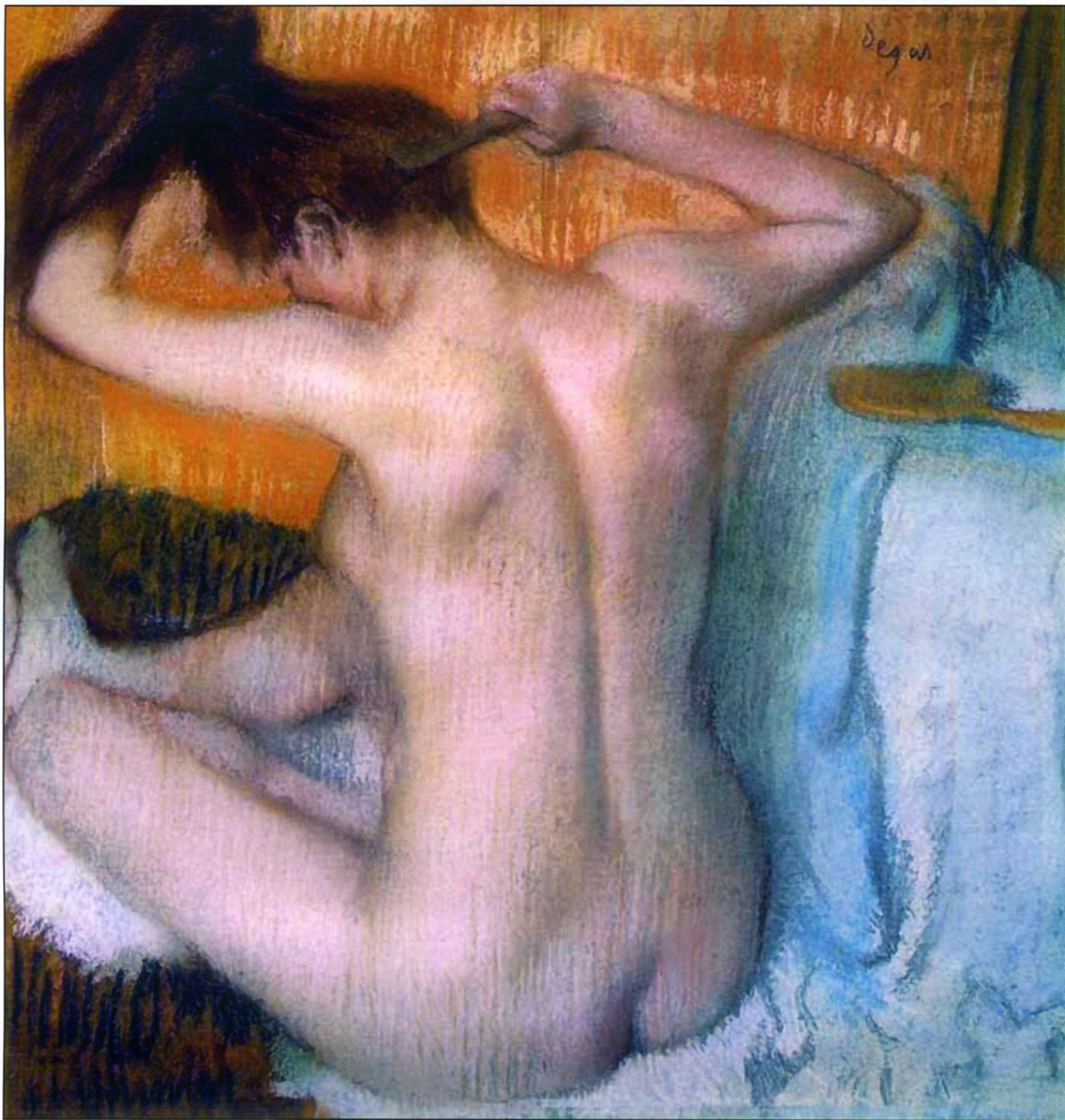
*Таз. 1885*





Газ. 1886





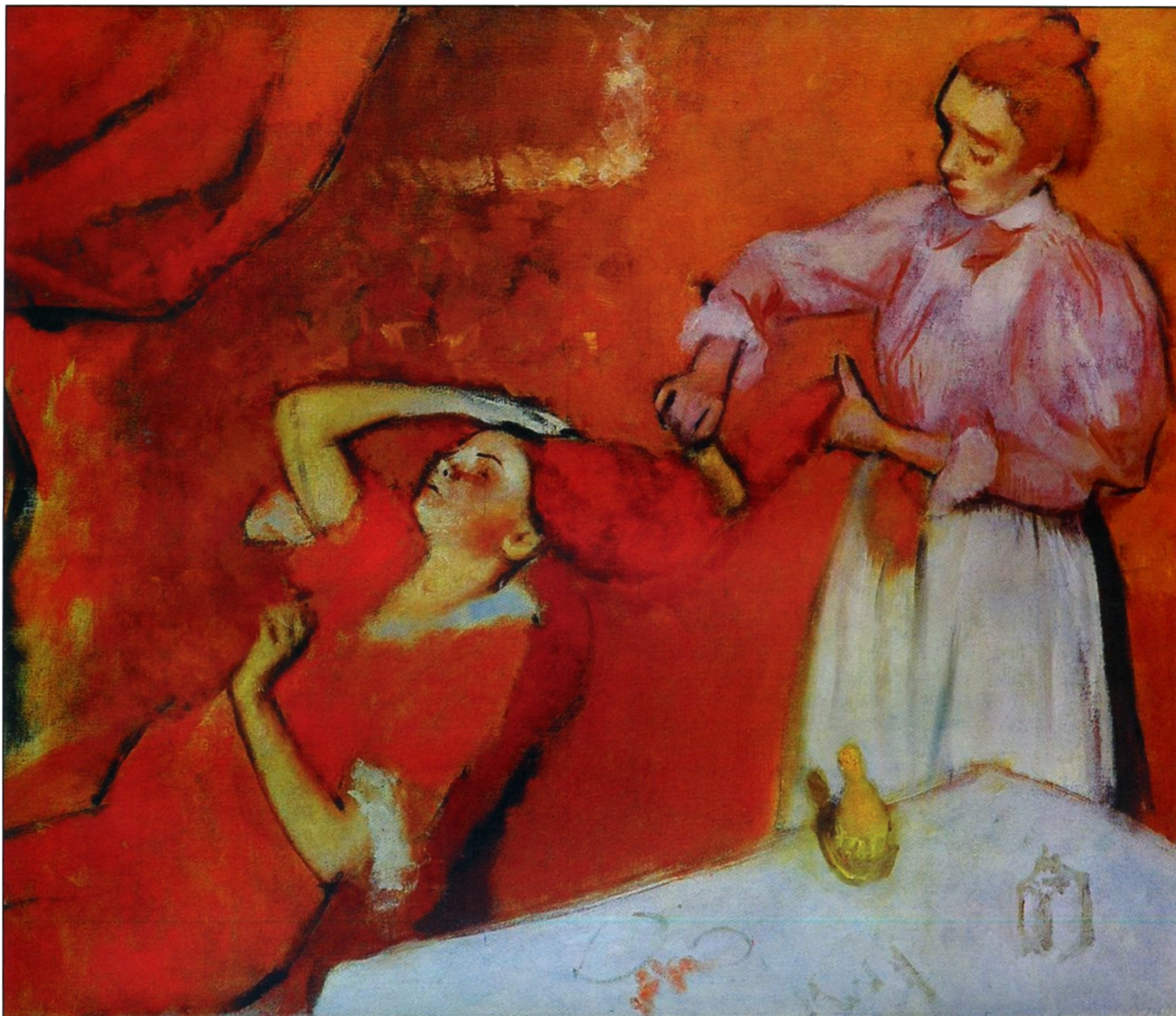
*Женщина, расчесывающая волосы. 1886*

Девушка, тяжело опираясь на руку, присела в центре большого таза и моет себе шею. Свет, льющийся из окна, мягко очерчивает ее фигуру. Для достижения большей выразительности художник использовал контрасты, то подчеркивая женское тело, то мягко «списывая» его с драпировкой. Одну треть всей композиции занимает широкая белая полка, на которой стоят кувшины с чистой водой, а перед ними – аксессуары для волос: расчески,

заколки, парик. Изобразив полку на первом плане, Дега подчеркнул глубину комнаты, в которой моется девушка.

