

МАНЕ,
РЕНУАР,
СЕЗАНН,
ГОГЕН,
ВАН ГОГ
И ДРУГИЕ
ВЫДАЮЩИЕСЯ
ЖИВОПИСЦЫ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Тети импрессионизма

КОЛЛЕКЦИОННОЕ
ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ
ИЗДАНИЕ

**Морис Серюлля
Лионель Ришар
Арлетт Серюлля
Жан Кассу**

Гении импрессионизма.

Мане, Ренуар, Сезанн,

Гоген, Ван Гог и другие

выдающиеся живописцы.

Художественная энциклопедия

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66670068

*Гении импрессионизма. Мане, Ренуар, Сезанн, Гоген, Ван Гог и другие
выдающиеся живописцы:
ISBN 978-5-00180-391-1*

Аннотация

Создав во второй половине XIX века новое направление в искусстве, которое стремилось запечатлеть современную жизнь, свет и мгновение, импрессионисты были решительно отвергнуты художественным истеблишментом и публикой. Полотна импрессионистов вызывали бурю возмущения, их невозможно было продать; многие из художников с трудом

сводили концы с концами, голодали, некоторые покончили жизнь самоубийством.

Прошло время, и импрессионизм стал одним из любимых жанров живописи, а цены на картины импрессионистов достигли миллионов долларов. Известные французские искусствоведы Морис и Арлетт Серюлля, хранители коллекций Лувра, отвечают на вопрос, почему это произошло, и рассказывают о выдающихся мастерах импрессионизма: Мане, Ренуаре, Сезанне, Гогене, Ван Гоге и других. Статьи о них написаны так ярко и живо, со столькими интересными подробностями, что читаются как увлекательнейшие биографии.

Кроме того, в книге приводятся столь же интересные статьи о символистах и экспрессионистах, представителях ещё одних заметных течений в живописи XIX-XX веков. О символистах пишет Жан Кассу, первый директор Национального музея современного искусства в Париже; об экспрессионистах – Лионель Ришар, профессор, преподаватель Университета Пикардии в Амьене.

Книга снабжена красочными иллюстрациями и подробными комментариями к ним, что позволяет совершить захватывающую экскурсию по шедеврам импрессионизма, символизма и экспрессионизма.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Импрессионизм	6
Введение	6
Предшественники импрессионизма	47
Конец ознакомительного фрагмента.	75

**Морис Серюлля,
Арлетт Серюлля, Жан
Кассу, Лионель Ришар
Гении импрессионизма
Мане, Ренуар, Сезанн,
Гоген, Ван Гог и другие
выдающиеся живописцы**

© Серюлля М. (Sérullaz M.)

© Кассу Ж. (Cassou J.), правообладатели

© Ришар Л. (Richard L.)

© Перевод с французского Н. Матяш, Н. Кисловой, Н. Пахсарьян, Т. Даниловой, М. Гончар, К. Чекалова

© ООО «Издательство Родина», 2022

Импрессионизм

Введение

Импрессионизм – направление, которое возникло и получило развитие во Франции во второй половине XIX в. – первой четверти XX в., распространилось затем и в других странах; оно знаменовало собой настоящую революцию в живописи. Это была художественная школа, стремившаяся «передать только впечатление, но так, чтобы оно воспринималось как нечто материальное». Задача художника-импрессиониста – «передать свое собственное впечатление от предметов, нимало не заботясь о соблюдении общепринятых правил». Он работает над картиной прямо под открытым небом, кладет мелкие, отдельные мазки, использует только чистые цвета радуги, стремясь передать всю интенсивность освещения, игру света и саму жизнь, схваченные в какой-то определенный момент.

Несмотря на все новаторство импрессионистов, у них были предшественники как в недавнем прошлом, так и в более далекие времена. Например, еще в эпоху Возрождения художники венецианской школы пытались передать живую реальность, используя яркие краски и промежуточные тона. Эти новаторские тенденции наиболее отчетливо выражены у

некоторых испанских художников – Эль Греко, Веласкеса и главным образом Гойи, – творчество которых существенно повлияло на Мане и Ренуара.

Анализируя «испанский импрессионизм» той далекой эпохи, Камон Аснар отмечает: «Главной отличительной чертой этого «испанского импрессионизма», который можно назвать «инстантизмом», было стремление уловить движение или освещение в какой-то определенный момент и передать их, оставляя пробелы между мазками; вместе с тем проблемы пленэра и основных цветов нисколько не интересовали этих художников, так любивших черный цвет».

Уже современник Веласкеса, писатель Кеведо, говоря о манере этого художника, точно подметил такую ее особенность, как «небрежно положенные мазки, позволяющие добиться такой правдивости». Ортега-и-Гасет пошел еще дальше, утверждая, что, «как Декарт свел мысль к рациональному, так Веласкес свел живопись к зрительному началу».

И наконец, недавно Лафуенте Феррари заявил: «Если можно говорить об импрессионизме Веласкеса, то только потому, что ему удавалось передавать предметы такими, какими те казались, – так целое позволяет представить, как окрашены отдельные поверхности; объемы, очерченные на первых картинах Веласкеса тонкими и четкими линиями, становятся более зыбкими и призрачными несмотря на то, что мы воспринимаем их как реально существующие».

Приблизительно в то же время Рубенс во Фландрии де-

дает тени на своих картинах цветными, используя для этого прозрачные промежуточные оттенки; поэтому, как отмечает Делакруа, свет у Рубенса окрашен в тонкие, изысканные тона, а тени, наоборот, – в более теплые и насыщенные, усиливая таким образом эффект светотени. И главное – на полотнах Рубенса нет черного цвета, что станет одним из основных принципов импрессионистов. Наконец, на Эдуарда Мане несомненное влияние оказал нидерландский художник Франс Халс, клавший резкие отдельные мазки и любивший контраст ярких красок и густого черного цвета.



Дж. М.У. Тернер.

Венеция, Большой Канал. 1835

В развитии тенденций, способствовавших переходу живописи к импрессионизму, немалую роль сыграла и Англия. Чрезвычайно показательно, что во время франко-прусской войны (1870–1871) Клод Моне, Сислеи и Писсарро отправились в Лондон, чтобы там изучать творчество великих пейзажистов – Констебла, Бонингтона или Тёрнера. «Акварели и картины Тёрнера, Констебла, полотна Старика Крома, вне всякого сомнения, повлияли на нас», – признавал Писсарро. Действительно, Констебл предвосхитил Моне, заявляя: «Мне важно передать на полотне росу, легкий ветерок, распускающиеся цветы, ощущение свежести... Не может быть двух не только совершенно одинаковых дней, но даже двух часов; и каждая настоящая картина – это всегда отдельное исследование, подчиняющееся только собственным законам, – поэтому то, что подходит для одного полотна, зачастую может оказаться совершенно непригодным для другого».

Восхищавшийся Констеблом Делакруа отмечал: «Констебл говорил, что, добиваясь совершенного зеленого цвета, которым написаны его луга, он пользовался множеством оттенков зеленого». Именно так станут впоследствии работать Клод Моне и его друзья. Что же касается Тёрнера, то сами названия его работ вполне могли бы быть использо-

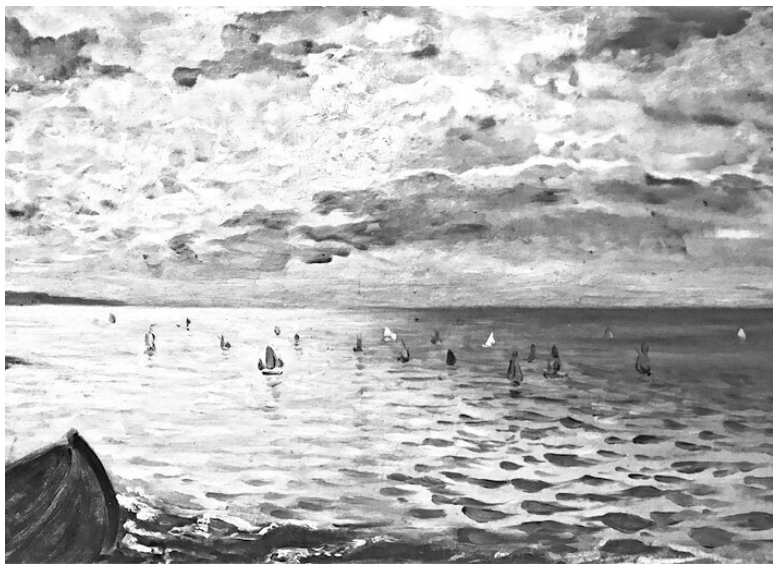
ваны импрессионистами для названий собственных работ, хотя они написаны много раньше: «Восход солнца в тумане» (1807), «Утренние заморозки» (1813), «Яхты на канале» (1827), «Буран» (1842), «Дождь, пар и скорость» (1844).

На Клода Моне и художников его круга повлияли и некоторые французские живописцы – разве Сезанн не утверждал, что он «хотел бы писать, как Пуссен, но природу»? А например, Ренуар оказался необыкновенно восприимчив к призрачному искусству Ватто и к манере письма Буше и Фрагонара.

Однако ближе всех этим художникам оказался Эжен Делакруа, утверждавший, что «все в живописи есть отражение». Приведенная фраза – она взята из «Дневника» Делакруа – отчетливо свидетельствует о том, что импрессионисты его позицию не могли не разделять; к тому же Делакруа уже различал локальный цвет и цвет, приобретаемый под воздействием освещения. «Следует согласовывать основной цвет и цвет, возникающий под воздействием атмосферного освещения», – считал он.

Акварели, написанные Делакруа в Северной Африке в 1832 г. или в Этрета в 1835 г., и особенно его картина «Море в Дьеппе» (1852), безусловно, позволяют говорить о нем как о предшественнике импрессионистов. Эту близость тонко уловил поэт и писатель Жюль Лафорг, написав в 1896 г. в «Ревю бланш»: «Вибрация на полотнах импрессионистов, достигаемая за счет подрагивающих переливающихся маз-

ков, – это удивительная находка, подсказанная им Делакруа, который, будучи одержим идеей передачи движения, в бесстрастном неистовстве романтизма не удовлетворялся быстрыми движениями и насыщенными красками, а клал вибрирующие мазки» (из «Посмертных записок»). А в 1899 г. вышла книга Синьяка, озаглавленная «От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма».



Э. Делакруа.
Море в Дьеппе. 1852

Оказали влияние на импрессионистов и работавшие

в Барбизоне во второй половине XIX в. художники-пейзажисты, в первую очередь Добиньи и Диас. Добиньи на своей плавучей мастерской «Ботик» поднялся по течению Уазы, став одним из зачинателей живописи на пленэре.

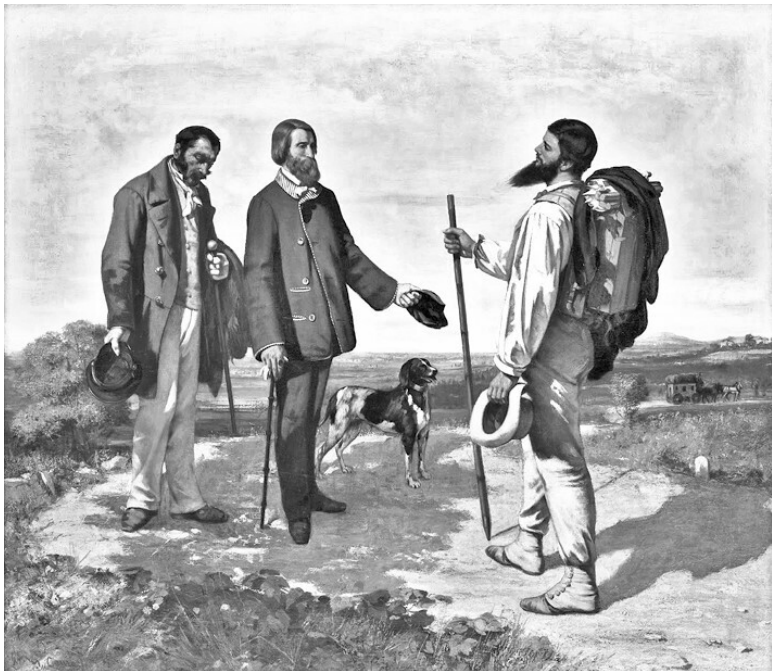
Однако главную роль в становлении импрессионизма сыграли Коро и Курбе, непосредственные предшественники этого направления.

