

ГЛАВА ВОСЕМЬДЕСЯТ ШЕСТАЯ ПЛЕНЭРНЫЙ КОРОЛЬ ЛАНДШАФТОВ (CAMILLE COROT, 1796-1875; GUSTAVE COURBET, 1819-1877)

В первой декаде второй половины XIX века пейзаж начал становиться (повторяю: начал) самой популярной разновидностью живописи Европы, а это означает, что теперь пейзаж чаще выставляли и чаще покупали. Этот общеевропейский триумф не был бы возможен, если бы к англичанам (Гейнсборо, Констебл, Тёрнер и другие мастера пейзажной живописи) и немцам (Фридрих со компания) не присоединились французы. А когда присоединились – круг замкнулся, то есть исполнилось пророчество немецкого пред-Романтика, Филиппа Оттона Рунге, который несколько десятков лет ранее вещал, что рано или поздно пейзаж затмит фигуральные представления.

Первой европейской пейзажной силой была голландская живопись XVII столетия, то есть "золотого века" голландцев. Второй – Английская Пейзажная Школа, золотые годы которой это первая половина XIX века. Все другие направления (взять хотя бы Наддунайскую школу XVI столетия или весты итальянцев XVIII века) были явлениями меньшего масштаба. У французов тоже имелась славная традиция, благодаря "героическим" пейзажам Пуссена и пейзажным "пасторалькам" и "портам" Лоррена¹, только оба эти мастера работали на берегах Тибра, а не Сены, к тому же традиция эта была весьма архаичной, поскольку они занимались классицистическим, сильно театральной версией пейзажа. Французские пред-Романтики (Робер, Верне и т.д.)² радикально эту традицию не изменили. Так вот. чтобы в первой половине XX века американская писательница Гертруда Стайн могла заявить: "*Живописью XIX века занимались исключительно французы во Франции, а помимо них живописи не существовало*" – Франция должна была нагнать приличное запоздание. В особенности, по отношению к англичанам. И Франция этот подвиг совершила, свергнув Англию с трона. Вторая половина XIX столетия – это уже владычество французских пейзажей, благодаря чему, безапелляционный вердикт миссис Стайн не лишен смысла.

А фундаменты своей пейзажной победы над англичанами французы выстраивали благодаря... англичанам. Ведь те изобрели – на старо-голландской (Рейсдал, Хоббема) и частично старо-французской (Лоррен) основе – современный, реалистический (Констебл) и импрессионный (Тёрнер) живописный пейзаж, так что картины британских пейзажистов эры Романтизма стали учебниками для Европы. Юлиуш Старжинский: "*Современный пейзаж, со всей своей сложной, по сегодняшнему дню не вычерпанной художественной проблематикой, родился в английской живописи раннего Романтизма*" (1957). В этом плане наиболее первоклассными учителями для французов были Бонингтон и Констебл. Они учили ускоренной, более эскизной (менее "вылизанной") технике, учили более живой колористике (где, в частности, сочная зелень заменяла традиционную "тональность старых кремонских скрипок"), учили большей впечатлительности к свету, другими словами: той светочувствительности, которая предсказывала импрессионизм), в конце концов, учили большей откровенности в отношении природы, то есть отходу живописного пейзажа от театральности.

В качестве французского символа придания пейзажам и пейзажистам более высокого ранга (роли) указывают на решение парижской Академии от 1817 года. Тогда французы создали отдельную "*Prix de Rome*" (Римскую Награду) в категории пейзажа. Тем не менее, это был всего лишь кажущийся переворот, ведь от пейзажистов требовался "*исторический пейзаж*", где исторический анекдот и исторический стаффаж доминировали над природой. Словом, так ничего и не изменилось; как верно заметит впоследствии французский писатель Поль Валери: "Со середины XVI века до самого начала века XIX-го во Франции и Италии производили совершенно театральный тип пейзажа". Истинной ласточкой перемены ментальности французских пейзажистов, похоже, следует признать трактат Вальсеньенеса "*Éléments de la perspective pratique*" (1800), который станет базовым печатным пособием, служащим для обучения рисования пейзажа. Печатным пособием, еще переполненным неоклассического бремени, но Пьер-Анри де Валенсьеннес (1750-1819) рекомендовал в нем, среди всего прочего, делать быстрые, осязательные виды различных состояний природы в зависимости от меняющегося освещения (то есть то, чем через несколько десятилетий обычно и станут заниматься Моне и его коллеги!). Сам Валенсьеннес уже под конец XVIII века писал картины, которые можно было поместить на

¹ См. том V "ЖБЧ", главы 48 и 53.

