

Петрова Юлия Владимировна

### **ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА И ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ ЭЖЕНА КАРЬЕРА**

В статье рассматривается творческий метод, разработанный Эженом Карьером и используемый им в зрелый период (1885-1905). Изучив сохранившиеся документы, автор приходит к парадоксальному выводу о том, как создавался типичный для произведений Карьера монохромный колорит, и опровергает сложившееся мнение о преобладании в палитре живописца серого цвета. Отдельный пассаж статьи посвящен пластике персонажей художника, его подходу к подготовительному рисунку и сочинению композиции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/30.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/30.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. II. С. 127-130. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## Список литературы

1. Гольтяев А. О. Международный контроль в области прав человека на современном этапе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. I. С. 45-50.
2. Доклад Комитета по правам человека. Док. ООН А/48/40 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ccrprcentre.org/wp-content/uploads/2012/07/N9437764ru.pdf> (дата обращения: 02.05.2014).
3. Европейский комитет против пыток публикует доклад по России [Электронный ресурс] // Парламентская газета. 2013. 24 января. URL: <http://www.pnp.ru/news/detail/10048> (дата обращения: 20.01.2014).
4. Зеленцов А. Б. Контроль за деятельностью исполнительной власти в зарубежных странах: учеб. пособие. М.: Изд-во РУДН, 2000. 128 с.
5. Конвенция против пыток и других жестоких, бесчеловечных или унижающих достоинство видов обращения и наказания [Электронный ресурс]. URL: <http://base.garant.ru/1305395/> (дата обращения: 02.05.2014).
6. Конституция (Основной Закон) Российской Федерации: принята всенародным голосованием 12 декабря 1993 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://constitution.kremlin.ru/> (дата обращения: 07.07.2014).
7. Национальный доклад, представленный в соответствии с пунктом 5 приложения к резолюции 16/21 Совета по правам человека [Электронный ресурс]. URL: <http://www.refworld.org.ru/country,,UNHRC,,RUS,,51daaad4,0.html> (дата обращения: 02.05.2014).
8. Об учреждениях и органах, исполняющих уголовные наказания в виде лишения свободы: Закон РФ от 21 июля 1993 г. № 5473-1 // Ведомости Съезда народных депутатов и Верховного Совета Российской Федерации. 1993. № 33. Ст. 1316.
9. Потапов А. М., Александров А. С. К вопросу о субъектах общественного контроля за соблюдением прав осужденных в местах лишения свободы // Вестник института: преступление, наказание, исправление. 2013. № 4. С. 27-30.
10. Уголовно-исполнительный кодекс Российской Федерации: Федеральный закон от 08 января 1997 г. № 1 // Российская газета. 1997. 16 января.
11. European Court of Human Rights [Электронный ресурс]. URL: [http://www.echr.coe.int/Documents/Stats\\_analysis\\_2012\\_ENG.pdf](http://www.echr.coe.int/Documents/Stats_analysis_2012_ENG.pdf) (дата обращения: 20.01.2014).

**INSTITUTION OF INTERNATIONAL CONTROL IN SPHERE OF EXECUTION  
OF CRIMINAL PUNISHMENTS: PROBLEMS OF REALIZATION IN THE RUSSIAN FEDERATION**

**Perron Yuliya Vladimirovna**

*Vologda Institute of Law and Economics of the Federal Penal Service of Russia  
shumka86@inbox.ru*

The article is devoted to the institution of international control over the execution of criminal punishments. In the work the topical problems of its realization in the Russian Federation are considered. The issues of the legal fixation of international control forms in the Russian legislation and the practice of their realization are studied, the advantages and disadvantages of international control implementation in the process of the execution of criminal punishments are revealed. The necessity of the interaction of state, public and international control with the purpose of suppressing abuse and discrimination on the part of state bodies in respect of convicts is revealed and grounded.

*Key words and phrases:* international control; execution of criminal punishments; The Committee of UNO against Torture; The European Committee for the Prevention of Torture; The European Court of Human Rights.

УДК 75.03

### Искусствоведение

*В статье рассматривается творческий метод, разработанный Эженом Карьером и используемый им в зрелый период (1885-1905). Изучив сохранившиеся документы, автор приходит к парадоксальному выводу о том, как создавался типичный для произведений Карьера монохромный колорит, и опровергает сложившееся мнение о преобладании в палитре живописца серого цвета. Отдельный пассаж статьи посвящен пластике персонажей художника, его подходу к подготовительному рисунку и сочинению композиции.*

*Ключевые слова и фразы:* Эжен Карьер; техника живописи; колорит; монохромность; подготовительный рисунок; французское искусство конца XIX века.

**Петрова Юлия Владимировна**

*г. Москва*

*yu.v.petrova@gmail.com*

### ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА И ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ ЭЖЕНА КАРЬЕРА<sup>©</sup>

Эжен Карьер вошел в историю французского искусства конца XIX века как самобытный автор с уникальной творческой манерой. Несмотря на огромную популярность при жизни, к середине XX столетия художник оказался практически забыт как публикой, так и исследователями. В наши дни творческий метод Эжена Карьера, которого зачастую поверхностно причисляют к символистам, практически не изучен в России и крайне мало изучен

во Франции. Вместе с тем, его искусство оказало немалое влияние на становление авангарда 1900-х годов и нуждается в детальном рассмотрении. В настоящей статье будет подробно рассказано о методе работы художника.

