

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории западноевропейского,
доцент

_____ /ДМИТРИЕВА А.А./

Председатель ГАК,
профессор

_____ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

Библейские сюжеты в творчестве Джеймса Тиссо

по направлению 035400 – История искусств

профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:
специалист по связям с общественностью,
ФГБУК «Государственный Русский музей»,
Елена Андреевна Петухова

_____ (подпись)

Выполнил:
студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Ким Виктория Викторовна

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию

«_____» _____ 2017 г.

Секретарь комиссии: _____ (подпись)

Научный руководитель:
ст. преподаватель
кафедры Истории Западноевропейского
искусства

Клюшина Елена Витальевна

_____ (подпись)

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
Историография	5
Публикации 1880-х — 1900-х гг.	6
Публикации 1930-х — 1960-х гг.	13
Публикации 1970-х — 1980-х гг.	18
Публикации 1990-х — начала 2010-х гг.	24
Глава 1. Светский период в творчестве Джеймса Тиссо	30
§1. Формирование живописной манеры Джеймса Тиссо	30
§2. Мистицизм и спиритуализм в творчестве Джеймса Тиссо	39
Глава 2. Европейский ориентализм и Джеймс Тиссо	43
§1. Две художественные концепции Востока. Франция и Англия.	43
§2. Восточная поездка Джеймса Тиссо	56
Глава 3. «Библия Тиссо»	60
Заключение	68
Список литературы	71
Список иллюстраций	75
Иллюстрации	76

Введение

Джеймс Тиссо является одним из самых привлекательных и загадочных художников второй половины XIX века. Его карьера сложилась более чем успешно еще при жизни: изображая светское общество Парижа и Лондона, двух крупнейших столиц Европы, Дж. Тиссо никогда не испытывал недостатка в заказах до тех пор, пока личная трагедия не стала причиной его душевных метаний. В результате долгих поисков, Дж. Тиссо, воспитанный в глубоко религиозной семье, вновь обращается к католицизму и кардинально меняет направление своего творчества. Всю оставшуюся жизнь он посвящает работе над иллюстрациями к Новому и Старому Завету, совершая ряд путешествий в Египет, Сирию и Палестину. Тиссо ставит перед собой задачу почти с научной точностью изобразить Святую Землю, полагая, что она совсем не изменилась с рождения Христа. Когда Тиссо впервые выставил 270 акварелей в 1894 году в Париже, то его работы, выполненные в совершенно новой манере, были встречены с огромным энтузиазмом. На волне успеха Тиссо заключил контракты с французским, английским и американским издательствами на создание иллюстрированной Библии, которая была представлена не в классическом виде, а как единое повествование о жизни Христа. Так называемая «Библия Тиссо» распространилась по всей Европе и Соединенным Штатам Америки, став самой продаваемой книгой того времени.

Творческий путь Джеймса Тиссо совпадает со сложным и запутанным периодом французской истории. Общество конца XIX века находилось в стадии переосмысления действительности и поисков новых истин. Религиозное искусство было в особенно тяжелом положении, поэтому обращение к нему Дж. Тиссо, успешного светского живописца, получившего признание и в Парижском Салоне, и в Лондонской Королевской Академии, было особенно неожиданным.

Целью данной работы является определение исследование особенностей религиозного искусства Дж. Тиссо во всем его многообразии, так как именно религиозный поиск оказал решительное влияние на изменения образно-тематической структуры мастера, а также его стилистическую трансформацию.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующий ряд задач:

- Выполнить историографический анализ с целью выявления степени изученности творчества художника.
- Проследить творческий путь Дж. Тиссо и сосредоточиться на отношении к религиозному сюжету в светский период художника.
- Изучить степень воздействия мистицизма и спиритуализма на религиозное искусство Дж. Тиссо.
- Рассмотреть отражение ориентализма в изобразительном искусстве Англии и Франции XIX в.
- Выявить значение французской и английской традиции ориентализма для творчества Дж. Тиссо и обозначить его личную концепцию Востока.
- Рассмотреть «Библию Тиссо» в контексте искусства оформления книги

Историография

Первые попытки изучения творчества Джеймса Тиссо были предприняты еще при жизни мастера. Карьера художника сложилась более чем успешно, и, изображая светское общество Парижа и Лондона, двух крупнейших столиц Европы, Дж. Тиссо не испытывал недостатка в заказах и был хорошо известен в творческих кругах — имя мастера регулярно упоминалось в прессе, а также в воспоминаниях современников. В связи с неожиданной для общественности поездкой на Восток в 1886 г. и кардинальными изменениями в творчестве художника, интерес к Дж. Тиссо только усиливается. Его грандиозная задумка проиллюстрировать с исторической точностью Библию была встречена большим энтузиазмом не только на европейском континенте, но и в Соединенных Штатах Америки.

Трудно оценить весь масштаб проекта Джеймса Тиссо. Начавшись с первой поездки художника на Восток в 1886 г., предприятие продолжалось не только до смерти самого мастера, но и в последующие годы, вплоть до конца американского турне, когда работы Дж. Тиссо обрели в Нью-Йорке свой «дом». Этот период длился чуть более двадцати лет и совпал со стремительным развитием средств массовой информации в США и Западной Европе. Именно публикации в различных периодических изданиях составляют основной материал по изучению творчества Джеймса Тиссо до 1930-х гг. Публикации этого времени можно разделить на несколько блоков, освещающих различные вопросы и события.

- Источники общего характера включают в себя все, что связано непосредственно с самими произведениями и их созданием: мнение общественности по поводу отъезда художника из Парижа; историю путешествий и работу над иллюстрациями; описание самих иллюстраций. В этот же блок входят первые попытки проанализировать и оценить вклад Джеймса Тиссо в религиозное искусство XIX в.

- Источники, касающиеся проведения ряда выставок в Париже, Лондоне и крупнейших городах США.
- Материалы об истории создания книжного издания, так называемой «Библии Тиссо», комментарии по поводу ее коммерческого успеха.
- Публикации, связанные с историей бытования коллекции.

Публикации 1880-х — 1900-х гг.

15 октября 1886 г. художник отправился в свою первую поездку на Восток, приложив немало усилий для сохранения конфиденциальности своих планов. Многие издания строили догадки о причинах отъезда художника и о его будущих намерениях, ведь только недавно он активно участвовал в художественной жизни Парижа, с успехом выставив серию работ на выставке 1885 г., а теперь он внезапно покидает Париж, не разглашая свои планы даже друзьям. В декабре 1886 г. американское издание «The Critic» среди обзоров художественных новостей публикует следующую заметку: «Джеймс Тиссо, французский живописец, хорошо известный в Лондоне, уехал в Палестину. Ходят слухи, что он собирается провести там остаток своей жизни»¹. Такого мнения придерживалось большинство изданий, не владеющих какой-либо информацией о творческих планах художника.

В феврале 1894 г. становится известно о планируемой выставке в Салоне Шам де Марс о которой сообщается в журнале «The Critic» американским журналистом Теодором Стантоном. Впоследствии он посещает выставку и пишет небольшую, но информативную статью для «The Century Illustrated Magazine», вышедшую в июне того же года. Стоит отметить, что в конце 1890-х гг. в американской журналистике постепенно появляется жанр интервью, не сформировавшийся полностью в форме «вопрос-ответ», но с использованием прямых цитат и напоминающий своеобразную беседу. Многие статьи, вышедшие в этот период, построены

¹ The Fine Arts: Art Notes // The Critic. Vol. 6, № 155. December 18, 1886. P. 311.

наподобие интервью с художником, где он лично комментирует тот или иной вопрос. Именно таким типом материала становится статья Т. Стантона, где он передает большую часть информации из первых уст. Например, Дж. Тиссо лично рассказывает историю живописного произведения «Внутренние голоса», отмечая, что «именно с этого произведения начался мой божий промысел»². Также автор приводит к отдельным рисункам выдержки из записной книжки Дж. Тиссо, снабжая свое описание комментариями самого художника. В заключении, Стантон характеризует произведения Дж. Тиссо, как «чистый реализм урегулированный искренним чувством правды»³.

Практически все отзывы, появившиеся после выставки в Париже в 1894 г., являются исключительно положительными и основываются на восхвалении искренности католической веры художника, исторической достоверности и реалистических качеств произведений. Необходимо учитывать, что значительная часть материала того времени была написана журналистами, не имевшими отношения к искусству или теологии. Произведения Дж. Тиссо ежемесячно упоминались во французской, английской и в особенности в американской прессе, но часто эти публикации являлись не более, чем заметками.

После парижской выставки была организована лондонская в 1896-1897 гг., которая так же была освещена в прессе, после чего коллекция переместилась на другой континент, где и находится вплоть до сегодняшнего дня. В то время, как его первая серия иллюстраций уже экспонируется в полном объеме, Дж. Тиссо начинает работу над следующей серией, посвященной Ветхому Завету. Запланированная серия предполагалась стать гораздо объемнее первой, но она осталась незаконченной в связи со смертью художника в 1902 г.

² Stanton Th. Tissot's Illustrations of the Gospels // The Century Illustrated Magazine. Vol. 48, № 2. June 1894. P. 244.

³ Ibid. P. 247.

Выставки иллюстраций к жизни Христа, организованные в крупнейших городах США в 1898-1899 гг., привлекли большое внимание американской общественности. В феврале 1899 г., в то время, когда выставка проходила в Чикагском институте искусств, в журнале «The Biblical World» была опубликована статья Клифтона Харби Леви (Clifton Harby Levy), который позднее, в 1930-х—1940-х гг., стал автором объемных трудов, посвященных истории Библии в искусстве. К.Х. Леви являлся активным общественным деятелем в области иудейской культуры, поэтому работы Дж. Тиссо вызвали в нем сильнейший интерес, в первую очередь, с этой точки зрения. По мнению К.Х. Леви, жизнь Христа, проиллюстрированная Дж. Тиссо, отличается невиданной ранее исторической точностью. Однако историческая точность несколько не умаляет силы эмоционального воздействия на зрителя. Здесь явно прослеживается связь с таким направлением, как поиски исторического Иисуса, характерные для всего XIX в.: «Воспроизведение каждого эпизода с необычайной силой является достаточным поводом для изучения и уважения со стороны не только самых радикальных христиан, но и для тех, кто даже не является христианином, но осознает всю важность Иисуса, как величайшей исторической личности»⁴. Автор еще не один раз отмечает важность нового взгляда Дж. Тиссо на библейские сюжеты. Многие европейские художники на протяжении веков игнорировали тот факт, что Иисус был иудеем и жил в Палестине, но даже те, кто посетил Палестину или видел фотографии святых мест, не только не находили того вдохновения, которое обрел Дж. Тиссо, но были даже разочарованы. Леви приводит комментарий самого Дж. Тиссо: «У них есть глаза, но они ничего не видят»⁵. Леви лишь слегка затрагивает художественные вопросы, вопросы композиции. Стоит отметить, что для Леви иллюстрации представляли сугубо научный интерес и вопросы, которые

⁴ Levy H. C. The Life of Jesus as Illustrated by J. James Tissot // The Biblical World. Vol. 13. № 3. February 1899. P. 69.

⁵ Levy H. C. The Life of Jesus as Illustrated by J. James Tissot. 1899. P. 77.

он поднимает в своей статье, связаны именно с изучением иудейской культуры и достоверным взглядом на Восток в целом.

В марте 1899 г. выходит статья в журнале «Brush and Pencil», посвященная непосредственно самой выставке в Чикагском институте искусств. Автор статьи — американский художник пейзажист Фрэнсис Браун являвшийся основателем американского журнала «Brush and Pencil», а также преподававший в Чикагском институте искусств. Коллекция иллюстраций Дж. Тиссо, по словам Ф. Брауна, выполнена в «очень живописной и реалистической манере»⁶ и «вызывает такой же повышенный интерес, как и библейские иллюстрации Доре»⁷. Также речь идет и о работах русского художника В. Верещагина, которые ранее, как и произведения Г. Доре, выставлялись в Чикаго. Чикагская публика к моменту выставки «Библии Дж. Тиссо» уже столкнулась с несколькими различными взглядами на Восток, что позволило взглянуть на коллекцию иллюстраций Дж. Тиссо достаточно объективно. Ф. Браун отмечает главные различия в религиозном искусстве XV в., XVI в., XVII в. и в искусстве второй половины XIX в.: «Изящество и красота стояли выше реалистической правды»⁸. Что касается произведений Г. Доре, то хотя они и «произвели неизгладимое впечатление, но слишком много было неточностей в рисунке, произвольности в колорите, и сама история была воспроизведена без настоящих искренних эмоций»⁹. Для Ф. Брауна, как и для К. Х. Леви, основными достоинствами становятся правдивость изображения Библейских сюжетов и эмоциональная составляющая работ Дж. Тиссо, то, с каким чувством художник работал и какую благородную цель он имел — Джеймс Тиссо не старался быть «живописным, романтичным, идеалистичным — он просто и ясно

⁶ Brown C. F. James Tissot's Exhibition at the Art Institute of Chicago // Brush and Pencil. Vol. 3, № 6. P. 335.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. P. 336.

⁹ Ibid.

рассказывает нам свою правдивую историю, в которую всем сердцем верит, стараясь рассказать ее максимально честно»¹⁰. В то же время, Ф. Браун, являясь художником и обладая хорошим художественным образованием, начатым еще в США и законченным в Париже, отмечает превосходные художественные качества акварелей Дж. Тиссо. По его мнению, композиция в этих небольших по формату произведениях отличается «современностью и оригинальностью»¹¹. Что касается главной цели художника, то она заключалась в том, чтобы проиллюстрировать Библию, и хотя впоследствии акварели являются самостоятельными произведениями и представляют отдельную художественную ценность, нельзя забывать, что они задумывались и создавались как книжные иллюстрации. Браун отмечает насколько искусно живописец справляется с поставленной задачей, и что Библия Дж. Тиссо — это «триумф в искусстве создания книги»¹².

Образ Дж. Тиссо как пилигрима, который вооружившись лишь своей верой отправился на Святую землю и с искренним чувством попытался воссоздать трудный путь Христа, был создан во многом благодаря самому художнику. Интервью Дж. Тиссо 1899 г. для «McClure's Magazine» прекрасно это иллюстрирует. Подзаголовок гласит: «Его собственная история о том, как он обрел вдохновение для своей работы, и как она была осуществлена. — Подготовительное изучение пейзажей, жизни и людей на Святой земле». Права на издание Библии в США на английском языке выкупило издательство McClure, поэтому неудивительно, что было организовано столь полное и информативное интервью для журнала того же самого издательства. Статья содержит в себе уникальные материалы, касающиеся поездки Дж. Тиссо в Палестину — рассказы о путешествии от первого лица, фотографии (которые не сохранились до наших дней), а также некоторые

¹⁰ Brown C. F. James Tissot's Exhibition at the Art Institute of Chicago // *Brush and Pencil*. Vol. 3, № 6. P. 340.

¹¹ Ibid. P. 336.

¹² Ibid. P. 339.

воспоминания очевидцев. Безусловно, данная информация может подвергаться критике относительно ее достоверности, но она является ценным оригинальным источником, позволяющим взглянуть на весь процесс создания, и что особенно интересно — на своеобразную «рекламную компанию» уже готовых произведений. «Тиссо художник стал Тиссо паломником»¹³, — статья начинается с краткой биографии мастера, а затем переходит в форму подробного повествования о Дж. Тиссо на Востоке, с удивительными подробностями и диалогами, скорее напоминая форму художественного рассказа.

Статья в «Brush and Pencil» была опубликована в сентябре 1902 г., сразу же после смерти Джеймса Тиссо 9 августа в Париже. Джон Хьюс ставит перед собой задачу оценить вклад Дж. Тиссо в религиозное искусство XIX в., отмечая, что он «известен в Америке, в первую очередь, как автор религиозной произведений — иллюстраций к жизни Христа»¹⁴. Так Дж. Хьюс отзывается о творчестве Дж. Тиссо: «Это искусство усовершенствованного реализма, применимо к религиозному искусству. Дж. Тиссо чувствовал, что Христианство должно быть изображено в искусстве с предельной правдивостью»¹⁵. Религиозная живопись XIX в. неразрывно связана с теологическими изысканиями того времени. Происходит переосмысление образа Христа в западноевропейской традиции, ведь все чаще и чаще наука заставляла человека смотреть на многое с недоверием и с желанием прийти к абсолютной истине. Джон Хьюс — современник Дж. Тиссо, считает, что ранее Христос изображался «недостаточно мужественно, что не соответствовало действительности»¹⁶, в то время, как Дж. Тиссо впервые смог воссоздать его правдивую личность.

¹³ Moffett Cl. J. J. Tissot and his Paintings of the Life of Christ // McClure's Magazine. № 12. March 1899. P. 388.

¹⁴ Hughes J. H. Tissot's Contribution to Religious Art // Brush and Pencil. Vol. 10, № 6. P. 357.

¹⁵ Ibid. P. 358.

¹⁶ Ibid.