Коро считал, что «прекрасное в искусстве – это истина, омытая впечатлением, которое произвела на нас природа». Все отчетливее проступало в его творчестве первое непосредственное впечатление от чувственного и поэтического соприкосновения с природой. И если сначала главным для Коро был свет, то позднее он все больше внимания уделяет передаче особой атмосферы конкретного ландшафта. Он смешивает краски, стремясь как можно точнее передать мельчайшие оттенки и ту неуловимую воздушную атмосферу, которой окутан каждый предмет; к тому же Коро пользуется широкой гаммой серых тонов. Споря с Делакруа, для которого «серый цвет – враг любой картины», Коро получал серый не путем смешения белого с черным, а путем смешения всех цветов радуги, пока – благодаря игре их валёров – не получался тончайший серый оттенок. Коро признавали своим предшественником и художники онфлёрской школы, или школы Сен-Симеона, в первую очередь Эжен Буден. «Считалось, – писал Буден, – что за три года учебы я должен приобрести необыкновенные навыки; я же испытывал толь-

ко растерянность, будучи совершенно покорен знаменитыми в ту пору художниками – от Руссо, который нас обворожил, до Коро, который подсказал нам новый путь в живописи».

По этому пути пошли те, кого мы обычно называем «художниками атмосферы»; они работали в Нормандии, в устье Сены, между Онфлёром, Трувилем, Довилем и Гавром. Именно там формируется подлинная импрессионистская манера; именно там группа художников, центром которой были Буден и Йонкинд, приняла решение писать всю картину прямо под открытым небом. Они жили на ферме Сен-Симеон, в гостинице, которую держала матушка Тутен, неподалеку от Онфлёра – здесь и родилось то, что стали называть «школой Сен-Симеона» или «онфлёрской школой».

До них в этих местах бывали Диас, Тройон, Кальс, Добиньи и Коро. В 1859 г. Буден привозит сюда Курбе и Шанна, а в 1862 г. он переселяется сюда совсем. В 1863 г. Буден уговаривает голландца Йонкинда приехать к нему, и тот проводит в Онфлёре несколько лет. И наконец, тут прожил всю осень 1864 г. Клод Моне. Именно в Онфлёре и его окрестностях Буден пишет пастелью и акварелью свои неподражаемые этюды, на которых изображены небо и вода; этюды, очаровавшие Бодлера своей поэтичностью. Именно здесь Йонкинд пишет акварели вибрирующими мазками, и, наконец, именно здесь Буден и Йонкинд научили молодого Клода Моне работать на пленэре и писать светлыми тонами.



Г. Курбе.

Встреча, или Здравствуйте, господин Курбе

Не в меньшей степени, чем Коро, повлиял на этих художников и Курбе, возглавлявший реалистическое направление в живописи, сложившееся во Франции во время революции 1848 г., поскольку Курбе, превосходного пейзажиста, в первую очередь интересовал свет.

Курбе, некоторое время занимавшийся преподаватель-

ской деятельностью, имел смелость наставлять своих учеников: «Пиши то, что ты видишь, то, что ты хочешь, что ты чувствуешь». Разве эти слова не выражают суть импрессионизма? И хотя сам Курбе работал только в мастерской, он, пытаясь передать на полотне ощущение открытого пространства, интенсивность освещения и игру света, стал использовать вибрирующие цветовые пятна, что особенно заметно на его знаменитом полотне «Встреча, или Здравствуйте, господин Курбе» (1854), а также на некоторых пейзажах, например на выставленном в Салоне (1870) полотне «Отвесные скалы Этрета». Мы уже говорили, что Курбе бывал в районе устья Сены, и в первую очередь в Онфлёре, где в 1854 г. он и встретил Будена.

Однако более всего Курбе повлиял на художников реалистического направления, работавших в Провансе: Поль Гигу и Фредерик Базиль испытали сильное воздействие манеры Курбе, в частности, того эффекта, который достигался за счет контраста ярко освещенных и сильно затемненных мест на полотне, за счет противопоставления светлых тонов и глубокого черного цвета. В этом смысле показательны композиции Базиля, а также некоторые ранние работы Клода Моне, где персонажи размещены под открытым небом.

Однако ни один из художников не испытал такого непосредственного воздействия творчества Курбе, как Эдуард Мане. Реалистические сюжеты, взятые Мане из современной действительности, увлечение портретами, нескрываемое

пристрастие к испанским художникам, изысканный живописный «сюжет», манера накладывать краски пятнами, светлые и жизнерадостные тона, которые, кажется, сверкают еще ярче рядом с многоцветными и теплыми черными тонами, – все свидетельствует о внутренней связи между творчеством этих двух мэтров, что было очевидно уже их современникам.

Широко известно, какую роль сыграл Эдуард Мане в формировании импрессионизма, выставив в «Салоне отверженных» (1863) свою картину «Завтрак на траве» и постоянно выступая на встречах поэтов и художников в кафе Гербуа, находившемся в доме № 11 по улице Батиньоль (позднее – в доме № 9 на авеню Клиши), где потом разместилась закусочная Мюллера. На этих встречах председательствовали сразу два человека – Мане и Золя; они организовывались с 1866 г., но особой популярностью пользовались в период с 1868-го по 1870-й. И Мане, и Золя отстаивали новое искусство. Вокруг них собирались писатели и критики – Дюранти, Теодор Дюре, друг Золя, Поль Алексис, скульптор и поэт Захария Астриук, музыковед Эдмон Метр, фотограф Надар, а также граверы и художники самых разных направлений – Константин Гис, Альфред Стевенс, Гийоме, гравер Бракмон, Фантен-Латур, Базиль в сопровождении своего друга майора Лежона, Дега, Ренуар, Клод Моне, Сислей, Писсарро и Сезанн.

Став против собственной воли глашатаем новых, революционных тенденций в живописи, Мане тем не менее очень поздно – лишь после франко-прусской войны (1870–1871) –

начал писать на открытом воздухе; немалую роль в этом сыграли советы Клода Моне. Однако он упорно отказывался принимать какое-либо участие в восьми выставках импрессионистов, подчеркивая таким образом, что считает себя «независимым» художником.



К. Моне Впечатление.
Восход солнца. 1872–1873

Его «двусмысленную» позицию разделял – хотя и по соображениям иного порядка – Дега. Этот художник, называв-

ший себя «классическим живописцем, изображающим современную действительность», хотя и участвовал в семи из восьми выставок импрессионистов, до самой смерти отказывался работать на пленэре. Поэтому его, как и Мане, нельзя считать импрессионистом, а следует, скорее, называть «независимым» художником. Консерватор и новатор, последователь классических традиций и одновременно самых современных тенденций – таким был Дега среди импрессионистов.

В те годы и благодаря таким художникам, как Мане, Дега, а несколько позднее Тулуз-Лотрек, понятие современности было возведено на пьедестал. «Вы не имеете права с презрением относиться к современности или вовсе пренебрегать ею, этой мимолетной, изменчивой, непостоянной данностью», – писал Бодлер в сборнике «Романтическое искусство» в связи с Константином Гисом.

Однако черты современной жизни пыталась также передать и недавно изобретенная техника – фотография, которую некоторые считали искусством и на которую Бодлер обрушился с резкой критикой. Благодаря своеобразному и неожиданному взгляду фотография открывала художникам незнакомые стороны действительности. Неожиданные ракурсы, крупные планы, разложение движений на составные части (особенно при изображении скачек или обнаженной натуры), промелькнувшее мгновение, отблеск света – все то, что всегда пытались «схватить» художники, не могло не ска-

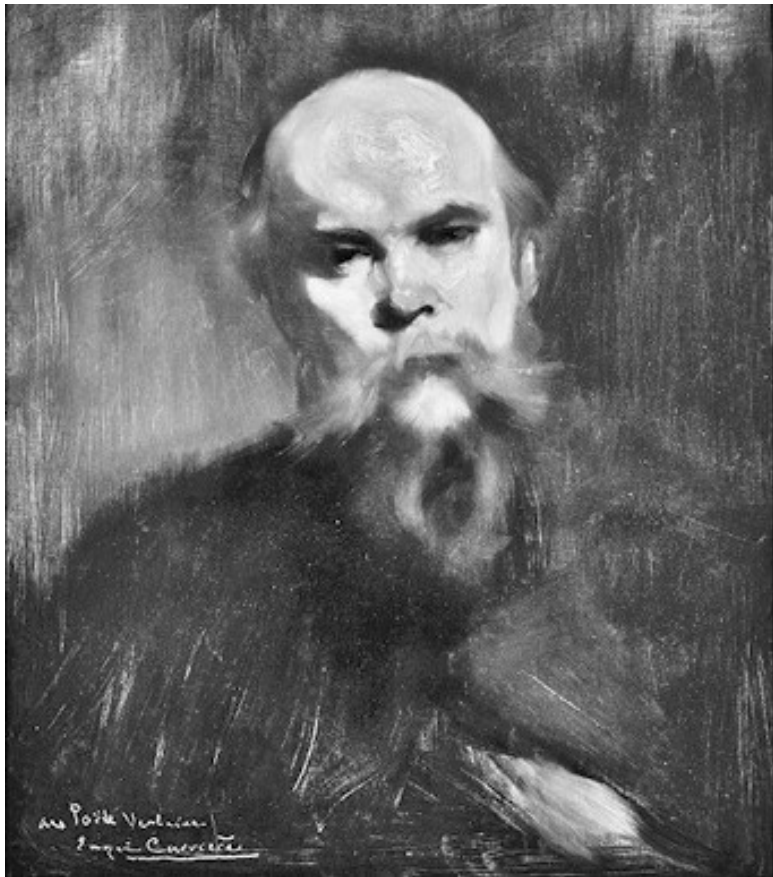
заться на формировании у них нового, своеобразного видения мира.

Однако фотография оказалась не только подспорьем, но и соперницей художников; это их подстегнуло, и они стали стремиться к таким же результатам, однако достигаемым не при помощи механических приспособлений, а благодаря искусству и таланту. Монохромной фотографии теперь противопоставляется картина, на которой ощущение жизни в ее сиюминутной быстротечности достигается вибрирующим многоцветием красок.

И наконец, последним элементом, заметно повлиявшим на молодых художников, оказалось японское искусство. Начиная с 1854 г. возобновляются контакты с Японией, и благодаря выставкам французские художники открывают для себя мастеров японской гравюры, в первую очередь Утамаро, Хокусай и Хиросиге. Мастера располагали изображение на листе бумаги совершенно непривычным для европейского глаза образом, – смещенная или наклонная композиция, манера схематически передавать форму и стремление к синтезу не могли не покорить Мане, Дега, Моне, Ренуара, Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Гогена, символистов и наби, если говорить только о наиболее значительных художниках. Благодаря «Порт шинуаз», магазину, открывшемуся на улице Риволи, они получили возможность познакомиться с искусством Дальнего Востока, которое раньше было им неизвестно, – это искусство их покорило и оказало значительное воздействие

на их собственное творчество.

