



Пр [Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#) шествия

Камиль Писсарро

Идеальное место

Писсарро, еврей по происхождению, провел детство на Карибских островах, где жили представители многих рас. Обладая умением критически относиться к любому мнению (в том числе и своему), он был приверженцем либеральных, даже радикальных политических взглядов (с. 182, 186). Ни фабрики (с. 148), ни приезжие буржуа не воспринимались им как вторжение в любимый загородный мир. С конца 1860-х годов до начала 1880-х он жил главным образом в небольшом торговом городке Понтуазе, недалеко от места впадения реки Уазы в Сену (название города означает «мост на Уазе»). На берегах Уазы часто бывал Шарль-Франсуа Добиньи — художник барбизонской школы (с. 32), который дружил с несколькими импрессионистами, однако это было гораздо более глухое место, чем Аржантёй, Марли и Шату. В конце 1860-х Писсарро поселился в деревушке Эрмитаж, расположенной на холмах близ Понтуаза. Солідные дома и аккуратные огороды («Огород в Эрмитаже», 1867, музей Вальрафа — Рихарца, Кёльн, Германия) создавали псевдоклассические композиции, напоминающие итальянские этюды Жана-Батиста Кора, на фоне крутого холма Жалле (рис. а). Большую часть доходов жители Эрмижа получали от урожая с удачно расположенных полей, видных вдаль. Местные крестьяне возили плоды своего труда на продажу в город. Понтуаз считался относительно благополучным местом: там были и железная дорога, и небольшой речной порт.

«Эрмитаж» — одна из нескольких крупных картин, созданных Писсарро в это время в надежде на показ на Салоне. Соразмерность и четкость изображения на полотне — заслуга наставника Писсарро Кора — гармонично сочетается с яркими цветами, столь любимыми импрессионистами. В то время как на полотне «Холм Жалле» показана пара мещан, прогуливающаяся вдоль открытой загородной дороги, действие «Эрмижа» происходит в деревне. На переднем плане мы видим зажиточную женщину, вышедшую на прогулку с дочерью. Обе одеты по летней моде. Они остановились поговорить с деревенской жительницей, возможно матерью двоих детей, сидящих на траве. На заднем плане видны люди, идущие на работу, с работы или просто по делам. Человек в синей блузе

клерка подошел поздороваться с кем-то за забором сада. Последний, может быть, ухаживает за розами, виднеющимися справа. Из трубы соседнего дома поднимается дым — возможно, возвещающий о времени обеда. Картина не содержит признаков социальных противоречий и классового расслоения, у зрителя не возникает чувства, что эти вопросы могут иметь для местных жителей такое же значение, как для фланёра-горожанина. Современность Писсарро скорее эстетическая.

Еще один пример подобного подхода — «Женщины в саду» Клода Моне (с. 115). Взяв эту работу за образец, Писсарро многократно ссылается на нее контрастом света и тени на переднем плане своих полотен.



[Рис. а] Камиль Писсарро. Холм Жалле, Понтуаз. 1867. Холст, масло. 87 × 114,9 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США

Эрмитаж в Понтуазе. Ок. 1867

Холст, масло. 151,4 × 200,6 см. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк, США



Еще ближе к эффекту Моне смелое пятно солнечного света на «Холме Жалле». Благодаря холмистому фону на обеих картинах присутствует и пространственное сжатие, что отчасти напоминает японские гравюры. На этом этапе карьеры Писсарро максимально приблизился к проблеме изображения людей в ярком солнечном свете, над которой в то время работали также Клод Моне и Фредерик Базиль. На Салоне 1868 года Эмиль Золя назвал похожую на «Эрмитаж» картину примером «современной сельской местности», несомненно имея в виду ощущение, что обычный рабочий день в деревне определял представление Писсарро об идеальном месте для жизни.

Пьер Огюст Ренуар



[Рис. а] Камилль Писсарро. *Вид на Лувесьен*. 1869–1870. Холст, масло. 52,7 × 81,9 см. Национальная галерея, Лондон, Великобритания



[Рис. б] Жан-Батист Коро. *Мост в Нарни*. 1827. Холст, масло. 68 × 94,6 см. Национальная галерея Канады, Оттава

Радости загородной жизни

Один из самых изысканных ранних пейзажей Ренуара, «Дорога в Лувесьене», был написан в том же городке, где Камилль Писсарро некоторое время жил перед Франко-прусской войной и куда ненадолго вернулся после ее окончания. Возможно, Ренуар бывал у него: Лувесьен находится недалеко от Марли, Буживаля и Шату, где часто работали Моне, Сислей, а позже и Ренуар. Учитывая, что у Писсарро есть похожий пейзаж (рис. а), можно предположить, что они работали рядом или в одно время. Однако хватает и различий. Главное в картине Писсарро, по-видимому, деревня и акведук времен Людовика XIV, а произведение Ренуара сосредоточено на цветущей природе, и виден всего один дом. Может быть, художники поставили свои мольберты на расстоянии или просто изменили перспективу в соответствии со своими вкусами. Другое различие состоит в том, что в работах Писсарро по-прежнему проявляется сильное влияние Кора, в то время как картина Ренуара искрится утонченными, живыми мазками и яркими цветами, которые вскоре принесут ему славу.

У Ренуара модно одетая пара с дочерью солнечным летним днем прогуливается по загородной дороге — видимо, в воскресенье. В зачаровывающем переплетении мазков можно разглядеть соломенную шляпу и трость отца семейства, черную шляпку его супруги, которую оттеняет красный зонтик,

а также дочь с белой лентой в темных волосах и широкой красной лентой на талии. Деревья на переднем плане отбрасывают причудливые тени, в них проскальзывают пятна солнечного света. Этот мотив, ставший характерной чертой пейзажей импрессионистов конца 1860-х и начала 1870-х годов (с. 244), впервые ввел Моне. Довольно широкие мазки кисти Ренуара напоминают манеру Моне, но краска обладает более приятной текучестью.

Пейзаж Писсарро проще. По дороге удаляется одинокая крестьянка в платке — к этому мотиву часто обращался Коро. Тени слева, а также прикосновения кисти, которыми Писсарро изображает листву, отражают технику Моне. Ренуар же пользуется мелкими, тонкими мазками. Акведук на картине Писсарро нависает над местностью и давит своей массой, подобно древнеримскому памятнику, как на картине Кора «Мост в Нарни» (рис. б). В результате произведение Писсарро воспринимается как классическое и основательное, весьма далекое от современности. У Ренуара акведук выполняет довольно поверхностную функцию: он просто указывает на место действия и, может быть, на цель поездки героев за город.

Если присмотреться к группе людей на картине Ренуара, становится видно еще одно отличие от Писсарро. За приезжими мещанами, которые, вероятно, возвращаются с прогулки к акведуку, ведет осла мальчик с чем-то, напоминающим ранец. На осле сидит пожилая женщина. Похоже, все идет, не останавливаясь, как будто их миры не пересекаются, в то время как Писсарро, безусловно, показал бы, как люди сердечно приветствуют друг друга, что можно видеть на его ранних понтуазских картинах (с. 245). Дело в том, что Ренуар

Дорога в Лувесьене. Ок. 1870

Холст, масло. 38,1 × 46,4 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США



осознавал классовые различия, разрыв между горожанами и крестьянами. Писсарро, может быть, тоже наблюдал это явление, но относился к нему без предвзятости. Для Ренуара, таким образом, сельская местность служила для раскрепощенного отдыха городских жителей: для них он писал свои картины и к их статусу стремился. Для Писсарро же радости этого места коренились в повседневной жизни его обитателей. Он стал одним из них и никогда не смотрел на сельчан свысока.

Камиль Писсарро



[Рис. а] Клод Моне. *Грин-парк в Лондоне*. 1870–1871. Холст, масло. 34,3 × 72,5 см. Художественный музей Филадельфии, США

Импрессионисты в изгнании

Писсарро родился на карибском острове Сент-Томас* и поэтому имел датское подданство. Военнообязанным он не был и призыву во время Франко-прусской войны не подлежал, но его дом в Лувесьене, к юго-западу от Парижа, оказался на пути пруссаков, когда те окружили и осадили город. В декабре 1870 года художник бежал в Лондон. В его мастерской были расквартированы солдаты, и из примерно полутора тысяч картин уцелело всего сорок.