Живописец был буквально одержим стремлением правдиво запечатлеть каждое движение. Он достаточно часто возвращался к изображению одних и тех же поз и жестов.

Особое место в творчестве Дега занимают образы женщин, причесывающих волосы. При этом мастер не копировал ранее найденные композиционные приемы, а неустанно искал новые.



К числу наиболее знаменитых пастелей из этой серии относится работа «Женщина, расчесывающая волосы» (1886, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Варианты произведения хранятся также в Музее Метрополитен (Нью-Йорк) и частной коллекции Моррис (Филадельфия). Причиной множественных переделок этого сюжета стало желание живописца изобразить позу девушки максимально достоверно и выразительно. Во всех версиях героиня представлена со спины, что позволило мастеру наиболее убедительно передать ее жест. Упругими линиями контура художник подчеркивает глубину тени и выразительность плавных движений женщины, расчесывающей свои рыжие длинные волосы.

Постепенно Дега вырабатывает свою эстетику передачи движения. Он стремился не просто зафиксировать с точностью то или иное положение рук, ног, корпуса, а прочувствовать и пере-

*Расчесывание волос. После 1886*

дать сложное взаимодействие всех частей тела.

В поздних картинах мастера движения героинь становятся более резкими, а форма передается более упрощенно и нередко очерчивается резким контуром – «Женщина, выходящая из ванны» (1900–1905, частное собрание). Стиль живописца обретает обостренную экспрессию, декоративность и обобщенную форму.

Работая над произведениями этой серии, Дега предпринял попытку создать свою собственную систему, с помощью которой он мог изображать конкретную позу женщины с чрезвычайной точностью и в то же время в наиболее обобщенных чертах. Он доказал, что тело может быть не менее выразительным, чем лицо, поэтому, казалось бы, совершенно обыденные мотивы получили в его искусстве поэтическое выражение жизненной энергии, красоты и грациозного изящества.

## Старость

**В** конце жизни, практически полностью потеряв зрение, Дега обратился к скульптуре, которую называл «ремеслом слепого». В новом виде искусства он воплощал те же темы, что и в своих картинах, – танцовщиц, купальщиц или скачущих жокеев. Небольшие по размеру работы он лепил для себя, поэтому лишь немногие из них доведены до конца – «Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица».