Само слово «импрессионизм» применительно к художникам, которые нас интересуют, впервые употребил малоизвестный журналист Луи Леруа; его статья, опубликованная 25 апреля 1874 г. в газете «Шаривари», называлась «Выставка импрессионистов» и была посвящена первой выставке, организованной «Анонимным обществом художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», проходившей с 15 апреля по 15 мая того же года в бывшем ателье фотографа Надара, в доме № 35 по бульвару Капуцинок. Этим словом, на которое журналиста натолкнуло название картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872–1873), где изображен окутанный утренней дымкой порт Гавра, Леруа хотел выразить свое пренебрежительное отношение к художникам, отказавшимся от традиционных выразительных средств ради передачи своих собственных зрительных впечатлений. Однако заметим, что Антонен Пруст, вспоминая об Эдуарде Мане, писал в «Ревю бланш»: «Слово «импрессионизм» появилось не благодаря выставленной картине Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», как утверждает Бенедит, – оно родилось во время наших споров в 1858 году».



Э. Карьер.

Портрет Поля Варлена. Ок1895



О. Бод-Бови.
Портрет Шарля Мориса

В любом случае импрессионизм следует рассматривать как новую технику живописи, отражавшую новое восприятие действительности, как апологию непосредственного и ничем не замутненного ощущения; художники, которые снова намного опередили писателей и композиторов, могли бы сказать о себе словами Андре Жида из книги «Яства земные»: «Я чувствую, – следовательно, я существую», опровергая таким образом принцип Декарта: «Я мыслю, – следовательно, я существую». Таким образом, это искусство глубоко инстинктивное и визуальное. Однако восприятие действительности постоянно меняется в зависимости от мельчайших вариаций освещения, и именно освещение становится подлинным сюжетом картины. Естественно поэтому, что главное внимание уделяется пейзажу, который уверенно потеснил религиозные, мифологические и исторические сюжеты. Художники, главным предметом внимания которых становится природа, будут впредь работать только на пленэре, стараясь писать так быстро, насколько возможно, поскольку натура постоянно меняется и надо успеть ухватить «мимо-летное впечатление». Эти художники, не заботясь о предварительной разработке композиции, ставят свой мольберт в любом приглянувшемся во время прогулки месте; их влекут самые недолговечные состояния природы: море с его зыбким горизонтом, переливающаяся речная гладь, плывущие по небу облака, играющие солнечные блики, тающий дым и переливающийся перламутром снег.

Благодаря обостренной визуальной чувствительности внимание этих художников в первую очередь привлекают любые отражения, особенно все неуловимое и зыбкое. Они различают тончайшие оттенки и стремятся передать ощущение легкого ветерка, от которого по воде пошла рябь, затрепетала листва деревьев, заволновалась высокая трава. В отличие от своих предшественников, они не удовлетворяются просто изображением определенного времени года – они хотят передать ощущение, возникшее в конкретном месте в определенный день и час. Поэтому некоторые из них – в первую очередь Клод Моне – стали писать «серии» картин, чтобы доказать: художник, который ставит свой мольберт в одном и том же месте и от восхода до заката солнца, другими словами, час за часом пишет одну и ту же натуру – стог сена, тополя, собор, кувшинки, – наблюдает непрерывное изменение форм и цвета благодаря призрачности освещения и светлым, прозрачным теням.

В этой связи любопытно отметить, что в апреле 1874 г. (первая выставка импрессионистов, как нам известно, прошла с 15 апреля по 15 мая того же года) Верлен в Монсе писал свое «Искусство поэзии», которое он посвятил Шарлю Морису; впервые оно было опубликовано 10 ноября 1882 г. в основанном Ванье журнале «Пари модерн», а впоследствии вошло в сборник «Далекое и близкое».

О музыке на первом месте!

Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим, и вместе
Не давит строгой полнотой.
Ценя слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты!
То – взор прекрасный за вуалью,
То – в полдень задрожавший свет,
То – осенью, над синей далью,
Вечерний, ясный блеск планет.
Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг!

Если же говорить о технике живописи, то надо отметить, что импрессионисты отказались от изображения форм и цвета такими, какими – как полагали художники – те должны были быть, ради изображения их такими, какими они видели их под деформирующим воздействием освещения. Таким образом они отказываются от некоторых традиционных принципов живописи, заменяя уточняющий форму и дающий представление об объеме контурный рисунок мелкими отдельными и контрастными мазками. В основе перспективы больше не лежат законы геометрии – ощущение ее создается благодаря уменьшению интенсивности цвета по мере удаления от первого плана, а также наложению более приглушенных тонов, с помощью чего создается впечатление про-

странства и объема. Уточним, что оттенок – это качество краски (например, изумрудная зелень, зелень Паоло Веронезе, английская зелень, если речь идет о зеленых красках), а тон – это степень интенсивности цвета от самого темного до самого светлого. Художники также отказываются от светотени и ее резких контрастов, поэтому с их палитры исчезают все черные, серые, чистые белые и коричневые краски, все «земли»; остаются почти исключительно только цвета радуги – голубой, зеленый, желтый, оранжевый, красный, фиолетовый. И, начиная с этого момента, художники пишут только то, что они видят, а не то, что они знают: например, земля на их картинах может быть фиолетовой, сиреневой, голубой, розовой или оранжевой, но никогда – коричневой. Пользуясь перечисленными цветами, они часто прибегают к технике оптического смешения: на полотно рядом кладутся два чистых цвета, не будучи предварительно смешаны на палитре художника, – глаз зрителя сам составит тот цвет, которого добивается живописец. Так, например, положенные рядом мелкие мазки красной и синей краски позволяют зрителю – благодаря полученному таким образом эффекту вибрации – «увидеть» фиолетовый. Эти художники воспользовались теориями великих ученых Шеврёля, Гельмгольца и Руда.

Солнечный луч расщепляется на спектральные составляющие: фиолетовый, синий, голубой, зеленый, желтый, оранжевый, красный – всего семь цветов. Но поскольку синий – это разновидность голубого, то в действительности число их

сводится к шести. Три краски называют первичными, или основными, или исходными – голубую, красную и желтую. Три другие краски – зеленую, фиолетовую и оранжевую – называют сдвоенными или производными, поскольку они получаются в результате смешения двух первичных красок: при смешении голубой и желтой получается зеленая, голубой и красной – фиолетовая, красной и желтой – оранжевая. Каждая из трех производных красок является дополнительной по отношению к той первичной краске, которая не входит в данный состав. Так, зеленая является дополнительной для красной краски, фиолетовая – для желтой, а оранжевая – для голубой. Каждая краска имеет свойство окрашивать окружающее пространство в свой дополнительный цвет, поэтому тень от предмета всегда слегка окрашена в цвет краски, дополнительной по отношению к цвету предмета. Тень от красного предмета будет зеленоватой, и оттенок этого зеленого будет различен – в зависимости от того, какой именно красной краской пользовался художник.

Добавим в заключение, что в соответствии с открытым Шеврёлем законом контрастного взаимодействия цветов две положенные рядом дополнительные краски – например, зеленая и красная – или две производные дополнительные – например, фиолетовая и зеленая – усиливают друг друга, и наоборот, при смешении они утрачивают интенсивность цвета. Дополнительный цвет каждой из двух положенных рядом красок воздействует на другую краску. В случае с дву-

мя дополнительными цветами – например, красным и зеленым – дополнительный для красной зеленый воздействует на зеленый, усиливая его, а дополнительный для зеленого красный цвет точно так же воздействует на красную краску. В случае с двумя производными дополнительными – например, фиолетовым и зеленым – дополнительный для зеленого красный цвет воздействует на фиолетовый, который обретает более красный оттенок, а дополнительный для фиолетового желтый цвет воздействует на зеленый, который от этого становится желтее. Фиолетовый и зеленый, в каждом из которых есть синий компонент, будучи положены на холсте рядом, блекнут, поскольку две краски, в составе которых есть одна и та же первичная краска, смягчают действие друг друга.

В сжатом виде восприятие мира импрессионистами и суть их техники лучше всех выразил Жюль Лафорг в статье, озаглавленной «Критика искусства, импрессионизм», опубликованной в 1903 г. в «Посмертных записках».

«Физиологические истоки импрессионизма. – Предубеждение против рисунка. – Если допустить, что произведение живописи не возникает в уме и в душе, а создается посредством глаза, имеющего поэтому в живописи первостепенное значение, точно так же как ухо в музыке, то импрессионист является художником-модернистом, чувствительность глаза которого значительно превосходит средний уровень; забыв о вековых традициях живописи, отраженных в собранных му-

земами полотнах, о полученных в школе познаниях в области оптики, о рисунке, колорите и перспективе, художник-импрессионист непосредственно созерцает тот мир, что открывается его взору на пленэре, другими словами, вне стен плохо освещенной мастерской, – улицу, луга и поля, интерьеры – и отражает эти ощущения, превращаясь, таким образом, целиком и полностью в орган, предназначенный только для того, чтобы видеть и изображать только то, что он видит. [...]

Глаз художника академической школы и глаз импрессиониста. – Полифония красок. – В залитом светом пейзаже, где человеческие существа моделируются как раскрашенные гризайли, в пейзаже, внутри которого глаз художника академической школы не видит ничего, кроме заливающего все белого цвета, импрессионист видит, как этот свет окутывает все, но не мертвящей белизной, а тысячью вибрирующих цветовых контрастов, которые играют и переливаются, словно луч света, прошедший через призму. Там, где глаз художника академической школы видит лишь внешние контуры изображенного, импрессионист видит настоящие линии, не сводимые к геометрическим формам, а созданные множеством неправильных мазков, линии, которые – если смотреть на них издали – передают ощущение жизни. Там, где глаз художника академической школы видит все предметы размещенными на тех местах, где они должны находиться в соответствии с сугубо теоретическими представлениями, глаз импрессиониста видит перспективу, образуемую мно-

жеством оттенков и мазков, которые беспрестанно меняются вслед за переменчивым состоянием атмосферы.

В целом же глаз импрессиониста с точки зрения эволюции человеческого глаза является наиболее развитым, поскольку он улавливает и передает тончайшие и наиболее сложные из всех известных цветовых нюансов в их сочетании.

Импрессионист видит и передает природу такой, какова она есть на самом деле, – другими словами, он передает только многоцветную вибрацию. Ни рисунка, ни света, ни моделирования, ни светотени – все это было сочтено несерьезным, поскольку в реальной действительности сводимо к вибрациям цвета, а значит, и на холсте должно быть передано исключительно посредством цветовых вибраций».

Следует отметить, что некоторые художники-импрессионисты занимались и скульптурой. Так, Дега лепил из воска танцовщиц и лошадей; несколько скульптурных этюдов обнаженных фигур выполнил Ренуар. Насколько возможно относить к импрессионизму творчество Майоля, друга Ренуара, в значительной степени повлиявшего на художника в конце его творческого пути? Или Огюста Родена, друга Клода Моне и художников его круга, которого иногда упрекали в близости к импрессионизму?

В любом случае вслед за художниками, открывшими импрессионизм, предпочтение ему стали отдавать писатели и поэты, которых влекли такие темы, как солнце, свет, дрожащие отблески, вода, ветер, дождь. В опубликованной

в 1897 г. книге Андре Жида «Яства земные» есть фразы, перекликающиеся с тем, что так волновало Клода Моне и его друзей, и свидетельствующие об интересе к тончайшим нюансам ощущений и мимолетным впечатлениям. «Смогу ли я описать, а ты – понять, что составляло мою радость в тот день, – пишет автор «Яств земных», – если я скажу тебе, что это был восторг, вызванный освещением? Я сидел в саду; солнца не было видно, но воздух был пропитан рассеянным светом, словно синь небес расплавилась и превратилась в мелкий дождик.

