

УДК: 75.041(44) + 7.035/.036 + 75.025.4

ББК: 85.143(3)

A43

DOI: 10.18688/aa200–1–14

Н. Б. Дёмина

Обрезанная композиция «Площади Согласия» Эдгара Дега: варварство или новаторство?

Хранящаяся в Эрмитаже картина Эдгара Дега «Площадь Согласия (Граф Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия)»¹ (Илл. 10) многократно становилась предметом научного исследования. Только за последние два десятилетия вышли две статьи и одна большая монография, целиком посвящённые полотну [2; 7; 11]. Проанализированы не только его художественный строй и история создания. Разбираются нашедшие в нём отражение аспекты политической, исторической и социальной жизни французского общества и биографий героев. При этом исследователи творчества Дега подчёркивают исключительные живописные достоинства анализируемого произведения. Не случайно его воспроизведение вошло уже в публикацию о Дега Макса Либермана 1900 г. (под названием «Прогулка») [10, р. 117]. К его исследованию обращались и на протяжении тех пятидесяти лет, когда полотно считалась утраченным.

Очевидно, что в «Площади Согласия» размыты границы жанра. Картину можно рассматривать и как городской пейзаж, и как портрет; с одной стороны, в ней можно увидеть просто жанровую зарисовку из парижской жизни, с другой — политический памфлет. Сложно назвать главного героя полотна. Людовик Лепик с дочерьми и собакой? Площадь? Современность? Путает карты дерзкая композиция, в которой персонажи разобщены, фигуры обрезаны, движение хаотично, половина холста отдана изображению мостовой площади. При этом дерзость, несомненно, соседствует в композиции со взвешенным расчётом.

В данной статье речь пойдёт именно о композиционном построении полотна, прежде всего о необычном кадрировании композиции и, главное, об авторе этого кадрирования. Вопрос об авторстве дошедшей до нас версии композиции возникает из-за того, что часть холста с авторской живописью (полоса шириной до 3,5 см) более ста лет была подвернута на нижнюю планку подрамника. Чтобы разобраться, кто, когда и для чего это сделал, необходимо обратиться к истории создания полотна.

¹ Холст, масло. Размеры картины до реставрации 2009–2011 гг. 78, 4×117,5 см. Нынешние размеры 82,2×117,5 см. Инв. № ГЭ 10622. В литературе о картине Людовик Лепик упоминается и как виконт Лепик, и как граф. Титул графа Людовик Лепик получил после смерти отца в 1875 г. На данный момент, после публикации А. Г. Костеневича [2], предложившего в качестве датировки полотна 1876 год, картина числится в Эрмитаже под названием «Площадь Согласия (Граф Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия)» (1876).

Картина написана в 1875-м (согласно П.-А. Лемуану [9, по. 368]) или 1876 г. (датировка предложена Дж. Боггс [3, р. 93] и поддержана А.Г. Костеневичем [2, с. 79])². На ней изображён друг Эдгара Дега Людовик-Наполеон Лепик (1839–1889), прогуливающийся по площади Согласия с дочерьми Жанин (в центре) и Эйло (справа)³. Их сопровождает русская борзая, собака породы, особо ценимой Лепиком. Слева фигура близкого друга Дега либреттиста опер Оффенбаха и Бизе Людовика Алеви (согласно атрибуции А.Г. Костеневича [2, с. 82] и А. Домбровского [7, р. 206]) или художника, участника трёх выставок импрессионистов Леопольда Левера (согласно мнению Мэри Меллер [11, р. 278]). На заднем плане — ограда сада Тюильри. За цилиндром Лепика скрывается скульптура, олицетворяющая Страсбург, потерянный Францией в последней франко-прусской войне.