Далее художник сравнивается с Ренаном: «правды между ними больше, чем вымысла, и Дж. Тиссо для христианского искусства, это то же, что и Ренан для христианской теологии»¹⁷. Джон Хьюс — явный поклонник Э. Ренана. Впоследствии некоторые исследователи обратятся к сравнению взглядов ученого и Дж. Тиссо, но не в пользу их сходства. Основная идея, которая ими двигала, имеет общие черты, но их образ мыслей и воплощение совершенно различны. Однако автор статьи настаивает на своей позиции о том, что Дж. Тиссо является последователем Э. Ренана. В этом, по его мнению, и заключается заслуга Джеймса Тиссо — «воплощение идей Ренана в искусстве»¹⁸.

При жизни художника иллюстрации к Новому и Старому Завету получили всемирную известность и признание: оригинальные рисунки — как подлинное живописное искусство, в то время как книжное издание Библии на французском и английском языках — как бестселлеры того времени. Публикации 1880-х—1900-х гг., в особенности, их количество, показывают какой общественный резонанс вызвали религиозные произведения художника. Основными источниками этого периода являются средства массовой информации, в которых часто содержались лишь краткие очерки. Однако в отдельный блок можно выделить статьи, обладающие, уникальной информацией — комментариями самого художника и попытками проанализировать произведения художника с точки зрения искусства и истории.

После долгосрочного турне по городам Америки акварели обрели своих владельцев и были выставлены в постоянной экспозиции. Однако всего лишь через несколько десятилетий их ждала печальная участь — они были убраны в запасники и оказались скрыты от глаз публики на долгое время. Это стало одной из причин больших пробелов в историографии относительно религиозного искусства Дж. Тиссо в 1930-е—1970-е гг.

¹⁷ Hughes J. H. Tissot's Contribution to Religious Art // *Brush and Pencil*. Vol. 10, № 6. P. 357.

¹⁸ *Ibid.* P. 369.

Публикации 1930-х — 1960-х гг.

В 1933 г. в английском журнале «Apollo» в связи с выставкой в Галерее Лестер публикуется небольшая статья, посвященная творчеству Дж. Тиссо в 1870-е гг., когда он являлся модным живописцем, специализировавшемся на бытовых сценах и портретах. Ранее о творчестве Дж. Тиссо до поездки на Восток упоминалось очень редко, лишь вскользь при освещении его краткой биографии. В своей статье Эдвард Ноблок¹⁹ отмечает, что Дж. Тиссо известен среди любителей искусства лишь как иллюстратор Библии, в то время, как «в 70-е гг. Дж. Тиссо являлся одним из самых успешных и признанных мастеров, причем совсем не благодаря библейским иллюстрациям»²⁰. Спустя три года, в 1936 г. выходит первая монография, посвященная творчеству Джеймса Тиссо, написанная английским исследователем Джеймсом Лэйвером. Название труда говорит само за себя — «Вульгарное общество. Романтическая карьера Джеймса Тиссо»²¹. Когда-то именно так Дж. Рескин охарактеризовал творчество Дж. Тиссо — «не более, чем цветные фотографии вульгарного общества»²². Теперь же исследователи увидели в ранних работах Дж. Тиссо, так называемых «фотографиях», ценнейший материал, своеобразное зеркало эпохи. Джеймс Лейвер не случайно заинтересовался творчеством мастера. Являясь историком костюма, он увидел в произведениях Дж. Тиссо «золотое дно» для историков моды.

В 1940-е — 1950-е гг. о Дж. Тиссо упоминается лишь в контексте дружбы с Эдгаром Дега. В 1946 г. выходит знаменитый труд Джона Ревалда «История импрессионизма», в котором Дж. Тиссо хотя и упоминается лишь несколько раз, но этого достаточно, чтобы понять какое положение художник занимал относительно круга импрессионистов. Также в 1941 г. выходит

¹⁹ Knoblock E. James Tissot and the Seventies // Apollo 17. June 1933.

²⁰ Ibid. P. 255.

²¹ Laver J. Vulgar Society: Romantic Career of James Tissot. London, 1936.

²² Op. cit.: Knoblock E. James Tissot and the Seventies // Apollo 17. June 1933. P. 256.

статья о портрете кисти Э. Дега²³, на котором он запечатлел своего друга. Позднее издаются письма Э. Дега²⁴, который в 1870-е гг. вел активную переписку с Дж. Тиссо. Лишь в середине 1950-х гг. устраивается несколько небольших выставок, посвященных раннему творчеству Джеймса Тиссо. Однако они прошли относительно незаметно для прессы и без издания каталогов. Таким образом, после первой монографии, вышедшей в 1936 г., о художнике забывают почти на тридцать лет.

В 1962 г. в журнале *Apollo* публикуется небольшая статья «Художник, создавший *La Mystérieuse*», посвященная Джеймсу Тиссо. Автор статьи — Марио Амайя (Mario Amaya), американский арт-критик, журнальный редактор и куратор. По мнению М. Амайя, Дж. Тиссо — «превосходный художник моды и общества»²⁵. В статье самым главным вопросом являются взаимоотношения Дж. Тиссо и загадочной английской леди, так называемой «*La Mystérieuse*» — женщиной, которая присутствовала практически на каждом полотне художника во время его пребывания в Лондоне. Автора интересуют не только подробности их совместной жизни, которую художник скрывал даже от своих друзей, но и ее внезапный уход из жизни, вокруг которого было так же много слухов и различных догадок. М. Амайя упоминает о том, что даже «Джеймс Лейвер, который провел исчерпывающее изучение жизни Дж. Тиссо, так и не смог открыть истинные обстоятельства ее смерти, как и ее настоящее имя»²⁶. В конце концов, ее имя указывает Грэхем Рейнольдс в своей работе 1953 г. «Художники Викторианской эпохи». Имя загадочной девушки — Миссис Кэтлин Ньютон, которая умерла от чахотки в двадцати восьмилетнем

²³ Burroughs L. A. Portrait of James Tissot by Degas // *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. № 36. February 1941. Pp. 35-38.

²⁴ Edgar Degas. *Degas' Letters*. Marcel Guèrin, Marguerite Kay (ed.). Oxford: Cassier, 1948.

²⁵ Amaya M. Painter of 'La Mystérieuse' // *Apollo* 77. August 1962. P. 472.

²⁶ *Ibid.* P. 474

возрасте²⁷. М. Амаиа считает, что именно со смертью Кэтлин Ньютон связано столь кардинальное изменение в творчестве художника в 1980-е гг. — «неожиданно на него обрушилось два удара — один публичный и другой личного характера, которые разрушили его карьеру и следственно обратили его в религиозного затворника, который провел остаток своей жизни, иллюстрируя сцены из Старого и Нового Завета»²⁸. Здесь чувствуется не только равнодушие к новому религиозному направлению мастера, как было у предыдущих авторов, но и резко негативная оценка. В представлении Марио Амаии, с отъездом Дж. Тиссо на Восток закончилась блестящая карьера художника. В целом, такая неоднозначная оценка его творчества характерна для всех исследователей того времени.

«Возрождением» для изучения творчества Джеймса Тиссо можно считать ретроспективную выставку *«Джеймс Жак Жозеф Тиссо, 1836–1902: Ретроспективная выставка»* 1968 г., проходившую в школе дизайна Род-Айленда и художественной галерее Онтарио. Выставка сопровождалась выходом каталога, созданного совместными усилиями Генри Цернера, Дэвида Брука и Майкла Уинтворса. В «*Burlington Magazine*» выходит статья, посвященная данной выставке, в которой Юджин Пэри Дженис отмечает, что, каталог к данной выставке богат историческим материалом, касающимся почти всех работ. «Возможно, это самое полное собрание информация о художнике, которое когда-либо существовало»²⁹ — пишет автор. В благодарственном вступительном слове к каталогу, Дэниэл Робинс, директор школы дизайна Род-Айленда, и Уильям Уисроу, директор художественной галереи в Онтарио, сделали попытку оценить вклад Дж. Тиссо относительно «эры формализма». Они констатируют, что с конца 1950-х гг. происходит постепенная переоценка академического искусства XIX в., при этом отмечая, что никакая переоценка не способна сделать из В. Бугро действительно

²⁷Amaya M. Painter of 'La Mystérieuse' // *Apollo* 77. August 1962. P. 472.

²⁸Ibid.

²⁹Janis E. P. Tissot Retrospective // *The Burlington Magazine* 110. 1969. P. 303.

хорошего живописца, как и нельзя назвать великим живописцем Дж. Тиссо³⁰. Признавая тот факт, что линия развития современного искусства зарождалась в лагере импрессионистов и постимпрессионистов, авторы призывают взглянуть на историю искусства под другим ракурсом и осознать, что революционеры конца XIX в. не так далеки от академического искусства, как может показаться на первый взгляд. Такая точка зрения, выраженная Дэниэлом Робинсом и Уильямом Уисроу, получила развитие в современном искусствоведении, что доказывает, насколько актуальную тему затронули авторы. Что касается самого Джеймса Тиссо, то он «является уникальным примером, который становится связующим звеном между повсеместно признанным официальным искусством и горячо обсуждаемой новой живописью»³¹.

Генри Цернер, профессор Браунского университета, стал автором вступительной статьи к каталогу. Говоря о становлении стиля Дж. Тиссо, Генри Цернер говорит о «сочетании энгровской традиции и реализма Курбе»³², видя в его ранних работах «нечто большее, чем в работах Жерома и Мейсонье»³³, также указывая на промежуточное положение Дж. Тиссо. Делая краткий обзор биографии художника, автор статьи расставляет акценты на самых значимых поворотах судьбы мастера, которые впоследствии влияли на изменения в его творчестве. Более того, Г. Цернер поднимает очень интересный вопрос — к французской или английской школе относится мастер, и хотя исследователь все-таки находит некоторые общие черты с Милле и прерафаэлитами, то в конце концов констатирует, что «Дж. Тиссо всегда оставался чужаком в Англии»³⁴. Его чужеродность выражается не только в вопросе стиля, но и в выборе тем и сюжетов для своих

³⁰ James Jacques Joseph Tissot. 1836—1902. Exhibition catalogue. Toronto, Providence, 1968.

³¹ James Jacques Joseph Tissot. 1836—1902. Exhibition catalogue. Toronto, Providence, 1968.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

произведений, которые не имели ничего общего с английской традицией того времени. Хотя все равно открытым остается вопрос о художественной атмосфере в Лондоне в связи с творчеством прерафаэлитов и о том какие заимствования у них мог сделать Дж. Тиссо. Ко всему прочему, Генри Цернер рассуждает о достаточно странной и загадочной психологии художника, развивая эту тему на примерах нескольких противоречивых работ мастера.

Ретроспективная выставка стала большим шагом в исследовательской работе по отношению Джеймса Тиссо, но лишь с точки зрения светского направления в творчестве художника. Огромный пласт его творчества был забыт, и на выставке были представлены лишь четыре акварели, иллюстрирующие жизнь Христа. Они упоминаются только при описании всех предметов выставки и характеризуются как «тщательно выполненные, но монотонные»³⁵, не вызвав особого интереса у исследователей, хотя и имели грандиозный успех в свое время. На выставке были представлены такие работы, как «Портрет Пилигрима», «Все кончено», «Иисус падает под весом креста», а также «Иисус, смотрящий сквозь решетку». Генри Цернер так описывает работу «Все кончено»: «Интерес и вера Дж. Тиссо в спиритуализм, который он на самом деле никогда не забывал и не оставлял, связаны с мистическим символизмом и фантастическими чертами его библейских иллюстраций, в которых он также сочетал локальный колорит и реалистическое исполнение»³⁶. Г. Цернер не развивает данную тему, ограничиваясь лишь небольшой заметкой, хотя это является совершенно новым взглядом на концепцию исполнения «Библии Тиссо» в целом. Впервые рассматривается влияние увлечения спиритуализмом на стиль художника.

Очень важную работу проделал Дэвид Брук, главный куратор художественной галереи в Онтарио. Проведя тщательные поиски любых дополнительных сведений о жизни художника и опросив оставшихся

³⁵ James Jacques Joseph Tissot. 1836—1902. Exhibition catalogue. Toronto, Providence, 1968.

P.

³⁶Ibid.

родственников миссис Ньютон, он обнаруживает старые фотографии этой семьи, которые, как позже было установлено, использовались художником для создания своих живописных полотен. Он получил разрешение на публикацию пяти из них в данном каталоге. Дэвид Брук углубляется в изучение биографии художника, рассказывая загадочную историю взаимоотношений Дж. Тиссо и миссис Кэтлин Ньютон, а также раскрывая настоящие причины ее смерти. Автор предоставляет подробную хронологию жизни Дж. Тиссо и список ранее проводимых выставок, исключая те, которые были посвящены библейским иллюстрациям Дж. Тиссо. Майкл Уинтворс из Гарвардского университета, который также стал соавтором каталога, провел блестящее исследование графики художника, заложив основу для своих будущих работ о художнике. В 1970-е гг. он станет главным исследователем творчества Дж. Тиссо.

Воплощение в жизнь проекта *«Джеймс Жак Жозеф Тиссо, 1836–1902: Ретроспективная выставка»*, включающего в себя организацию ретроспективной выставки и издание по этому случаю каталога, позволило повысить степень изученности творчества мастера. Исследователи, принимавшие в нем участие, провели тщательное изучение различных аспектов его жизни и творчества, начиная с иконографической и стилистической принадлежности мастера, заканчивая подробностями его личной жизни, которая в данном конкретном случае имела почти первостепенное значение — были идентифицированы многие личности, изображенные на портретах кисти Дж. Тиссо; установлены методы работы мастера с использованием фотографии; даны объяснения по поводу увлечения Дж. Тиссо спиритуализмом.

Публикации 1970-х — 1980-х гг.

Внимание к творчеству Джеймса Тиссо в конце 1960-х гг. стимулирует исследовательский интерес и дает дорогу ряду значительных публикаций и выставок в 1970-е гг. и 1980-е гг. Уникальные труды Майкла Вентворса —

каталог «James Tissot: Catalogue Raisonné of the Prints»³⁷ и его блестящая монография восполнили многие пробелы в исследованиях о художнике. Майкл Уинтворт остается одним из самых крупных ученых, занимавшихся творчеством Дж. Тиссо. Он специализируется на графике мастера, объем которой очень велик. Однако в своих исследованиях он совершенно не затрагивает рисунки, выполненные Дж. Тиссо на библейские темы, этот огромный пласт работ исследователь оставляет в тени, концентрируясь на работах до 1985 г. включительно. Изучение графического материала художника всегда открывает для зрителя множество нюансов, скрытых при рассмотрении живописных полотен. Графика имеет скорее камерный интимный характер, иногда раскрывая неожиданные для художника стороны. Правда, М. Уинтворт считает, что «в большинстве своих графических работ его главным намерением было с точностью воспроизвести живописный вариант, поэтому нельзя назвать его графику самостоятельными произведениями искусства»³⁸. Здесь он сам себе противоречит, находя в графике Дж. Тиссо то, что невозможно увидеть в его полотнах.

В 1978 г. в институте Миннеаполиса проходит выставка, посвященная только графике художника. В ней участвовало множество работ из частных коллекций. Майкл Уинтворт, который уже ранее был задействован в организации выставки 1868 г., здесь также выступил как организатор. Он стал единоличным составителем каталога, подробно разделив весь объем работ на периоды, сопроводив все свои классификации подробными комментариями. Особый интерес вызывает последний период художника перед поездкой на Восток. В этот период Дж. Тиссо создает несколько работ, связанных с мистицизмом, которым он был увлечен после смерти Кэтлин Ньютон. М. Уинтворт подробно изучает этот сложный и запутанный период в творчестве Дж. Тиссо. Таким образом, хотя иллюстрации к Библии не были включены в исследование, его глубокое изучение всего остального

³⁷Wentworth M. James Tissot: Catalogue Raisonné of his prints. Minneapolis, 1987.

³⁸Wentworth M. James Tissot: Catalogue Raisonné of his prints. Minneapolis, 1987. P. 14.

графического наследия мастера дает полное представление о манере и методах художника, давая подробный анализ технического процесса, стилистической принадлежности, излюбленных приемов и видов композиции, что обеспечивает прочную базу для дальнейших исследований.

В 1982 г. Еврейский музей в Нью-Йорке организывает масштабную выставку иллюстраций к Ветхому завету. Общими усилиями многих исследователей (некоторые из них уже принимали участие в подготовке ретроспективной выставки 1968 г.) был создан каталог. Он включает в себя несколько статей, а также подробнейшую хронологию и библиографию первичных и вторичных источников, посвященных только религиозной живописи Дж. Тиссо. Над составлением хронологии работали уже известные специалисты, знатоки творчества художника, авторы статей и монографий.

Коллекция ветхозаветных иллюстраций оказалась в Еврейском музее неслучайно. Еще в 1909 г. они были выкуплены на аукционе Якобом Шиффом, богатейшим человеком Америки, банкиром, филантропом и коллекционером. Как только он приобрел коллекцию, то в прессе сразу появилась небольшая заметка, в которой говорилось, что теперь коллекция иллюстраций находится в надежных руках, и Я. Шифф позаботится о публичной доступности работ. Действительно, коллекция обрела свой дом в Нью-Йоркской публичной библиотеке и экспонировалась там до 1911 г. Стоит отметить, что, Я. Шифф имел к произведениям Дж. Тиссо только научный интерес, не восхищаясь их художественными качествами³⁹. Впоследствии работы были спрятаны и оставались в забвении до 1952 г., пока наследники Шиффа, заинтересованные в судьбе коллекции, не нашли ей более подходящего места. Таким местом и стал Еврейский музей, который был открыт в бывшем доме дочери Якоба Шиффа — Фриды Варбург. После долгих перемещений, в 1952 г. коллекция все же обрела подходящее для себя

³⁹Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P. 7.