Поселился Писсарро в Верхнем Норвуде, на юге Лондона, так как неподалеку жили его овдовевшая мать и брат Альфред. Там находилась довольно многочисленная еврейская община, но сам Писсарро не был религиозен. В 1860 году он начал жить с католичкой Жюли Веллей, служанкой его матери, и в июне 1871 года они связали себя узами брака.

Верхний Норвуд был новым пригородом с простыми, но удобными домами (многие из них теперь снесли, чтобы освободить место под социальное жилье). Рядом находился Хрустальный дворец. Это чудо архитектуры из железа и стекла (Писсарро, «Хрустальный дворец», 1871, Чикагский институт искусств, США) перенесли туда из Гайд-парка, где в 1851 году проходила Всемирная выставка, чтобы сохранить его для туристов. Благодаря специальной железнодорожной ветке Хай-Лайн в Верхний Норвуд можно было добраться из Лондона и обратно, что было большим удобством для Писсарро. В тот период он общался с Клодом Моне, который тоже бежал из Франции: его семья заплатила за право избежать призыва. (Мане, Дега и Кайботт служили в Национальной гвардии, Базиль погиб на войне, а Ренуар занимался выездкой армейских лошадей в Пиренеях.) В Лондоне Писсарро и Моне познакомились с Полем Дюран-Рюэлем — первым коллекционером, поддерживавшим импрессионизм.

Писсарро писал, что этюды лондонского тумана Моне превосходны (рис. а). Сам он работал только неподалеку от дома, и тем не менее разнообразие видов, созданных в этом небольшом радиусе, впечатляет.

* Остров Сент-Томас входил в состав Датской Вест-Индии — колонии Дании в архипелаге Малых Антильских (также Карибских) островов.

Фокс-Хилл, Верхний Норвуд. 1870

Холст, масло. 35,3 × 45,7 см. Национальная галерея, Лондон, Великобритания



Кроме видов Хрустального дворца и железнодорожной станции Лордшип-Лейн (с. 160) — сооружений, выполнявших особые функции, — Писсарро создал множество более прозаичных пейзажей (с. 250). Среди первых его произведений, написанных после переезда, есть и несколько «снежных» картин. На этом полотне перед зрителем предстает Фокс-Хилл в Верхнем Норвуде. Благодаря немного неловко переданному изгибу дороги в центре этот пейзаж позволяет понять, что деревня расположена на склоне холма. Высокий ракурс указывает на то, что художник смотрел из окна своей комнаты. Под рассеивающимися облаками — несколько состоятельных жителей нового района. Они вышли на прогулку и, наверное, радуются снегопаду, редкому для декабря в этой части Англии. Женщина укутана в теплую шаль, а мужчина в шарфе и зимних ботинках. Они тепло приветствуют друг друга. Во многих домах уже начали топить.

Картина наиболее примечательна гармоничным колоритом. Оттенки сдержанные — коричневый, бежевый, немного красноватой охры, — но не скучные. Их тонко дополняют пробивающаяся сквозь снег трава и ограда приглушенного зеленого цвета. Картина излучает наслаждение Писсарро своим новым и безопасным, пусть и временным, пристанищем.

Арман Гийомен



[Рис. а] Поль Сезанн. *Деревья за деревьями в Иль-де-Франс*. Ок. 1876–1879. Холст, масло. 65 × 46 см. Частная коллекция



[Рис. б] Камиль Писсарро. *Улица в Верхнем Норвуде*. 1871. Холст, масло. 45,5 × 55,6 см. Новая пинаотека, Мюнхен, Германия

Плоско и ярко

Как и Камиль Писсарро, Гийомен знал толк в обыденных сюжетах, но, в отличие от товарища, беспрецедентным образом использовал цвет. Самыми оригинальными работами Гийомена были индустриальные виды (с. 140), но его кисти принадлежит и «Прогулка по равнине Баньё» — один из прекрасных пейзажей импрессионистского мейнстрима. Эта картина и несколько других были написаны в пригороде к югу от Парижа (с. 144, 160). Вдали видны Пантеон и очертания храма — может быть, собора Парижской Богоматери. В Баньё произошла кровавая битва между пруссаками и защитниками города, но об этих событиях ничего не напоминает, если не считать того, что поле справа было местом захоронений и впоследствии стало третьим по величине парижским кладбищем. Иногда Гийомена сопровождал Поль Сезанн, тоже предпочитавший простые, пусть и более интересные композиционно, мотивы, например обрамленные деревьями пейзажи (рис. а). Цвета «Равнины Баньё» роскошны: здесь есть розовые и фиолетовые оттенки и лазурь неба с пушистыми белыми облаками. Тени на переднем плане очень смелые, даже экстравагантные, с нотками оранжевого и пурпурного, — Гийомен будет подчеркивать их на позднем этапе карьеры, когда станет предшественником фовизма. На картине изображены пара мещан в повозке и рабочий, движущиеся по полотну влево. Помещение в художественное пространство представителей разных социальных классов было одним из мотивов живописцев круга Писсарро (с. 244), но здесь герои обособлены, не приветствуют друг друга. Разные средства передвижения — осознанная демонстрация социальных различий. К 1874 году такие темы и изобразительные средства были уже хорошо известны в импрессионизме (с. 246). Это может показаться упреком: Гийомен предстает последователем, а не лидером, а «Прогулка по равнине Баньё» — вторичным произведением. Однако можно сказать, что здесь проявляется своего рода «температура» тогдашнего импрессионизма.

Более того, именно такой взгляд Гийомена на пригороды Парижа не спутаешь ни с каким другим. В отличие от большинства полотен импрессионистов с изображением деревенских улиц и аккуратных домиков, пасторальных видов, цветущих садов, лодок и прочего, пейзаж Гийомена хаотичен и необработан. Новые дома сгруппированы в левой части, поля — в правой, а между ними свободно растут полевые цветы.

«Улица в Верхнем Норвуде» Писсарро (рис. б), напротив, проще колористически. Стоит обычный холодный ветреный день: пара в коляске укутана в шарфы, на коленях плед. Идущие по улице женщины одеты в шерстяные

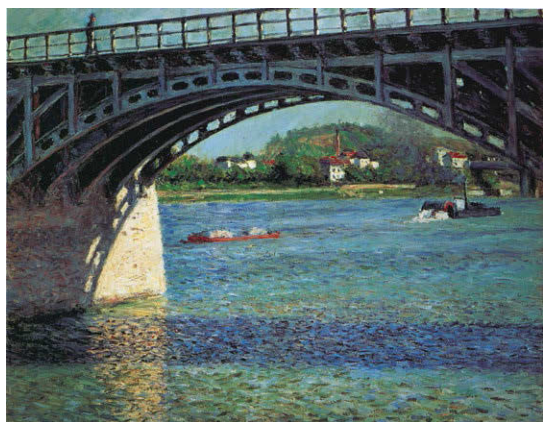
Прогулка по равнине Баньё. 1874

Холст, масло. Частная коллекция



платья и шали приглушенных цветов. Деревья в основном голые, почек не видно, лишь редкие прошлогодние листья колыхнутся на ветру. Красота картины заключается в спокойной простоте, мастером которой был Писсарро. В его палитре преобладали красновато-коричневые, желтовато-коричневые и бежевые оттенки, там и сям перемежаемые точками голубого и красного, которые притягивают взгляд, вызывают другие цветовые гармонии и привлекают внимание к социальным различиям между жителями недавно построенных домов и уроженцами деревни. Писсарро и Гийомен, таким образом, изображают взаимодополняющие стороны бытия.