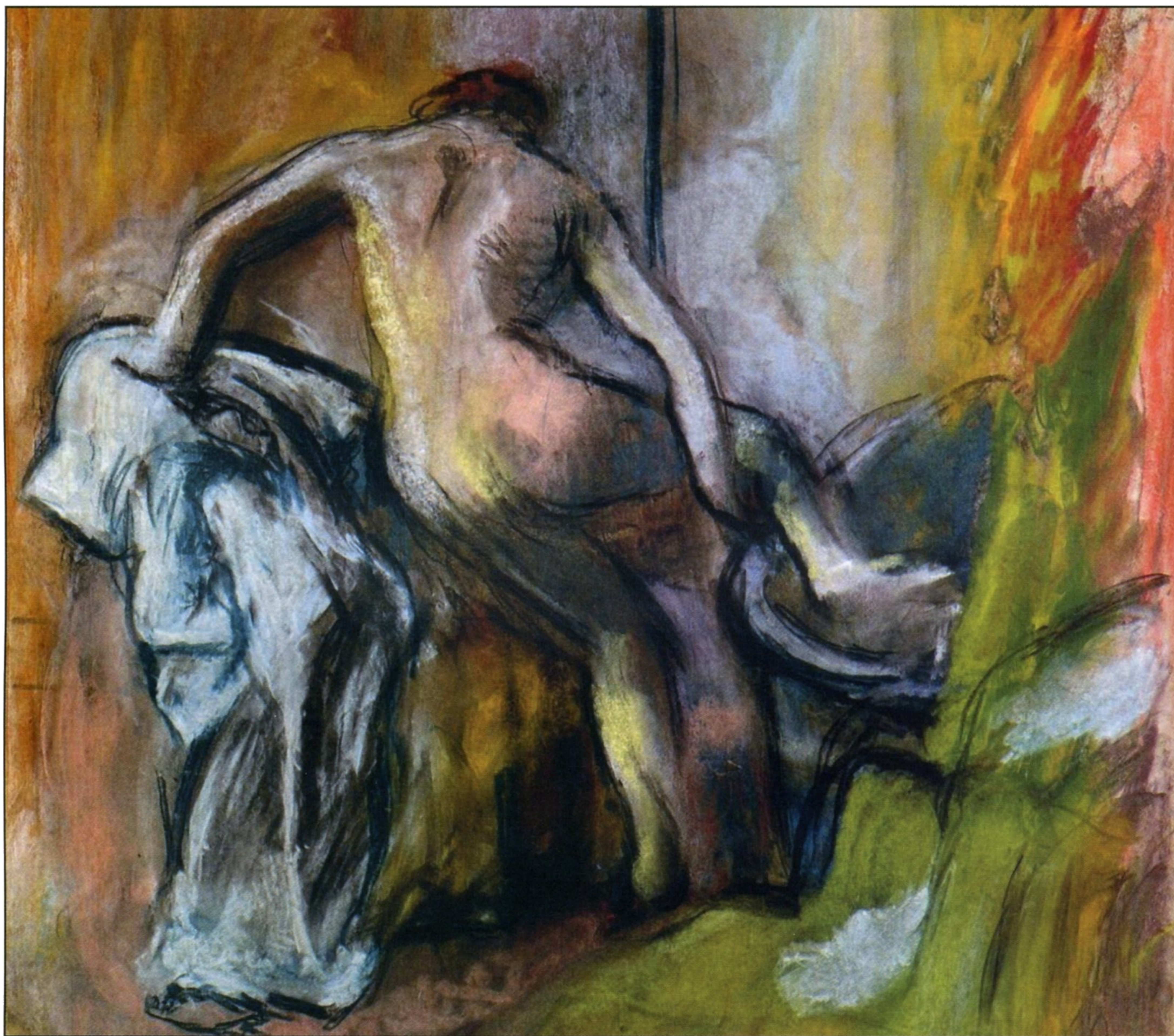
Ухудшение физического состояния Дега совпало с усилением его интереса к фотографии, поэзии, музыке. Знакомые художника отмечали в своих воспоминаниях, что Дега очень любил петь и частенько исполнял неаполитанские песни. Однако в 1895 живописец практически полностью перестал общаться с друзьями и редко выхо-