место. Однако только лишь в 1976 г. появились мысли о том, чтобы устроить экспозицию произведений художника. Как говорится в благодарственном слове, инициатива принадлежала исследователю, профессору института изящных искусств Нью-Йоркского университета, Герту Шиффу, который заинтересовался библейскими иллюстрациями Дж.Тиссо. Он проявил интерес к организации выставки и изданию к ней каталога. В итоге для выставки были отобраны 160 лучших работ из 373.

Одна из статей к каталогу принадлежит теологу Йохану Маффсу, профессору, который специализировался на изучении Библии и религии. Его статья носит скорее теологический и исторический характер, где мало внимания уделяется самим работам или художнику. Он рассматривает взаимоотношения текста и зрителя, изучая вопрос правильного прочтения и трактовки материала Библии.

Герт Шифф, чьи небольшие статьи стали основой каталога, впервые исследует библейские иллюстрации Дж. Тиссо, но в предисловии к своей работе, утверждает: «Даже если данные рисунки не достигают уровня похожих работ назарейцев или же прерафаэлитов, то все равно несправедливо их полностью игнорировать»⁴⁰. Критическая оценка Г. Шиффа в большей степени связана с оценкой творчества мастеров упомянутых им направлений. Назарейцы и прерафаэлиты являются практически доминирующими направлениями в искусстве своих стран, и если в немецкой живописи параллельно с назарейцами развивалось направление немецкого романтизма, то прерафаэлитам противостояла лишь английская академическая школа, которая впоследствии в какой-то степени с ними объединилась. Напротив, Джеймс Тиссо — художник, который никогда не принадлежал к какому-либо объединению или лагерю, художник-одиночка. Безусловно, французское искусство XIX в. доминировало над другими европейскими школами, а Париж являлся главной площадкой всей культурной жизни Франции, с множеством различных направлений в

⁴⁰ Ibid. P. 19.

искусстве и литературе. В то же время Дж. Тиссо, как было отмечено ранее, был забыт последующими поколениями, не выдержав конкуренции с импрессионистами и постимпрессионистами. Тем более, французские исследователи не видят в Дж. Тиссо классической французской национальной школы, чему способствовала его долгая эмиграция. Таким образом, Дж. Тиссо в какой-то степени чужой и у себя на родине, и в Англии, в которой провел почти десять лет. После попытки оценить роль Дж. Тиссо в искусстве конца XIX в., Г. Шифф приводит краткую биографию мастера. Г. Шифф почти впервые упоминает ранние работы Дж. Тиссо относительно последнего религиозного периода художника. Автор перечисляет такие произведения, как «Сомнения Мартина Лютера», «Танец смерти», а также серию работ «Уход и возвращение блудного сына», но акцентирует внимание на том, что «в раннем периоде Дж. Тиссо хотя и не доминировали религиозные сюжеты, но преобладали темы, касающиеся духовной судьбы человека, темы вины и прощения»⁴¹. Г. Шифф поднимает вопрос о тематике ранних работ Дж. Тиссо, о его своеобразном восприятии действительности: «свободное прочтение религиозного сюжета можно наблюдать в серии, состоящей из четырех графических работ, которые также были выполнены в масле»⁴², имея в виду серию «Блудный сын в современной жизни», которая была представлена в 1882 г., за несколько лет до поездки Дж. Тиссо на Восток.

Вторая часть статьи посвящена истории ориентализма в искусстве и поиску взаимосвязи Дж. Тиссо с другими художниками, исследовавшими Восток в художественных целях. Г. Шифф упоминает созданное еще в начале века произведение Ф. Шатобриана «Путешествие из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж», в предисловии к теме Востока. Г. Шифф

⁴¹Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P. 20.

⁴² Ibid.

утверждает, что традиции изображать образы Святой Земли идут из Англии, от топографических справочников, например, «Изображения библейских пейзажей». Автор ставит в один ряд таких художников, как Ораса Верне, шотландских художников Дэвида Робертса и Дэвида Уилки, совершивших поездки на Восток задолго до Дж. Тиссо, и также полагая, что Святая Земля совершенно не изменилась с времен создания Библии. Г. Шифф приводит целый ряд выдающихся мастеров, начиная от назарейцев, заканчивая прерафаэлитами. Исследователь не мог не упомянуть Библию Гюстава Доре, созданную в 1866 г. Сравнивая библейские произведения Дж. Тиссо и Г. Доре, работа последнего, по словам Г. Шиффа, представляет собой скорее «архаический» вариант в сравнении с Библией Дж. Тиссо: «Намеренно анти-исторична, гравюра на дереве с резкими световыми эффектами и барочной композицией, Библия Доре отличалась во всех отношениях от того, что позднее делал Джеймс Тиссо»⁴³. Г. Шифф также отмечает сходство методов работы Дж. Тиссо и В. Верещагина, поясняя, что у русского мастера сохранилось множество заметок, типажей различных людей, исторических и этнографических заметок — все говорит о том, что «Верещагин подходил к вопросу с научной тщательностью, что и объединяет его с Дж. Тиссо»⁴⁴.

Третья часть статьи посвящена методам исторической реконструкции и насколько успешно Дж. Тиссо удалось их использовать. Герт Шифф рассматривает работы Дж. Тиссо с точки зрения широкого круга дисциплин. Он приходит к выводам о том, что «высокие стандарты правдивости содержат в себе комбинацию из изучения археологии, определенного толкования Библии и этнологии»⁴⁵. Автор проводит кропотливую работу по выявлению памятников, на которые мог опираться Дж. Тиссо.

⁴³ Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P.28.

⁴⁴ Ibid. P. 29

⁴⁵ Ibid. P. 31

Публикации 1990-х — начала 2010-х гг.

В 1990-е гг. наступает новый этап в изучении творчества Джеймса Тиссо, который связан с целым рядом значительных исследований. Фундаментальные работы Уиларда Мезфельда и Майкла Уинтвора в 1970-е, 1980-е гг. заложили основу для проведения дальнейших исследований. В 1992 г. выходит альбом Рассела Аша «Джеймс Тиссо»⁴⁶, в котором автор отобрал лучшие, по его мнению, живописные произведения художника. В работе содержится биографический очерк, объединяющий в себе все предшествующие исследования, касающиеся биографии художника.

Однако в том же году появляется труд Майкла Поля Дрискеля⁴⁷, который рассматривает творчество художника с совершенно новой точки зрения, затрагивая темы, которые будут интересовать исследователей вплоть до сегодняшнего дня. В своей работе «Изображение веры: религия, искусство и общество в девятнадцатом веке во Франции» автор детально рассматривает французское религиозное искусство в социальном и историческом контексте. М. П. Дрискель считает, что именно религиозное искусство конца XIX в. занимает ключевую роль в последующем развитии современного искусства. Впервые выходя за пределы вакуумного изучения творчества художника, он, с одной стороны, возрождает интерес к религиозным работам Дж. Тиссо, с другой стороны, открывает новые возможности в изучении искусства второй половины XIX в. в целом. Безусловно, первые попытки соотношения с историческим контекстом были предприняты еще в 1971 г. Уилардом

⁴⁶Ash R. James Tissot. New York: Abrams, 1992.

⁴⁷ Driskel M. P. Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

Мезфельдом⁴⁸, когда он проводил параллель между первой выставкой религиозной серии Дж. Тиссо и делом Дрейфуса, но этот вопрос имел для исследователя второстепенное значение и не получил дальнейшего углубления.

В конце 1990-х гг. появляются исследования, которые также открывают новую главу в изучении творчества художника, концентрируя внимание на светской живописи мастера, созданной до поездки на Восток. В 1999 г. выходит исследование под редакцией канадского исследователя Катарин Локнан⁴⁹, которая специализируется на изучении искусства Викторианской эпохи, и ее труд издается как часть серии, посвященной британскому искусству. Галерея Онтарио, которая уже продолжительное время поддерживает интерес к творчеству Джеймса Тиссо, в 1996 г. принимает решение об организации симпозиума под руководством Катарин Локнан, который позволил бы открыть новые пути к междисциплинарному исследованию творчества художника. Для реализации этого проекта были привлечены специалисты из таких различных областей, как история костюма, литература, история театра и религия, поэтому работа «Соблазнительная поверхность: Искусство Джеймса Тиссо» представляет собой своеобразный конгломерат эссе, которые были выполнены несколькими авторами и освещают темы из различных областей. Главной задачей такой коллективной работы было выйти за пределы принятой оценки творчества Дж. Тиссо и лучше понять то время, в котором жил мастер. Катарин Локнан акцентирует внимания на гендерном и классовом вопросах и отмечает, что «до этого времени любые исследования искусства Дж. Тиссо проводились только мужчинами»⁵⁰, и что касается данного исследования, то девять из десяти участников этого труда являются женщинами, которые поднимают такие

⁴⁸ Misfeldt W. E. James Jacques Joseph Tissot. A bio-critical study. Saint Louis, 1971.

⁴⁹ Lochnan K. (ed). *Seductive Surfaces: The Art of Tissot // Studies in British Art 6*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

⁵⁰ Ibid. P. 12.

темы, как «вуайеризм, эксгибиционизм, фетишизм, китч и спиритуализм»⁵¹, что было немислимы еще какое-то время назад. Раскрывая положение женщины того времени и отношения между полами исходя из работ художника, автор утверждает, что «все элементы в работах Дж. Тиссо имеют символическую функцию»⁵², наделяя все творчество мастера новым смыслом. Данное исследование действительно становится новым словом в изучении Джеймса Дж. Тиссо и ставит его в один ряд с лучшими мастерами конца XIX в. Если ранее художник часто рассматривался как поверхностный светский живописец, то здесь он раскрывается с новой стороны — как мастер, наиболее чутко улавливающий все социальные процессы, происходящие вокруг него, а его работы наделяются сверхглубоким психологизмом. Что касается религиозной живописи мастера, то хотя она и не рассматривается в исследовании, в главах, посвященных его религиозным поискам перед поездкой на Восток, даются значительные предпосылки, расширяющие возможности его изучения.

В том же году выходит еще одна работа, посвященная художнику — каталог «Джеймс Тиссо. Викторианская жизнь/Современная любовь»⁵³, автором которого стала англичанка Нэнси Роуз Маршал — профессор Йельского университета, специализирующаяся на французском и английском искусстве XIX в., а также на визуальной культуре того периода в целом, а автором вступительной статьи «Художник, изображающий современную жизнь» стал Малькольмом Уорнер. Годом ранее Нэнси Роуз Маршал защитила диссертацию, посвященную Дж. Тиссо, которая и легла в основу концепции выставки 1999 г. и изданного к ней каталога. Также стоит отметить, что Нэнси Роуз Маршал была привлечена к работе над уже упомянутым исследованием «Соблазнительная поверхность: Искусство

⁵¹Lochnan K. (ed). *Seductive Surfaces: The Art of Tissot // Studies in British Art 6*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

⁵² Ibid.

⁵³Marshall N. R., Warner M. *James Tissot, Victorian Love, Modern Life*. New Haven, 1999.

Джеймса Тиссо» под редакцией Катарин Локнан, где ее вкладом стало эссе «Изображение личности: Кэтлин Ньютон и лондонские произведения Джеймса Тиссо».

Выставка «Джеймс Тиссо. Викторианская жизнь/Современная любовь» посвящена викторианскому периоду в творчестве мастера, и на ней были представлены работы, выполненные во время английского периода Дж. Тиссо. При этом организаторы выставки не смогли игнорировать религиозное искусство художника и включили несколько акварелей в экспозицию и в каталог. В каталоге автор посвятила данному периоду небольшую главу, где изложила основной материал, касающийся поездки Дж. Тиссо на Восток и созданию серий к Новому и Ветхому Завету. «Дж. Тиссо выступал против традиций религиозного изображения, которое могло идеализироваться — он стремился создать свои собственные аутентичные иллюстрации, на которых действие происходит в тот самый период библейской истории»⁵⁴, — пишет Нэнси Роуз Маршал, подчеркивая новаторство стиля художника и его желание правдивости с исторической точки зрения. Автор отмечает, что Дж. Тиссо искренне верил в данную теорию, что помогало ему рассказывать, так называемую «аутентичную» историю. Более того, автор поднимает вопрос ориентализма и проблему неверного восприятия Востока европейским человеком: «Идея того, что Восток не изменился с тех самых пор, скорее связана с мировоззрением западного человека; ни одна цивилизация не может оставаться неизменной на протяжении четырех тысяч лет»⁵⁵, но ограничивается лишь этим высказыванием, не углубляясь в данную тему. Актуальность религиозного искусства Дж. Тиссо Нэнси Роуз Маршал видит в его влиянии на американскую визуальную культуру, включая Голливуд: «Его

⁵⁴ Marshall N. R., Warner M. James Tissot, Victorian Love, Modern Life. New Haven, 1999. P.

163.

⁵⁵ Ibid. P. 63.

детализированные и смелые произведения были взяты за основу американскими режиссерами и художниками по костюмам в 1910-е гг.»⁵⁶

В 2004 г. выходит труд Ричарда Томсона «Беспокойная Республика: Визуальная культура и социальные дебаты во Франции, 1889-1900»⁵⁷, который рассматривает французское искусство *fin-de-siècle* в контексте социальных и политических проблем периода Третьей республики. В своем исследовании Р. Томсон охватывает четыре самые актуальные темы того времени, где одна из которых — противостояние Церкви и Республики, как двух сильнейших противников того времени. Религиозное искусство Дж. Тиссо рассматривается автором в контексте «напряженного диалога между этими двумя системами с различным взглядом на веру»⁵⁸. Р. Томсон приходит к выводу, что религиозные произведения Дж. Тиссо визуализируют своеобразный компромисс между Католической церковью и французским правительством. В исследовании рассматриваются несколько акварелей из первой религиозной серии художника, в том числе «Что Спаситель Наш видел с креста», где Р. Томсон отмечает, что «это произведение стремится к крайней степени натурализма»⁵⁹, но все же автор приходит к выводу, что Дж. Тиссо выходит за его рамки. Впоследствии в 2012 г. Ричард Томсон издает новое исследование⁶⁰, всецело посвященное натурализму во Франции, где опять рассматривает вопрос натурализма в творчестве Дж. Тиссо, но уже на примере другого произведения. Р. Томсон относит Дж. Тиссо к

⁵⁶ Marshall N. R., Warner M. James Tissot, Victorian Love, Modern Life. New Haven, 1999. P. 163.

⁵⁷ Thomson R. The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900. New Heaven, Conn., and London: Yale University Press, 2004.

⁵⁸ Thomson R. The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900. New Heaven, Conn., and London: Yale University Press, 2004. P. 13.

⁵⁹ Ibid. P. 147.

⁶⁰ Thomson R. Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900. New Haven and London, 2012.

«идеологическим оппонентам Республики»⁶¹ и считает, что в работе «Внутренние голоса» (1885, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) «наглядный натурализм выступает на службе у католической правды»⁶². Таким образом, в данных исследованиях Ричарда Томсона религиозное творчество Дж. Тиссо рассматривается с точки зрения шаткого промежуточного положения между интересами Церкви и правительства Третьей республики, а также с точки зрения натурализма.

С 1980-х гг. возрождается интерес к религиозному искусству Дж. Тиссо. Масштабная выставка иллюстраций к Ветхому завету, организованная Еврейским музеем, заложила основу дальнейших исследований в этой области. Однако более знаменитая серия иллюстраций к жизни Христа, хранящаяся в Бруклинском музее в Нью-Йорке, не экспонировалась начиная с 1930 г. До сегодняшнего дня всего несколько самых знаменитых иллюстраций принимали участие в выставках, посвященных художнику.

⁶¹ Thomson R. *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1990*. New Haven and London, 2012. P. 78.

⁶² Ibid.

Глава 1. Светский период в творчестве Джеймса Тиссо

§1. Формирование живописной манеры Джеймса Тиссо

Творческий путь Джеймса Тиссо можно смело разделить на два основных периода: светский и религиозный. Границу между ними представляется уместным обозначить вполне конкретной датой — 1886 г. Именно тогда Дж. Тиссо впервые отправляется на Восток и «почти официально» меняет направление своего творчества — всю оставшуюся жизнь художник посвящает созданию иллюстраций к Библии. Вне всякого сомнения, творческий путь Дж. Тиссо не сводится к такой упрощенной периодизации. Неожиданные повороты в личной судьбе мастера, которых было немало, всегда открывали новые главы в искусстве художника. Однако такое условное разделение всего на два основных периода позволяет сконцентрироваться на изучении именно библейских сюжетов в его творчестве.