Первым владельцем картины считается главный герой полотна. Однако достоверные документальные свидетельства о том, как картина попала к Лепику, отсутствуют. А.Г. Костеневич предполагает, что тот купил её у сильно нуждавшегося друга в 1876 г. [2, с. 109]. Картина нигде не показывалась более двух десятилетий, до 1897 г., когда, по сути, впервые была представлена публике уже после смерти Лепика на распродаже его имущества. При этом в аукционном каталоге был перепутан автор: картина «Площадь Согласия» значилась работой Джузеппе де Ниттиса [5, по. 84]. Полотно купил маршан Поль Дюран-Рюэль. В поисках нового владельца он отправлял его, в частности, в Берлин к Максу Либерману и Хуго фон Чуди, которые, думается, его высоко оценили (раз оно было воспроизведено в публикации Либермана), но приобретать не стали. Какое-то время картина находилась вновь в мастерской художника, который, по словам Дюран-Рюэля, хотел сделать небольшую ретушь [2, с. 113]. В 1911 г. её купил немецкий коллекционер Отто Герстенберг за 110000 (по сведениям парижского архива Дюран-Рюэля [2, с. 143]) или 150000 франков [8, S. 179]. После его смерти она перешла к дочери Маргарите Шарф. В Эрмитаж картина Дега «Площадь Согласия» поступила в 1945 г. Она была доставлена среди прочих произведений искусства спецшелоном из Берлина, недолго показывалась в 1948 г., а затем на полстолетия была спрятана в спецхран.

Вновь «Площадь Согласия» явилась публике в 1995 г. на эрмитажной выставке «Неведомые шедевры». В каталоге, сопровождавшем выставку [1], Костеневич поместил описание технических исследований картины с применением инфракрасных лучей и рентгена. Также именно там впервые было указано, что картина обрезана снизу и часть авторской живописи подвернута на подрамник [1, с. 68–79]. Была приведена графическая схема того, как могло бы выглядеть полотно, если бы живопись за подрамником была открыта.

² В приводимых публикациях датировка является одним из предметов рассмотрения. М. Меллер указывает расширительную датировку 1875–1877 гг. [11, р. 274].

³ Так дочерей определила Джин Боггс [3, р. 46]. А.Г. Костеневич в 1995 г. девочку с собакой определяет как Эйло [1, с. 77], но в публикации 2012 г. уже придерживается определения Джин Боггс [2, с. 75–79]. М. Меллер также Джин Боггс не оспаривает [11]. Однако сравнение с другими портретами и фотографиями девочек даёт основание предположить, что в центре полотна изображена старшая дочь графа Лепика Эйло, а младшая, Жанин, — справа. В данной статье этот вопрос не является центральным. Во избежание путаницы в тексте приводится традиционная идентификация персонажей.

В 2003 г. Мэри Калман Меллер предложила реконструкцию первого этапа работы художника над композицией [11, р. 278] (Рис. 1), положив в основу схему «разогнутого» полотна, опубликованную А.Г. Костеневичем. При этом в авторском решении окончательной композиции Меллер не только не сомневалась, но подчёркивала её новаторский характер: в картине появился тот эффект, который исследовательница описала как «продолжение пространства за пределами рамы, особенно в нижней правой части. Дега...



Рис. 1. Схема первой версии композиции, предложенная М. Калман Меллер [11, р. 278]

позволяет нам ощутить пространство, если так можно выразиться, первого плана перед первым планом» [11, р. 273]. Такое построение, с точки зрения исследовательницы, усиливает потенциал движения главного персонажа — графа Лепика. А также делает фигуру прохожего слева менее вытянутой, освобождая её от комического эффекта схожести с фонарём [11, р. 276].