Альфред Сислей



[Рис. а] Гюстав Кайботт. *Мост через Сену в Аржантёе*. Ок. 1883. Холст, масло. 65,5 × 81,6 см. Частная коллекция



[Рис. б] Ипполит Коллар. *Пешеходный проход под виадуком в Орлеане*. 1863–1866. Альбуминовая печать. 25,2 × 35,4 см. Национальная библиотека Франции, отдел эстампов и фотографий, Париж, Франция

Британская инженерия

У французов особый интерес вызывали два взаимодополняющих аспекта британской культуры: промышленность и спорт. Во время визита в Англию, состоявшегося благодаря покровительству прославленного баритона Жана-Батиста Фора (с. 58), Сислей написал картины, связанные с обеими темами. Наблюдая за регатой на Темзе и работая над этюдами (с. 282), он изобразил и мост в Хэмптон-Корте — третий по времени создания чугунный мост в Англии. Пять пролетов, поддерживаемых парами кирпичных и железных колонн, были спроектированы в 1866 году инженером Э. Т. Мюррэем. Современный мост носит его имя. На картине не видно столбов на концах моста, напоминающих средневековые башни.

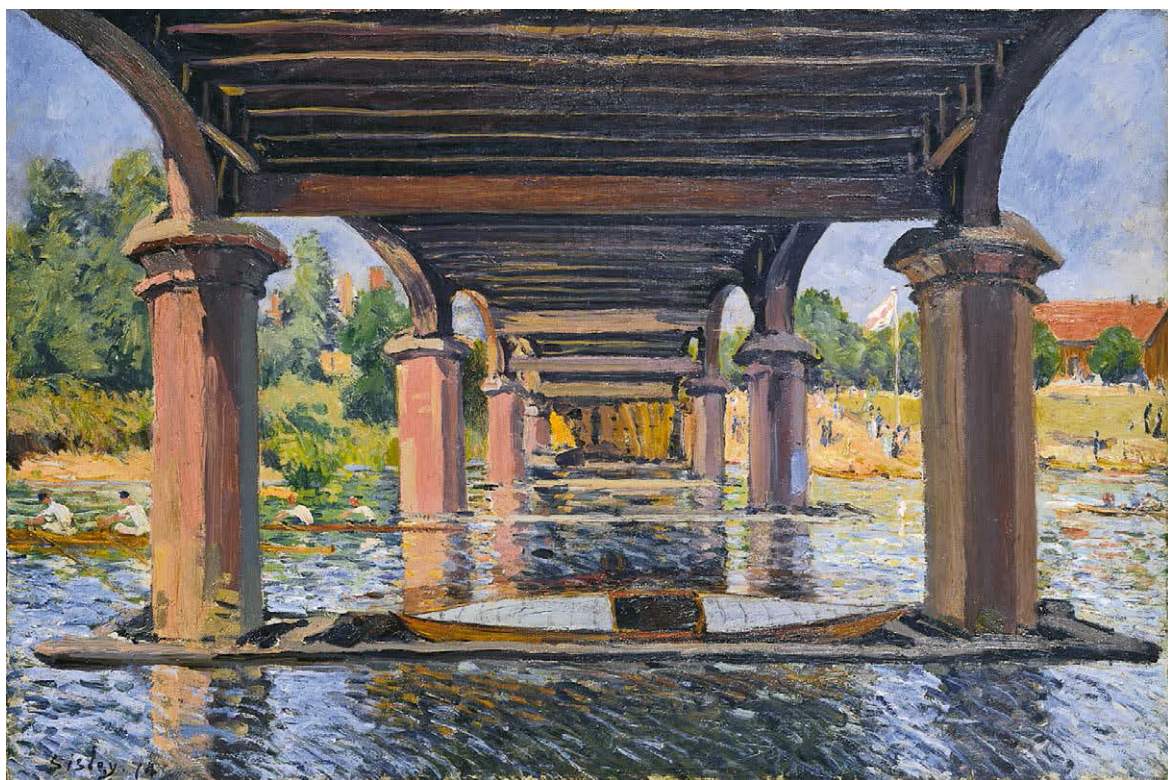
Композиция уникальна для Сислея и напоминает некоторые ракурсы Дега, если не учитывать то, что последний редко писал с натуры. Даже японские гравюры не приближаются к ней по смелости. Кайботт, который присоединился к импрессионистам в 1876 году, восхитился этой картиной, увидев ее после возвращения Сислея, и позже создал похожую (рис. а). Единственный вероятный предшественник произведения — фотография, призванная запечатлеть новую инфраструктуру. Некоторые такие изображения (рис. б) перенимают эстетику архитектурных рисунков и чертежей, по которым были созданы постройки.

Первоначальный шок, вызванный явно педантичным подходом Сислея, смягчается несколькими факторами. Во-первых, перспектива слегка сме-

щена влево. Во-вторых, формы мощных столбов и горизонтальных балок выполнены от руки, а не по линейке, в отличие от инженерного чертежа. Опоры, не говоря уже об отражениях в воде, меняются благодаря свету и тени. Кривые линии пустой байдарки у переднего плана повторяют дуги арок моста и одновременно намекают, что это особый ракурс, открывающийся только с реки. Если посчитать видимые участки воды, окажется, что еще один как бы остался за нами. Художник-спортсмен словно приглашает нас в мир, куда возможен доступ только ему подобным. Под мостом проплывают лодки с гребцами. Они, видимо, на тренировке, поскольку соревнования по гребле проходят в полной экипировке.

Под мостом в Хэмптон-Корте. 1874

Холст, масло. 50 × 76 см. Винтертурский художественный музей, Швейцария



На картине видны здание отеля Mitre Inn и причал у правого края. На берегу стоят люди, скорее всего проживающие в отеле. Кто-то из них хотел бы совершить речную прогулку, но многие, в том числе женщины, вышли просто полюбоваться видом. Для сравнения: на пейзаже Кайботта по реке в Аржантёе плывут суда, а в отдалении видна фабрика.

Фор оплатил расходы Сислея в обмен на шесть картин, но художник в итоге написал шестнадцать. В кругу Сислея такие циклы не были чем-то необычным, но, например, Моне за три или четыре года создал только десять картин с изображением порта Гавра (с. 24, 33). Тем не менее полотна Сислея нельзя признать серией: для этого картины должны иметь более-менее схожий сюжет и выставляться одновременно. Наличие времени и возможностей явно подтолкнули художника создать несколько произведений, объединенных общей темой, предвосхищая феномен, который в будущем прославит импрессионизм.

Пьер Огюст Ренуар



[Рис. а] Пьер Огюст Ренуар. Ущелье диких женщин. Алжирский пейзаж. 1881. Холст, масло. 65 × 81,5 см. Музей Орсе, Париж, Франция



[Рис. б] Поль Сезанн. Скалы в Эстаке. 1882–1885. Холст, масло. 73 × 91 см. Художественный музей, Сан-Паулу, Бразилия

Дикость и свобода

Благодаря сотрудничеству с коллекционером Полем Дюран-Рюэлем Ренуар на вырученные от продажи картин средства совершил поездку в Северную Африку и Италию — именно в таком порядке. Оба путешествия очень повлияли на его творчество. Северная Африка поразила его многообразием сочных цветов и ослепительным светом, а в Италии он открыл для себя четкие контуры и единство форм работ классиков Возрождения (с. 230). По дороге домой Ренуар посетил в Провансе Поля Сезанна. Вместе они написали несколько пейзажей каменистой местности за небольшим средиземноморским портом Эстаком близ Марселя (с. 142). В картинах этого цикла отражены новые идеи Ренуара и в какой-то степени изменение его манеры письма.