Да, действительно, можно было сказать, что в этой большой аллее струился свет, а на кончиках ветвей, после того как по ним стекали лучи света, оседала золотистая пена». Еще одна цитата из Андре Жида: «Море – бесформенное и всегда пребывающее в движении; волны бесшумно набегают и отступают, они нагоняют друг друга, оставляя почти на том же месте пенистую кромку. Меняется только форма волн – вода откатывается, оставляя их у берега навсегда».

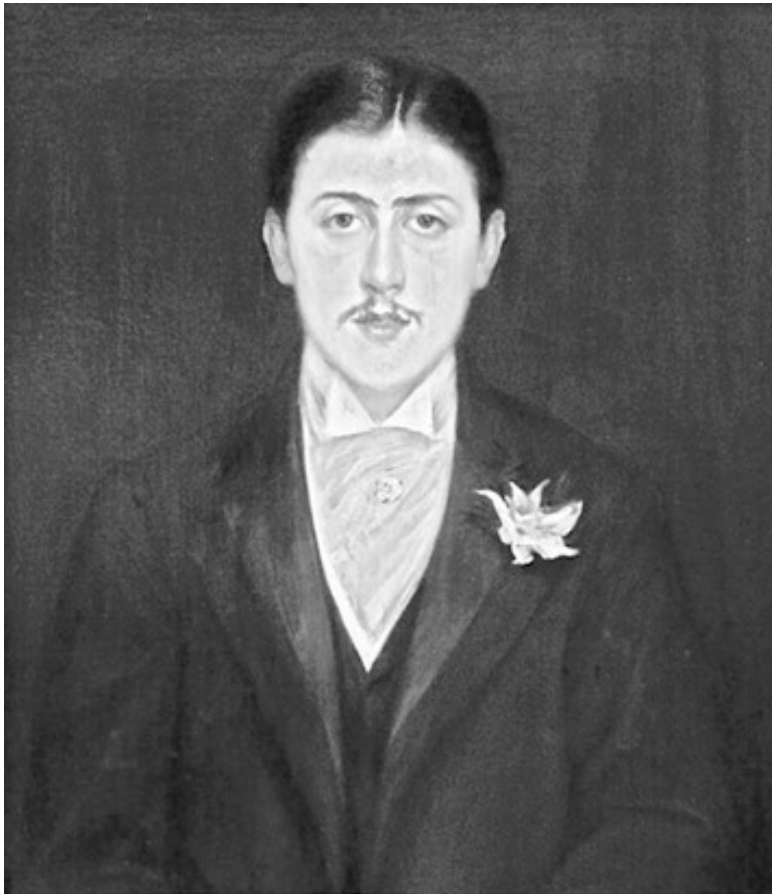
Но наиболее ярким воплощением импрессионизма в литературе был Марсель Пруст: когда он описывает какой-нибудь пейзаж, а точнее, те ощущения, которые этот пейзаж у него вызывал, перед вашими глазами возникает картина, написанная кистью импрессиониста: «Солнце зашло, и виднеющееся сквозь яблони море окрасилось сиреневым. Далеко, на горизонте, проплывали голубовато-розовые облачка, невесомые, как светлые, увядшие венки, и неотступные,

как сожаление; грустная шеренга тополей и церковь, верхняя часть которой еще розовела, постепенно погружались в сумрак; последние лучи солнца, не касаясь стволов, окрашивали ветви, развешивая вдоль тенистых балюстрад гирлянды света» («Утехи и дни», 1896). Чертами художников-импрессионистов – главным образом Клода Моне и Ренуара – наделяет Пруст художника Эльстира, одного из персонажей своего многотомного цикла «В поисках утраченного времени», начатого в 1913 г.: «И все же мне стало ясно, в чем их очарование: любая из них являла собой преобразование тех предметов, какие писал художник, – преобразование сродни тому, которое в поэзии именуется метафорой, и еще мне стало ясно, что Бог-Отец, создавая предметы, давал им названия, Эльстир же воссоздавал их, отнимая у них эти названия или давая другие. [...] Но именно те редкие мгновенья, когда мы воспринимаем природу такую, какова она есть, – поэтически, – и запечатлевал Эльстир. Одна из метафор, наиболее часто встречавшихся на маринах, висевших в его мастерской, в том и заключалась, что, сравнивая землю и море, он стирал между ними всякую грань. Это сравнение, молча и упорно повторяемое на одном и том же холсте, придавало картине многоликое и могучее единство».



Ж.Э. Бланш.

Портрет Андре Жида



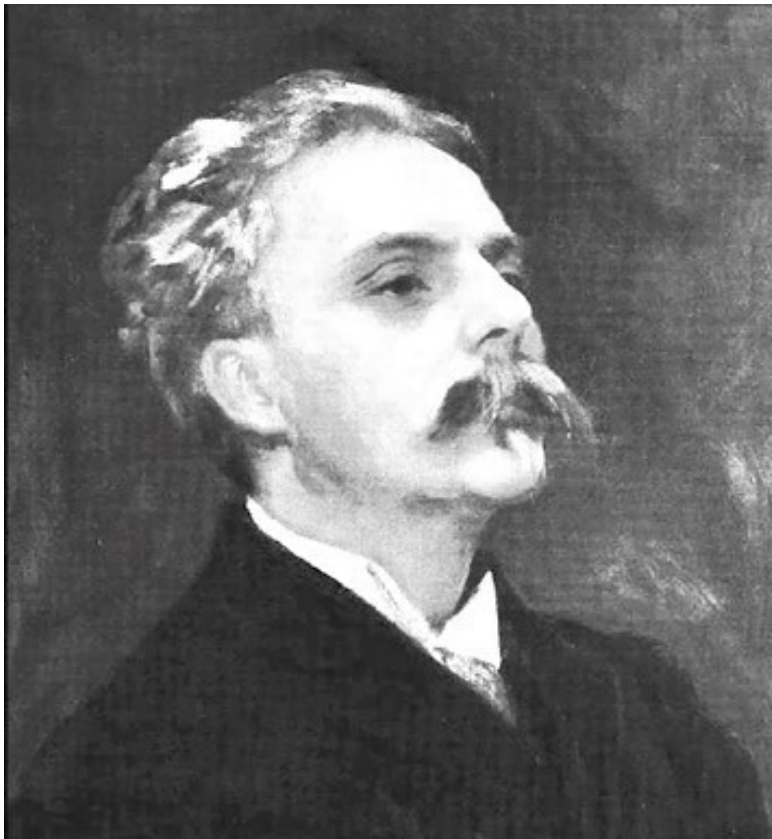
Ж.Э. Бланш.

Портрет Марселя Пруста. 1892

Пруст очень точно определил эту новую форму искусства:

«именно попытка Эльстира представлять предметы не такими, какими он их знал, а на основании оптических обманчивых представлений, из которых складывается первоначальное наше видение, привела его к применению некоторых законов перспективы, и это было потрясающе, ибо впервые открыло их искусство».

Даже музыка не осталась в стороне от всеобщей увлеченности импрессионизмом. «Дебюсси, – отмечал Эмиль Вийермо, – чудесным образом согласовывался с устремлениями художников, добивавшихся наиболее точной передачи света, ставшего главным элементом их художественного языка. Это стремление привело их к использованию микроструктуры. Дебюсси, как и они, инстинктивно использовал все возможности фрагментации, разложения звуков и тембра, а его пристрастие к использованию сурдин проистекало из той же эстетической потребности, что и стремление художников передать все переливы красок. Живописцев, открывших феерию вибраций атмосферы, которая оживляла краски, упрекали в том, что ради этой феерии они пожертвовали определенностью и четкостью контуров. Противники обвиняли импрессионистов в том, что те не владеют искусством рисунка! С подобным непониманием, проистекавшим из тех же причин, столкнулся и Дебюсси: о композиторе часто и несправедливо говорили, что его музыка – это один бесконечный пейзаж в серых тонах, где нет единой мелодии».



Дж. С. Сарджент.

Портрет Габриеля Форе. 1898



Ж.Э. Бланш.

Портрет Клода Дебюсси. 1903

И даже названия произведений Дебюсси напоминают излюбленные мотивы живописи импрессионистов: «Облака» (триптих «Ноктюрны», 1898), эскиз «Сады под дождем» (цикл «Эстампы», 1903), три эскиза «Море» («От восхода солнца до полудня на берегу моря», «Игра волн», «Диалоги моря с ветром», 1903–1905), «Отражения на воде» (из цикла «Образы», 1905–1907), «Следы на снегу» и «Паруса» («Прелюдии», 1-я тетрадь, 1910), «Туманы» («Прелюдии», 2-я тетрадь, 1913).

Изысканность и утонченность характерны и для творчества Габриеля Форе. Этот композитор в своих произведениях, где ритм едва намечен, зато все подчинено передаче тончайших нюансов, тоже часто обращается к теме моря, волн, облаков, ветра.

Художники-импрессионисты посещали либо Академию Сюиса, либо мастерскую Глейра. Академия Сюиса, названная по имени ее владельца, находилась на набережной Орфевр. Это было учебное заведение с довольно вольными порядками, где за умеренную плату можно было работать с натурщиками и где никому не навязывались советы, не вносились исправления; там также не требовалось сдавать экзамены. Академию Сюиса некоторое время посещали Эдуард Мане и Клод Моне, но больше всего времени в ее стенах провели Писсарро, Сезанн и Гийомен – так сформировалась первая группа из трех художников.

Почти в то же время – в конце 1862 г. – в мастерской Глейра образовалась еще одна группа, из четырех художников. Глейр преподавал в Школе изящных искусств, поэтому созданная им мастерская опосредованно была связана со Школой. Обучение в мастерской Глейра, которую посещали Базиль, а затем Клод Моне, Ренуар и Сислей, стоило несколько дороже. Через два года Глейр закрыл свою мастерскую, и Клод Моне с друзьями вновь оказались предоставлены самим себе.

Как мы уже знаем, свою первую выставку импрессионисты провели с 15 апреля по 15 мая 1874 г. в помещении ателье фотографа Надара, размещавшемся в доме № 35 по бульвару Капуцинок; ее организовало «Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр.», и в ней приняли участие тридцать художников. Как критика, так и зрители встретили выставку в штыки, и именно в связи с этой выставкой Луи Леруа впервые употребил слово «импрессионизм». Вторая выставка состоялась через два года – в апреле 1876 г. – в галерее Дюран-Рюэля на улице Лепелетье, 11. Она собрала двадцать участников. Эта выставка встретила еще большее непонимание, о чем свидетельствует статья Альбера Вольфа в «Фигаро» от 3 апреля, поражающая нас сегодня своей глупостью.