До поездки на Восток, Дж. Тиссо однозначно считался только светским живописцем, получившим признание за талант изображать современное ему общество. В то же время, к 1886 г. художник был уже немолод и являлся полностью сформировавшимся мастером. Он отправился на Восток с совершенно четкой программой и конкретным пониманием своего творческого замысла. Изучение основных религиозных произведений Дж. Тиссо — иллюстраций к Новому и Ветхому Завету, не представляется возможным без обращения к светскому периоду художника. Расстановка основных акцентов в биографии мастера и анализ взаимоотношений Дж. Тиссо с религией до поездки на Восток, позволит выявить основные предпосылки к тому, что уже в преклонном возрасте художник всецело посвятил себя религиозной живописи.

Джеймс Жак Жозеф Тиссо родился и вырос во Франции, в обеспеченной католической семье. Его отец, Марсель Теодор Тиссо, вел успешный бизнес по продаже текстиля, а мать, Мари Дюран, помогала

занятию мужа и увлекалась дизайном женских шляпок. Дж. Тиссо был одним из четырех сыновей в семье. Он появился на свет 15 октября 1836 г., в Нанте. Родители позаботились о том, чтобы их сын получил хорошее католическое образование — в возрасте двенадцати лет он поступил в иезуитский коллеж в Брюжлете, во Фландрии, а затем продолжил образование в городах Ван, в Бретани, и Доль, в Юра. Для того, чтобы начать свое обучение живописи, Дж. Тиссо пришлось покинуть родной город и отправиться в Париж. Неизвестно, как отнеслись родители к его выбору стать художником, но, в любом случае, в первые годы они оказывали ему финансовую поддержку.

Когда в 1856 г. Дж. Тиссо оказался в столице, ему было почти двадцать лет. Период ученичества и становления художника начинается с поступления в Школу изящных искусств, что являлось обязательным этапом для желающих построить успешную карьеру живописца. Спустя год Дж. Тиссо регистрируется в Лувре как копиист, где часами будет изучать произведения прославленных мастеров, отдавая предпочтение работам Ж.Д. Энгра. В то время, для нового поколения художников, Лувр становится возможностью спастись от оков академизма. Творческий путь Дж. Тиссо хронологически совпал с поколением импрессионистов, которые были с ним почти ровесниками. В ученические годы они часто одновременно посещали Лувр, где у каждого были свои личные предпочтения в выборе «учителей» — уже тогда выявилась приверженность Дж. Тиссо вкусам Салона. Будущие импрессионисты, напротив, восхищались Э. Делакруа и старыми мастерами. Однако разное видение новых задач в искусстве не помешало Дж. Тиссо поддерживать с некоторыми из них дружеские контакты, а также в будущем перенимать некоторые находки импрессионистов в свои работы. Не зря в современном искусствознании Дж. Тиссо занимает скорее промежуточное место между академической традицией и новыми авангардными явлениями. Во время своих занятий в Лувре, он знакомится с Дж. Уистлером — таким же молодым и амбициозным начинающим художником, как и он сам. Однако их

взаимоотношения иногда будут развиваться достаточно напряженно. Дж. Тиссо не раз будет обвиняться в «краже» идей у этого смелого американца.

Первые самостоятельные шаги на художественном поприще были сделаны после зачисления Дж. Тиссо в ателье Л. Ламотта и И. Фландрена, учеников Ж.Д. Энгра — признанных салонных академистов. В их мастерской он приступил к созданию своих первых произведений для Салона 1859 г. В тот же период одним из учеников Л. Ламотта числился Э. Дега, с которым Дж. Тиссо будут долгие годы связывать крепкие узы дружбы (увы с печальным концом). Молодые художники сразу нашли общий язык и поддерживали контакт даже когда Дж. Тиссо долгое время находился в Англии. Э. Дега с жаром будет приглашать своего друга поучаствовать в первой выставке импрессионистов: «Ну-ка, мой дорогой Тиссо, без колебаний, без отказов. Нужно, чтобы вы участвовали в выставке на бульваре. Это будет полезно и нам, и вам. Вы покажетесь в Париже тем людям, которые говорят, что вы покинули этот город»⁶³. Письма Дж. Тиссо не сохранились, поэтому неизвестно, что именно он ответил своему другу, но можно предположить, что такого рода идеи совсем не привлекали художника, который уже прекрасно обосновался в Лондоне и не собирался его покидать. Как раз в 1874 г. Э. Гонкур сатирически прокомментировал пребывание Дж. Тиссо в Англии: «Этот искусный эксплуататор английского идиотизма — была ли это его идея обустроить студию с залом ожидания, где в любое время в распоряжении посетителей было холодное шампанское, а саму студию окружал сад, где на протяжении всего дня можно было увидеть лакея, полирующего листья садовых кустарников»⁶⁴. Дж. Тиссо действительно умел найти подход к английским заказчикам, и такой прием с холодным шампанским в зале ожидания, описанный Э. Гонкуром, очень наглядно демонстрирует предпринимательскую находчивость художника. За время

⁶³ Цит. по: Ревалд, Дж. История импрессионизма. М., 1999. С. 167.

⁶⁴ Wentworth, M. Energized Punctuality: James Tissot's Gentlemen in a Railway Carriage // Worcester Art Museum Journal. Vol. 3. 1979-80. P. 13.

пребывания там, Дж. Тиссо сумел приобрести целое состояние. В то время, как Э. Дега пытался вдохновить своего друга на более возвышенные цели: «Может быть, мы, как говорится, делаем черную работу, но будущее за нас»⁶⁵. Хотя, как известно, и Э. Дега тоже имел свои личные интересы, приглашая таких художников как Дж. Тиссо и А. Легро, на первую выставку импрессионистов.

Дж. Тиссо не сразу обратился к изображению современной жизни Парижа. Первые работы такого жанра относятся к 1864–1865 гг., и, начиная с того времени, когда его произведения были встречены лишь положительными отзывами, мастер находит свою «нишу», и впоследствии будет следовать этому пути вплоть до середины 1880-х гг., прочно ассоциируясь с определением светского живописца. Однако нельзя не вспомнить его самые первые произведения, которые лишь сначала вызвали некоторый интерес у публики, но в конце концов были раскритикованы. Неудивительно, что художник, не наблюдая перспективы в том направлении, попытался обратиться к другому жанру. Э. Гонкур, в 1880-е гг., дал Дж. Тиссо еще одну не самую лестную, но примечательную характеристику: «Тиссо является очень сложной личностью — предтеча мистицизма в сочетании с хитростью. Этот умный предприниматель, вопреки глупости и отсутствию зоркого взгляда, с воодушевлением находит для себя каждые два или три года новую страсть, которой он посвящает всего себя»⁶⁶. Личность Дж. Тиссо действительно сочетала в себе почти противоположные черты — при явном наличии коммерческого чутья и стремлении к материальному успеху, в нем всегда присутствовало духовное беспокойство. В итоге постоянные поиски истины часто заканчивались для него крайностями. Многие современники не понимали его сложной натуры, считая его метания скорее признаком поверхностности.

⁶⁵ Ревалд, Дж. История импрессионизма. М., 1999. С 168.

⁶⁶ Musee des Beaux-Arts de Besançon. James Tissot, 1836-1902. Besançon: Musee des Beaux-Arts, 1985.

Тем временем, возвращаясь к началу карьеры Дж. Тиссо, в 1859 г. состоялось первое появление художника в Салоне. Изменив свое французское имя «Жак Жозеф» на «Джеймс», он придал ему необычное иностранное звучание. В Салоне были выставлены пять работ мастера. Среди них — полотна «Св. Жак-ле-Мажор и Св. Бернар» (1859; местонахождение неизвестно) и «Св. Марсель и Св. Оливье» (1859; местонахождение неизвестно), созданные по заказу одной из церквей Нанта (на их основе предполагалось выполнить витражные окна). Такого рода произведения, которые можно отнести к ряду монументальных, — исключения в творчестве художника. Неизвестно при каких обстоятельствах он получил этот заказ, но, скорее всего, это связано с тем, что Нант — родной город художника, а родители Дж. Тиссо являлись глубоко религиозными уважаемыми людьми, видимо как-то связанные с этой церковью. Впоследствии, до поездки на Восток, художник никогда не обращался напрямую к религиозной живописи, оставив в прошлом свой первый опыт. В те годы его больше занимало Средневековье, со своей мрачной и одновременно «сказочной» архитектурой, необычными костюмами (ассоциировавшимися у человека XIX в. с театром), мистическими представлениями о жизни. Посещая мастерскую Л. Ламотта, Дж. Тиссо на самом деле уже давно сделал выбор в пользу совсем другого наставника и кумира — бельгийского живописца Хендрика Лейса. Получив художественное образование в Академии художеств в Антверпене, в 1830-е гг. Х. Лейс несколько лет жил в Париже, испытав влияние П. Делароша. Этот прославленный французский мастер вышел из мастерской Ж.А. Гро и принадлежал к так называемой группе художников *juste milieu*. В. И. Раздольская отмечала, что «при внешней достоверности костюмов и антуража нет ни подлинного драматизма, ни ярких характеров, ни тем более того поразительного умения оживить прошлое, которым обладал Делакруа»⁶⁷,

⁶⁷ Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. СПб., 2005. С. 219.

представляя собой пример романтизма, сухо приспособленного к академическим требованиям. Х. Лейс перенял от П. Делароша умение искусно обращаться к истории в поисках примечательных сюжетов, создавая максимально достоверную атмосферу нужной эпохи с помощью костюмов, архитектуры или интерьеров. Только если П. Деларош в основном обращался к французской и английской истории, то Х. Лейс был очарован прошлым таких стран, как Бельгия, Голландия и Германия. Совершив туда ряд поездок, его стиль окончательно сформировался к 1850-м гг. Впоследствии Х. Лейс обосновался у себя на родине, но его слава распространялась и за пределами Бельгии. В 1855 г. на Всемирной выставке в Париже Х. Лейс был отмечен золотой медалью за свое произведение «Заупокойная служба из тридцати месс для Бертал де Хаз» (1854; Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Молодой Дж. Тиссо, хотя и приехал в Париж годом позже, безусловно, легко мог познакомиться с произведениями прославленного бельгийского мастера. Он был настолько им восхищен, что даже совершил поездку в Антверпен в 1858/1859 г., чтобы лично познакомиться со своим кумиром. В Салоне 1859 г. помимо изображений святых для Нантской церкви, были представлены два портрета и одна жанровая сцена — «Прогулка по снегу» (1858; частная коллекция) (Ил. 2), однозначно выполненная под влиянием Х. Лейса. Г. Цернер считает, что несмотря на то, что Дж. Тиссо осознавал себя почти последователем Х. Лейса, их истинные мотивы в корне противоположны — для Х. Лейса это было «выражением глубокой национальной осознанности, желанием возобновить фламандскую традицию», в то время как для Дж. Тиссо «интерес заключался только в живописности, в привлекательных своей необычностью костюмах и в своеобразной отчужденности»⁶⁸. Однако здесь можно не согласиться, ведь в произведениях академика Х. Лейса «фламандской традиции» иногда не больше, чем в произведениях Дж. Тиссо. В то же время нельзя отрицать излишнее внимание художника к костюму, что обусловлено скорее не их

⁶⁸ James Jacques Joseph Tissot. 1836—1902. Exhibition catalogue. Toronto, Providence, 1968.

«необычностью», а личному пристрастию Дж. Тиссо изображать модные наряды с максимальной тщательностью, что можно наблюдать практически во всех последующих работах мастера (некоторые исследователи видят причину в профессии родителей Дж. Тиссо, которая была связана с модной индустрией). Другими словами, оба мастера, так или иначе, создавая произведения на подобные сюжеты, делали это как художники *juste milieu*.

В 1859–1863 гг. Дж. Тиссо продолжает испытывать влияние Х. Лейса. Он создает небольшую серию работ, основанную на сюжетной линии Фауста и Маргариты в знаменитой трагедии И.В. Гете. В этом стилистически многогранном произведении немецкого классика находили вдохновение многие художники, не только в пределах Германии (П. Корнелиус), но и во Франции (знаменитая серия Э. Делакруа), поэтому обращение к этому сюжету в начале 1860-х гг., тем более, в такой салонной театральной форме выглядело слегка ретроградно. В Салоне 1861 г. Дж. Тиссо выставляет три произведения на эту тему, одна из которых была встречена очень благосклонно и сразу приобретена государством для Люксембургской галереи, что являлось для молодого художника настоящим показателем успеха. Даже для художников-новаторов Салон оставался хотя и формальным, но подтверждением профессионального признания. Спустя два года будет организован «Салон Отверженных», обнаживший все то напряжение в художественной среде Франции, которое с такой силой нарастало все эти годы. Однако карьера Дж. Тиссо в Салоне складывалась более, чем удачно, что гарантировало ему прекрасную репутацию и соответственно возможность продавать свои работы по хорошей цене.

«Знакомство Фауста и Маргариты» (1860; Музей Орсе, Париж) или «Фауст и Маргарита в саду» (1861; частная коллекция) обладают своеобразной поэтичностью — излишняя декоративность и внимание к деталям, совмещенные с постановочными позами и жестами главных героев, придают произведениям Дж. Тиссо шарм, который впоследствии будет так привлекать заказчиков. Исполняя многочисленные портреты высшего

общества Парижа, начиная с середины 1860-х гг., художник будет использовать те же самые приемы. Завершает эту серию произведение «Маргарита в церкви», выполненная художником в четырех разных вариациях. Трагическая развязка этой сюжетной линии, самой лирической во всем произведении И.В. Гете, особенно занимала Дж. Тиссо.

Другим излюбленным жанром Дж. Тиссо становится портрет, в котором он начинает с удовольствием работать еще со времен обучения в Школе изящных искусств. Однако в контексте рассматриваемой темы, будет интереснее обратиться к нескольким работам художника, выполненным на основе библейской притчи о блудном сыне. Почти все исследователи творчества художника, видели в этих работах влияние итальянского художника В. Карпаччо, которого Дж. Тиссо мог видеть во время своего путешествия в Италию в 1862 г. Венецианский живописец Раннего Возрождения был знаменит тем, что очень искусно трактовал легендарные священные события как реальные сцены, развернутые в пространстве современной ему Венеции. Потрясающие городские виды и интерьеры, многочисленные жанровые сцены с обычными горожанами — все это формировало насыщенный деталями задник его полотен. Основной сюжет вплетался в эту многослойную композицию очень органично. Именно этот прием хотел заимствовать Дж. Тиссо в своей работе «Отъезд блудного сына» (1863; Пти-Пале, Париж). Рассчитывая на еще больший успех в Салоне, чем в прошлый раз, он неожиданно сталкивается с критикой и даже насмешками. Скорее всего, это и стало причиной обращения Дж. Тиссо к современной действительности. Художник чутко улавливал новые модные веяния и не мог позволить себе продолжать подражать Х. Лейсу или В. Карпаччо. Этот период можно назвать этапом становления мастера. Хотя с другой стороны, уже можно говорить о некоторых характерных чертах в его творчестве: интерес к театральным элементам — костюмам, жестам, постановочной композиции; повышенная детализация и внимание к фактуре;

подверженность чужим влиянием, но в то же время умение изящно их преобразовывать в свой собственный стиль согласно вкусам Салона.

Дальнейшая карьера художника развивалась стремительно быстро и успешно, но не обходилось и без падений. Когда после участия в Парижской Коммуне⁶⁹, ему пришлось покинуть Францию по политическим причинам, он, как и многие другие художники того времени, отправился в Лондон. В Англию Дж. Тиссо прибыл в плачевном финансовом состоянии, но если вспомнить слова Э. Гонкура, то согласно его колкому высказыванию, уже спустя несколько лет предприимчивый живописец был на пике успеха.

Однако в начале 1880-х гг. художник обращается к немного неожиданной для него работе — он создает графическую серию «Блудный сын в современной жизни» (1881; частная коллекция) и одноименную живописную (1882; Музей изящных искусств, Нант). В 1882 г., в свой последний год пребывания в Англии, Дж. Тиссо организовывает большую выставку своих работ в Галерее Дадли, где впервые представляет данную серию. Впоследствии, в 1889 г. Дж. Тиссо еще раз выставит эту серию, только уже на Всемирной выставке в Париже, за которую будет удостоен золотой медали. Нэнси Маршал говорила, что «его морализаторская версия притчи перекликается с серией «Карьера мота» У. Хогарта, горячо любимой в Викторианскую эпоху»⁷⁰. Безусловно, находясь в Англии, Дж. Тиссо действительно мог подвергнуться некоторым влияниям английского искусства, в особенности, тенденции к нарративности сюжета, а также к некоторой назидательности. Но если У. Хогарт рассказывает историю с печальным концом, то произведения Дж. Тиссо все-таки основаны на христианском сюжете, повествующем о прощении.

⁶⁹ Хотя не все исследователи поддерживают версию об участии Дж. Тиссо в Парижской Коммуне.

⁷⁰ Marshall, M., Warner D. James Tissot. Victorian Love. Modern Life. New Haven, 1999. P. 165.

Дж. Тиссо был обеспокоен распространением своей серии. Он решил освоить американский рынок, отправив свою серию дилеру в Нью-Йорке. В своем письме другому нью-йоркскому дилеру он писал: «Если Вас не сильно затруднит, хотел бы узнать как идет дела с блудным сыном. Я уже отправил 25 подтверждений [Кнодлеру] и хотел бы узнать если у моих гравюр шанс на успех»⁷¹. Таким образом, уже тогда Дж. Тиссо рассмотрел все преимущества гравюры и иллюстрации, а также вновь обратился к давно забытому религиозному сюжету, воплотив его в новом художественном прочтении.