В 2009–2011 гг. в Эрмитаже в Лаборатории научной реставрации станковой живописи Валерием Юрьевичем Бровкиным была проведена сложнейшая реставрация картины Дега. В ходе работ был не только удалён поздний лак, но и изменён формат холста: раскрыта часть авторской живописи (полоска около 4 см), подвернутая на нижнюю планку подрамника. В выпущенной к окончанию реставрации книге А. Г. Костеневич детально изложил историю создания и бытования картины [2]. В публикации автор с уверенностью говорит, что картину обрезал не художник. Исходя из того, что она была обрезана снизу уже законченной, просохшей, «задубевшей», исследователь приходит к выводу, что это сделал её первый владелец — Людовик Лепик [2, с. 114]. Поэтому высвобождение кромки холста из-за подрамника приблизило произведение к его авторскому формату.

В настоящей статье приводятся опровержения аргументов сторонников позднего, неавторского вмешательства в картину и предлагаются доводы в пользу того, что именно Дега был тем, кто окончательно выстроил композицию «Площади Согласия», обрезав её в ходе работы.

Первым встаёт вопрос подписи, вернее, её отсутствия. Как пишет А.Г. Костеневич, Дега всегда подписывал и датировал произведения, которые предназначались к продаже [2, с. 114], что косвенно подтверждает письмо Дюран-Рюэля Либрману: «Если картина будет куплена все равно Музеем или каким-то любителем... Дега должен её подписать» [2, с. 113]. На «Площади Согласия» подписи нет. Значит, рассуждает исследователь, формат был изменён уже после продажи её владельцу, и именно поэтому,

не желая подписывать испорченную картину, Дега неоднократно уклонялся от просьб Дюран-Рюэля подписать полотно после поступления его к маршану. В качестве оправдания задержки художник ссылался на необходимость доработать холст.

Однако хочется отметить, что в опубликованной переписке между Дюран-Рюэлем, потенциальными покупателями картины и художником ни разу не говорится о том, что картина обрезана или испорчена. Это даёт основание предположить, что её «авторский» формат не вызывал тогда сомнений. И в таком случае отсутствие подписи на «Площади Согласия» может объясняться другими причинами.

Гари Тинтероу указывает, что многие работы Дега подписывал даже неоднократно, поскольку несколько раз их дорабатывал, но некоторое число его произведений, на первый взгляд вполне законченных, подписи не имеют. Исследователь объясняет это тем, что художник не планировал расставаться с этими картинами [14, р. 106]. В качестве примера здесь уместно привести «Портрет Лепика с дочерьми» (ок. 1871. Коллекция Бюрле, Цюрих), остававшийся в мастерской Дега до его смерти. Но существуют и примеры обратные, как раз относящиеся к середине 1870-х гг., когда портреты Дега не подписывал, но отдавал их моделям. Правда, речь идёт прежде всего о портретах родни: не имеют подписи созданные в Неаполе «Портрет Анри Дега с племянницей Люси Дега» (1875–1876, Художественный институт, Чикаго) и «Портрет герцогини ди Монтежази с дочерьми Еленой и Камиллой» (ок. 1876, Музей изобразительных искусств, Бостон). Последний, кстати, имеет схожее с «Площадью Согласия» соотношение высоты и ширины холста. Поскольку неизвестно, когда и при каких обстоятельствах эрмитажный холст оказался у Лепика, нельзя исключать, что Дега его попросту не подписал. Возможно, учитывая близкую дружбу с владельцем, он думал вернуться к нему позже.

То, что Дега настаивал на необходимости «внести ретушь», «прописать фигуру между стоящим мужчиной слева и девочкой» (цитата из письма Дюран-Рюэля Максу Либерману [2, с. 113]), можно объяснить не только тем, что художник затягивал время, поскольку не хотел подписывать оскорблявшую его испорченную картину. Здесь можно увидеть характер мастера-перфекциониста, постоянно недовольного своими работами, художника, который спустя двадцать с лишним лет после написания картины захотел что-то в ней подправить. Известно, что Дега годами не мог расстаться со своими полотнами, поскольку не был полностью ими доволен. Показателен судебный процесс между Дега и коллекционером Жаном-Батистом Фором, который сделал заказ художнику в 1874 г., но только более десяти лет спустя смог получить, и то лишь по суду, три из пяти оплаченных когда-то картин [12, р. 322–323, 325]. Кстати, начало заказу Фора положило то, что он для Дега выкупил у Дюран-Рюэля шесть его картин, поскольку художник хотел их основательно переработать.