«Улице Лепелетье не повезло. После недавнего пожара в здании театра Оперы в этом районе случилось еще одно несчастье – у Дюран-Рюэля открылась выставка так на-

зываемой «живописи». Мирный прохожий, привлеченный флагами над входом, открывает дверь, и перед его испуганным взором открывается ужасающее зрелище: здесь выставили свои произведения пять-шесть страдающих болезненным тщеславием душевнобольных, среди которых одна женщина. Некоторые посетители корчатся от смеха, глядя на развешанные по стенам картины; у меня же защемило сердце – эти, с позволения сказать, художники называют себя «непримиримыми», «импрессионистами». Они берут холст, краски, кисти и небрежно, наугад, кладут несколько мазков, после чего ставят свою подпись. Так в больнице в виль-Эвра помутившиеся рассудком люди подбирают на дороге камушки, полагая, что нашли бриллианты. Перед нами отвратительное зрелище человеческого тщеславия, превратившегося в манию! Заставьте-ка господина Писсарро уяснить, что деревья – не фиолетовые, а небо – не цвета только что взбитого масла и что ни в одном краю не найти пейзажей, которые изобразил он на своих полотнах, и нет разума, способного мириться с подобными заблуждениями! С таким же успехом можно пытаться убеждать считающего себя папой римским пациента д-ра Бланша, что он находится в Батиньоле, а не в Ватикане. Или попробуйте вразумить господина Дега: объясните ему, что искусство обладает определенными достоинствами, а именно рисунок, цвет, замысел, законченность, – и он рассмеется вам в лицо, обозвав вас реакционером. Или попытайтесь объяснить господину Ренуару, что женское тело

– это не груда разлагающейся плоти с зелеными и фиолетовыми пятнами, вызывающими мысль о трупе! Как в любых бунтарских объединениях, в этой группе есть женщина – ее зовут Берта Моризо, и наблюдать за ней интересно, поскольку женское очарование сочетается в ней с полным помрачением рассудка».

Однако у импрессионистов появились и немногочисленные сторонники, среди которых были Арман Сильвестр, Кастаньяри и Дюранти. Третья выставка состоялась в 1877 г., тоже в апреле, на улице Лепелетье, 6; в ней приняли участие восемнадцать человек.

В следующем, 1878 г. вышло первое исследование, посвященное новой живописи, – оно называлось «Художники-импрессионисты» и было написано Теодором Дюре.

С 10 апреля по 11 мая 1879 г. на авеню Опера, 28 прошла четвертая выставка импрессионистов, где были представлены работы шестнадцати участников. С 1 по 30 апреля следующего года на улице Пирамид, 10 прошла пятая выставка, в которой участвовали восемнадцать человек. Шестая выставка группы, где были представлены работы тринадцати участников, состоялась в 1881 г., со 2 апреля по 1 мая на бульваре Капуцинок, 35. Седьмая прошла в марте 1882 г. на улице Сент-Оноре, 251, в помещении, снятом Дюран-Рюэлем, где свои работы выставили всего девять участников. И наконец, восьмая, и последняя, выставка прошла с 15 мая по 15 июня 1886 г. на улице Лаффитт, 1; в ней участвовали семнадцать

человек, в том числе неоимпрессионисты и символисты.

Добавим, что в том же, 1886 г. Дюран-Рюэль привез в Нью-Йорк триста картин импрессионистов, и их работы имели там определенный успех.

Импрессионизм, столь поносимый, как мы только что видели, современниками, вошел в моду спустя пятьдесят лет, вследствие чего распространена тенденция считать это искусство замкнутым в себе самом. На самом деле импрессионизм был только тенденцией, безусловно революционной, особенно в живописи, которая, однако, не преследовала никакой цели. Так, – и это важно отметить, – некоторые художники-импрессионисты скоро увидели недостатки новой живописной манеры, не оспаривая при этом исключительных возможностей, таящихся в этой манере. Что-то пытался сделать Ренуар, возвращаясь к рисунку и двигаясь в направлении стилизации форм, но мастером, который первым – одновременно с неоимпрессионистами – резко отошел от принципов импрессионизма, был Поль Сезанн.

Признавая все значение движения импрессионистов, он осознал и опасность, таящуюся в излишне спонтанной манере письма, заявив: «Я хочу превратить импрессионизм в нечто более основательное и долговечное – в искусство, которое будут собирать и хранить музеи». Каждый день Сезанн с необыкновенным упорством трудился, продвигаясь к поставленной цели и добываясь всеобъемлющего синтеза путем соединения спонтанности и скрупулезной точности, ми-

молетного и постоянного, мгновенного впечатления от природы и расчета, формы и цвета, пытаясь перешагнуть границы внешнего и воссоздать мир во всей его полноте, стремясь к абсолютному – в философском и поэтическом смысле. Некоторые исследователи считают его человеком прошлого, человеком своего времени, другие же полагают, что он всецело обращен к будущему, что Сезанна можно считать первым великим художником-модернистом, непосредственным предшественником не только фовистов и кубистов, но и многих независимых художников-авангардистов. Непосредственно связаны с искусством Сезанна написанные в Эстаке пейзажи Жоржа Брака, основоположника кубизма.

В 1886 г. формируется новая эстетика, вытекающая из импрессионизма. Художники, объединившиеся под новыми знаменами, на которых было начертано слово «неоимпрессионизм», не отвергали находок Моне и его сподвижников. Напротив, они объявляли себя их последователями, но при этом отказывались принять их художественную концепцию, в основе которой лежали только ощущения и случайные находки. Они выступают за живопись, в основе которой лежит рациональный метод, тщательно разработанный и систематизированный в соответствии с точными законами. Неоимпрессионисты были новаторами, но в то же время они стремились продолжить определенную традицию, считая своим предшественником Делакруа. Теоретик этой группы Синьяк в своем исследовании «От Эжена Делакруа до неоим-

прессионизма», опубликованном в 1899 г. в журнале «Ревю бланш», четко сформулировал истоки, принципы и цели нового искусства. Он говорит о «дивизионизме», который является эстетикой, тогда как «пуантилизм» – просто техника, ведущая начало от византийских мозаик. «Суть неоиmprессионизма, – пишет он, – не в том, чтобы писать маленькими точками, а в том, чтобы разделять, то есть добиваться передачи всей яркости красок, всей гармонии посредством: 1) оптического смешения только чистых пигментов (все оттенки цветов радуги и их тона); 2) методичного разделения элементов (локальный цвет; цвет, приобретаемый под воздействием освещения; их взаимодействие); 3) равновесия этих элементов и их пропорционального соотношения (с учетом закона контрастного взаимодействия цветов); 4) выбора мазка, пропорционального размеру полотна».

Добавим, что мазки методично кладутся рядом друг с другом мелкими точками, что и дало название этой технике – «пуантилизм»; при этом художники опирались на оптическое смешение тонов. Отметим, наконец, что теории неоиmprессионистов основывались на исследованиях ученых – знаменитая работа Шеврёля «О законе контрастного взаимодействия цветов» в 1889 г. была переиздана.

Когда Клод Моне писал красную крышу, то он, не задумываясь, клал зеленоватые тени, то есть цвета краски, дополнительной по отношению к красной. Таким образом, на холсте воспроизводился оттенок, уловленный необычайно воспри-

имчивым глазом художника. Неоимпрессионисты не брали наугад любую красную или любую зеленую краску: если, например, красный цвет чуть отдавал оранжевым, они клали зеленую краску с налетом голубизны. Если же, наоборот, красный имел фиолетовый оттенок, то они пользовались зеленой краской с желтоватым оттенком – и так, основываясь на семидесяти двух сегментах хроматического круга Шеврёля, они клали рядом с определенной красной краской только ту единственную зеленую, которая ей соответствовала.

Как отмечено выше, с 15 мая по 15 июня 1886 г. прошла восьмая, и последняя, групповая выставка художников-импрессионистов: к ним присоединились и неоимпрессионисты, среди которых был Сёра, представивший большое полотно «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Именно эта работа и стала манифестом нового направления. Вскоре, с 21 августа по 21 сентября, художник снова выставил свою работу – во втором «Салоне независимых». Вокруг Сёра сгруппировались ученики, разделявшие его художественные взгляды: Синьяк, Дюбуа-Пилле, Анри Эдмон Кросс, Люсьен Писсарро, Ангран. 19 сентября 1886 г. Феликс Фенон в бельгийском журнале «Ви модерн» впервые употребил термин «неоимпрессионизм», подхваченный затем в статье Арсена Александра в «Эвенеман».

В феврале 1887 г. Сёра, Синьяк и Писсарро выставляют свои работы в Брюсселе на выставке «Группы двадцати». К ним присоединились Птижан, Максимилиан Люс, Люси

Кутюрье и бельгийские художники Анри ван де Вельде и Тео ван Риссельберге.

И наконец, среди художников, испытавших сильное влияние импрессионизма и неоимпрессионизма, следует назвать Ван Гога и Тулуз-Лотрека, которые, однако, как Дега, Эдуард Мане, Фантен-Латур и еще несколько человек, остались независимыми.

В заключение подчеркнем, что иногда в силу непосредственного воздействия, иногда – в результате полемики, но истоки всех значительных явлений в современной живописи – наби, фовизма, кубизма, а также творчества многих независимых художников – следует искать в том плодотворном периоде, к изучению которого мы сейчас приступаем.

Предшественники импрессионизма

АППИАН Адольф, наст. фамилия и имя Бартеlemi Жак (1818–1898). Адольф Аппиан получил образование в Школе изящных искусств в Лионе; был учеником Коро и Добиньи. В 1835 г. представил свои работы в жюри Салона, но к участию в выставке впервые был допущен только в 1855 г., после чего регулярно выставлялся до самой кончины. Его пейзажи, написанные тонкими изящными мазками, передают изменения освещения; иногда вследствие игры и переливов красок они напоминают полотна импрессионистов. Он написал много картин в окрестностях Лиона, в Оптево и Вирьё, а также в департаменте Эн, в Кольюре, Тулони, Мартиге; работал художник и в Венеции. Будучи прекрасным гравёром, Аппиан сумел, изображая родные места, передать поэтическую меланхоличность повседневности: телеги, стоящей на поляне, берега пруда, буковой рощицы; на своих гравюрах он добивался неожиданных эффектов благодаря особой технике нанесения красок и их просушки. Однако если гравюры Аппиана по-прежнему находят почитателей, то живопись его несправедливо забыта, хотя некоторые из полотен художника с полным на то основанием могут быть отнесены к импрессионизму.

АРПИНЫ Анри (1819–1916). Ученик Жана Алексиса Ашара, художника лионской школы живописи; сопровождал

Ашара в его поездках. В начале своего творческого пути Арпиньи был близок к «школе Фонтенбло», однако у него было немало общего и с теми современными художниками, которые считаются предшественниками импрессионизма, – особенно это заметно на акварелях, написанных Арпиньи безупречно точными и тонкими мазками.

После поездки в Италию, где он изучал живопись, Арпиньи выставляет в Салоне (1853) свою работу «Вид Капри». В 1868 г. жюри Салона отклонило его работу «Дикие утки», и художник ее уничтожил. Однако впоследствии он был вознагражден, получив, в отличие от других предшественников импрессионизма, много наград Салона за свои картины.

АХЕНБАХ Освальд (1827–1905). Родился 2 февраля 1827 г. в Дюссельдорфе; умер 1 февраля 1905 г. В течение 12 лет учился в дюссельдорфской Академии художеств; немалую роль в его становлении как художника сыграл старший брат Андреас. Ахенбах достаточно рано проявляет интерес к пейзажной живописи. В 1845 г. он перебирается в Баварию, а затем в Северную Италию; последующие годы проводит в Неаполе, Венеции, Вероне, а затем в Швейцарии и долине Рейна.

Однако на самые оригинальные работы его вдохновили виды Южной Италии. Здесь он пишет сцены из народной жизни, парады, религиозные праздники и процессии, кавалькады всадников, а также – как и французские предшественники импрессионистов – восходы солнца, сумерки, пе-

реливы лунного света, полуденные пейзажи; при этом он уделяет много внимания световым контрастам, но всегда соблюдает верность правде. Его произведения, где цветовая гамма доведена до виртуозного совершенства, противостояли духу классицизма, который отличал в ту пору дюссельдорфскую школу живописи с характерной для нее скрупулезной передачей мельчайших деталей. Ахенбах же клал краску широкими крупными мазками.