§2. Мистицизм и спиритуализм в творчестве Джеймса Тиссо

Вопрос, связанный с увлечением Дж. Тиссо спиритуализмом и мистицизмом, редко поднимался исследователями, заслуживая лишь краткого упоминания в биографии художника. Его обращение к оккультным практикам воспринималось скорее как временное недоразумение, после чего он вернулся на «истинный путь», вновь обратившись к католицизму. Другими словами, именно этот период в творчестве художника освещен очень поверхностно, хотя и является практически ключевым в выявлении истинных причин его решения заняться религиозным искусством.

Для начала необходимо разобраться с такими понятиями, как «оккультизм», «мистицизм» и «спиритуализм». Оккультизм включает в себя все основные учения и традиции, связанные с чем-либо сверхъестественным или содержащие в себе тайные знания. Начиная с XIX в. к оккультным практикам причисляют многие учения, такие как алхимия, астрология, розенкрейцерство, теософия, и в том числе спиритуализм. Мистицизм, напротив, представляет собой особый способ восприятия мира на эмоциональном и интуитивном уровне. Поэтому если для приобщения к оккультизму необходимо получить какие-то тайные знания, т. е. вступить во

⁷¹ Ibid.

взаимодействие со специальными учениями, то для мистицизма достаточно сугубо личного опыта. Однако это не исключает их взаимодействия между собой — когда некоторые оккультные учения основываются на мистических традициях.

Доподлинно неизвестно когда именно Дж. Тиссо впервые заинтересовался оккультизмом, но есть документированные сведения о его первых спиритуалистических сеансах, датированных 1885 г. Личная трагедия спровоцировала большие перемены в размеренной лондонской жизни художника. Когда в 1882 г. он потерял свою любовь и музу Кэтлин Ньютон, он почти сразу покинул Англию и вернулся обратно в Париж, приступив к живописной и одноименной графической серии под названием «Женщины Парижа». Свою мастерскую во Франции Дж. Тиссо сохранил в 1871 г., к тому же он параллельно с работой в Париже заниматься переустройство семейного особняка в Безансоне, унаследованный от покойных родителей. Позднее он будет проводить там в уединении очень много времени (что станет одной из причин слухов о его уходе в монастырь). Спустя несколько лет, в феврале 1885 г.⁷², Дж. Тиссо, когда близилось к концу завершение его серии о парижской жизни, он знакомится с известным профессиональным медиумом. Англичанин Уильям Эглинтон был одним из самых знаменитых медиумов своего времени, он путешествовал и практиковал свои способности не только в Европе и Англии, но и в Северной и Южной Америке, Индии, Южной Африке⁷³. Во время вхождения в транс он практиковал перемещение предметов в пространстве, левитацию, и самое поразительное — материализацию одной или нескольких душ на глазах у всех участников сеанса. Его карьера продолжалась не так долго, но под пристальным наблюдением и попытках разоблачить его мошенничество. К каким только ухищрениям не прибегали специальные проверки в поисках правды. В первые девять лет своей карьеры У. Эглинтон ни разу не проводил

⁷² Wentworth, M. James Tissot. Catalogue Raisonné of his Prints. Minneapolis, 1978. P. 334.

⁷³ Ibid.

сеансы в лично выбранных помещениях, при этом часто при дневном свете. Ему приходилось демонстрировать свои способности медиума с рукавами, пришитыми к коленям или за спиной, с завязанными руками и лодыжками. Из трех с половиной тысяч зафиксированных сеансов, он всего лишь три раза был уличен в мошенничестве. К моменту знакомства с Дж. Тиссо, У. Эглинтон уже имел множество почитателей среди многоуважаемых людей, среди которых были такие личности, как знаменитый британский ученый Альфред Рассел Уоллес или Уильям Гладстон, премьер-министр Англии, который даже пожелал вступить о Британское общество психических исследований⁷⁴. К слову, само решение о создании в 1882 г. специального общества, изучающего с научной точки зрения паранормальные явления, свидетельствовало о том глобальном распространении оккультизма к концу XIX в. Возвращаясь к февралю 1885 г., Дж. Тиссо и знаменитый медиум проводят в Париже несколько успешных встреч, после чего художник был полон решимости продолжить их совместные сеансы. Дж. Тиссо даже выполняет портрет медиума — «Портрет Уильяма Эглинтонна» (1885; частная коллекция), который тот впоследствии поместит на фронтиспис своей автобиографии. Спустя несколько месяцев он следует за У. Эглинтоном в Лондон, где 20 мая 1885 г. случается самое значимое событие из спиритуалистической практики Дж. Тиссо, запечатленное художником в гравюре «Медиумическое видение» (1885; Художественная галерея в Онтарио, Торонто).

Сеанс происходил в доме художника А. Бенара. Сохранилось несколько различных описаний данного события. Одно из них, в котором Жак-Эмиль Бланш, один из очевидцев, рассказывает о том, что в момент, когда Дж. Тиссо увидел «расплывчатую воздушную фигуру на сцене, а затем услышал ее

⁷⁴ Keshavjee, S. The «Scientization» of Spirituality // Lochnan, K. (ed). *Seductive Surfaces: The Art of Tissot*. Studies in British Art 6. New Haven and London: Yale University Press, 1999. P. 155.

голос и несколько стонов»⁷⁵, то «быстро поспешил вперед, как будто пытаюсь схватить и вернуть эту душу из могилы»⁷⁶. Однако затем, Ж.Э. Бланш повествует о том, что этот сеанс закончился для Дж. Тиссо достаточно печально — кто-то, чье имя так и осталось в тайне, решил пошутить и разоблачить «призрака» — все участники увидели на сцене рыжеволосую натурщицу А. Бенара. Другое описание того вечера было сделано биографом У. Эглинтон, который, повествует о «настоящем» спиритуалистическом сеансе с двумя призраками, рассказывая нам о романтической встрече Дж. Тиссо с призраком Кэйтлин Ньютон. Анна Сэдлмейер говорит о том, что «не имеет значение, какое из описаний сеанса достоверно, но сам Дж. Тиссо был солидарен с описанием биографа У. Элингтона»⁷⁷. В самом деле, на гравюре «Медиумическое видение» однозначно изображена Кэтлин Ньютон, так называемая «La Mystérieuse», как о ней говорил сам Дж. Тиссо.

⁷⁵ Cited: Saddlemeier, A. *Spirits in Space: Theatricality and the Occult in Tissot's Life and Art* // Lochnan, K. (ed). *Seductive Surfaces: The Art of Tissot. Studies in British Art 6*. New Haven and London: Yale University Press, 1999. P. 155.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Cited: Saddlemeier, A. *Spirits in Space: Theatricality and the Occult in Tissot's Life and Art* // Lochnan, K. (ed). *Seductive Surfaces: The Art of Tissot. Studies in British Art 6*. New Haven and London: Yale University Press, 1999. P. 155.

Глава 2. Европейский ориентализм и Джеймс Тиссо

§1. Две художественные концепции Востока. Франция и Англия.

Путешествия Дж. Тиссо на Восток стали основой его библейских иллюстраций. Обратившись к религиозной теме, он поставил перед собой задачу воссоздать «истинную» картину жизни Христа, а затем и ветхозаветную историю через правдивое изображение Палестины. Однако Дж. Тиссо становится далеко не первым художником, который обращается к Востоку в своем искусстве. Ориентализм был далеко не новым явлением в Европе, но именно в XIX в. увлечение Востоком достигает своего апогея. Для рассмотрения темы Востока в творчестве Дж. Тиссо необходимо обратиться к ориентализму в искусстве Франции и Англии, во-первых, потому что эти державы имели наиболее тесные контакты с Востоком в XIX в., а, во-вторых, Дж. Тиссо хотя и является французским художником, но тесно связан с английской традицией: художник прожил в Лондоне почти десять лет, изображая Викторианскую Англию.

Само понятие ориентализма, на данный момент, неразрывно связано с работой Э. Саида «Ориентализм. Западные концепции Востока»⁷⁸. Не затрагивая ориентализм в визуальной культуре, Э. Саид основательно говорит об ориентализме как о литературном жанре. То, что литература и искусство того времени как никогда ранее взаимодействовали друг с другом, не требует доказательств вследствие своей очевидности. «В то время, — вспоминал Теофиль Готье, — живопись сроднилась с поэзией. Художники читали поэтов, а поэты посещали художников»⁷⁹. Другими словами, во Франции XIX в., течение ориентализма в искусстве развивалось параллельно с ориентализмом в литературе, а следственно, согласно Э. Саиду, такое

⁷⁸ Said E. W. Orientalism. Western conceptions of the Orient. Toronto, 1978.

⁷⁹ Цит. по: Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. СПб., 2005. С. 170.

масштабное увлечение Востоком в культурных сферах, было напрямую связано как с развитием востоковедения, так и с запутанными политическими отношениями Востока и Запада. Стоит отметить, что именно вопрос доминирования, колониальной политики Франции и Англии, понятие «власти» и «управления», стали основными в работе Э. Саида — то, что и вызвало наибольшую критику. Если же отбросить политическую злободневность данного труда и некоторый отрицательный оттенок термина «ориентализм», который он впоследствии приобрел, то становится возможным рассмотрение ориентализма в контексте истории искусства Франции XIX в.

Новое мирознание касалось не только Востока. Для человека XIX в. стал «ближе» весь мир, что обусловлено многими историческими, научными, культурными, социальными и другими процессами. Нередко звучат тезисы о том, что именно в XIX в. Европа вступила на тот путь, по которому движется по сей день. С точки зрения истории искусства, единство стиля осталось в прошлом — на смену ему приходят разнородные художественные направления, взаимодействие внутри которых стало на порядок быстрее, как и общий темп жизни. Среди этих направлений можно выделить такое культурное явление, как ориентализм, которое в полной мере оформилось как направление к середине века. Территориальное понятие ориентализма очень широкое и включает в себя современную Грецию, Ближний Восток, Турцию, Северную Африку, даже отчасти мавританские районы Испании. Для европейских путешественников не существовало принципиального отличия в этих землях, поэтому были возможны такого рода обобщения и неточности.

К изображению гарема, одалисок и их рабынь, обращались многие прославленные мастера, от Д. Энгра до О. Ренуара и А. Матисса, художники, которые не сопоставимы ни хронологически, ни стилистически, все-таки имеют некоторые общие черты именно по отношению к восточной тематике. Тема Востока, «восточной женщины», привлекала их лишь с живописной точки зрения, при этом ни о каких «попытках изучения» Востока не могло

быть и речи. Перед тем или иным мастером стояли чисто художественные задачи (часто диаметрально противоположные), где восточная тема выступала лишь поверхностным иконографическим мотивом. Такие произведения Д. Энгра, как «Большая купальщица» (1808, Лувр, Париж) или «Одалиска и рабыня» (1842; Галерея Уолтера, Балтимор) не были характерны для академической живописи мастера, но выступали своеобразным лейтмотивом в творчестве Д. Энгра, к которому он любил возвращаться снова и снова. Даже тот факт, что «Большая купальщица» была написана мастером с нехарактерной для него легкостью и быстротой, говорит о том, что восточная тема была лишь поводом для воплощения в полной мере художественного замысла — неоклассицистической гармонии линии и формы в изображении обнаженного женского тела. В данном случае, ориентализм следовал логике развития стиля того или иного мастера, не образуя самостоятельное явление.

Отдельное положение восточные сюжеты занимают внутри романтического движения, в творчестве Э. Делакруа в 1820-е гг. Литературные образы и мир Востока захватили этого мастера с особенной силой. Восток мифологизируется в угоду романтическим настроениям художника, при этом наблюдается слияние с «литературным Востоком», который был создан еще задолго до Э. Делакруа. Впервые можно говорить о каких-либо характеристиках по отношению к восточным нравам, стилю жизни, образам, которые были сформулированы и описаны в литературе, а затем уже переключались в живопись мастера. Появились многие предрассудки по отношению к «восточному человеку»: о его чрезмерной жестокости, склонности к насилию, страсти, равнодушию к смерти. Фантазия художника рождала непревзойденные по динамике и силе композиции, навеянные произведениями Байрона. «Смерть Сарданапала» (1827; Лувр, Париж) представляет собой наилучший пример отношения Э. Делакруа к Востоку, где романтизм всецело определяет не только композицию, форму, колорит, но и восприятие сюжета трагедии Дж. Байрона. Один из самых драматичных

моментов, который одновременно отвечает и романтической программе, и «мифическим» представлениям Дж. Байрона о Востоке, в произведении Э. Делакруа предстает с особой силой. Создание собственного и неподражаемого живописного мира «мифического Востока» стало главным отличием мастера от так называемых будущих ориенталистов, попытавшихся подойти к изображению Востока с «научной» точки зрения и избрав Восток, как единственное свое призвание. Даже если говорить об ориентализме в творчестве Э. Делакруа после поездки в Марокко и Алжир в 1831 г., когда он увидел Восток своими глазами и почувствовал то несоответствие между своими фантазиями и действительностью, то изменения в выборе сюжетов и в колорите не повлияли на романтический метод художника, где он все так же продолжал создавать «свой собственный мир» Востока.

Теодор Шессерио, являясь учеником Д. Энгра, в итоге стал негласным последователем Э. Делакруа — приверженцем романтического направления. Годы обучения у заслуженного мэтра Академии не прошли для Т. Шессерио бесследно. Можно говорить об освоении основных художественных принципов Д. Энгра, который всегда подчеркивал первостепенное значение рисунка. Однако здесь не было места безыскусному подражанию — энгровский рисунок стал крепким фундаментом для выражения творческой индивидуальности мастера, но не доктриной. Обращение художника к восточным темам в 1840-е, 1850-е гг. обусловлено, безусловно, влиянием Э. Делакруа. В 1846 г. он впервые посетил Алжир, что не мешало ему еще за несколько лет до поездки создать несколько произведений, посвященных Востоку. Среди них «Туалет Эсфири» (1841; Лувр, Париж) и «Али-Бен-Ахмед, халиф Константины, со своим эскортом» (1845; Национальный музей, Версаль). Обратиться к Востоку, еще не побывав там, достаточно показательное явление. Восток привлекал художника не с точки зрения этнографии или достоверности, а скорее как что-то экзотическое и таинственное, что пробуждало воображение и позволяло погрузиться в непривычный для европейского человека мир. Именно эта черта объединяет

Т. Шессерио и Э. Делакруа, в то же время являясь отличием от такого мастера как А.-Г. Декан. Побывав в Северной Африке, Греции и Турции еще в 1828 г., А.-Г. Декан пленился Востоком, создав множество этюдов и зарисовок, которые впоследствии стали основой его живописных произведений на протяжении всего творческого пути. Такие характерные работы мастера, как «У мечети (Каир)» (Около 1868 г.; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) или «Сидящий алжирец» (Дата неизвестна; частная коллекция), открывают в нем скорее бытописателя, который пока еще не претендует на достоверность, но становится чуть более объективным. При этом его художественная манера тяготеет к живописному началу, что ставит его в промежуточное положение между романтическим направлением и направлением этнографического ориентализма⁸⁰. Ориентальные работы А.-Г. Декана пользовались большим успехом в Салоне в 1830–1840-е гг., что побуждало все большее количество художников избрать этот путь. Подверженный влиянию А.-Г. Декана в начале творческого пути— Проспер Марилья, в скором времени обрел свой неповторимый стиль в изображении восточного пейзажа.

Одновременно с вышеперечисленными мастерами к ориентальной теме обращается прославленный живописец Орас Верне, знаменитый в первую очередь своими батальными сценами. О. Верне, впервые среди художников ориенталистов, использует сюжеты из Библии, воплощая свои замыслы в виде сцен современного Востока, что можно наблюдать в работе «Авраам изгоняет Агарь и Измаила» (1837; Музей изобразительных искусств, Нант). Во время своего первого путешествия в Алжир в 1833 г., он был поражен той «вечностью», с которой он столкнулся на Востоке. Пребывание в Алжире навеяло на художника мгновенные ассоциации с библейскими сценами, вследствие чего, он и решил воплотить их в ряде своих работ. Трактовка ветхозаветного сюжета как сцены из современного восточного быта не вызвала особого интереса у французской публики — независимо от

⁸⁰ А. Г. Декана причисляют к «малым романтикам».

выбранных им тем, полотна О. Верне боготворил Салон, восхищаясь скорее его стилем исполнения ориентальных произведений. Его академическая манера и тяготение к многофигурным композициям с интересным сюжетом позволяет говорить о нем, как о предшественнике Ж.-Л. Жерома.