То, как художник относился к испорченным картинам, наглядно иллюстрирует знаменитая история с двойным «Портретом месье и мадам Мане» (ок. 1868–1869, Городской художественный музей, Китаюсю), когда Эдуард Мане обрезал лицо и часть фигуры супруги, которая якобы неудачно вышла. Узнав о поступке Мане, Дега вернул себе сохранившуюся часть картины, но не спрятал, а поместил на стене собственной гостиной рядом с работами Мане, что зафиксировано фотографией 1890-е гг. То есть можно предположить, что и в случае с «Площадью Согласия» Дега после возвращения

её в мастерскую в испорченном виде мог бы настаивать на восстановлении первоначального формата. Здесь же стоит упомянуть, что ряд картин, считающихся подписанными самим художником, на самом деле были проштампованы эстампилью «Degas» уже после его смерти в процессе подготовки к продаже всего содержимого его мастерской в 1918–1919 гг. [6]. В последующие каталоги работ Дега многие из проштампованных произведений вошли уже как подписные.

И в завершение разбора проблемы отсутствия подписи: в уклонении Дега от просьбы Дюран-Рюэля подписать холст можно видеть сугубо финансовую подоплёку, ведь художник прекрасно понимал механизмы функционирования художественного рынка, на котором подписанная работа гораздо дороже неподписанной. Дюран-Рюэлю Дега продавал картины с 1872 г. Возможно, в данном случае о цене своей подписи он с маршаном просто не договорился? Этот довод, впрочем, уже целиком относится к области предположения.

Следующий блок рассуждений связан с личностью предполагаемого «обвиняемого в преступлении» — графа Людовика Лепика. Костеневич пишет: «Причина, заставившая Лепика пойти на такой шаг, не ясна, но, возможно, за ней стояло банальное желание приспособить холст к другой раме или к изменившимся условиям интерьера» [2, с. 114–115]. Однако редкий владелец семейного портрета, да ещё и написанного ближайшим другом, решился бы его обрезать, причём так, что «под нож» попали именно члены семьи. К тому же подобный варварский поступок неминуемо должен был привести к краху дружбы, важной для обоих, завязанной не только на общих пристрастиях, но и на творчестве. Однако дружба, возникшая в конце 1850-х гг. в Опере, продолжалась до самой смерти Лепика в 1889 г., и этим годом датируется последний из одиннадцати известных на сегодня его портретов, созданных Дега. Именно по предложению Дега Людовик Лепик был участником выставок импрессионистов. Считается, что он, в свою очередь, приобщил Дега к работе в технике монотипии⁴. Сохранилось и свидетельство, как Лепик в 1881 г. приветствовал приход друга на вечер: «Вот и Мастер!» [2, с. 115]. Кажется крайне маловероятным, что Лепик мог обрезать картину художника, которым он так восхищался.

Версии о том, что холст был обрезан уже не в мастерской художника, противоречит подрамник картины. Как сказано в опубликованном реставрационном отчёте Бровкина, на данный подрамник картина натягивалась один раз [2, с. 145]. Более того, для обрезанной картины был приспособлен старый подрамник. Но, если внимательно посмотреть на края изображения, в некоторых местах видна очерчивающая черная линия. Это даёт повод предположить, что Дега работал на холсте, который не был натянут на подрамник, но был закреплён на плоскую основу. Для определения границы картины потребовалось очертить её на полотне. В этом случае изменение размера холста было технически несложной задачей. Косвенным подтверждением данного предположения служит то, что ширина картины не соответствует ни одному из принятых стандартных размеров подрамников, продававшихся в лавках, о чем пишет и Костеневич [2, с. 125].