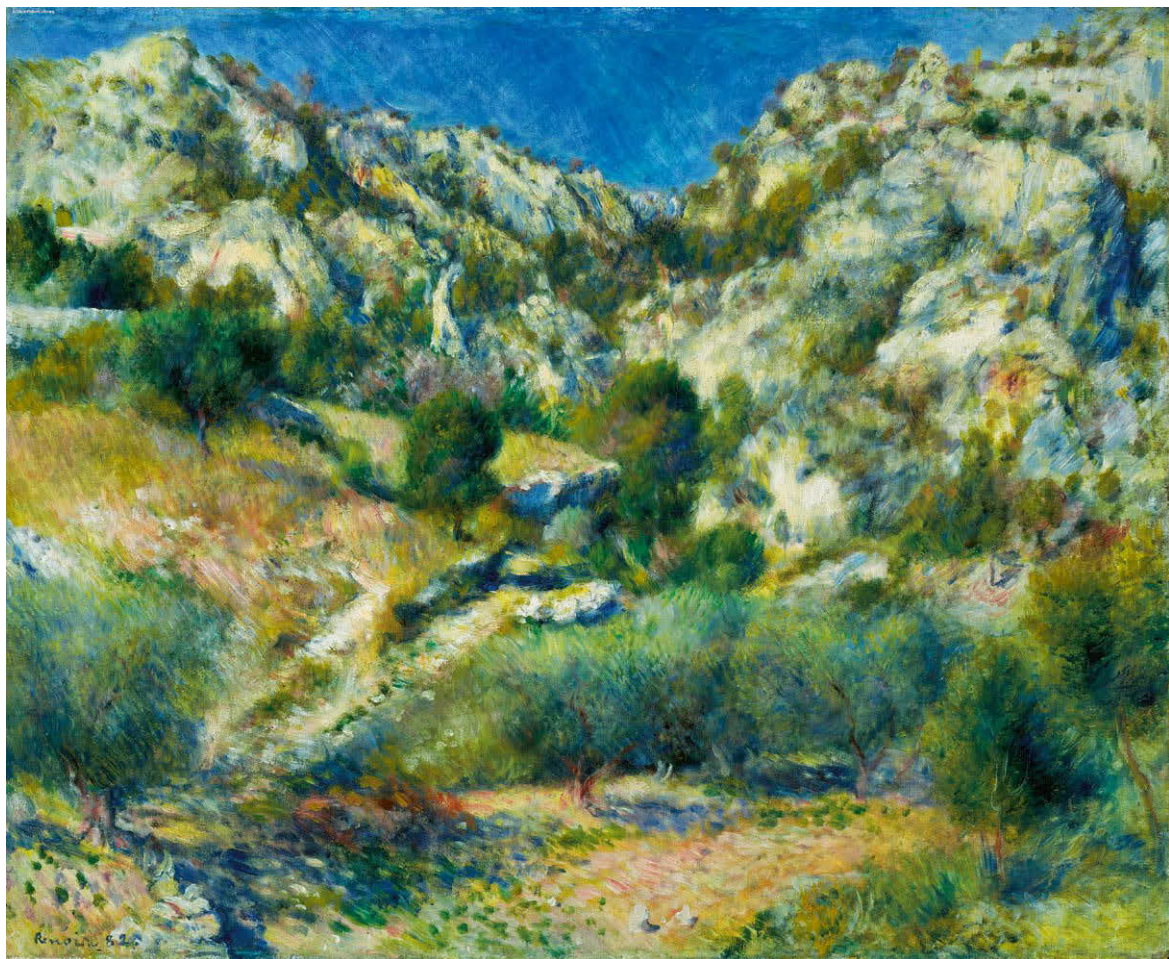
Путешествие дает возможность и убежать от повседневности, и делать открытия. Уже в начале 1880-х Ренуар и Моне начали искать новые мотивы своих произведений. Ориентализм (с. 119) привлекал Ренуара еще в период работы над «Одалиской» в 1870 году (с. 119), но в то время он не видел Восток воочию. Вероятно, женщины там оказались менее экзотичными, чем представлялось, — если ему вообще позволили их увидеть, — поэтому намного более интересным результатом поездки стали пейзажи. Один из ярких примеров — «Ущелье диких женщин» (рис. а). Своим названием картина напоминает о наших фантазиях о Востоке, но на самом деле послужила исключительным стимулом для зарождения «дикой живописи». Хотя Ренуар работал непосредственно с мотивом, вряд ли его сковывали собственные знания или чужие суждения. Яркие цвета, подобные фейерверку, притягивают внимание зрителя ко всей поверхности холста.

В Италии Ренуара вдохновило классическое постоянство форм мастеров Возрождения. В «Скалистых утесах в Эстаке» он попытался соединить впечатления от обоих регионов. По сравнению с намного более простой композицией Сезанна (рис. б), где камни и уступы благодаря методичной работе кистью кажутся мощными, как будто высеченными, Ренуар хочет охватить на своем полотне всё: деревья, камни, кусты, сухую траву и небо — и при этом не менее подлинно передать ощущение от дикой природы и острых скал.

Исторически все три картины содержат намек на начало поворота импрессионизма от достоверной передачи изображаемого (натурализма) к художественной интерпретации. В «Утесах в Эстаке» Ренуар проявляет большую

Скалистые утесы в Эстаке. 1882

Холст, масло. 66,4 × 81 см. Музей изящных искусств, Бостон, США



склонность к недекоративным аспектам окружения, чем в «Ущелье», хотя обе картины в равной степени приковывают взгляд. Легкие, мягкие переливы света и полупрозрачные тени, возникающие под североафриканским солнцем, выглядят четче рядом с каменистыми холмами Эстака в холодном зимнем свете. Разница между двумя картинами, которые разделяет почти год, наверняка связана с пребыванием Ренуара в Италии, а также с попытками Сезанна примирить технику импрессионистов с цельными формами. Ренуар в итоге тоже придет к упрощению — этот период он назовет «кислым» (с. 292, 328). В «Утесах» художник чувствует душевный подъем, вызванный новыми, хотя и противоречивыми, открытиями, и в присутствии друга-художника, которого многие сочли бы противоположностью ему, пытается навести мосты между их различиями.

Клод Моне



[Рис. а]. Клод Моне. *Рыбацкий домик в Варенжвиле*. 1882. Холст, масло. 60,6 × 81,6 см. Музей изящных искусств, Бостон, США

Алмазы и итальянские сосны

Для нескольких импрессионистов 1880-е годы стали периодом поиска. Прежде всего это касается Моне, достигшего известности благодаря Дюран-Рюэлю. Поправившееся финансовое положение дало ему больше возможностей для путешествий и выбора мотивов. Он часто возвращался к утесам и пляжам Нормандии, а в 1884 году отправился на юг, в Средиземноморье, где тосковавшие по солнцу британцы, а за ними и французы уже открыли для себя старинные рыбацкие деревушки и начали строить там виллы. Моне изобразил одну из них, спроектированную архитектором Оперы Шарлем Гарнье для своего парижского покровителя («Виллы в Бордигере», 1884, Художественный музей Санта-Барбары, США). Итальянская Ривьера и французский Пазурный Берег тоже стали популярными направлениями сезонного отдыха.