Его работы дышат естественной свежестью и поэтическим восприятием природы, но слегка отмечены романтизмом, примером чего может служить картина «Лодка, застывшая перед Лорелейей» (1862), на которой изображены его брат Андреас и другие члены семьи.

БЛЕХЕН Карл (1798–1840). Ученик берлинской Академии художеств и художника-пейзажиста Лютке, Блехен с 1824 по 1827 г. работал декоратором в театре Кёнигштадта. В 1828 г. он совершает поездку в Швейцарию и Италию; позже он сменяет Лютке на должности преподавателя берлинской Академии художеств, а в 1835 г. становится ее членом. Намного раньше Менцеля он начинает писать сюжеты, на первый взгляд лишённые какой-либо живописности (например, крыши домов или дымящая заводская труба), обращая внимание на изменения освещения.

Мазок художника точен и тонок, почти как у импрессионистов. Его картина «Пальмовая аллея на Павлиньем острове» передает всю гамму бледно-зеленых красок, в которую

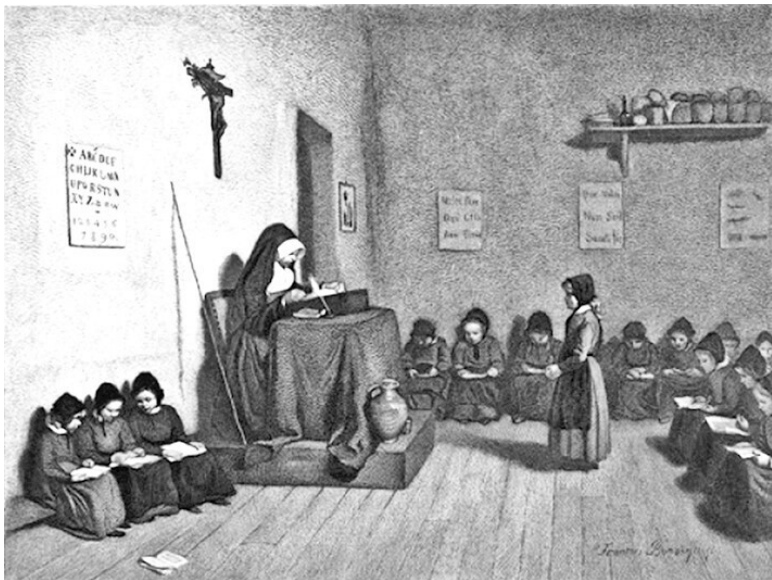
вплетены тончайшие голубые тени.

БОНВЕН Франсуа (1817–1887). Детство Франсуа Бонвена было безрадостным. Его отец, отставной военный, ставший сельским полицейским и владельцем местного кабака, женился вторым браком на женщине, не питавшей особой нежности к пасынку. Начав благодаря собственному упорству работать в типографии, Франсуа покинул дом отца и поступил писцом во Дворец юстиции, где трудился днем, по ночам подрабатывая в типографии. Получив место канцелярского служащего с жалованьем тысяча франков в месяц, Бонвен смог себе позволить посвятить вечера занятиям рисунком. В 1845 г. он становится учеником Франсуа Гране и, следуя примеру своего наставника, искавшего персонажей своих картин среди монахов, пишет портреты монахинь, ухаживающих за пациентами в больницах для неимущих. Начиная с 1847 г. Бонвен выставляется в Салоне.

Искренность, которой дышат его полотна, а также выбор сюжетов позволяет сравнить его с Шарденом или с Питером де Хохом. Как и картины этих двух мастеров, работы Бонвена пронизаны атмосферой спокойствия и сосредоточенности, а его натюрморты свидетельствуют о любви к простым и обыденным предметам: подсвечнику, мельнице для кофе, медному тазику; полотно, на котором изображено приготовление к крестьянскому ужину, ставит Бонвена в один ряд с мэтрами реализма. Однако в то же время он горячо поддержал первые шаги Мане в искусстве. Стремление Бонвена пе-

редавать изменения освещения позволяет отнести художника к предшественникам импрессионизма, а его рисунки углем удивительно напоминают рисунки Сёра.

В 1886 г. друзья организовали ретроспективную выставку его работ, где представлено около сотни полотен, а через шесть месяцев художник ослеп.



Ф. Бонвен.

Школа для девочек-сирот. Внутренний вид. 1873

Была организована благотворительная распродажа, сред-

ства от которой передаются Бонвену; год спустя он умирает. Картины Франсуа Бонвена трогают нас своим смирением, а также искренностью и достоверностью, в поисках которых провел свою жизнь этот скромный труженик.

БОНИНГТОН Ричард Паркс (1801 или 1802–1828). Бонингтон, семья которого в 1817 г. переехала в Кале, намереваясь основать фабрику по производству кружев, учился там у Франсуа Луи Франсья, французского художника-акварелиста. Во время Революции (1789–1799) Франсья жил в Лондоне и познакомился там с Гёртином. В 1818 г. семья Бонингтона переезжает в Париж, и он начинает посещать мастерскую Гро. Бонингтон много путешествовал по Франции и Италии, поочередно выставляя свои работы то в парижском Салоне, то в Англии; поэтому до известной степени его можно считать французским художником, тем более что он дружил с Делакруа и Юэ. Однако пейзажи его скорее напоминают английскую живопись, придававшую большое значение тому, как написано небо, как переданы пространство и пропитанный светом и влагой воздух. Иногда работы Бонингтона вызывают в памяти полотна Констебла и Тёрнера, но для них характерны чисто французские изящество и элегантность.

Отмеченные влиянием романтизма картины Бонингтона, будь то жанровые сценки или исторические полотна – жанры, в развитие которых он внес много нового, – написаны в мягких тонах, напоминающих манеру голландских масте-

ров, а его пейзажи наряду с работами Делакруа и Тёрнера прокладывают путь импрессионистам.

ВАЛЕНСЬЕНН Пьер Анри де (1750–1819). Хотя Валенсьенн был одним из ведущих представителей неоклассицизма и в своей книге «Элементы практической перспективы в работе художника» настолько показал себя художником академической школы, насколько это возможно, в этюдах, выполненных прямо на природе, он опровергал собственные теории: «Когда талантливый человек созерцает природу, он не видит в ней ничего особенного: он видит ее такой, какова она есть; он восхищается, но он не испытывает удовлетворения – даже скалы кажутся ему скучными... Счастлив тот художник, который отдается очарованию мечты и видит природу такой, какой она должна быть! Он вполне удовлетворен, он преисполнен благородной гордости от того, что сам создает, если можно так выразиться, природу столь совершенную, что в реальной жизни ее редко встретишь. Такой художник непременно должен создавать что-то новое, потому что его всегда разгоряченное воображение постоянно подпитывается поэтическими описаниями природы и бесконечно множит все новые и новые образы».

Это описание выдуманного пейзажа, которое так любили в XVIII в. Уроженец Тулузы, ставший главой школы, признанным наследником «великой техники Пуссена», преподававший перспективу в Школе изящных искусств, он был учеником Дуйена. Валенсьенн совершил путешествие по Ита-

лии и с особым вниманием изучал пейзажи Лоррена и Пуссена; у него было множество последователей. В 1789 г. художник стал членом Королевской Академии живописи и в том же году впервые выставил свои произведения в Салоне.

ВАСМАНН Рудольф Фридрих (1805–1886). Он родился в Гамбурге, учился у Нэкке в Дрездене, а затем в Мюнхене и Риме. Васманн подружился с Корнелиусом, который в ту пору возглавлял группу «Назарейцев»; входившие в нее художники прославились большими историческими полотнами, такими, как «История Иосифа», написанным для семейства Бартольди. Однако Васманна влекла пейзажная живопись, и он уединился в одном из затерянных уголков Тироля, где и прожил до самой смерти.

Творчество художника было совершенно забыто, пока в начале XX в. его не открыл норвежский художник Бернт Грёнволд, который собрал картины Васманна и издал его «Дневник». Васманн оставил после себя красивые пейзажи долины реки Адидже в ее верхнем течении и гор Тироля. Он тонко почувствовал и сумел передать гармонию зелени высокогорных лугов и голубоватой дымки, которой затянуты горы и отдаленные вершины. Кисти его также принадлежит ряд портретов, которые отличает удивительное сходство с моделью.

ВЕЙРАССА Жюль Жак (1828–1893). Хотя художник написал немало жанровых сценок, таких, как «Жнецы», «Любители пива», «Крестьяне», на которых изображены люди,

работающие в поле, больше всего Вейрасса любил писать лошадей, преимущественно тягловых. Принадлежащие кисти Вейрасса сцены из сельской жизни, его крепкие першероны, фермерские дворы сближают творчество этого художника с творчеством Эрвье: оба художника стремились к разработке индивидуальной техники, тщательно отделявали детали и выбирали сходные сюжеты для своих картин. Как Шентрейль и Лавьей, Вейрасса пытался передать особенности дневного и вечернего освещения.

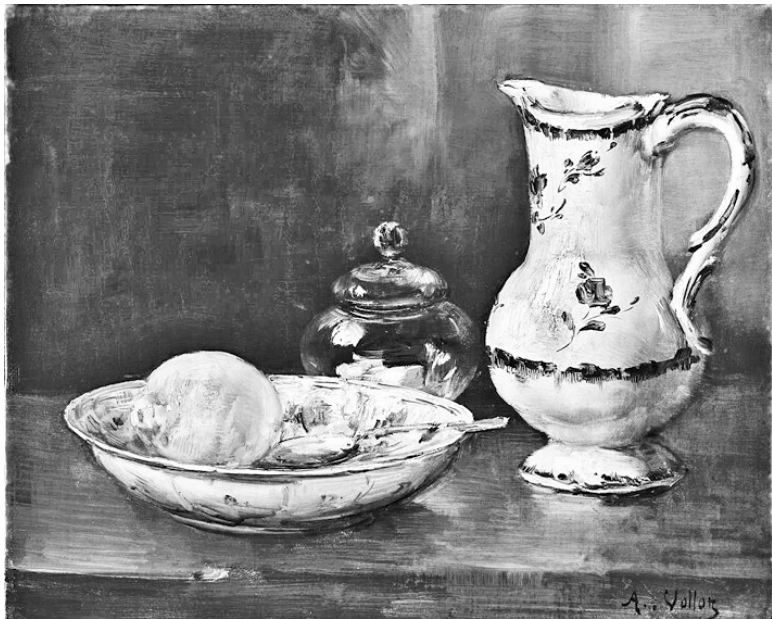
ВЕРНЭ Франсуа (1821–1896). Будущий художник родился в Лионе; матери Вернэ принадлежала ткацкая фабрика, а сам он был «художником по тканям», однако отказался посвятить себя промышленному искусству, предпочтя живопись. У Бержона он научился искусству композиции; художник также испытал сильное влияние Равье, с которым познакомился в 1850 г. после своего возвращения из Италии. У Равье он перенял независимость и манеру работать в одиночестве. Прирожденный колорист, Вернэ, следуя примеру двух своих любимых художников – Делакруа и Равье, – умело сочетал как яркие, резкие краски, так и приглушенные, блеклые тона.

После него остались пейзажи, рисунки углем и рисунки, подкрашенные акварелью, но главным образом – натюрморты; больше всего художник любил писать фрукты, располагая их на пышных тканях.

В конце жизни Вернэ почти не писал маслом, предпочи-

тая карандаш; нередко эти пейзажи, выполненные в стилизованной манере, напоминают работы Руо и Дерена. Как Равье и Карран, Франсуа Вернэ не был признан при жизни и умер в нищете, на больничной койке.