⁴ Дружбе и творческой лаборатории Лепика и Дега посвящена статья Харви Бохэна [4].

Однако главным аргументом является сама живопись Дега. Обрезка художником холста могла стать финальным этапом в построении смелой композиции. Собственно, последовательная работа в несколько этапов была осознанным методом мастера. Как писал Поль Валери, «произведение для Дега было результатом серии операций» [15, р. 89]. Исследователями предложено две реконструкции картины на разных этапах её создания. Одна, авторства Мэри Калман Меллер, уже упоминалась выше: это гипотетическая версия пер-

вой стадии композиции [11, р. 278] (см. Рис. 1). Вторая, самая обстоятельная, воссоздающая уже законченную картину Дега до радикального изменения её формата, разработана Костеневичем [2, с. 124] (Рис. 2). Она сопровождается обозначением опорных и силовых линий композиции, прочерченных и обстоятельно прояснённых исследователем. Важно, что учёный настаивает на том, что, хотя при работе над картиной Дега вносил в неё некоторые изменения, касающиеся мелких деталей, в целом композиция «нарисовалась» в воображении художника в очень короткое время [2, с. 121], а не создавалась в несколько этапов. Однако, хотя предварительных эскизов к «Площади Согласия» не сохранилось, рентгеновские снимки дают возможность увидеть, что композиция не была создана в один приём. По версии Меллер (см. Рис. 1), первоначально в центральной части был изображён лишь зажавший под мышкой зонтик граф Лепик с собакой. Предположение исследовательницы об отсутствии дочерей в первой версии картины основано прежде всего на данных рентгеноскопии, которые свидетельствуют, что фигура Жанин (в центре) написана поверх торса собаки. Однако реконструкция была сделана на основе описаний лишь нескольких снимков, поэтому принята целиком быть не может. Анализ снимков других частей картины позволяет утверждать, что зонтик под мышкой графа, так странно «протыкающий» голову дочери, появился позже. Собственно, не только снимки, но и характер наложения мазков дают возможность предположить, что в первоначальном варианте сцены граф прогуливался, сцепив руки за спиной. Возможно, в них он держал поводок. Уже на раннем этапе появились фигуры дочерей. В процессе переделки поводок был передан в руки Жанин. На одном из завершающих этапов Дега решил довольно рискованно объединить фигуры отца и дочери Эйло. Возможно, ему нужен был ещё один вектор движения. В результате появилась правая рука графа, зажавшая зонт. Среди прочих переделок можно упомянуть изменение положения цилиндра на голове Лепика, а также появление у него во рту сигары.



Рис. 2. Реконструкция завершённой композиции картины до обрезки с обозначением опорных и силовых линий, предложенная А. Г. Костеневичем [2, с. 124]

Некоторые детали, наоборот, убирались художником. Так, в какой-то момент были затонированы блестящие пуговицы на пальто девочек, уменьшены их шарфики. Рентген также показывает, что изгородь сада Тюильри изначально не прорабатывалась мастером. Он лишь разметил поля — светлая полоса, более тёмная, пятно входа. Можно предположить, что композиция создавалась не в один и не в два приёма,



Рис. 3. Завершённая композиция «Площади Согласия» после обрезки холста Эдгаром Дега

но постепенно выстраивалась от «главного» к «второстепенному». Появление в процессе работы новых деталей тянуло за собой уточнения или упрощения. Взаимосвязью всех частей в композициях Дега восхищался ещё Октав Мирбо в 1884 г.⁵: «Это не он создавал композицию картины, но первая линия или первая фигура, которые он в ней проводил или писал. Всё развивалось согласно необходимости, математически, музыкально, если хотите, из этой первой линии или из этой первой фигуры, как фути Баха из первой фразы или из первого звука» [13, р. 230].