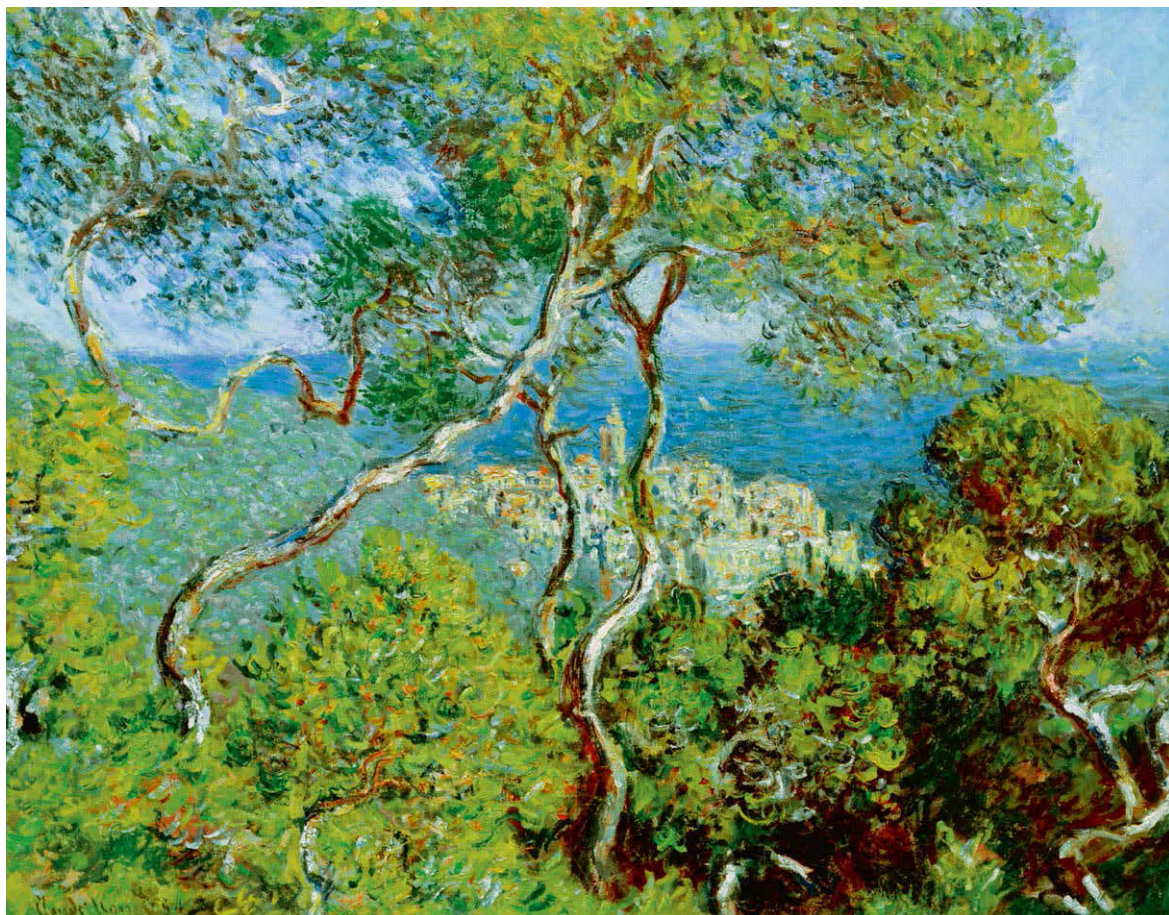
Семнадцатого января Моне отправился в Бордигеру — городок с примерно двумя тысячами жителей. Ехал он без семьи и не мог считать поездку туда отпуском: с присущим ему трудолюбием он написал в Бордигере примерно сорок картин. Судя по письмам Алисе Ошеде, с которой он жил после смерти жены Камиллы, работа была непрерывной борьбой: «Это волшебная, но очень трудная земля. Нужна палитра из алмазов и драгоценных камней». У него в голове не укладывалось, что придется использовать подобные цвета. Но результат был потрясающий.

В «Бордигере» Моне применяет необычный для себя ракурс. *Città alta* — высоко расположенный исторический центр — залит светом ранней весны. Ярко-голубая вода после зимы еще кажется прохладной, воздух чист. Изнуряющий летний зной пока не наступил.

Городок обрамлен очаровательно ритмичными кривыми стволами итальянских сосен: художник смотрит на них с поляны или просеки над густым лесом. Здесь нужен более широкий спектр цветов и контрастов, чем на севере.

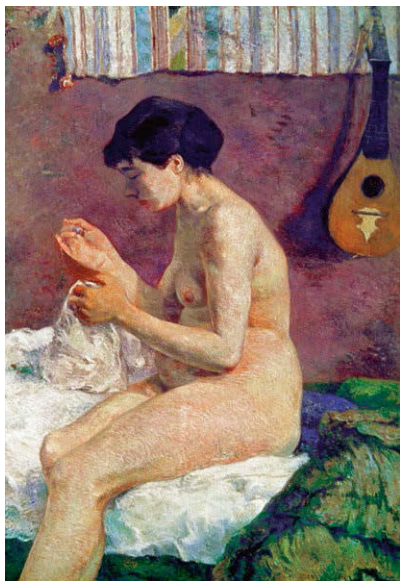
Бордигера. 1884

Холст, масло. 65 × 80,8 см. Чикагский институт искусств, США



В пейзажах Моне раньше редко встречались пастельные розовые и желтые оттенки, которые мы видим здесь на картине.

Интересным новшеством стали похожие на запятые мазки, хорошо заметные в листе. С их помощью художник изображает скопления сосновых иголок, и дуновение почти постоянных бризов, не говоря уже о знаменитом мистрале. Такая техника была одновременно и ответом на новые стимулы: манера письма становится оживленнее в сравнении с ровными мазками, легкими касаниями кистью и пятнами, более уместными для пейзажей Парижа и окрестностей. В начале 1880-х Моне иногда прибегал к этой технике на побережье Нормандии, но шире и свободнее пользовался ею, когда писал высокие травы и кусты на вершине утесов Пурвиля и Варенжвиля (рис. а). На юге не только цвета, но и сам воздух кажется ярче и живее.



[Рис. а] Поль Гоген. *Этуд обнаженной. Сюзианна за шитьем*. 1880. Холст, масло. 114,5 × 79,5 см. Новая галерея Карлсберга, Копенгаген, Дания

Карибская изобретательность

Начиная с 1880 года Гоген участвовал во всех выставках импрессионистов. В 1874 году он познакомился с Камилем Писсарро, а позже вместе с ним, Арманом Гийоменом и Полем Сезанном стал работать в рамках понтуазской школы — одного из течений импрессионизма. В 1881 году особенное внимание привлек его «Этуд обнаженной» (рис. а), где, казалось, объединились приемы Мане, Дега и даже телесные тона Ренуара, а также южноамериканский антураж, свидетельствовавший о частично перуанском происхождении художника, и сияющие цвета, ставшие впоследствии его отличительной особенностью. После краха Парижской фондовой биржи в 1882 году Гоген оставил прибыльную должность брокера, которую получил через друзей семьи, и решил полностью посвятить себя искусству.

Гоген уже имел опыт дальних путешествий — и как эмигрант, и как моряк. В 1886 году, после поездки в Бретань, которая считалась самой отдаленной и отсталой французской провинцией, он отправился в Панаму вместе с другом, художником Шарлем Лавалем. В итоге они высадились на Мартинике. Как было и в случае знакомства Ренуара с Северной Африкой (с. 254) и Моне с Ривьерой (с. 256), тропические свет и растительность преобразили манеру письма Гогена. Еще в Бретани он экспериментировал со смелыми пятнами цвета и иногда прибегал к конструктивным мазкам, восхищавшим его в работах Сезанна (с. 316), а иногда смело очерчивал пятна, как на японских гравюрах (рис. б). Этот пейзаж Мартиники необычен в сравнении с другими аналогичными полотнами, поскольку очень стилизованный передний план, характерный для нового подхода, Гоген намеренно сочетает с более реалистичным задним планом. На фоне глубокой голубой воды и вершины действующего вулкана Мон-Пеле передний план выглядит плоским, абстрактным и напоминает лоскутное одеяло. Различные формы отделены друг от друга рядами параллельных мазков, нанесенных под разными углами. Гоген был знаком с работами Сезанна и даже приобрел несколько его картин. Главное отличие его от Сезанна заключалось в том, что цвета у Гогена были контрастными, а не тесно связанными в аналоговые гармонии*, и светились успокаивающими, теплыми

оттенками, окутывая тропический рай. Розовые, сине-зеленые, желто-зеленые, бледно-лиловые, желтые и оранжевые тона создают впечатление буйства экзотической растительности, а не изображения конкретных растений.