Во второй половине XIX в. увлечение Востоком достигает своего апогея. К середине века ориентализм прочно укоренился в Салоне, выступая почти гарантом успеха, что, конечно, побуждало многих художников отправляться познавать Восток, а потом с особой красочностью представлять увиденное в Салоне. Среди ориенталистов той эпохи заметно выделяется фигура уже упомянутого Жана-Леона Жерома, знаменитого ученика Поля Делароша. Ж.-Л. Жером, в своем творчестве, наравне с Востоком увлекался античностью, однако в историю он вошел, прежде всего, как художник-ориенталист. Кто-то называл его историческим живописцем, кто-то документальным «реалистом» или же этнографическим художником — в любом случае, с эпохой Ж.-Л. Жерома началась новая эпоха ориентализма. В эпоху Второй империи, благодаря развитию французской филологии, отношение к Востоку претерпело ряд существенных изменений, которые не могли не отразиться на творчестве французских художников-ориенталистов.

В научных кругах Франции в 1830-е—1840-е гг. постепенно начало формироваться новое понимание Востока. Европейские науки о языках, культурах и религиях не могли развиваться без научного знания о нем. Стремление к подлинности обусловлено таким философским направлением, как позитивизм, основанное на эмпирическом методе. Начиная с представителя «классического» позитивизма Э. Ренана появилось такое понятие, как историческая реконструкция, и как сказал Э. Саид: «Задачей профессиональных ориенталистов было и остается так или иначе сводить картину воедино, реконструировать, так сказать, облик Востока и его народов»⁸¹.

⁸¹ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2016. С. 255.

С этого момента ориентализм становится не просто увлечением Востоком, он становится профессией. Трудно говорить о прямой взаимосвязи между научным сообществом Франции и Салонным искусством, но нельзя не заметить, что к середине века, художники уже не просто проявляли некоторое пристрастие к восточным сюжетам, а стали видеть в ориентализме свое окончательное и бесповоротное призвание. Если раньше изображение сцен из жизни Востока мастером, там не побывавшим, являлось закономерной практикой (Д. Энгр, Э. Делакруа, Т. Шессеро), то теперь, без совершения экспедиции, такие ориентальные произведения вряд ли представлялись салонной публике «полноценными». В критике и дискуссиях по поводу ориентальной живописи появились такие характеристики, как достоверность, документальность, правдивость изображения или даже «научная точность».

Жан-Леон Жером побывал на Востоке множество раз, посетив сначала Османскую империю в 1853 г., а затем Египет в 1856 г., продолжал путешествовать вплоть до начала 1880-х гг. Самую долгую и продуктивную поездку Ж.-Л. Жером совершил в начале 1860-х гг., проведя целый год в Египте, Сирии и Палестине. В этот период активно распространяется фотография, которая становится интересным экспериментом для многих художников — смелая кадрировка, неожиданные ракурсы и живописные эффекты или же просто стремление к фотографической точности. Ж.-Л. Жером с энтузиазмом воспринял это техническое приспособление именно за последнее качество. Из восточных поездок художник привозил множество зарисовок, эскизов и фотографий, на основе которых выполнял свои живописные полотна. Многие критики стали замечать «фотографичность» работ художника, что для представителя Салона звучало как наивысший комплимент. В ориентальных произведениях Ж.-Л. Жерома обозначились две почти противоположные тенденции: документальные бытовые сцены (редко эпические) или же, напротив, бытовые сцены интимного (некоторые полагают даже эротического) характера. Видя в себе наследника Д. Энгра, Ж.-Л. Жером обращается к теме гарема и изображению обнаженной женской

натуры, стремясь достигнуть того же величавого достоинства, что и его «учитель». Стоит ли говорить о безуспешности его попыток. Академизм в 1860-е—1870-е гг. все так же продолжает держаться за готовые схемы и традиции, но ассимилируя под себя находки новых течений.

Такая тенденция в академической живописи начинает проявляться особенно ярко в так называемую «эпоху реализма». Главным представителем которой являлся Гюстав Курбе, который хоть и находился по другую сторону от лагеря салонных живописцев — все-таки выставлялся в Салоне. Примечательно, что в Салоне 1864 г. одновременно были выставлены «Женщина с попугаем» Г. Курбе (1866; Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и «Рынок рабов» (1866; Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Уильямстаун) столь различные по стилю и замыслу произведения. «Женщина с попугаем» излюбленная тема в Салоне еще со времен эпохи рококо. В XIX в. к ней уже обращался Э. Делакруа — «Женщина с попугаем» (1827; Музей изобразительных искусств, Лион), где он изображает обнаженную женщину в виде одалиски. Если даже в работе Делакруа ориентальный сюжет служит скорее как прикрытие для свободного изображения обнаженного женского тела, то полотно Г. Курбе не имеет с ориентализмом ничего общего. «Женщина с попугаем» Г. Курбе была встречена в Салоне с большим энтузиазмом, в то время, как некоторые критики очень точно увидели здесь большую уступку академизму. Впоследствии многие салонные живописцы брали за основу произведение Г. Курбе, но обязательно дополняли «восточным антуражем» — для лучшей убедительности. Так, например, это сделал Фердинанд Руабе в своей «Одалиске» (середина 1870-х гг; Эрмитаж, Санкт-Петербург). Что касается работы Ж.-Л. Жерома, то его полотно «Рынок рабов» представляет собой классический пример «салонного реализма», где «реализм» представляется скорее как фотографичность. Альберт Григорьевич Костеневич, характеризуя серию работ Ж.-Л. Жерома о невольницах, называет используемый

художником ход «обычной для салонного искусства подменной жанра»⁸². Художник действительно создавал подобные работы, используя всю свою изобретательность, комбинируя занимательные сюжеты с «аутентичными» декорациями. В своей статье, Эшли Уильямс делает попытки разоблачения жанровых сцен Ж.-Л. Жерома в гареме или на рынках рабов, акцентируя внимание на «эротическом подтексте»⁸³, а также утверждая, что Ж.-Л. Жером создавал подобные сцены, руководствуясь лишь «своим воображением и слухами среди европейцев»⁸⁴. Безусловно, Ж.-Л. Жером использовал свою фантазию — он не мог лично наблюдать эти многочисленные сцены в гареме, как и продажи восточных рабынь — лучшее тому подтверждение явно французские натурщицы (часто даже одна и та же). Однако такой вуайеризм умело уравновешивается художником с помощью «гладкой безличной фактуры»⁸⁵, что в сравнении с чувственным изображением «Женщины с попугаем» Г. Курбе особенно заметно. К слову, в 1880-е гг. Ж.-Л. Жером, продолжая свое увлечение сценами из жизни гарема, создает ряд жанровых композиций, где одалиски больше не принимают статические безжизненные позы, а находятся в движении, совершая водные процедуры. Нельзя не заметить смелые и естественные позы, которые разительно отличаются от того, что Ж.-Л. Жером делал в 1860-е—1870-е гг.

«Документальный реализм» Ж.-Л. Жерома, характерный для его ориентальных произведений, проявляется в максимальной отстраненности художника от изображенного на полотне сюжета. Такое качество объективности дает возможность относиться к любым мелким деталям с большей точностью. В «Бассейне в гареме» (1876; Государственный

⁸² Костеневич А. Г. Искусство Франции 1860-1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Спб., 2008. С. 84.

⁸³ Williams A. Penetrating the Veil: Gérôme's Harem Painting and «erotic imperialism». 2010. P. 8.

⁸⁴ Ibid. P. 8.

⁸⁵ Костеневич А. Г. Искусство Франции 1860-1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Спб., 2006. С. 95

Эрмитаж, Санкт-Петербург) ярко выражена любовь Ж.-Л. Жерома к интерьеру — даже если сцена происходит на улице, мастер старается сконструировать задник так, чтобы создать эффект «закрытого» пространства. Филигранная проработка интерьера: живописной красочной плитки, элементов мелкого декора, даже посуды — именно здесь в Ж.-Л. Жероме открывается художник-этнограф.

Другая тенденция в его творчестве — изображение повседневной жизни Востока. Очень редко он обращался к историческому жанру в совмещении с ориентализмом, одна из немногих его работ такого рода — «Бонопарт перед Сфинксом (Эдип)» (1867; Херст-касл, Сан-Симеон, Калифорния). В основном Ж.-Л. Жером тяготел к жанровым сценам. Одна из самых известных его работ — «Заклинатель змей» (1880, Художественный институт Стерлинга и Франсис Кларк, Вильямстон), которую Э. Саид поместил на обложку своего первого издания «Ориентализма» в 1978 г., поэтому она часто рассматривалась исследователями в контексте теории Э. Саида. Линда Ношлин посвящает этой теме эссе⁸⁶, где Ж.-Л. Жером выступает главным художником, создававшим «неверное» и «уничижительное» отношение к Востоку. Этот вопрос требует отдельного исследования, но, в любом случае, Ж.-Л. Жером хоть и был самым успешным и знаменитым ориенталистом той эпохи, но не единственным⁸⁷

В истории французской живописи XIX в. такое явление, как ориентализм, занимает особое положение. Первые представления художников того времени о Востоке, как о недоступной экзотике, порождали целый ряд «мифов» и «предубеждений», исполненных на полотнах романтиков с особой страстью. Взгляд на Восток был полон любопытства, восхищения, даже страха — перед могущественным и непостижимым «миром». «Мифологизация» порождалась скорее незнанием западного

⁸⁶ Nochlin, L. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society* // *The Imaginary Orient*. New York, 1989. P. 37.

⁸⁷ Леон Белли (1827—1877), Эжен Фромантен (1820—1876), Ашиль Гильоме (1840—1887)

человека «реального» Востока, что побуждало строить свои представления о нем в большей степени с помощью фантазии. Э. Саид утверждал, что «исследование Востока средствами воображения основывалось более или менее исключительно на полновластном западном сознании, из неоспоримой центральности которого и явился восточный мир»⁸⁸. Взгляд рационального «западного» человека на «восточного» — иррационального, более слабого — который формируется уже после эпохи романтизма, будет присутствовать и в искусстве. Развитие востоковедения в 1840-е гг. не способствовало снятию определенных клише, а лишь в какой-то степени усилило их закоренелость. В живописи того времени влияние позитивизма со всей полнотой отразилось именно в топографической и этнографической точности, хотя и с сохранением европейского взгляда «сверху вниз». Сюжетная составляющая основывалась именно на «мифах» о Востоке. Лучшим примером становится творчество Ж.-Л. Жерома в 1860-е—1870-е гг., где он искусно совмещал придуманные им, согласно европейским взглядам на Восток, сюжеты и почти фотографическую точность в изображении костюмов, человеческих типажей, архитектуры, пейзажей и т. д. (нельзя не вспомнить его пристрастие к работе по фотографиям). В тот же период зарождается немного иной тип художников-ориенталистов, у которых наблюдается тенденция к натурализму.

В Англии XIX в. ориентализм развивался по отличному от Франции пути. Восток для англичан уже изначально имел прочную ассоциативную связь с Библией и путешествиями по святым местам. Английские художники стремились запечатлеть не только все важнейшие сохранившиеся древности, но и христианские святыни. Начиная с 1830-х гг. публикуются так называемые топографические сборники, такие, например, как «Иллюстрации пейзажей из Библии»⁸⁹. Шотландский художник Дэвид Робертс начинал свою успешную карьеру, изображая на своих гравюрах известные европейские архитектурные памятники за пределами Англии. Однако

⁸⁸ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2016. С. 35.

⁸⁹ Landscape Illustrations of the Bible. 2 vols. London, 1836.

большую известность он приобрел только после поездки в Египет и Палестину в 1838—1839 гг. Он был первым профессиональным художником, который отправился на Восток без покровителя или не в составе дипломатической миссии, как это было свойственно для многих художников Европы. Д. Робертс привез три записные книжки эскизов, а также 272 акварели, которые стали основой альбома гравюр⁹⁰, изображающих египетские и палестинские виды, который был издан уже в 1840-е гг. Джон Рескин восхищался работами Робертса, отмечая «правдивость изображения столь интересных мест с точки зрения истории и религии»⁹¹. Почти все его работы, например, живописное полотно «Вид Иерусалима с юга» (1860, частная коллекция) или литография «Храм Гроба Господня» (1840-е гг.), выполнены в жанре топографического пейзаж, которому свойственна повышенная детализация и точное воспроизведение архитектурных памятников.

Дэвид Робертс был не единственным, кого также интересовали путешествия в Палестину. В 1840 г. другой шотландский живописец сэр Дэвид Уилки планировал не только запечатлеть панорамные виды Святых мест, но и собирался выполнить цикл работ на библейский сюжет. Его планы не были осуществлены по причине внезапной смерти художника. Д. Уилки полагал, что Ближний Восток оставался в неизменном виде с библейских времен⁹², как и некоторые другие художники, такие, как французский художник Орас Верне или же один из самых религиозных художников из братства прерафаэлитов — Уильям Холмен Хант. Идея осмысления современного Востока через библейское прочтение не было новым явлением

⁹⁰ Автором гравюр стал лучший литограф Англии того времени — Люис Хаг.

⁹¹ Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P. 26.

⁹² Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P. 27.

ни в Англии, ни во Франции. Если в искусстве такая тенденция намечается лишь в 1830-е гг., то в литературе, уже двумя десятилетиями ранее, Ф. Шатобриан высказывал подобные мысли: «Все исполнено поэзии, все сцены Писания встают перед нами. Каждое имя таит в себе тайну, каждая пещера возвещает будущее; каждая вершина хранит память о словах пророка»⁹³. Шатобриан считал, что современный Восток можно воспринимать лишь через Ветхий Завет и Евангелие, погружаясь в далекое прошлое — настоящее казалось ему унылым и ужасающим. Как уже говорилось ранее, развитие французского ориентализма в живописи пошло совсем по иному пути — в сторону современного Востока, может и не всегда «достоверного», но Востока сегодняшнего дня. В английском искусстве, напротив, эти идеи попали на благодатную почву.

Уильям Холмен Хант известен своей глубокой религиозностью, его даже иронически называли «великим священником»⁹⁴. Для прерафаэлитов, в целом, было характерно увлечение библейскими сюжетами или же просто религиозной символикой. Уже в первые годы существования братства были созданы такие работы, как «Благовещение» (1850; Галерея Тейт, Лондон) Данте Габриэля Россетти и «Христос в родительском доме» (1850; Галерея Тейт, Лондон) Джона Миллеса, которые вызвали большой резонанс в обществе и подверглись резкой критике. Хант не сразу обратился к религиозным сюжетам, но всегда тяготел к нравственности и пропаганде христианской морали. Тема совести, стыда и искупления грехов главенствует в его творчестве. Для усиления своих целей он уже тогда использовал христианские символы, которые он лично впоследствии расшифровывал. Потребность сопровождать свое творчество комментариями, объяснять смысл своих произведений, была характерна для У. Х. Ханта всегда, что в итоге воплотилось в несколько литературных трудов об истории братства и, в частности, о творчестве самого художника. Первое и одно из самых

⁹³ Цит. по: Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2016. С. 290.

⁹⁴ Де Кар Л. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. М., 2002. С. 54.

известных религиозных произведений — «Светоч мира» (1854; Кейбл-колледж, Оксфорд). На раме был написан текст, взятый из Апокалипсиса св. Иоанна Богослова (3.20): «Се стою у двери и стучу. Если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, а он со Мной»⁹⁵. Известно, что в своей работе У. Х. Хант стремился к максимальной достоверности, писав ее в ночи при лунном свете, а заканчивая уже в мастерской — он позаботился о специальном освещении, чтобы добиться как можно более естественного света. Художник однозначно предпочитал работать на пленэре: «Все, увиденное мною на пленэре, со всеми мелочами, которые я только мог заметить в блеске солнечного дня, — все впитал в себя мой холст»⁹⁶. Даже оказавшись на Востоке, У. Х. Хант не изменял своим принципам.

Таким образом, в ориентализме Франции и Англии наметились две очень разные тенденции. Французские художники-ориенталисты к 1880-м гг. смотрели на современный Восток достаточно объективно с художественной точки зрения. Художники еще с середины века стали относиться к «ориентализму», как к своей основной профессии — их главной задачей было как можно реалистичнее изобразить восточную жизнь. Жизнь современного Востока уже воспринималась ими как замечательный жанровый сюжет. В то же время в английском искусстве явно обозначилась тенденция к симбиозу ориентализма и религиозной живописи.

§2. Восточная поездка Джеймса Тиссо

Первое путешествие Джеймса Тиссо на Ближний Восток стало крайне неожиданным для парижского общества. Внезапный отъезд художника спровоцировал множество слухов, не только в прессе, но и среди друзей Дж. Тиссо, которые отнеслись к его поездке с долей легкого скептицизма.

⁹⁵ Там же. С. 55.

⁹⁶ Де Кар, Л. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. М., 2002. С. 54.

Пресса же строила свои домыслы, предполагая, что художник покинул Францию навсегда или даже ушел в монастырь. Такая конфиденциальность входила в планы Дж. Тиссо. Заранее о ней позаботившись, он никому не сообщил о своих планах, а также продолжал сохранять все в секрете вплоть до тех пор, пока не представил публике почти законченную серию работ (спустя почти десять лет). Можно только догадываться, каких трудов ему это стоило, учитывая тот факт, что в Париже он являлся достаточно известной личностью в художественных и светских кругах.