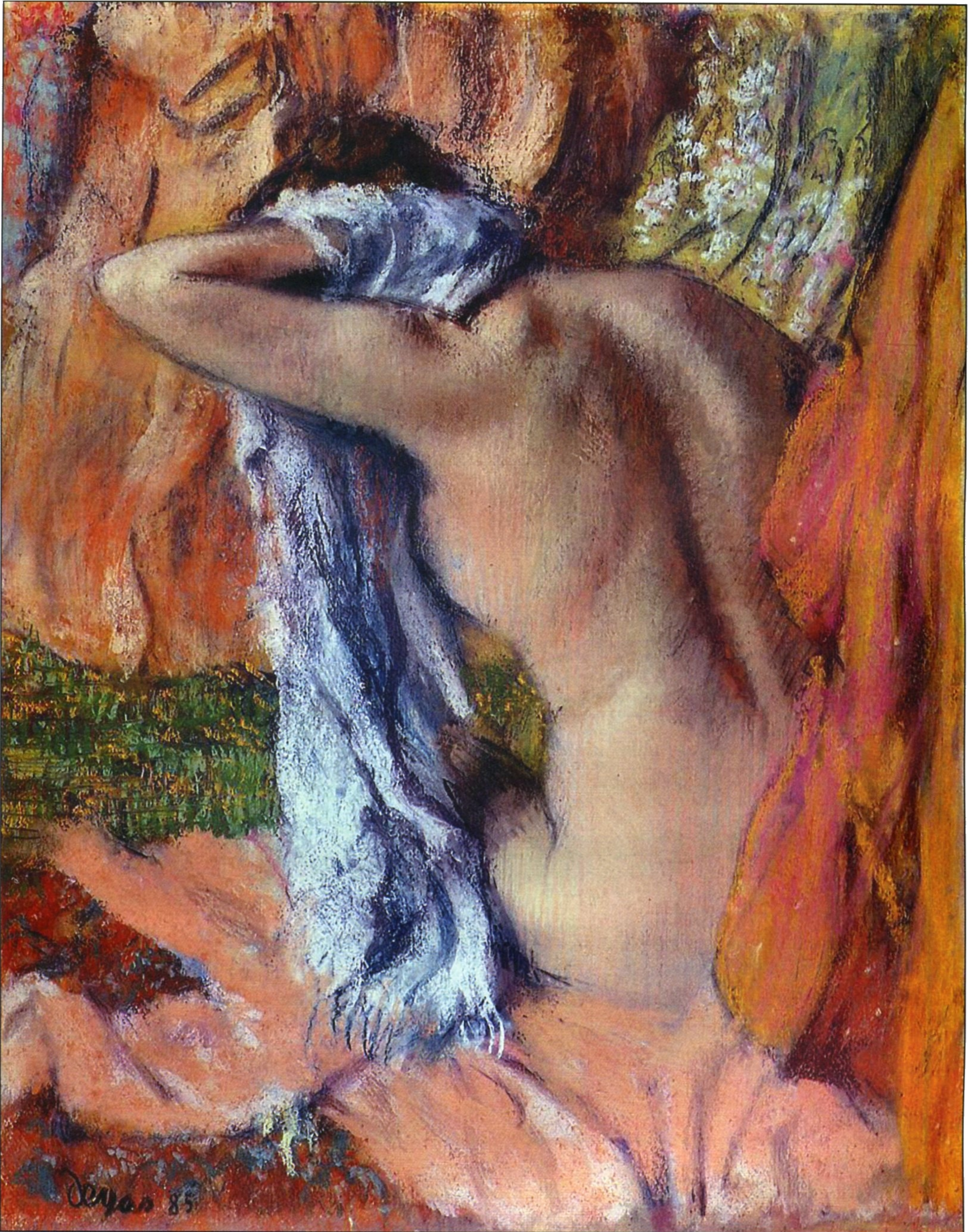
дил на улицу. Его дом был открыт только для очень узкого круга близких людей.

В 1912 Эдгар Дега пережил сильный удар – умерла его сестра Тереза. В этом же году ему пришлось переехать на новое место, что было связано с реконструкцией его дома. Художник, уставший и измотанный последними событиями, окончательно перестал работать.

Эдгар Дега скончался 27 сентября 1917 в возрасте восьмидесяти трех лет. Согласно его предсмертной воле, похороны прошли скромно. Проводить художника в последний путь пришли многие его друзья, среди которых были Клод Моне, Мэри Кассетт, Анри Лероль, Леон Бонна, Амбруаз Воллар, Жан-Луи Форен и многие другие. Дега просил не произносить траурных речей во время похорон и особенно настаивал на том, что, если Форену придется сказать несколько слов, пусть это будет самая простая фраза вроде: «Он, как и я, очень любил рисовать»...