Гоген говорил Эмилю Шуффенекеру, еще одному своему товарищу, что художник должен «закрывать глаза и вызывать в памяти образы природы, фантазировать, а не копировать ее непосредственно». Отсюда намеренный контраст между передним и задним планами: это процесс реконструкции природы по памяти, наполнения ее собственными идеями и чувствами. К 1887 году новейшим течением в литературе стал символизм, и Гоген начал

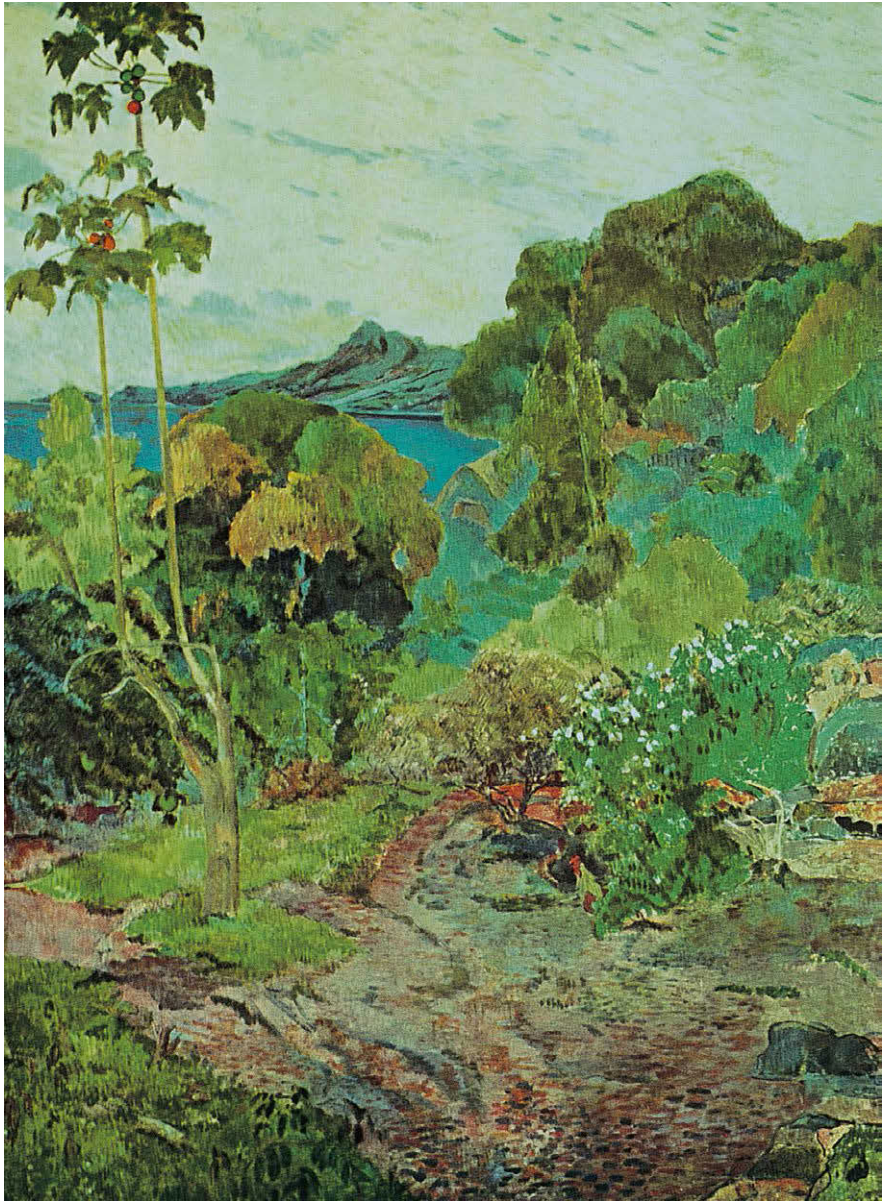


[Рис. б] Поль Гоген. *Свиное стадо*. 1888. Холст, масло. 73 × 93 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес, США

* Аналоговая цветовая гармония состоит из трех или более тонов, близких на цветовом круге.

Пейзаж Мартиники. 1887

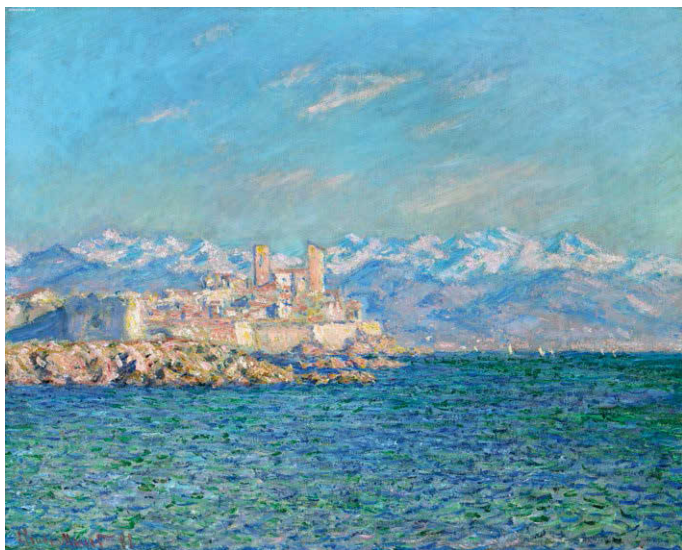
Холст, масло. 117 × 89,8 см. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, Великобритания



применять его принципы субъективности для критики чистого натурализма импрессионизма.

В этом он был совсем не одинок: альтернативу искали все. Для неоимпрессионистов импрессионизм был недостаточно объективен, а его техника слишком зависела от ловкости рук. Символисты же считали импрессионизм слишком безличным, недостаточно заряженным мыслями и эмоциями, которые приходилось выражать антинатуралистскими средствами. Хотя «Пейзаж Мартиники» и несет в себе много следов импрессионизма, он отражает уверенность Гогена в новом, постимпрессионистском подходе (с. 344, 378).

Клод Моне



[Рис. а] Клод Моне. *Антиб. Полдень*. 1888. Холст, масло. 66 × 82,5 см. Музей изящных искусств, Бостон, США

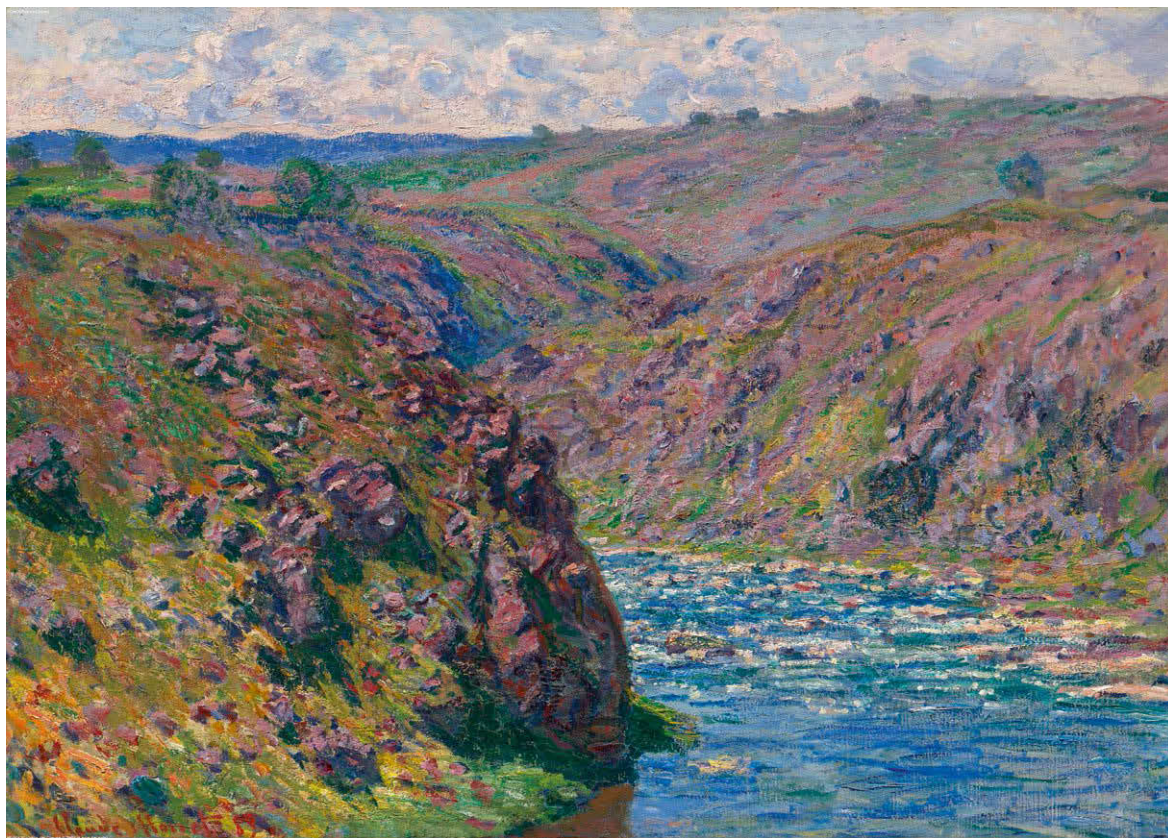
Не искать легких путей

Долина реки Крёз влекла художников и поэтов с 1830-х годов. В 1889 году критик Гюстав Жеффруа пригласил своего друга Клода Моне во Фреслин, к поэту Морису Роллина. Моне был в таком восторге от долин, обрывов, дремучих лесов и бурных рек, сливавшихся неподалеку, что бросился в Живерни за своими инструментами. Вернувшись, он прожил в этой местности три месяца и создал двадцать три полотна — свою первую крупную группу картин, которая выставлялась именно как серия. Три реки — Крёз и ее притоки Седель и Пти-Крёз — в то время текли шумно и свободно; дамбу там построят только в 1920-е годы. Их воды приводили в движение мельницы, а потом, через Луару, попадали в Атлантический океан. Этот