Главной задачей Дж. Тиссо было изучить Святую землю почти с научной точностью, поэтому к организации своего путешествия он отнесся настолько серьезно, насколько это возможно для художника. Сама задумка Дж. Тиссо предполагала накопление большого объема различных материалов в ходе поездки: эскизов, рисунков, фотографий, записей и т. д. Обладая хорошим коммерческим чутьем на правильную репрезентацию своего творчества, Дж. Тиссо явно понимал, что впоследствии эти материалы станут отличным «дополнением» к его многообещающему проекту. Точная дата отъезда художника из Парижа стала известна как раз благодаря его личным записям — пометка на форзаце его первой записной книжки гласила: «Начато 15 октября 1886 года»⁹⁷. Доподлинно неизвестно, имело ли это значение для самого художника, но путешествие он начал именно в свой день рождения, на пятидесятом году жизни. Вполне допустимо, что он воспринимал этот шаг как своеобразное «перерождение» и начало «новой жизни» с обретением истинной веры. Вернувшись в марте 1887 г., он совершает еще одну поездку в 1889 г. Во время своих путешествий на Ближний Восток, он посетил Палестину, Египет, Сирию и Ливан, включая такие города, как Каир, Александрию и Дамаск⁹⁸.

⁹⁷ Stanton T. Tissot's Illustrations of the Gospels // *The Century Illustrated Magazine*. Vol. 48, № 2. P. 246.

⁹⁸ Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P. 23.

После долгого пути, в ноябре 1886 г. Дж. Тиссо прибыл в Палестину. В середине XIX в. европейские паломники сначала приплывали на кораблях в портовый город Яффа, а затем уже направлялись в Иерусалим. Дорога, соединяющая эти два города, проходила через горы, была сложной и утомительной. Как правило, путники проводили в дороге несколько дней, вынужденные останавливаться во время пути на ночлег. Дж. Тиссо добирался до Иерусалима в достаточно комфортных условиях, на небольшом караване с семью лошадьми и двумя осликами, в сопровождении нескольких слуг и драгомана. Остановившись на одну ночь в деревушке Латрун, художник уже на следующий день прибыл в Иерусалим. Для Дж. Тиссо принципиально было войти в город именно с горы Скопус, и когда сопровождавший его драгоман попытался изменить маршрут для сокращения времени пути, Дж. Тиссо мгновенно ему возразил: «Ты думаешь, я проделал путь в две тысячи миль, чтобы мое первое впечатление было испорчено?»⁹⁹. Для Тиссо первостепенное значение имели его духовные переживания в восприятии Святых мест — «первые впечатления». Здесь кроется некоторое противоречие — претендуя на научную точность, Тиссо будет изучать местную архитектуру, природу, человеческие типажи и многое другое, делать зарисовки и фотографии, однако не это станет ключевым в его произведениях. Историческая реконструкция становится лишь методом, а не самоцелью. Таким образом, можно говорить о том, что Дж. Тиссо становится своеобразным связующим звеном между английской и французской концепциями Востока Англии и Франции. Обращаясь к религиозному сюжету, Дж. Тиссо воплощал в своих иллюстрациях мистические религиозные видения, по его словам, сопровождавшие его на протяжении всего путешествия. Однако художественная манера Дж. Тиссо опиралась на мощную французскую художественную традицию ориенталистов XIX в.

⁹⁹ Moffett Cl. J. J. Tissot and his Paintings of the Life of Christ // McClure's Magazine. № 12. March 1899. P. 390.

Дж. Тиссо был искренне поражен раскинувшимся перед ним видом. Спустившись с горы Скопус и пройдя через Гефсиманский сад к Иерусалиму, художник наконец вошел в город. В тот же день он посетил храм Гроба Господня, остававшись там до самого закрытия. Впоследствии каждый его день проходил в соответствии с четким расписанием. Как когда-то заметил К. Х. Леви, если взглянуть на фотографии Дж. Тиссо, то «вы увидите человека, без богемной искусственности, вы увидите джентльмена, который мог бы оказаться человеком любой уважаемой профессии — коммерсантом, банкиром или писателем»¹⁰⁰. Достаточно спорное заявление, но если же не обращать внимания на его неоправданную колкость в сторону богемы, то с ним трудно не согласиться. Поднимаясь ежедневно в шесть утра, Дж. Тиссо посвящал время молитве, а затем, сразу после завтрака, принимался за работу, которой он уделял два часа утром и два часа вечером. Однако даже в свое свободное время он никогда не упускал возможности собрать какие-либо дополнительные материалы, способные пригодиться в осуществлении его задумки — ежедневное наблюдение за местными народами, изучение их внешних типажей, костюмов, обычаев, жестов. Художник признавался, что лишь оставаясь наедине с самим собой, он мог позволить себе делать небольшие зарисовки, в которых проскальзывали намеки на построение будущей композиции произведения, хотя эти наброски по размеру были лишь «с почтовую марку»¹⁰¹. Основная работа по созданию задуманных Дж. Тиссо иллюстраций предстояла уже в Париже, в мастерской художника.

¹⁰⁰ Levy C. H. James Tissot and His Work // *The Outlook*. Vol. 60, № 16. December 1898. P. 954.

¹⁰¹ Levy C. H. James Tissot and His Work // *The Outlook*. Vol. 60, № 16. December 1898. P. 954. P. 393-394.

Глава 3. «Библия Тиссо»

Логическим завершением грандиозного проекта Дж. Тиссо стало воплощение его живописных работ в форме книжного издания, так называемой «Библии Тиссо», ставшей абсолютным бестселлером того времени. Рассмотрение «Библии Тиссо» с точки зрения книжного искусства невозможно без краткого обзора истории, задач и преобразований книги в XIX в., которая развивалась в духе своего времени — сложные процессы в обществе, искусстве и науке не могли не отразиться на книжном деле.

Книжная культура европейских стран в XIX в. претерпевает ряд существенных изменений, что связано в первую очередь с изменением роли книги в обществе и самим характером чтения; с техническим прогрессом; менялся художественный стиль времени, а с ним — и характер иллюстрирования. Все эти процессы не могли не отразиться на структуре и облике самой книги. Благодаря развитию печатного дела она становится более разнообразной, часто более доступной. Нельзя не затронуть финансовый вопрос, касающийся данной области — особое значение приобрели коммерческие задачи, поэтому техника печати и скорость изготовления, тираж и ценовая политика приобрели первостепенную значимость именно для издательских домов. Появилась заинтересованность в техническом усовершенствовании всего процесса создания книги, улучшению качества при максимально отлаженной системе производства. Таким образом, достижения науки и техники были приспособлены к задачам книгопечатания, что приобрело характер массового производства. Книга впервые становится массовым товаром. С другой стороны, технический прогресс открыл новые горизонты в художественном оформлении книги, что дало долгожданную свободу художникам-иллюстраторам. Могучий импульс дальнейшему развитию книжной иллюстрации был дан изобретением фотографии: способ получения фотоизображений, названный впоследствии

дагерротипией, был приспособлен под нужды книгопечатания и способствовал разработке техники фоторепродуцирования.

В Европе и США в XIX в. значительно увеличилось количество книжных издательств и крупных издательско-книготорговых объединений, которые стали открывать дочерние предприятия в разных странах в целях расширения рынка. Теперь в конце XIX в., когда книжный рынок практически приблизился к современному, появились такие понятия, как соблюдение авторского права; заключение контрактов с писателями и художниками; появление издателей-предпринимателей, никак не связанных с искусством книги. Получается, что в конце века книгопечатание представляло собой сложнейший организм, где одновременно сосуществовали — отлаженная система издательского дела (включающая в себя все финансовые и производственные вопросы) и искусство книги в целом, ее оформление и структура. Между этими казалось бы противоположными по своим задачам областям не было четкой границы. Необходимо учитывать, что главной особенностью второй половины XIX в. являлось именно взаимовлияние этих структур друг на друга, что способствовало уникальности каждого отдельного издания.

Книга становится очень разнообразной, теперь оформление напрямую зависит от ее назначения — она может быть, например, предназначена для удовольствия или же наоборот, быть скорее деловой — научной, технической, учебной. Для таких изданий характерно большее внимание к научному смысловому содержанию, появляется определенное стремление к утилитарности. Однако каким бы не было разнообразие видов книги в XIX в., художественная книга все равно развивалась достаточно обособленно — украшенные, иллюстрированные издания никуда не исчезают и продолжают существовать как отдельный полноценный вид искусства.

Традиция романтической иллюстрации первой половины века впоследствии сохранилась в «эkleктической книге второй половины XIX

в.»¹⁰², хотя и с некоторыми изменениями. В целом искусство европейской книги того периода связано с творчеством Г. Доре, который, как его охарактеризовал Ю. Герчук «олицетворял иллюстрацию как вид искусства»¹⁰³. Действительно, Г. Доре занимает исключительное место в мировой истории иллюстрации. Художник, который никогда не испытывал трудностей в воплощении своих замыслов — начиная от журнальной иллюстрации и заканчивая иллюстрированием великих произведениями. Он с легкостью брался за Данте, Рабле, Сервантеса, создавая поистине бессмертные примеры искусства книжной иллюстрации, создавая единое последовательное повествование. Именно при Г. Доре формируется определенный тип монументально-парадной книги середины XIX в. Для нее становится характерным большой формат, массивный обтянутый тканью переплет с богатым рельефным тиснением цветом и золотом, плотная тяжелая лощеная бумага, крупный шрифт и многочисленные, большей частью страничные рисунки¹⁰⁴. Художник часто работал над некоторыми проектами одновременно, в 1861 г., совместно с известным парижским издателем Л. Ашеттом, был выпущен «Ад» А. Данте в сопровождении иллюстраций Г. Доре. Экземпляры очень активно раскупались, что стало показателем популярности такого вида искусства. Самым же известным произведением становится его иллюстрированная Библия, которая представляла собой законченное повествование из 238 иллюстраций. Книга стала известна и за пределами Франции, прочно заняв положение лучшего произведения такого рода. Назарейцы и отчасти прерафаэлиты обращались к попыткам иллюстрирования Библии, но не очень удачно. К. Шнорр, незадолго до Г. Доре, выпустил в 1861 г. свою «Библия в картинках», содержащую в себе 240 иллюстраций мастера, которая хотя и принесла ему славу, но никак не сравнимую с успехом «Библии Доре».

¹⁰² Герчук, Ю.Я. Художественная структура книги. М., 1984. С. 239.

¹⁰³ Герчук, Ю.Я. Художественная структура книги. М., 1984. С. 239.

¹⁰⁴ Там же.

Если во Франции развитие книгопечатания и искусство оформления книги шло вполне закономерным путем, то в Англии конца XIX в. произошла настоящая «революция» в этой области. Кардинальное переосмысление и реформация искусства книги были предприняты У. Моррисом, английским поэтом, художником и теоретиком. Его талант проявлялся наиболее ярко с практической стороны, занимаясь, по его мнению, самыми важными вопросами сегодняшнего дня. Как наследник прерафаэлитов, У. Моррис отвергал технический прогресс и машинную технику, пытаясь воссоздать старые традиции ручного труда. В конце 1880-х годов Моррис основал издательство «Кельскот-пресс», первая публикация которого датируется 1891 годом. Он лично принимал самое непосредственное участие в производственном процессе. Будучи страстным библиографом, увлекающимся каллиграфией, он сам верстал все книги, издававшиеся в «Кельскот-пресс», а также работал печатником, рисовал инициал-литеры и миниатюры. Для своих главных изданий он создал специальные типографические шрифты. Его всеобъемлющий подход основывался на задачах, которые он для себя поставил. В небольшой статье о своей деятельности издателя-типографа, он говорит о своей главной цели: «Я начал издавать книги, надеясь, что некоторые из них заслужат право считаться красивыми — и в то же время легко читаемыми, ибо они не будут ослеплять взор причудливой формой шрифта и причинять читателю излишние хлопоты»¹⁰⁵. У. Моррис стремился к наибольшей органичности, стремясь соединить ясность построения с «красотой». Сами иллюстрации были достаточно статичные и стилизованные, стремившиеся по своей сути к орнаментальности.

Стоит сказать о некоторых особенностях производственной и издательской части. Печатавшись на ручном прессе, его тираж обычно составлял около 300 экземпляров, что сопоставляло книгу с уникальным произведением искусства, далекого от мировой тенденции книгопечатания.

¹⁰⁵ Цит. по: Герчук, Ю.Я. Художественная структура книги. М., 1984. С. 258.

Однако все реформы У. Морриса впоследствии оказали сильнейшее влияние на книгу в целом, его подход отразился не только на структуре и облике самой книги, но и на самом процессе производства.

Таким образом, традиционная линия книгопечатания во Франции развивалась закономерно и последовательно, в которой особенно раскрылся талант Г. Доре, где основой становились живописные качества его иллюстраций, оформленные согласно выработанной схеме. В то же время, в Англии конца века эта традиция преломляется и полностью реформируется У. Моррисом, отвергая все технические новшества, он создает «прекрасную книгу». Также стоит отметить, что хотя влияние технического прогресса было в какой-то степени определяющим, но именно реформы У. Морриса позволили в будущем раскрыть все возможности оформления книги.

Вернувшись во Францию, Дж. Тиссо приступает к созданию иллюстраций. Твердое намерение Дж. Тиссо сохранять весь проект в секрете до его завершения, а также выбранный формат и техника (акварель), вероятнее всего говорят о том, что художник с самого начала планировал создание книги на основе своих иллюстраций. Он впервые выставил незаконченную серию из 270 работ в 1894 г., в Парижском Салоне Шам де Марс, сопровождая иллюстрации своими комментариями, что также свидетельствовало о планах по поводу издания печатного варианта. Однако Дж. Тиссо всерьез задумывался о работе на Востоке, как он позднее говорил Э. Гонкуру, он «собирается построить небольшую студию, где мог бы печатать и гравировать свои книги: студия, которая стала бы мастерской по производству религиозного искусства»¹⁰⁶. Насколько известно, он даже нашел подходящее место и разрабатывал план, но сделка была сорвана. Поэтому к моменту, когда его трудоемкая работа, занявшая у художника почти десять лет, подходила к своему логическому завершению, Дж. Тиссо

¹⁰⁶ Jewish Museum. J. James Tissot: Biblical Paintings. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982. P. 23.

стал задумываться о способе распространения своих иллюстраций. Еще со времен создания живописной серии «Блудный сын в современной жизни» в 1882 г., которую он повторил в гравюре, он стал заниматься изучением новых возможностей для распространения своей печатной графики. Художник хотел освоить американский рынок, о чем свидетельствуют его переписки с местными дилерами. «Если Вас не затруднит, расскажите как подвигаются дела с блудным сыном. Я уже отправил [Нодлеру] 25 пробных серий и хотел бы узнать, есть ли возможность, что их ждет успех»¹⁰⁷, — писал Дж. Тиссо одному из посредников.

Скорее всего, художник уже в начале 1890-х гг. активно занимался этой проблемой. Несмотря на то, что еще в 1893 г. в парижских кругах ходили слухи, о том, что Дж. Тиссо так и не сумел заключить контракт на издательство своих иллюстраций, на тот момент, у него уже была договоренность с французским литургическим издательским домом «А. Мам и братья»¹⁰⁸ на публикацию книги «Жизнь Спасителя нашего Иисуса Христа», которая впоследствии получила название «Библия Тиссо». Процесс печатания осуществлялся по самым передовым технологиям, лучшими специалистами в «Лемерсье и Си»¹⁰⁹ в Париже. В прессе, после выхода книги, стали появляться небольшие заметки об этом издании, а также американские и английские журналисты сожалели о том, что «такое потрясающее издание доступно только лишь во Франции»¹¹⁰. Книга была выпущена по самым различным ценам, от \$1000 до \$300 и предоставлялись под заказ, через специальных агентов. В журналах, принадлежавших тем же издательствам, которые впоследствии планировали издавать Библию,

¹⁰⁷ Marshall, M., Warner D. James Tissot. Victorian Love. Modern Life. New Haven, 1999. P. 165.

¹⁰⁸ A. Mame et Fils

¹⁰⁹ Lemercier & Cie

¹¹⁰ Op. cit.: Judith F. Dolkart (ed.) James Tissot: The Life of Christ. Texts by Judith F. Dolkart, David Morgan and Amy Sitar. London and New York. 2006. P. 26.

проводилась специальная «рекламная компания». Публиковались рисунки Дж. Тиссо, которые были выполнены на Востоке, а также его подробные интервью. Более того, в 1897 г. издательство «А. Мам и братья», которое первым приобрело права на издание книги, устроило выставку экслибрисов и оригинальных акварелей, чтобы потенциальные покупатели могли оценить высокое качество рисунков и техники печати. Ту же самую политику проводили впоследствии американские и английские издательства. Самый большой ажиотаж происходил в США — «Библия Тиссо» стала таким крупным событием, что когда какой-либо чиновник или известный человек приобретали данный экземпляр, то журналы и газеты сразу же упоминали об этом в своей хронике.