Выявленные крупные и мелкие переделки свидетельствуют о том, что перфекционист Дега оставался не удовлетворён работой. В такую реконструкцию вписывается его решение изменить что-то радикально. Композиция, в которой левый персонаж был так смело кадрирован художником ещё на самом начальном этапе работы, очевидно, требовала кадрировать и остальных более решительно. В итоге картину (возможно, в первоначальном виде близкую к реконструкции, предложенной Костеневичем) художник обрезал, а затем подогнул, придя к сильно вытянутому по горизонтали формату. Впрочем, схожий по пропорциям формат художник выбрал и для создававшегося одновременно с «Площадью Согласия» уже упоминавшегося «Портрета герцогини ди Монтежази с дочерьми».

Обрезав уже почти завершённую картину, Дега нанёс на неё черной краской несколько уточняющих мазков для окончательной отделки, которые хорошо читаются при пристальном изучении живописи холста. Они доходят ровно до линии загиба обрезанного холста на подрамник (Илл. 11). Невозможно признать это совпадением.

В результате усечения композиции фигуры персонажей оказались вплотную приближены к зрителю. Внутренняя динамика картины усилилась. Пустота площади сделалась ощутимым действующим лицом (Рис. 3). Предположение, что не граф Лепик, а сам Дега обрезал холст в процессе работы над композицией, придаёт иное значение

⁵ В публикации заметки Мирбо Гари Тинтероу в названии статьи допущена опечатка: указан 1848 год.

самому действию. Очевидно, мы имеем дело не с варварством Лепика, но с новаторским кадрированием самого автора, добивающегося с помощью ножа максимально острого композиционного решения.

Литература

1. Костеневич А. Г. Неведомые шедевры. Французская живопись XIX–XX веков из частных собраний Германии. — Нью-Йорк: Изд-во Харри Н. Абрамс, 1995.— 292 с.
2. Костеневич А. Г. Эдгар Дега. Площадь Согласия. Заметки о картине. — СПб.: Изд-во ГЭ, 2012.— 151 с.
3. Boggs J. S. Portraits by Degas. — Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1962.— 142 p.
4. Buchanan H. Edgar Degas and Ludovic Lepic: An Impressionist Friendship // *Cleveland Studies in the History of Art*.— 1997. — Vol. 2. — P. 32–121.
5. Catalogue de tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins, pastels..., objets d'art et d'ameublement... provenant en partie de l'atelier de Le Pic... — Paris: [s.n.], 1897.— 16 p.
6. Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier... [Texte imprimé]: [1ère vente... Galerie Georges Petit] / [expert] Bernheim-jeune. — Paris: Bernheim-Jeune; Durand-Ruel; Volland, 1918.
7. Dombrowski A. History, Memory, and Instantaneity in Edgar Degas's "Place de la Concorde" // *The Art Bulletin*.— 2011. — Vol. 93. — No. 2. — P. 195–219.
8. Gaetgens Th. W., Scharf J. Die Sammlung Otto Gerstenberg in Berlin // *Die Moderne und ihre Sammler: Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*. — Berlin: Akademie Verlag, 2001. — S. 149–184.
9. Lemoine P.-A. Degas et son oeuvre. Vol. 2. — Paris: Arts et métiers graphiques, 1946.— 407 p.
10. Liebermann M. Degas // *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition)*.— 1900. — Vol. 28. — No. 247. — P. 113–120.
11. Meller M. K. Degas's "Place de la Concorde: Vicomte Lepic and His Daughters" // *The Burlington Magazine*.— 2003. — No. 1201. — P. 273–281.
12. Reff Th. Degas in Court // *The Burlington Magazine*.— 2011. — No. 1298. — P. 318–325.
13. Tinterow G. Mirabeau on Degas: A Little-Known Article of 1848 // *The Burlington Magazine*.— 1988. — No. 1020. — P. 229–230.
14. Tinterow G. Degas's Degas // *The Private Collection of Edgar Degas*. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. — P. 75–108.
15. Valéry P. Degas, Dance, Dessin. — Paris: A. Volland, 1936.— 167 p.