² См. том VII "ЖБЧ", глава 71.

выставку импрессионистов (понятное дело, если не совать туда нос слишком близко, так как рисовал он в совершенно иной технике). Давайте поглядим на его изумительные "Тополя" и – ради сравнения – на пейзаж Верне, француза из более раннего поколения пейзажистов. Насколько же различаются эти два написанных в Италии (а висящие в Лувре) кадры! Полнейшая театральность в столкновении с натуралистическим объективизмом, трогающим своей простотой и светочувствительностью авангардного типа.



Жозеф Верне "Вид на Неаполитанский залив"
(1748, масло, холст, 100 x 198. Париж, Musée National du Louvre)



Пьер-Анри де Валенсьеннес "Два тополя на вилле Фарнезе"
(перед 1781, масло по бумаге, приклеенной к картону, 25,3 x 37,8. Париж, Musée National du Louvre)

Нет, я не забыл, что картина маслом Валенсьеннеса – это только подготовительная работа, то есть эскиз. Только он – воспользуемся терминологией Бодлера – эскиз "полный". Шарль-Пьер Бодлер (который был не только лишь автором "Цветов зла", но еще знатоком и критиком искусств), обсуждая пейзажи Коро, выставленные в Салоне 1845 года, сформулировал разницу между "завершенным" (то есть взлелеянным, отделанным, "вылизанным" – "застегнутым на все пуговицы") живописным произведением и таким же живописным произведением – "полным", пускай даже спонтанным и несколько сырым. Квинтэссенцией всех этих размышлений, похоже, является утверждение, что "завершенная" работа не всегда является "полной", а "полному" эскизу отсутствие завершенности вовсе не мешает. Эта вот проблема – проблема "небрежной техники", то есть возрастания ранга эскизов и творения финальных "законченных" произведений в менее "гладкой", зато более спонтанной, скоростной, свободной технике – будет одним из трех (наряду с минимизацией или полным исключением стаффажа и написанием непосредственно в пленэре) определителей с о в р е м е н н о г о п е й - з а ж а .



Нарцисс Диас де ла Пенья "Лес Фонтенбло"
(1867, масло, холст, 84 x 106. Париж, Musée d'Orsay)

Нет, я не забыл, что картина маслом Валенсьеннеса – это только подготовительная работа, то есть эскиз. Только он – воспользуемся терминологией Бодлера – эскиз "полный". Шарль-Пьер Бодлер (который был не только лишь автором "Цветов зла", но еще знатоком и критиком искусств), обсуждая пейзажи Коро, выставленные в Салоне 1845 года, сформулировал разницу между "завершенным" (то есть взлелеянным, отделанным, "вылизанным" – "застегнутым на все пуговицы") живописным произведением и таким же живописным произведением – "полным", пускай даже спонтанным и несколько сырым. Квинтэссенцией всех этих размышлений, похоже, является утверждение, что "завершенная" работа не всегда является "полной", а "полному" эскизу отсутствие завершенности вовсе не мешает. Эта вот проблема – проблема "небрежной техники", то есть возрастания ранга эскизов и творения финальных "законченных" произведений в менее "гладкой", зато более спонтанной, скоростной, свободной технике – будет одним из трех (наряду с минимизацией или полным исключением

стаффажа и написанием непосредственно в пленэре) определителей современного пейзажа.