Сама книга была оформлена наилучшим образом, в ней находилось 365 иллюстраций — по одной на каждый день в году, а также подготовительные рисунки и эскизы. Изображения сопровождались гармонизированными евангельскими стихами. Изначально художник предполагал, что иллюстрации будут разделены на отдельные части, но издательства изъявили желание представить иллюстрации в виде единого хронологического повествования о жизни Христа. Возможно, таким образом, стараясь провести параллель с знаменитым трудом Э. Ренана — «Жизнь Христа». Такого мнения придерживались многие журналисты, современники Дж. Тиссо. В своем повествовании художник старался изобразить каждый значимый эпизод Евангелие. При этом, его комментарии содержали в себе такую разнообразную информацию, как местоположение Иерусалимского храма, или же рассказы об обрядах древних евреев, что носило некоторый отпечаток туристических заметок. Однако Дж. Тиссо старался как можно сильнее показать свою эрудицию, ссылаясь на всевозможные исторические и религиозные источники. Этим он старался еще раз подчеркнуть достоверность изображенного им иллюстративного материала. Таким образом, Дж. Тиссо не принимал никакого участия в оформлении книги.

Главным ее достоинством являлись именно иллюстрации художника, без каких-либо попыток превратить эту книгу в единое целое.

Можно говорить о том, что в контексте искусства оформления книги XIX в., Дж. Тиссо остался верен традиции, заложенной еще Г. Доре в середине столетия. Книга, проиллюстрированная Г. Доре, представляла собой роскошную книгу большого формата, выполненную по новейшим тогда технологиям. Дж. Тиссо сохранил формат Библии, выполненной Г. Доре, а также расположение иллюстраций, помещенных отдельно от текста. Главным элементом книги по-прежнему считались произведения самого художника. В то время как, в 1890-е гг. в Англии У. Моррис полностью реформирует книгу и процесс ее производства, уделяя принципиальное значение разработке шрифта, виньеток, заставок и т. п., Дж. Тиссо выступает как консерватор.

Заключение

Во введении была обозначена главная цель работы, которая заключалась в исследовании особенностей религиозного искусства Дж. Тиссо. Для этого, во-первых, необходимо было провести историографический анализ и определить степень изученности данной темы. Во-вторых, следовало рассмотреть формирование художественной манеры художника, до того, как он окончательно посвятил себя религиозной живописи. В-третьих, подробно изучить вопрос ориентализма в творчестве Дж. Тиссо, а также уделить внимание оформлению главного религиозного произведения художника — «Библии Тиссо».

Данная тема мало изучена, так как исследователи не относят Дж. Тиссо к передовым художникам. Являясь почти ровесником импрессионистов, он отошел на второй план, как представитель в большей степени академической традиции. Изначально, он упоминался скорее как посредственный живописец в контексте дружбы с Э. Дега. Однако при жизни, Дж. Тиссо, благодаря изданию «Библии Тиссо», стал одним из самых знаменитых художников: регулярные упоминания во французской, английской и американской прессе; интервью и статьи, посвященные его грандиозному религиозному проекту. Публикации этих лет представляют собой объемный блок ценной информации, касающейся «Библии Тиссо». Впоследствии религиозная живопись мастера вызывает еще меньший интерес, чем остальное творчество художника. Многие исследователи предпочитали заканчивать повествование о жизни мастера с момента его отъезда на Восток. Такое отношение к библейским иллюстрациям художника вызвано несколькими причинами: во-первых, существовало устойчивое мнение об упадке религиозной живописи XIX в., и о ее низком качестве в целом, во-вторых, в том, что все религиозные работы художника находятся в собраниях музеев Нью-Йорка, в США, и не выставляются на постоянной экспозиции, редко участвуя в выставках. Но все же, когда с конца 1860-х гг. устраиваются выставки, посвященные Дж. Тиссо, а также появляются первые исследователи творчества художника, то

появляются и первые попытки осмыслить вклад художника в религиозную живопись и в искусство конца XIX в. в целом. На данный момент интерес исследователей к религиозной живописи увеличивается. Появилась тенденция рассматривать творчество художника в социальном контексте, что сразу повысило его актуальность в контексте французского искусства.

Свой творческий путь Дж. Тиссо начинал как классический салонный живописец. Изначально испытывая влияние художников *juste milieu*, Дж. Тиссо вскоре обращается к современному сюжету. Именно в этот период можно говорить о некоторых характерных чертах в его творчестве: интерес к театральным элементам — костюмам, жестам, постановочной композиции; повышенная детализация и внимание к фактуре; подверженность чужим влиянием, но в то же время умение изящно их преобразовывать в свой собственный стиль согласно вкусам Салона.

Основополагающее значение в создании «Библии Тиссо» принадлежало поездке художника на Восток. Обратившись к религиозной теме, он поставил перед собой задачу воссоздать «истинную» картину жизни Христа, а затем и ветхозаветную историю через правдивое изображение Палестины. Однако Дж. Тиссо становится далеко не первым художником, который обращается к Востоку в своем искусстве. Ориентализм был далеко не новым явлением в Европе, но именно в XIX в. увлечение Востоком достигает своего апогея. Создавая «Библию Тиссо», художник смог совместить в своем творчестве две основные тенденции, намеченные в ориентализме французской и английской живописи, что позволило так ярко изобразить Восток в библейских иллюстрациях и вызвать повышенный интерес к работе художника. Одной из главных характеристик Дж. Тиссо становится его предпринимательский талант и способность чутко улавливать новые модные веяния. Комбинация этих двух качеств принесла Дж. Тиссо мировую известность и признание. Дж. Тиссо олицетворял собой новый тип живописца. «Библия Тиссо», как тщательно спланированный и качественно

осуществленный проект, стал главным произведением в творчестве художника.

Список литературы

1. Герчук, Ю.Я. Художественная структура книги. М., 1984.
2. Герчук, Ю.Я. Об искусстве книги. М., 1977.
3. Де Кар Л. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. М., 2002.
4. Костеневич А. Г. Искусство Франции 1860-1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. Спб., 2008.
5. Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. СПб., 2005.
6. Раздольская, В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. М., 1981.
7. Ревалд, Дж. История импрессионизма. М., 1999.
8. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб., 2016.
9. Amaya, M. Painter of 'La Mysterieuse' // Apollo. № 77. August 1962. 472-74.
10. Ash R. James Tissot. New York: Abrams, 1992.
11. Brooke, David S. James Tissot and the 'ravissante Irlandaise' // Connoisseur 168. May 1968, pp. 55-59.
12. Brown C. F. James Tissot's Exhibition at the Art Institute of Chicago // Brush and Pencil. Vol. 3, № 6.
13. Burroughs L. A. Portrait of James Tissot by Degas // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. № 36. February 1941. Pp. 35-38.
14. Coues, Edith. Tissot's Life of Christ. The Century Illustrated Magazine // Vol. 51. № 2. December 1895, pp. 289-302.
15. Di Pasquale, M. E., Josèphin Péladan: Occultism, Catholicism, and Science in the Fin de Siècle // Racar: Canadian Art Review. Vol. 34. № 1. 2009, pp. 53-61.
16. Driskel M. P. Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
17. Edgar Degas. Degas' Letters. Marcel Guèrin, Marguerite Kay (ed.). Oxford: Cassier, 1948.

18. Henderson, L.D. *Mysticism and Occultism in Modern Art* // *Art Journal*. Vol. 46. № 1. 1987, pp. 5-8.
19. Hughes J. H. *Tissot's Contribution to Religious Art* // *Brush and Pencil*. Vol. 10, № 6. September 1902.
20. James Jacques Joseph Tissot. 1836—1902. Exhibition catalogue. Toronto, Providence, 1968.
21. Janis, Eugenia Parry. *Tissot Retrospective* // *The Burlington Magazine* 110. May 1968, pp. 300-3.
22. Judith F. Dolkart (ed.) *James Tissot: The Life of Christ*. Texts by Judith F. Dolkart, David Morgan and Amy Sitar. London and New York. 2009.
23. Jewish Museum. *J. James Tissot: Biblical Paintings*. With essays by Yochanan Muffs and Gert Schiff and a chronology by Michael Wentworth and David S. Brooke. New York: The Jewish Museum, 1982.
24. Keshanjee, S. Editorial Introduction: The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France // *Racar: Canadian Art Review*. Vol. 34. № 1. 2009, pp. 5-17.
25. Knoblock E. *James Tissot and the Seventies* // *Apollo* 17. June 1933.
26. Laver J. *Vulgar Society: Romantic Career of James Tissot*. London, 1936.
27. Levy, C.H. *James Tissot and His Work* // *The Outlook*. Vol. 60. № 16. December 1898, pp. 954-64.
28. Levy H. C. *The Life of Jesus as Illustrated by J. James Tissot* // *The Biblical World*. Vol. 13. № 3. February 1899, pp. 69-78.
29. Lochnan, K. (ed). *Seductive Surfaces: The Art of Tissot*. *Studies in British Art* 6. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
30. Marshall, M., Warner D. *James Tissot. Victorian Love. Modern Life*. New Haven, 1999.
31. Misfeldt W. E. *James Jacques Joseph Tissot. A bio-critical study*. Saint Louis, 1971.
32. Moffett Cl. J. *J. Tissot and his Paintings of the Life of Christ* // *McClure's Magazine*. № 12. March 1899.

33. Morehead, A. Symbolism, Mediumship, and the «Study of the Soul that has Constituted Itself as a Positivist Science» // *Racar: Canadian Art Review*. Vol. 34. № 1. 2009, pp. 77-85.
34. Musée des Beaux-Arts de Besançon. James Tissot, 1836-1902. Besançon: Musée des Beaux-Arts, 1985.
35. Nochlin, L. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society* // *The Imaginary Orient*. New York, 1989.
36. Rey, X. Le Cercle de la rue Royale (1868) de James Tissot. // *Revue du Louvre*. № 5. 2011, pp. 21-22.
37. Said E. W. *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. Toronto, 1978.
38. Sciamia, C. James Tissot, héritier d'Ingres // *Revue du Louvre*. № 2. Avril 2006, pp. 19-21.
39. Stanton Th. Tissot's Illustrations of the Gospels // *The Century Illustrated Magazine*. Vol. 48, № 2. June 1894.
40. *The Fine Arts: Art Notes* // *The Critic*. Vol. 6, № 155. December 18, 1886.
41. Thomson R. *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1990*. New Haven and London, 2012.
42. Thomson R. *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*. New Heaven, Conn., and London: Yale University Press, 2004.
43. Tissot, J. Christmas at Bethlehem // *The Century Illustrated Magazine*. Vol. 57. № 2. December 1898, pp. 176-78.
44. Tissot, J. James. Round about Jerusalem // *The Century Illustrated Magazine*. Vol. 57. № 6. April 1899, pp. 859-64.
45. Wentworth, M. Energized Punctuality: James Tissot's Gentlemen in a Railway Carriage // *Worcester Art Museum Journal*. Vol. 3. 1979-80.
46. Wentworth, M. James Tissot. *Catalogue Raisonné of his Prints*. Minneapolis, 1978.
47. Williams A. Penetrating the Veil: Gêrôme's Harem Painting and «erotic imperialism».

48. Zerner, H. James Tissot // L'Oeil. №160. Avril 1968, pp. 22-31.

49. Zerner, H. The Return of 'James' Tissot. Artnews 67. March 1968.

Список иллюстраций

- Ил. 1. Дж. Тиссо. Прогулка по снегу. 1858. Частная коллекция
- Ил. 2. Дж. Тиссо. Знакомство Фауста и Маргариты. 1861. Музей Орсе, Париж.
- Ил. 3. Дж. Тиссо. Фауст и Маргарита в саду. 1861. Частная коллекция.
- Ил. 4. Отъезд блудного сына. 1863. Холст, масло. 107 x 226. Пти-Пале, Париж.
- Ил. 5. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. Отъезд. 1881. Холст, масло. Музей изящных искусств, Нант.
- Ил. 6. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. В чужих краях. 1881. Холст, масло. Музей изящных искусств, Нант.
- Ил. 7. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. Возвращение. 1881. Холст, масло. Музей изящных искусств, Нант.
- Ил. 8. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. Упитанный телец. 1881. Холст, масло. Музей изящных искусств, Нант.
- Ил. 9. Дж. Тиссо. Уильям Эглинтон. 1885. 15,6 x 10,1. Художественная галерея в Онтарио, Торонто.
- Ил. 9. Дж. Тиссо. Видение. 1885. 48,8 x 34,2. Частная коллекция.
- Ил. 11. Дж. Тиссо. Иисус, смотрящий сквозь решетку. 1886-1894. Серая бумага, акварель, гуашь. 14,4 x 17,6. Бруклинский музей, Нью-Йорк.
- Ил. 12. Дж. Тиссо. Благовещение. 1886-1894. Серая бумага, акварель, гуашь. 17 x 21,7. Бруклинский музей, Нью-Йорк.
- Ил. 13. Дж. Тиссо. Путешествие волхвов. 1886-1894. Серая бумага, акварель, гуашь. 20,2 x 29,2. Бруклинский музей, Нью-Йорк.

Иллюстрации

Ил. 1. Дж. Тиссо. Прогулка по снегу. 1858



Ил. 2. Дж. Тиссо. Знакомство Фауста и Маргариты



Ил. 3. Дж. Тиссо. Фауст и Маргарита в саду. 1861



Ил. 4. Отъезд блудного сына. 1863



Ил. 5. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. Отъезд. 1881



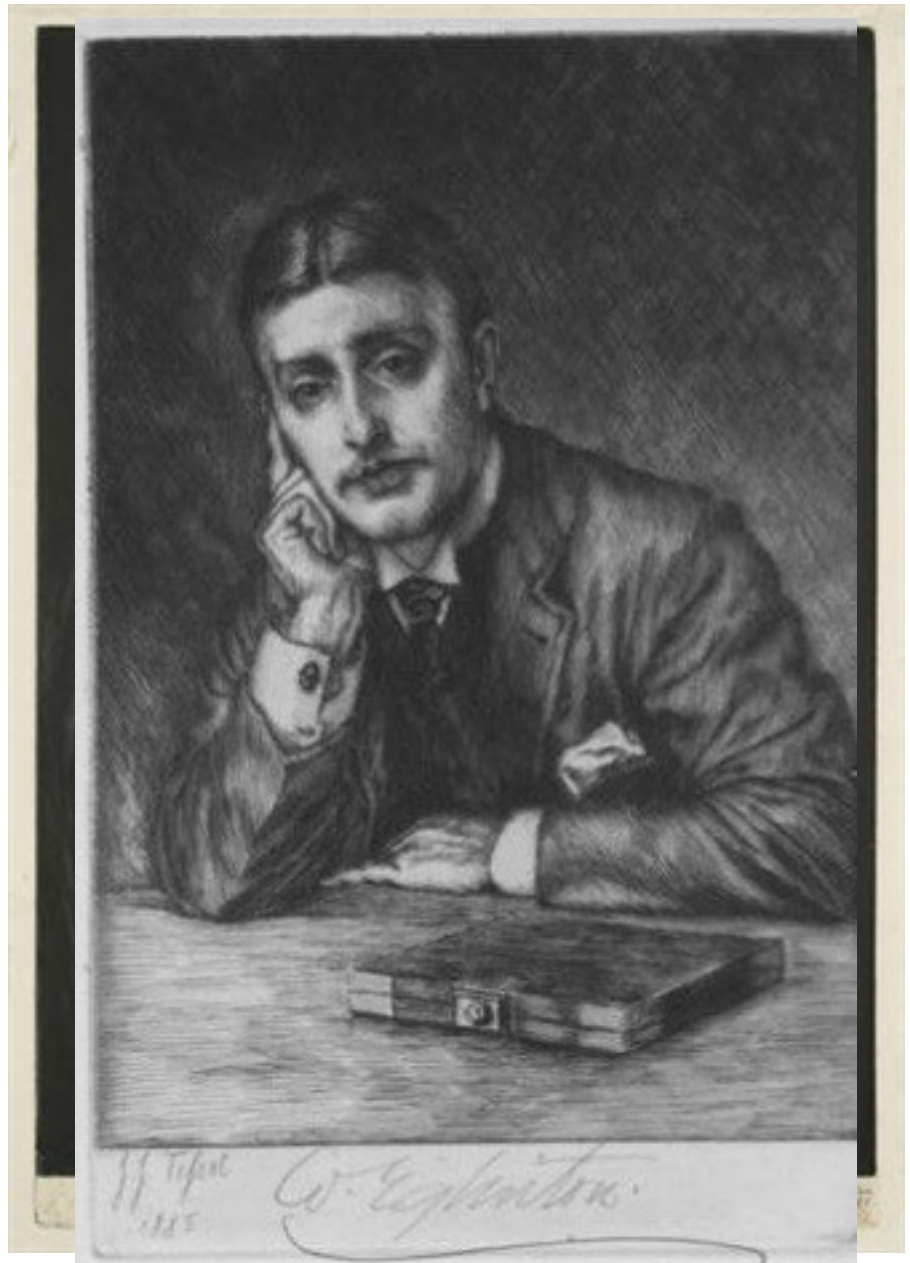
Ил. 6. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. В чужих краях. 1881



Ил. 7. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. Возвращение. 1881



Ил. 8. Дж. Тиссо. Блудный сын в современной жизни. Упитанный телец. 1881



Ил. 9. Дж. Тиссо. Уильям Эглингтон. 1885



Ил. 11. Дж. Тиссо. Иисус, смотрящий сквозь решетку. 1886-1894



Ил. 12. Дж. Тиссо. Благовещение. 1886-1894



Ил. 13. Дж. Тиссо. Путешествие волхвов. 1886-1894