Название статьи. Обрезанная композиция «Площади Согласия» Эдгара Дега: варварство или новаторство?

Сведения об авторе. Дёмина Наталья Борисовна — научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. n.demina@hermitage.ru

Аннотация. Картина Эдгара Дега «Площадь Согласия» (1876. ГЭ, Санкт-Петербург) многократно анализировалась исследователями, особо выделявшими смелость её композиционного построения. В 1995 г. А. Г. Костеневич указал, что полоска авторской живописи около 4 см подвёрнута на нижнюю планку подрамника, а в работе 2012 г. утверждал, что картину обрезал её первый владелец граф Лепик. В данной статье ставится задача опровергнуть аргументы сторонников неавторского формата холста до его реставрации и приводятся доводы в пользу того, что картину в ходе работы обрезал сам художник.

Первым обсуждается вопрос отсутствия подписи художника на работе, что является редкостью для Дега, который, по утверждению Костеневича, всегда подписывал и датировал произведения, предназначенные к продаже. Однако существуют и обратные примеры, когда мастер не подписывал картины, с которыми расставался, особенно портреты. Нет документов, зафиксировавших факт продажи «Площади Согласия» Лепику. Кроме того, в опубликованной переписке о картине между её владельцем Дюран-Рюэлем, потенциальными покупателями и Дега ни разу не возникает вопрос о её формате, очевидно, признававшемся авторским.

В пользу авторского изменения композиции говорит и то, что редкий владелец семейного портрета кисти большого мастера решится его обрезать, причём так, чтобы «под нож» попали именно члены семьи. К тому же подобный поступок должен был привести к краху дружбы с Дега, представлявшей большую важность для Лепика.

Главным же аргументом в пользу авторского формата холста до его реставрации является сама живопись: некоторые уточняющие мазки черной краской доведены ровно до линии загиба на планку подрамника, то есть они были нанесены художником в качестве окончательной отделки уже после изменения формата полотна и натягивания его на подрамник. Рентгеноскопия картины показывает, что её композиция рождалась не одномоментно, но вследствие ряда переделок, которые завершились решительной обрезкой полотна снизу. В таком случае мы имеем дело не с варварским поступком графа Лепика, а с новаторским «кадрированием» самого автора.

Ключевые слова: Эдгар Дега, «Площадь Согласия», Людовик-Наполеон Лепик, Поль Дюран-Рюэль, изменение формата, изменение композиции, реставрация, Эрмитаж

Title. The Cropping of Edgar Degas' *Place de la Concorde*: Vandalism or Innovation?

Author. Demina, Natalia Borisovna — curator. The State Hermitage Museum. Dvortsovaia nab., 34, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. n.demina@hermitage.ru

Abstract. Edgar Degas' painting *Place de la Concorde* (1876. The State Hermitage Museum, St. Petersburg) is an extraordinary example of a daring composition. In 1995 Albert Kostenevich pointed out that a strip of original canvas some 4 cm wide, with original painting on it, had been folded under the lower strut of the stretcher. In 2012 he suggested that it had been done for some unknown reason by Count Lepic, first owner of the painting, after the cropping of the lower edge of the painting. This paper suggests that it was the artist himself who was responsible for cropping the painting.

Among the arguments put forward by Albert Kostenevich was the lack of a signature on *Place de la Concorde*, although Degas is known to have signed and dated the works he intended to sell. But Degas did not always sign paintings he parted with, notably portraits. Nor are there any documents to indicate that Degas sold *Place de la Concorde* to Lepic. Moreover, nowhere in the published correspondence between Durand-Ruel, the owner of the painting, his clients and the artist, is there any mention that the painting had been in any way cropped or adjusted. This all indicates that its format was that chosen by the author.