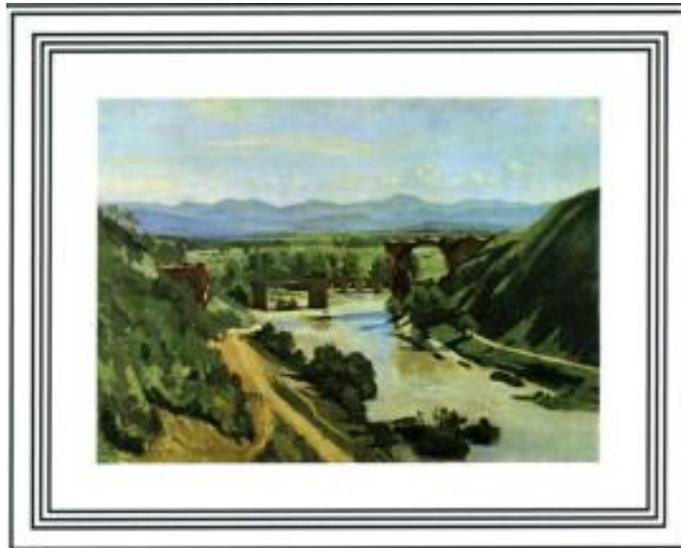
Эскизность живописных трактовок добивалась собственных прав уже в эпоху Барокко, а потом делала все большую карьеру (см. Маньяско, Маульберч *e tutti quanti*), чтобы в XIX столетии победить, то есть завоевать, как минимум, равные права. Причем, интересным остается то, что окончательный спор об этом равенстве шел как раз на арене пейзажной живописи, и победа была добыта пейзажистами в тяжелых сражениях. В свою очередь, исключение фигур (стаффажа) – пейзажная живопись знает со времен Дюрера (акварели) и Альддорфера (масляная живопись), ну а у голландцев XVII века (см. Рёйсдал) это уже очевидность. В конце концов, написание пейзажа *"en plein air"* (на открытом воздухе, не в мастерской) время от времени практиковалось уже Дюрером с помощью водных красок, а другие (столь же редко) работали уже и масляными красками; такой вот себе Сальватор Роза иногда заделывал эскизы маслом и с натуры. Хотя всеми был принят французский термин для рисования на открытом воздухе – пленэрно написанный современный пейзаж считает своими "отцами" двух англичан, Констебла и Бонингтона. Во Франции это направление было воспринято как раз от них, и в крупном масштабе оно применялось, в особенности, пейзажистами Барбизонской Школы или барбизонцами.

Уже по оказии Салона 1767 года Дидро обсуждал проблему ценности и популярности эскизов, но проблема пленэрной живописи у французов родилась только лишь во второй половине 20-х годов XIX века благодаря пейзажной практике, в то время, впрочем, весьма случайной, развитой в 30-е годы творцами, которым нравилось расставлять мольберты на опушке Леса Фонтенбло. Именно там, в деревне Барбизон, они основали колонию, благодаря чему мы и называем их барбизонцами (среди них Милле, Добиньи, Руссо, Дюпре, Тройон и Диас). Их считают *"открывателями французской природы"*, которую они изображали без розовых соплей или романтического возбуждения, откровенно и несколько сухо, оценивая ее *"хозяйским крестьянским глазом"* или *"холодным глазом объектива"*, случающийся же настрой этих изображений следовал из самих мотивов, поскольку природа часто наполнена естественной поэзией. То есть, можно сказать, что природу они любили любовью природолюбцев, а не поэтов, точно так же, как и возлюбленный ними Констебл. И точно так же, как у него – их столь громко рекламируемая сегодня пленэрность ограничивалась, прежде всего, эскизами или небольшими картинками, средние же и крупные картины они окончательно производили по-старому, как правило, внутри мастерской. Точно так же и их палитра, подражающая голландскому барокко (то есть, Хоббеме и Рёйсдалу), была не слишком богатой и не слишком отдаленной от традиционной *"музейной гаммы"*. Мне кажется, что изобретение металлического тюбика с краской, позволяющего без проблем оперировать пигментами за пределами дома (начиная с 40-х годов XIX столетия), гораздо сильнее раскрутило пленэризм, чем пленэрные сессии барбизонцев, а их главный вклад в эволюцию пейзажной живописи заключается в тщательной, скорее даже терпеливой, чем блестящей, регистрации изменений, которым подвергается природа (изменчивость времен суток и времен года, изменчивость игры света и т.д.).

Кто первым среди французов начал радикально осовременивать пейзажную живопись? Авангардные проблески мы находим у Валенсьеннеса, у Жоржа Мишеля (1763-1843) или же у Поля Юэ (1803-1869), "ученика" Констебла и Бонингтона, а первым французским пленэровцем некоторые историки считают барбизонца Шарля Добиньи (1808-1879), что правдой не является. Первым неподдельно современным французским пейзажистом был Коро, а вторым – Курбе. И вообще эти два месье "К" обладают крупными заслугами, если речь идет о построении трамплина для пейзажей импрессионистов. Мария Ржепинская: *"Зародыши революции импрессионистов были заключены в верном и скрупулезном исследовании природы у Коро и Курбе"* (1989). От эскизности и пленэрности (это прежде всего) до схватывания временно-световой изменчивости природы (здесь несколько слабее) - этими свойствами Коро с Курбе анонсировали импрессионистскую революцию.