регион особенно прославился в 1857 году, когда в Гаржилесе, в нескольких километрах вниз по течению, сняла дом писательница Жорж Санд. Спустя несколько лет после Моне в Крозане поселился Арман Гийомен («Долина Седели близ Крозана», 1903–1911, Художественный музей Кливленда, США), который потом часто возвращался туда. Моне посещал эти величественные места дважды. После залитой солнцем Бордигеры (с. 257), где художник побывал в 1884 году, в 1886-м он отправился в противоположном направлении — писать острые скалы Бель-Иля у побережья Бретани (с. 264). В 1888 году он предпринял следующее путешествие — в Антиб (рис. а), в надежде переключиться с мелодрамы на идиллию. На полотнах Антиба городские укрепления растворяются в солнечном свете, а приморские Альпы изображены схематично, не в виде мощного массива. В пейзажах долины реки Крёз Моне вновь возвращается к величественности. Крёз была необычайно драматична. Одержимость неоимпрессионистов геометрией стала для Моне стимулом замечать простые и смелые природные формы, а плотные и проработанные поверхности его теперешних полотен как нельзя лучше передавали игру солнечного света в негостеприимных крутых ущельях с бурными горными реками. Стремнины изображены горизонтальными белыми мазками с синими и розовыми оттенками. Особенно заметен лавандово-розовый цвет. Он свободно передает косые лучи раннего утреннего солнца, обнажая суровость этой местности и противопоставляя ее пушистым облакам в ярком небе. Едва различимые у высокого горизонта дома и деревья кажутся поглощенными призматическими эффектами солнца.

Долина Крёз: эффект солнечного света. 1889

Холст, масло. 65,1 × 92,4 см. Музей изящных искусств, Бостон, США



Как и Ренуар, Моне, подобно губке, впитывал опыт других художников, никогда не изменяя при этом собственной индивидуальности. Сияющие цвета заставляют вспомнить о бретонских и карибских картинах Гогена, а мелкие, обрывочные, трудоемкие мазки, возможно, служат ответом на пуантилизм Сёра. Тем не менее эти влияния так органично встроены в творчество Моне и мотивированы топографией и атмосферными явлениями, что становится очевидно: художник старался не просто передать удивительные ландшафты, а остаться на переднем крае живописи. Как и его современники, он все больше обращался к личной интерпретации, передаваемой посредством усиленных цветов и ярких эффектов, причем не «закрывал глаза» и не «фантазировал», как советовал Гоген, — для него это было бы слишком просто.

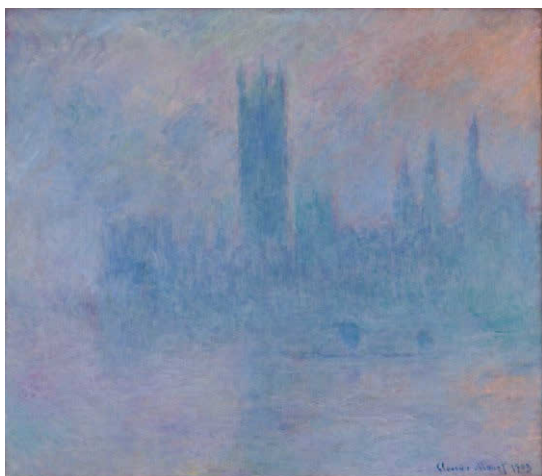
Клод Моне



[Рис. а] Клод Моне. *Гора Колсаас (Розовые отражения)*. 1895. Холст, масло. 65,5 × 100,5 см. Музей Орсе, Париж, Франция



[Рис. б] Кацусика Хokusai. *Горный перевал Инумэ в провинции Каи*. 1831–1832. Бумага, цветная ксилография, чернила. 25,1 × 37,8 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США



[Рис. с] Клод Моне. *Здание парламента. Эффект тумана*. 1903. Холст, масло. 81,3 × 92,4 см. Музей искусства Хай, Атланта, США

В снегах

В 1895 году Моне провел два зимних месяца в Норвегии с пасынком Жаном-Пьером Ошеде: тот был женат на норвежке и ездил по делам в Кристианию — теперешнее Осло. В 1890-х годах деятели скандинавской культуры, такие как Стриндберг и Ибсен, пользовались огромной популярностью, а молодые художники, например Фриц Таулов и Эдвард Мунк, приезжали во Францию поэкспериментировать с приемами импрессионизма. Моне посетил несколько мест, в том числе Бьорнегаард у подножья горы Колсаас близ Саннвики — в то время деревни во фьорде примерно в десяти километрах к западу от Осло. Он с удовольствием писал «снежные» картины (с. 114), и Норвегия стала для него новым вызовом — вероятно, неожиданным, но очень приятным. В отличие от норвежских художников, у которых в Саннвике уже сложилась творческая колония, Моне настаивал на том, чтобы писать с натуры, хотя, по его собственному признанию, в суровые норвежские зимы у него на бороде «как сталактиты» намерзали сосульки. Моне не умел ходить на лыжах и поэтому изображал в основном занесенные снегом дома, хотя обычно старался забираться в более отдаленные места.

Некоторые пейзажи Колсааса кисти Моне настолько условные, плоские и обобщенные, что кажутся незавершенными (рис. а). Самому художнику, однако, эта гора напоминала японские гравюры, изображающие гору Фудзи (рис. б), которые он коллекционировал. Поэтому такой эффект он использовал намеренно и подписал многие из этих картин. Схожие плавные эффекты он применит и позже, во время поездок в Лондон. Например, в «Здании парламента» (рис. с) массивность строения дематериализуется легкой дымкой. «Красные дома» — одна из немногих норвежских композиций Моне со смелыми, яркими цветами. Отмеченная фирменной печатью, которую его сын Мишель изготовил для подтверждения подлинности работ, оставшихся в студии после смерти художника, картина, вероятно, не завершена. Моне часто заканчивал, подписывал и датировал картины, лишь когда был готов выставить или продать их. Нельзя сказать, что он руководствовался исключительно коммерческими побуждениями, поскольку к 1895 году уже добился успеха. Скорее, это свидетельство его

трудолюбия: последнее прикосновение может подождать, а пока можно заняться следующим интересным мотивом.

Строения на картине образуют двор фермы: слева — уютный дом, справа — конюшня и хозяйственные постройки. Дым из трубы не поднимается,

Красные дома Бьорнегаарда в снегу. Норвегия. 1895

Холст, масло. 65 × 81 см. Музей Мармоттан — Моне, Париж, Франция



однако во дворе слева устроена поленица. Рядом лежат несколько бревен: художник изобразил их скорее для баланса и завершенности композиции. Голубая полоса на переднем плане говорит о том, что Моне либо писал вид из окна, либо за ним была стена здания. Бледное эхо голубого заднего фона может быть и темной тенью на снегу, и ярким небом с облаками. Такая неоднозначная трактовка, возможно, объясняет, почему Моне так и не закончил картину или, напротив, зачем он сохранил ее и почему она ценится сегодня. Игра с несколькими возможными прочтениями со времен импрессионизма часто встречается в современном искусстве.