*Женщина, выходящая из ванны. 1900–1905*





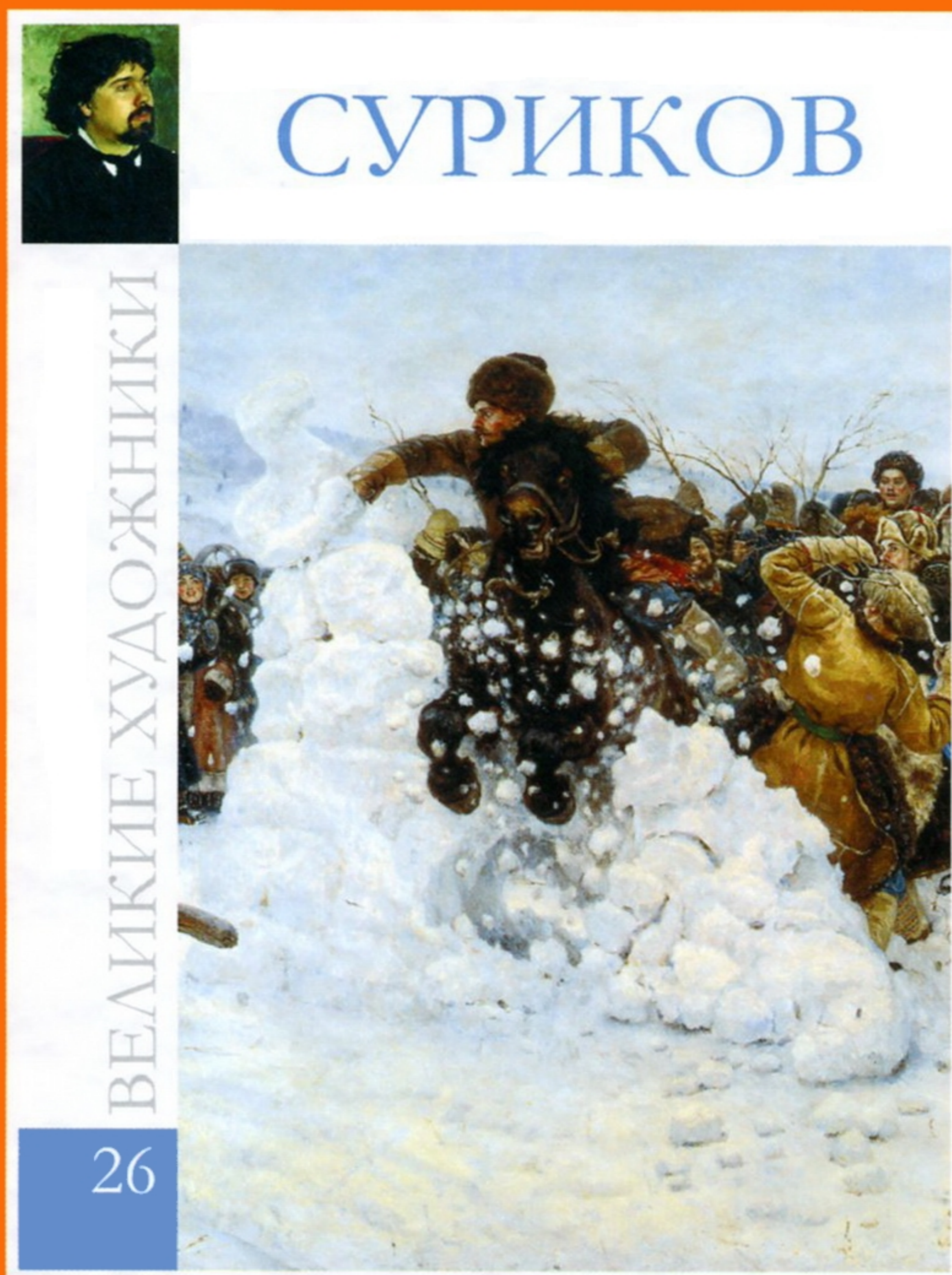
*После ванны. 1890–1893*

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – Пейзаж в Сен-Валери-сюр-Сомм. 1854. Холст, масло. Частная коллекция
- стр. 4 – Римская нищенка. 1857. Холст, масло. Художественный музей, Бирмингем  
 Портрет Джулии Беллелли. 1858–1859. Холст, масло. Частная коллекция
- стр. 5 – Дочь Иеффая. 1859–1860. Холст, масло. Художественный музей Колледжа Софии Смит, Нортхэмптон
- стр. 6–7 – Молодые спартанки, вызывающие на состязание спартанцев. 1860. Холст, масло. Национальный музей, Лондон
- стр. 8 – Автопортрет. 1855. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж  
 Портрет Рене де Га. 1855. Холст, масло. Музей искусств Смит-колледжа, Нортхэмптон
- стр. 9 – Автопортрет в мягкой шляпе. 1857–1858. Холст, масло. Институт искусств Стирлинг и Фрэнсин Кларк, Уильямстаун  
 Семья Беллелли. 1858–1867. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 10–11 – Женщина, сидящая у вазы с цветами. 1865. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 12 – Портрет Джеймса Тиссо. 1867–1868. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 13 – Мадемуазель Гортензия Вальпинсон. 1869. Холст, масло. Институт изобразительного искусства, Миннеаполис
- стр. 13 – Портрет виконта Лепика с дочерьми (Площадь согласия). 1876. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 14 – Портрет молодой женщины. 1867. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж  
 Портрет Эдмондо и Терезы Морбилли. 1867. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон
- стр. 15 – Интерьер (Изнасилование). Около 1868–1869. Холст, масло. Музей искусств, Филадельфия  
 Обиженный. Около 1869. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 16 – Контора по торговле хлопком в Новом Орлеане. 1873. Холст, масло. Музей изобразительного искусства, По
- стр. 17 – Портрет друзей за кулисами. 1879. Бумага, пастель. Музей д'Орсе, Париж  
 Элен Руар в кабинете отца. 1886. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 18 – Абсент (Любители абсента). 1875–1876. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 19 – Женщины на террасе в кафе вечером. 1877. Бумага, пастель. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 20 – Кафешантан «Амбассадор». 1876–1877. Пастель на монотипии. Музей изобразительного искусства, Лион
- стр. 21 – В кафе. 1877. Холст, масло. Музей Фицуильяма, Англия  
 Концерт в кафе. 1877. Бумага, пастель. Галерея искусств, Коркоран
- стр. 22 – Певица из кафешантана (Певица с перчаткой). Около 1878. Холст, смешанная техника. Художественный музей Фогга, Кембридж
- стр. 23 – Мисс Лаала в цирке Фернандо. 1879. Холст, масло. Национальный музей, Лондон
- стр. 24 – Джентльмены на скачках: перед стартом. 1860–1862. Холст, масло. Художественный музей Фогга, Кембридж  
 Скачки в провинции. Экипаж на скачках. Около 1872. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон
- стр. 25 – Перед стартом. 1878. Холст, масло. Музей Е. Г. Бюрля, Цюрих  