ВОЛЛОН Антуан (1833–1900). Сын лионского мастера по орнаменту, выходец из семьи, издавна славившейся искусностью в ремеслах, приехал в Париж в возрасте двадцати шести лет. Воллону повезло: камергер императрицы был покорен его натюрмортами и приобрел его работы по цене сто франков. С 1864 г. художник начинает выставляться в Салоне – уже первые отправленные в жюри работы Воллона заслужили высокую оценку критика Вильяма Бурже, отметившего профессионализм, с которым те были выполнены. Вскоре Воллон, испытавший влияние сначала Рибо, а затем Коро, становится признанным мастером натюрморта и пейзажной живописи; именно эти работы художника и дают основание отнести его к предшественникам импрессионизма. На некоторых его натюрмортах, пышность которых приводила в восхищение состоятельных людей того времени, изображены кувшины, персидский фарфор и парча; другие более трогательны, поскольку для них художник выбирал обычные предметы повседневного быта, как Шарден и Бонвен.



А. ВОЛЛОН.
Натюрморт

Как и Сезанн, Воллон в течение нескольких недель изучал только одно яблоко, а не три. «Таким образом, – говорил он, – я учусь моделировать и размещать каждый предмет именно там, где он и должен быть».

И насколько свободна и раскованна фактура в натюрмортах художника, настолько она изысканна и утонченна на его пейзажах, где небо, по мнению Пюви де Шаванна, так же

прекрасно, как на полотнах Бакхейзена.

Этот художник, мастерски владевший колоритом, был импульсивным, неуравновешенным человеком, искавшим скрытую душу предметов. Это о нем Вальдемар Жорж написал: «Воллон обладает свежестью визуального восприятия, которая заставляет вспомнить Коро, тогда как его рисунки углем предвосхищают – хотя это и может показаться странным – эскизы и наброски Мориса Вламинка».

ГЕНСЛЕР (ГЕНЦЛЕР) Иоганн Якоб (1808–1845). Этот художник, родившийся 21 января 1808 г. в Гамбурге и скончавшийся в том же городе 26 января 1845 г., писал жанровые сценки и пейзажи. Благодаря любви к природе и внимательному наблюдению за изменениями освещения ему, как и английским акварелистам, удалось предвосхитить открытия импрессионистов. Генслер сначала учился у В. Тишбейна в Эйтине, а затем в мюнхенской Академии художеств – в 1826 г. и в 1830 г. – в венской Академии художеств. Начиная с 1830 г. Генслер выставляет свои работы в Берлине, Гамбурге, Мюнхене и Дрездене.

В 1841 г. он объездил Голландию и Бельгию, с поразительной тонкостью подмечая игру света на восходе солнца и в сумерки, переливающиеся отражения неба и облаков на поверхности озерной глади; при этом все картины художника передают атмосферу мечтательности и грусти.

Наиболее характерные работы Генслера хранятся в гамбургском музее.

ГЁРТИН Томас (1775–1802). Гёртина, начинавшего свой жизненный путь учеником топографа, поддержали несколько меценатов, и впоследствии он стал выдающимся английским акварелистом. Художник совершил ряд поездок по Англии, затем побывал в Италии, а после заключения Амьенского мира – и во Франции. Непринужденность его манеры письма и тонкость видения оказали несомненное влияние на Тёрнера, Констебла, Кокса, Уинта, Котмена и – через Франсья – на Бонингтона, у которого учились Делакура и французские художники-романтики. Поэтому можно утверждать, что в известном смысле Гёртин стоит у истоков движения, которое отказалось от неоклассицизма и предпочло живопись, дававшую художнику большую свободу самовыражения и использования световых эффектов, – живопись, проторившую дорогу импрессионизму.

ГИГУ Поль (1834–1871). Этот представитель прованской школы во французской живописи наряду с Монтичелли может рассматриваться как подлинный предшественник импрессионизма. Гигу, который должен был стать нотариусом, под влиянием Эмиля Лубона, директора Школы изящных искусств в Марселе и одного из ведущих художников прованской школы, предпочел посвятить себя живописи.

В 1854 г. он впервые выставляет в Марселе два своих полотна, которые свидетельствуют о его несомненном даре колориста. В 1856 г. во время недолгого пребывания в Париже он открыл для себя творчество Курбе и, вернувшись в Про-

ванс, начал ездить с мольбертом по самым пустынным и засушливым местам. В 1862 г. художник снова оказывается в Париже. С 1863 г. вплоть до 1870 г. Гигу был непременным участником всех выставок Салона. Однако при малейшей возможности он возвращался в Прованс, живописные виды которого изображал на своих картинах. Часто он работал бок о бок с Монтичелли – при этом каждый по-своему трактовал вид, расстилавшийся перед ним. Постепенно цветовая гамма Гигу становилась тоньше; он начал писать на деревянной доске, чтобы добиться более теплых оттенков, – его тщательно отделанные картины излучают свет.

Возвращаясь в Париж, художник писал большие полотна, предназначенные для Салона, давал уроки живописи и рисунка, и, поскольку жилось ему нелегко, когда у него не хватало средств на поездку в Прованс, он довольствовался берегами Сены или Марны. Известность и уверенность в будущем пришли к художнику в возрасте тридцати семи лет, но вскоре он умер от инсульта.

ДЕЛАКРУА Эжен (1798–1863). Делакруа, с самого начала своего творческого пути предпочитавший неоклассицизму в духе Давида занятия в мастерских художников, повел – вместе с Жерико – французскую живопись по пути романтизма и стал подлинным предшественником импрессионизма. Как его друг Бонингтон и другие современные английские художники, Делакруа уже начал передавать многокрасочное преломление света. По свидетельству Жорж Санд,

когда художник писал цветы в Ноане, он обращал внимание на то, как постепенно они распускались, ежесекундно меняя свою окраску и форму. На другой день, оставаясь так же прекрасны, они были уже совсем другой формы, – благодаря такому наблюдению родились «Кувшинки» Моне.

В его письмах и «Дневнике» ощущается стремление художника к «чистой живописи», и Максим дю Камп даже использует применительно к творчеству Делакруа термин «абстрактный цвет». Делакруа считал, что живопись обладает душой и своим языком, благодаря чему она может выражать себя. Он говорил о работах Бонингтона, что те, «как брильянты, доставляют глазу наслаждение, независимо от сюжета и от того, являются ли они подражанием». Импрессионисты продолжили путь, проложенный в искусстве Делакруа.

ДИАС (ДИАЗ) де ла ПЕНЬЯ Нарсис Вирхилио (1807–1876). Он родился в Бордо, в семье испанских буржуа, подвергшихся преследованиям со стороны короля Жозефа. Будущий художник в раннем детстве остался сиротой и был воспитан протестантским священником. Начав, как и Жюль Дюпре, с росписи фарфора, он одновременно пишет небольшие картины, которые продает по цене от шести до двадцати пяти франков. В 1831 г. его работы были приняты жюри Салона. Большой поклонник Делакруа и Корреджо, Диас пишет картины, на которых любит изображать лесные чащобы; его манера класть мазки и дерзко сочетать положенные рядом краски дает основание отнести его к предшественникам им-

прессионизма. Андре Бийи сказал о нем: «Он был импрессионистом еще до того, как появилось это слово. Диас родился на тридцать лет раньше своего времени и был лучшим художником своего поколения; поклонники современного искусства из всех художников барбизонской школы предпочитают именно его. Он предвосхитил Ренуара. Никто из его современников не передавал так живо и с таким изяществом зыбкую игру света на распутившемся цветке или женском теле».



Э. ДЕЛАКРУА.
Цветы. 1849

Диас посещал ту же мастерскую, что и Милле, и был так же беден; но если Милле, как шутил Диас, «пишет крапиву, то я, – добавлял он, – предпочитаю писать розы».

Диас принес свое искусство в жертву вкусам современников, населив полотна мифологическими богинями или меланхоличными влюбленными, однако как колористу ему не было равных: художника даже относят к предшественникам ташизма.

Иногда Диас наносил на полотно ничего не изображавшие цветовые пятна, а затем, работая на природе, находил для них место в композиции, где они оказывались вполне оправданы.

ДОБИНЫ Шарль (1817–1878). Будучи на пять лет моложе Дюпре и на шесть – Руссо, Шарль Добиньи в большей степени, чем кто-либо другой из художников его поколения, является предшественником импрессионистов. Как и Коро, он пишет пейзажи прямо на природе. Впервые Добиньи выставился в Салоне в 1838 г., но успех пришел к нему только в 1844 г. благодаря картине «Перекресток дорог около орлиного гнезда в лесу Фонтенбло». Добиньи совершил пешком путешествие в Рим, работал с Руссо в Барбизоне, писал в Нормандии и в департаменте Изер, после чего поселился в Овере, откуда ездил по Уазе на своей плавучей студии под названием «Ботик», – как и Сислей, Добиньи любил писать берега рек. И хотя в хранящейся в Лувре картине «Жатва» (1851) еще заметно влияние на художника голландской школы живописи, Добиньи скоро начинает переходить к более светлым тонам. Художник подолгу работал над своими эскизами, написанными в мягких, приглушенных тонах. Он

клял мазки так, как впоследствии будут их класть импрессионисты, и ставил перед собой задачи, во многом сходные с задачами импрессионистов. Именно поэтому критика враждебно встречала работы Добиньи, а публика отворачивалась от него.

Во время Коммуны Добиньи жил в Лондоне и в Голландии, откуда привез несколько прекрасных полотен. Как и Ван Гог, умер Добиньи в Овере, но на двенадцать лет раньше – в 1878 г.

ЗИЕМ Феликс (1821–1911). Зиема часто упрекали, что он пожертвовал искусством ради успеха и в конце жизни творчество его стало утомительно однообразным; однако эскизы, выполненные художником в начале творческого пути, дают основание отнести его к предшественникам импрессионизма.

Летающие мазки в духе Гварди, особенность, отмеченная Луи Жилле, позволяли Зиему передавать самые неожиданные световые эффекты. Он черпал вдохновение в Мартиге и Провансе, в Стамбуле и странах Востока, среди польдеров и каналов Голландии.

Зием дебютировал в Салоне (1849) картинами «Вид Босфора» и «Большой Канал в Венеции», которые сразу же привлекли внимание к художнику. Вплоть до 1868 г. он регулярно выставлялся, а затем в течение двадцати лет отказывался посылать свои работы в Салон.

Зием завещал городу Парижу часть своей мастерской, эс-

кизы и рисунки, которые позволяют лучше судить о достоинствах художника.

КАЛЬС Адольф (1810–1880). Живопись влекла Кальса, сына бедных парижских рабочих, с самого раннего детства. Свой путь в искусстве он начал с рисунков, которые выполнял для различных гравиров; в 1828 г. Кальс стал посещать мастерскую Леона Конье, художника, работавшего в жанре исторической живописи; однако подлинным его учителем оказался Коро. Кальс женился на девушке, которая вскоре впала в безумие, оставив ему дочь, унаследовавшую болезнь матери. Большая часть жизни художника прошла в тяжелых условиях, и радость он находил только в живописи. В любое время года, какая бы ни была погода, в крестьянских башмаках бродил Кальс с мольбертом по окрестностям Парижа или писал простых людей и их жилища – эти работы художника напоминают полотна Шардена. Он знакомится с графом Дориа, который становится его восторженным поклонником и приглашает Кальса пожить в замке Орруй. Теперь тот мог спокойно отдаться своему увлечению природой, и картины художника наконец начали покупать. В 1871 г. его дочь излечивается, но умирает жена, и Кальс перебирается в Онфлёр, где находит себе друзей – Эрвье, Виньона, Будена, Йонкинда. Последние годы жизни Кальса проходят в спокойной обстановке – он наслаждается счастьем, которое дарит ему возможность заниматься живописью. Художник выставляет свои работы вместе с импрессионистами, приняв-

шими его в свой круг.