Other arguments in favour of the author's own alteration of his composition is that it seems strange that the owner of a family portrait would decide to cut it back, particularly if the cropping affected the figures of family members. Such a barbarous act might also threaten the collapse of the friendship.

The most important argument lies in the painting itself: some of the final touches in black paint finish right on the line of the fold, evidence that Degas put the final strokes on the canvas after he himself had altered the canvas size and then fixed it on the stretcher. X-rays reveal that Degas altered the composition of *Place de la Concorde* during the process of work and his radical cropping of the canvas may be considered the penultimate alteration. Thus, we are dealing not with some barbarous act by Count Lepic, but with an innovative gesture as Degas sought the boldest compositional solution.

Keywords: Edgar Degas, *Place de la Concorde*, Lepic, Durand-Ruel, compositional alteration, conservation, The State Hermitage Museum

References

- Baumann F. A.; Karabelnik M. (eds.). *Degas Portraits*. London, Merrell Holberton Publ., 1994. 372 p.
- Boggs J. S. *Portraits by Degas*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press Publ., 1962. 142 p.
- Buchanan H. Edgar Degas and Ludovic Lepic: An Impressionist Friendship. *Cleveland Studies in the History of Art*, 1997, vol. 2, pp. 32–121.
- Catalogue de tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins, pastels..., objets d'art et d'ameublement... provenant en partie de l'atelier de Le Pic...* Paris, not specified Publ., 1897, 16 p. (in French).
- Crisci-Richardson R. *Mapping Degas: Real Spaces, Symbolic Spaces and Invented Spaces in the Life and Work of Edgar Degas (1834–1917)*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publ., 2015. 390 p.
- Degas inédit: actes du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18–21 avril 1988*. Paris, la Documentation française Publ., 1989. 543 p.
- Dombrowski A. History, Memory, and Instantaneity in Edgar Degas's "Place de la Concorde". *The Art Bulletin*, 2011, vol. 93, no. 2, pp. 195–219.

Gaehtgens Th. W.; Scharf J. Die Sammlung Otto Gerstenberg in Berlin. *Die Moderne und ihre Sammler: Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*. Berlin, Akademie Verlag Publ., 2001, pp. 149–184 (in German).

Kostenevich A. G. *Hidden Treasures Revealed: Impressionist Masterpieces and Other Important French Paintings Preserved by the State Hermitage Museum, St. Petersburg*. New York, Abrams Publ., 1995. 292 p.

Kostenevich A. G. *Edgar Dega. Ploshchad' Soglasii. Zametki o kartine (Edgar Degas. Place de la Concorde. Notes on the Painting)*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2012. 151 p. (in Russian).

Lemoisne P.-A. *Degas et son oeuvre, vol. 2*. Paris, Arts et métiers graphiques Publ., 1946. 407 p. (in French).

Liebermann M. Degas. *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition)*. 1900, vol. 28, no. 247, pp. 113–120.

McMullen R. *Degas, His Life, Times and Work*. London, Secker and Warburg Publ., 1985. 517 p.

Meller K. M. Degas's 'Place de la Concorde: Vicomte Lepic and His Daughters'. *The Burlington Magazine*, 2003, no. 1201, pp. 273–281.

Patry S. (ed.). *Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market: Catalogue*. London, The National Gallery Publ., 2015. 304 p.

Reff Th. *Degas: The Artist's Mind*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1976. 352 p.

Reff Th. Degas in Court. *The Burlington Magazine*, 2011, no. 1298, pp. 318–325.

Tinterow G. Mirabeau on Degas: A Little-Known Article of 1848. *The Burlington Magazine*, 1988, no. 1020, pp. 229–230.

Tinterow G. Degas's Degases. *The Private Collection of Edgar Degas*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1997, pp. 75–108.

Valéry P. *Degas, Dance, Dessin*. Paris, A. Vollard Publ., 1936. 167 p. (in French).