 Наездники перед стартом. 1862–1880. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 26–27 – Жокеев перед трибуной. 1869–1872. Холст, смешанная техника. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 28 – Скачки. Жокеев-любители. 1876–1887. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 29 – Проездка скаковых лошадей. 1894. Холст, масло. Собрание У. Вебб, Нью-Йорк  
 Упавший жокей. 1896–1898. Холст, масло. Музей искусств, коллекция Оффентлихе, Базель
- стр. 30 – Оркестранты оперы. Около 1870. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 31 – Танцкласс. 1871. Картон, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 32 – Урок танцев. 1874. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 33 – Перед экзаменом. 1880. Бумага, пастель. Художественный музей Денвера  
 Танцовщицы. 1883. Бумага, пастель. Художественный музей Далласа
- стр. 34 – Завершающий арабеск. 1877. Холст, смешанная техника. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 35 – Голубые танцовщицы. Около 1898. Бумага, пастель. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
- стр. 36 – Гладиальщица. Около 1869. Холст, масло. Новая Пинакотека, Мюнхен  
 Гладиальщица. 1873. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
 Модистки. 1882. Бумага, пастель. Музей искусств Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити
- стр. 37 – У модистки. 1882. Бумага, пастель. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид  
 У модистки. Около 1882. Бумага, пастель. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- стр. 38 – Две гладиальщицы. 1884. Холст, масло. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 39 – В прачечной (Чтение письма). 1884. Бумага, пастель. Коллекция Баррелла, Глазго
- стр. 40 – Магазин дамских шляпок. Около 1884. Бумага, пастель. Художественный институт, Чикаго
- стр. 41 – Таз. 1885. Бумага, пастель. Музей Хилл-Стеда, Фармингтон
- стр. 42–43 – Таз. 1886. Картон, пастель. Музей д'Орсе, Париж
- стр. 44 – Женщина, расчесывающая волосы. 1886. Картон, пастель. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 45 – Расчесывание волос. После 1886. Смешанная техника. Национальная галерея, Лондон
- стр. 46 – Женщина, выходящая из ванны. 1900–1905. Бумага, пастель. Частная коллекция
- стр. 47 – После ванны. 1890–1893. Бумага, пастель. Музей Нортон Саймона, Пасадена



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



По словам художника и историка искусства Александра Николаевича Бенуа, «значение Сурикова... для русского общества огромно и всё ещё недостаточно оценено и понято... Лишь очень редкие художники, одарённые почти пророческой... мистической способностью, могут перенестись в прошлое..., разглядеть в тусклых его сумерках минувшую жизнь... Для них далёкое прошлое целого народа все еще ясно, все ещё теперь, всё ещё полно прелести, смысла и драматизма».

Реализуется с газетой  
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-198-4



4 607071 482450