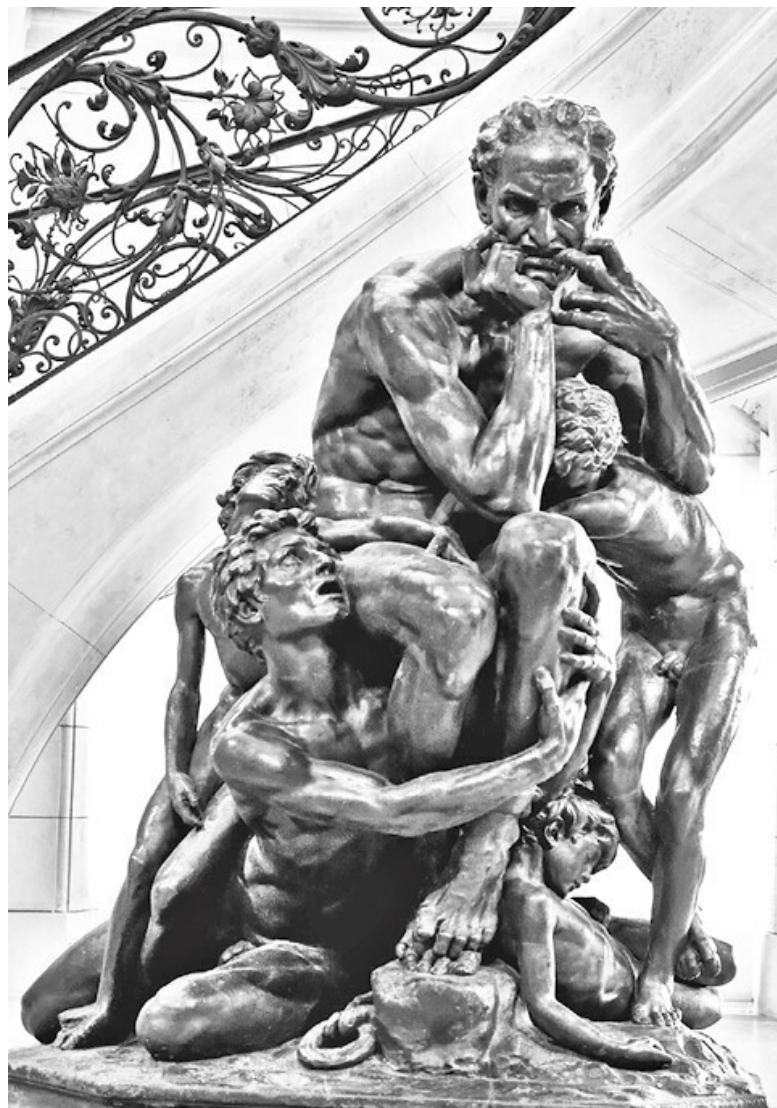
Пейзажи Кальса, всегда стремившегося к передаче мимолетного впечатления, предвосхитили пейзажи Йонкин да и Будена. Художник свободно обращается с материалом, кладя резкие, летящие мазки и передавая вибрации света. Кисти его также принадлежат натюрморты и глубоко достоверные полотна, запечатлевшие быт крестьян и рыбаков. Подлинный шедевр Кальса – картина, изображающая обнаженную модель и выполненная посредством техники, поражающей своей современностью.

КАРПО Жан Батист (1827–1875). Талантливый скульптор, натура экзальтированная, неистовая и возвышенная, служивший по этой причине мишенью для интриг и зависти, считал себя гонимым; он был, кроме того, живописцем, оригинальность картин которого дает основание видеть в нем предшественника импрессионистов. Сын рабочего-каменщика, он в юные годы познал жестокую нужду. Несмотря на трудности, вызванные как семейными проблемами, так и непониманием со стороны учителей, а также болезнью, талант Карпо в конце концов восторжествовал. В 1854 г. он впервые получил Римскую премию, а в 1863 г. скульптурная группа «Уголино и его дети» принесла ему признание современников. Начиная с этого момента Карпо лихорадочно работает и создает более восьмидесяти скульптурных групп, бюстов и статуй; делает множество набросков и эскизов, более трех тысяч карандашных портретов, а также пишет кар-

тины.

Малоизвестные, картины его свидетельствуют о том, что художник был человеком восторженным и нервным, и его манера класть резкие, прерывистые мазки позволяет поместить его в один ряд с Франсом Халсом, Маньяско и Мане. Глазами скульптора смотрит Карпо на свои модели и в живописи, подчеркивая каждую линию человеческого тела. Он обращается с ними, как со своими терракотовыми фигурками, размещая персонажей на картинах так, чтобы свет падал на них сбоку.

И лица, и фигуры людей художник пишет блестящими пастозными мазками (в качестве примера можно привести портрет сына). В затененных частях картины Карпо добивается световых эффектов, позволяющих говорить об экспрессионизме художника: сдерживаемые, но рвущиеся наружу мощь и возбуждение заставляют вспомнить слова братьев Гонкур: «Лихорадочный гений под оболочкой резчика по мрамору».



Ж. Б. КАРПО.

Уголино и его дети (окончательный вариант). 1863

КАРРАН Луи Илер (1821–1899). Сын лионского торговца шелком, Карран унаследовал внушительное по тем временам состояние, что дало ему возможность посвятить себя живописи. В 1840 г. он вместе с Франсэ совершил поездку в Италию. В 1865 г., когда его брат оказался на грани банкротства, Карран истратил все свое состояние на выкуп его векселей, после чего, разоренный, вынужден был искать себе скромный заработок. Он безуспешно пытался продать свои полотна, за которые ему платили по тридцать франков.

Писать картины он начал в своем загородном доме в Колонж-ле-О, после того как познакомился с Равье и Добиньи в Кремье и в Оптево. С самого восхода солнца, надев голубую блузу, сидел он на берегу реки Соны, запечатлевая на полотне все метаморфозы пробуждающейся или засыпающей – в зависимости от времени года – природы. Карран пошел намного дальше импрессионистов и фовистов и стал подлинным предшественником современной живописи, создавая на некоторых из своих картин нечто вроде абстракций. Он знал, что в родном городе, где живопись его воспринималась с недоумением, он не встретит понимания – критики видели в картинах Каррана только «отвратительную мазню». За несколько дней до смерти художник сказал: «Всю мою жизнь я провел, глядя на солнце. Теперь я увижу, что нахо-

дится с другой стороны». Он умер в неизвестности, непонятый даже близкими людьми.

КОКС Дэвид (1783–1859). Приехав в 1804 г. в Лондон, Кокс открыл для себя возможность писать эскизы маслом прямо на пленэре – этому он научился у Джона Варли. В 1826 г. он побывал в ряде районов Великобритании, а затем – в Голландии и Бельгии. В 1829 г. и в 1832 г. его можно было встретить в Кале и в Париже; в 1841 г. он переезжает из Лондона в Харборн, под Бирмингемом.

Этот современник Котмена и Питера де Уинта пытался передать впечатление от быстро меняющейся природы, подражая своим непосредственным предшественникам, Тёрнеру и Констеблу. Появление работ Кокса в Салоне (1855) во Франции сразу привлекло к нему внимание парижской публики; пляжи на его картинах заставляют вспомнить пляжи Будена, а уличные сценки, которые обволакивает туманная дымка, – картины Моне и Писсарро.

КОЛЕН Гюстав (1828–1910). Родившись в семье судьи, Колен рано проявил необычайную одаренность к живописи и стал учеником Константа Дютильё, друга Коро. Впервые его работа была выставлена в Салоне в 1857 г. Он уехал писать в Пиренеи, где в 1860 г. женился на красивой местной девушке и поселился в Сибуре. В 1863 г. он выставляется в «Салоне отверженных», и только в 1867 г. жюри официального Салона перестало относиться к нему неприязненно. Начиная с этого времени Колен регулярно выставляет

свои работы, однако они не получают того признания, которого заслуживал художник. Жизнь его продолжает оставаться трудной. Коро, удостоивший Колена своей дружбой, в 1872 г. едет с художником в Аррас, а затем в Испанию, в Басконию. В 1874 г. Колен принимает участие в выставке импрессионистов. Им заинтересовался граф Дориа, но Колену пришлось, как Лавьею и Лепину, организовать продажу своих работ на аукционе в Отеле Друо. В начале своего творческого пути художник использовал густую смесь красок, предпочитая приглушенную гамму и плотно положенные мазки. Однако впоследствии палитра художника светлеет и становится откровенно импрессионистской. Женщины на его полотнах напоминают женские образы Коро, жанровые сцены искрятся жизнью, а пейзажи окутаны переливающимся светом.

КОНСТЕБЛ Джон (1776–1837). Сын состоятельного мельника, он родился в восточном Бергольте, в графстве Суффолк. Живописи учился у своих друзей, увлекавшихся искусством; но его главным наставником была природа.

Принятый в 1799 г. учеником в Королевскую Академию художеств, он настойчиво копирует пейзажи Клода Желле, Рейсдала и других художников. Впервые Констебл выставляет свою работу в Королевской Академии художеств в 1802 г.; в 1819 г. он становится ее ассоциированным членом, но полным членом Королевской Академии художеств станет только в 1829 г., после того как получит Золотую медаль парижско-

го Салона (1824) за картину «Воз сена»; годом позже художник удостоился еще одной награды на выставке в Лилле за картину «Белый конь». В 1806 г. Констебл совершает поездку по Озерному краю, а в 1811 г. впервые приезжает в Солсбери; в 1816 г. художник проводит медовый месяц в Дорсете. Он также не раз бывал на курорте в Брайтоне и приобрел дом в Хампстеде. Эти многочисленные поездки были для Констебла источником вдохновения: прямо на природе он делал эскизы маслом и графитом, а заканчивал картины в своей мастерской на Шарлотт-стрит в Лондоне.

Его работы обычно восхищают тонким чувством природы, безупречным владением эффектами светотени, непосредственностью. Картины, присланные Констеблом в Париж в 1824 г. для участия в Салоне, произвели сенсацию, и более двадцати его работ было продано во Франции. Им восхищался Делакруа, который посетил Констебла в 1825 г. Констебл является одним из самых ярких предшественников импрессионизма.

КОРО Камиль (1796–1875). Из поездки вместе со своими друзьями – художниками Эдуардом Бертенем и Карюэлем д'Алиньи по окрестностям Рима Коро, ставший провозвестником современного пейзажа, привез написанные на природе суровые этюды, которые внесли свежую струю в представление о пейзаже. Но хотя его небольшие эскизы являются подлинными шедеврами, принадлежащие его же кисти масштабные композиции, выполненные в расчете на вкус жюри

Салона, остаются в рамках неоклассицистической традиции – в них отсутствует та радостная непосредственность, которая и являлась источником таланта Коро.

Он внес немало нового и в жанр портрета; его «Сидящая женщина, у которой обнаружили чахотку» (1835), «Мариетта» (1848) или «Настоятель монастыря Благовещения» (1850), где за кажущейся простотой просвечивает потаенная внутренняя жизнь, как на полотнах Вермеера, заставляют вспомнить Мане.

Не оставляя работы над серией «Воспоминание о Мортелонне» или над видами Виль-д’Авре, где он изображает крестьян с хворостом или мифологических персонажей, чтобы понравиться жюри Салона, он ездит с мольбертом по разным уголкам Франции, работая в Шартре, Бретани, Дуэ, в департаменте Изер, и пишет пейзажи, трогательные своей безыскусностью и вечной молодостью.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.