Альфред Сислей



[Рис. а] Клод Моне. *Шторм на побережье Бель-Иля*. 1886. Холст, масло. 65,4 × 81,5 см. Музей Орсе, Париж, Франция

Воды, омывающие скалы

После 1870-х годов Сислей был, вероятно, наименее оригинален среди импрессионистов, однако ни качество его работ, ни производительность не пострадали. Как и Клод Моне и другие художники, он искал новые мотивы и часто следовал по стопам товарищей. Например, задолго до того, как Сислей открыл Дамскую бухту (сейчас Ротерслейдский залив) в Южном Уэльсе, Моне создал серию картин в Бель-Иле (рис. а): изрезанные скалы и бурное море вдохновляли его. В письмах Алисе Ошеде и Гюставу Кайботту Моне рассказывал, как героически он сражается со стихией, — кисть смело бьет по полотну, — как волны бьются о берег, а некоторые скалы, оживленные активными тонами света и тени,

похоже, становятся для Моне знаком протеста, непокорности.

Сислей не считал себя героем и был лишен оригинального взгляда Моне. Его изображения церкви в Морé («Церковь в Море после дождя», 1894, Детройтский институт искусств, США), при всем сияющем величии и монументальности, не имеют первопроходческой новизны «Руанского собора» (с. 380). Хотя Сислей родился в богатой семье, в 1870 году отцовский шелковый бизнес прогорел, и у него не осталось других источников дохода, кроме живописи. Разочарованный многолетним игнорированием и нападками критиков, в 1896 году Сислей наконец получил ретроспективу в роскошной парижской галерее Жоржа Пети. Но о ней написали всего два критика, и с финансовой точки зрения она оказалась провалом.

Глотком свежего воздуха должен был стать визит в Англию в 1897 году. Его оплатил промышленник из Руана Франсуа Депо, собрание которого теперь составляет ядро сокровищницы импрессионистов в музее этого города. Из-за проблем со здоровьем и душевного упадка Сислей стал тяжелым в общении и раздражительным человеком. Но поездка в Уэльс, видимо, благотворно повлияла на него. В Кардиффе он наконец женился на своей многолетней спутнице и матери его двоих детей бретонке Эжени Лекузек. Они остановились в отеле Osborne, построенном на краю утеса на полуострове Гауэр. Оттуда простирался вид на Дамскую бухту и Ленглендский залив. Внизу была пещера с доисторическими находками, в нескольких милях к западу располагался город Суонси, а Кардифф был в семидесяти километрах к востоку. Этот пляж теперь очень любят британские серфингисты.

На морском побережье внимание Сислея привлек огромный валун — скала Сторра. С разных ракурсов он написал несколько пейзажей с этой скалой.

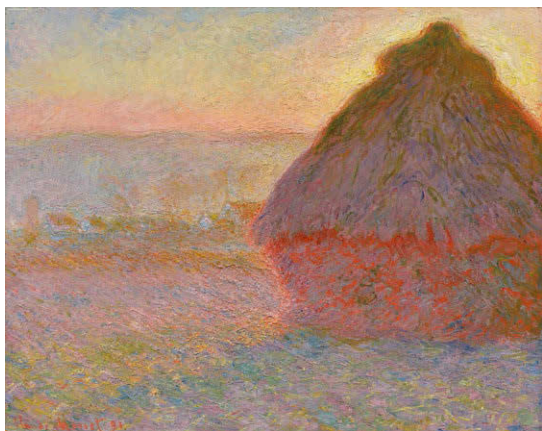
Волна. Дамская бухта. Залив Ленгленд. 1897

Холст, масло. 65 × 81,5 см. Частная коллекция



«Волна», без сомнения, самый эффектный из них. Он больше всего сопоставим с картинами Моне и оставляет самое широкое поле для интерпретации. Камень прочно стоит перед бьющими по нему волнами, поэтому по замыслу картина отчасти могла быть символическим автопортретом. Атакуемая огромными волнами справа скала Сторра недвижима, лишь вода стекает позади. Багрянистые цвета, которыми обозначены тени этого грубого камня, смешиваются с белой пеной и морской голубизной потоков, стекающих перед очередным ударом. У основания бурлящая вода поднимает песок. Столь страстное изображение могущества океана прямо у береговой линии можно найти лишь у Гюстава Курбе, поскольку Моне писал свои морские пейзажи с утесов над Бель-Илем.

Клод Моне



[Рис. а] Клод Моне. *Сток сена на закате*. 1891. Холст, масло. 73,3 × 92,7 см. Музей изящных искусств, Бостон, США

Живой натюрморт с натуры

Никогда еще искусство садоводства не изображали настолько чарующе, как на картинах Моне, где показан его сад в Живерни, между Парижем и Руаном. В 1883 году он снял в этой деревушке дом, а в 1890-м принял предложение хозяина о покупке и поселился там постоянно. «Главная дорожка через сад в Живерни» написана еще до того, как Моне расширил сад прудом с лилиями. На картине изображена главная дорожка, ведущая к ступеням дома. Сад по своей планировке напоминал питомник. К каждой грядке или клумбе было легко подойти, что-то посадить; по дорожкам прогуливались, любуясь садом. На протяжении многих лет Моне постепенно заменил первоначальный фруктовый сад за домом. Ему хотелось иметь как можно больше видов растений, что обычно свойственно садоводам-новичкам.

Кроме того, он все больше и больше заполнял пространство вокруг себя — как в серии тридцати фасадов Руанского собора (с. 380), где небо едва видно. На картинах с изображением сада проходы и клумбы с трех сторон обрамлены растительностью — это свидетельство того, какую красоту может сотворить природа, если ее направляет рука человека.

Мы уже говорили о том, что живопись и садоводство в чем-то подобны друг другу. Картины рукотворных садов немного похожи на натюрморты, которые художник компонует в своей мастерской: они становятся произведениями искусства еще до того, как будут написаны. Сады Моне — живые натюрморты в мастерской природы — противоположны французскому *nature morte* — «мертвой природе». Мане подбирал цветы для сада не менее заботливо, чем цвета на своей палитре. В письмах садовнику он писал, насколько сильно его интересовали различные сорта, как он искал их конкретные характеристики. Более того, цвета, детали, свет и тени в его саду были настолько разнообразны, что Моне мог отказаться от изобретательного применения цвета и композиционной интерпретации, которые присущи изображению «Долины Крёз», «Стогов» (рис. а) и «Руанского собора».

В саду Моне было множество растений, но преобладали розы. Они росли на клумбах и вертикальных решетках — трельяжах, образующих арки над дорожками. Еще он любил вьющиеся клематисы, фиолетовые ирисы, пионы и хризантемы. Судя по выбору, он явно мечтал о саде непрерывного цветения.

Картина довольно непосредственно изображает его сад и демонстративное уединение художника в Живерни, однако Моне явно был в курсе тенденций в искусстве. Можно ли считать случайностью, что Эдуар Вюйар и Пьер Боннар (с. 371, 394) экспериментировали с декоративными эффектами с натуры в садах или в помещении с цветочными обоями и обивкой? Мотивы цветов рассеяны по многим их полотнам, что также отражено в модных в то время перегруженных деталями интерьерах.

Растительные мотивы лежали и в основе ар-нуво. Заполненные растениями сады Живерни — полная противоположность строгим общественным паркам Парижа и традиционной геометрии французского сада, например Версаля. Но, может быть, для Моне сад был чем-то большим, нежели просто выражением энтузиазма владельца и стремления к естественности и свободе. Художественный контекст, безусловно, тоже сыграл свою роль. Моне никогда не позволял себе отставать от веяний современности.

Главная дорожка через сад в Живерни. 1902

Холст, масло. 89,5 × 92,3 см. Австрийская галерея Бельведер, Вена, Австрия



[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)



[Почитать описание, рецензии
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:



[Mifbooks](#)



[Mifbooks](#)



[Mifbooks](#)