КАМИЛЬ КОРО
"МОСТ АВГУСТА ВОЗЛЕ НАРНИ" - эскиз
1826, масло по бумаге, приклеенной к холсту, 34 x 48
Париж, Musée National du Louvre



Жан-Батист-Камиль Коро был первым французским пленэровцем *oag excellence* (преимущественным образом – фр.). Это вовсе не означает, будто бы он первым вышел с кистью и мольбертом на пленэр (перед ним наверняка это делали юный Михайон или Валенсьеннес), ни то, что он постоянно писал на пленэре (это станут делать только импрессионисты). Свои выставочные картины он выстраивал в мастерской, а на пленэре создавал эскизы маслом. Но делал он их настолько часто, что можно сказать: постоянно – и, благодаря этому постоянству, мы и обязаны признать ему лавры первого французского пленэроца. Ему, а не барбизонцам, с которыми, кстати, он поддерживал контакты, скорее, необязательные, потому что сам он был, в большей степени, поэтом, в то время как они сильно поглядывали в сторону не метафизики, но рационального реализма.

Для меня Коро – это три художника, три Коро – два пейзажиста и живописец женщин³. Его женская обнаженная натура, пускай и не столь отвращающая, как обнаженная натура кисти Курбе, просто паршива, зато его одетые дамы божественны. Когда Торе-Бюргер в 60-х годах XIX столетия разрекламировал творчество Вермеера (тот же Торе-Бюргер переломил нелюбовь французской критики и публики к барбизонцам) – Коро полюбил вермееровских женщин и начал производить своих, которые должны были стать отражениями тех. С Вермеером он не сравнялся (а никто и не смог сравниться с Вермеером в рисовании женщин⁴), но между 1865 и 1874 годом создал несколько шедевров («Прерванное чтение», «Итальянка Агостина», «Женщина в синем», «Женщина с жемчужиной» или же «Цыганка с мандолиной»). *Chapeau bas!* (Шляпы долой! – фр.).

Коро-пейзажиста без труда можно делить на раннего и позднего. Эти виды его пейзажей очень различны, явно противоположны себе, так что, похоже, не очень легко быть сторонником обеих разновидностей. Я принадлежу к фанам первого периода, точно так же, как Майкл Ливей, который так вот представляет этот более ранний этап: *«Прекрасная простота видения в итальянских или французских набросках, полная экономичной впечатлительности и мастерских ударов кисти, которые в равной степени верно передает сжигаемую солнцем почву и изменчивое богатство облаков. Эту ясность Коро впоследствии поменяет на серые, придымленные пейзажи с худосочными нимфами...»* (1962). В этих позднейших пейзажах, штампуемых конвейерным образом и с трудом различаемых, исчезают цвета и контуры, доминируют серебристо-зеленовато-серые призраки деревьев с кронами из муслина или пуха, а все целое пропитано туманом, делающим всю сцену бледной. Чтобы вы правильно могли понимать разницу – я сопоставляю «Вид Флоренции» (ранний Коро) и «Вид Аврай» (Коро поздний). Небо и земля (или, скорее, наоборот, принимая во внимание материальность).

³ См. том VI «ЖБЧ», глава ???

⁴ См. том V «ЖБЧ», глава 54.



Жан-Батист-Камиль Коро "Вид на Флоренцию из Садов Боболи"
(~1836, масло, холст, 51 x 73,5. Париж, Musée National du Louvre)



Жан-Батист-Камиль Коро "Вид Вилль д'Аврей"
(1867/1870, масло, холст, 49,2 x 65,3. Вашингтон, National Gallery of Art)

Эжен Делакруа "Резня на Хиосе"
(1824, масло, холст, 419 x 354. Париж,
Musée National du Louvre)



Эжен Делакруа "Греция, гибнущая на развалинах
Миссолунги" (1826/1827, масло, холст, 209 x 147.
Бордо, Musée des Beaux-Arts)