Произведения Эжена Карьера, созданные начиная с середины 1880-х годов, легко узнаваемы. Монохромный серо-коричневый колорит, дымка, нечеткость контуров – вот основные черты, которые перечисляют все критики и все исследователи его творчества. «Модель шевельнулась», – остроумно заметил Эдгар Дега перед картиной Карьера [11, p. 15], проводя таким образом параллель с фотографией, какой она существовала на рубеже XIX-XX веков.

Благодаря виртуозному владению светотеневой нюансировкой, кажущееся «отсутствие цвета» не мешает говорить о Карьере как о колористе. И чем больше становится его опыт как колориста, чем больших высот он достигает на этом поприще, тем меньше цвета остается на каждом следующем полотне. Еще в 1899 году, вероятно, первым из всех критиков Габриэль Сеай уделяет целую главу своего эссе колориту произведений Карьера. Он сопоставляет Карьера с Веласкесом, чье мастерство колориста наиболее тонко и глубоко проявляется, по мнению Сеая, в «Менинах», где черный цвет нарядов контрастирует с белизной лиц и рук [13, p. 36]. Действительно, изысканная игра валеров на картинах Карьера выдает в авторе человека, чей глаз крайне чувствителен к градациям и сочетаниям света и тени.

Подробно и разумно объяснив это своему читателю, Сеай неожиданно сбивается на иной тон. «Но почему же Карьер жертвует цветом, – спрашивает он, – почему не пишет вещи такими, какими мы их видим? Возможно, потому что он пишет их такими, как видит он сам» [ibidem]. Используемая многими художниками тривиальная формулировка «так вижу» в случае Карьера неожиданно начинает восприниматься буквально. Можно ли допустить, что близкий друг живописца Габриэль Сеай в действительности предполагал, что тот имеет некий порок зрения? Очевидно, что критик подразумевал: «пишет такими, как чувствует» или «пишет такими, как понимает», но, видимо, именно из подобного рода слов Сеая или других комментаторов и развилась легенда о болезни глаз.

В 1905 году (еще при жизни художника!) петербургский критик Сергей Маковский говорит об этом как об очевидном, всеми признанном факте: «Художник убеждает не подражать его манере и знаменитой дымке, говоря, будто неясность его живописи объясняется — недостатком зрения», благодаря которому очертания предметов кажутся ему расплывчатыми, точно в тумане» [1, с. 77]. Неизвестно, откуда Маковский, который, надо думать, никогда не общался с Карьером лично, почерпнул эти сведения. Однако, зная, как часто Карьер лакировал свою биографию и подменял в воспоминаниях факты и даты, нетрудно представить, что он и сам с готовностью подхватил миф о собственной неспособности различать цвета. Упоминания об этом пороке Карьера встречаются не только в публицистике, но и в серьезной исследовательской литературе [2, с. 92].

Вопрос об ахроматопсии Карьера несколько раз поднимался в медицинских изданиях как в начале XX века, вскоре после кончины «пациента», так и впоследствии на протяжении столетия. В 2001 году предполагаемый диагноз был окончательно снят Филиппом Лантони, специалистом Национального Офтальмологического центра в Париже [9]: колориметрический анализ используемой Карьером палитры показал, что художник был здоров. То же подтверждают его ранние работы, в которых часто используются яркие краски (например, «Молодая служанка», 1879). Более того, Лантони разыскал и привел в одной из своих статей цитаты из материалов офтальмолога Арона Полака, который в рамках работы над диссертацией, посвященной зрению живописцев, обследовал ряд художников, в том числе Эжена Карьера в 1900 году. В 1908 году Полак попытался в специализированной прессе опровергнуть набравшую популярность теорию об ахроматопсии: согласно результатам проведенного им обследования, живописец имел прекрасное зрение [8, p. 4]. Получивший помимо медицинского художественное образование, Арон Полак подробно рассказывает о методе работы художника: «серые, нейтральные или слегка подцвеченные тона в произведениях Карьера достигались совсем не смешением черного и белого. Карьер вообще крайне редко использовал черный цвет. Его палитру составляли красно-бурая краска (как основная), сиена, желтая охра, ультрамариновый синий, умбра и иногда киноварь. Карьер добивался серых тонов путем смешения синего с одним или двумя теплыми цветами (коричневым, красным или желтым) и белым. <...> Красно-бурая краска имеет очень сильный окрашивающий пигмент, ее нужно использовать с крайней осторожностью, поскольку минимальное количество этой краски способно радикально изменить тон. Тот факт, что Карьер использовал этот цвет как основной, а его полотна при этом не страдали от избытка красного, доказывает, что художник прекрасно различал этот цвет и умел дозировать его с необходимой точностью» [ibidem, p. 4-5].

Иными словами, монохромная манера Карьера была его осознанным эстетическим выбором. Остается только удивляться, до какой степени живучей оказалась легенда о заболевании. Возможно, это объясняется ее привлекательной простотой и «очевидностью»: если в то время, когда работают импрессионисты, Сезанн, Ван Гог, фовисты, некий художник пишет, не используя полный спектр цветов, то это из-за того, что он их не различает.

Свидетельство Полака – не единственное доказательство богатства палитры Карьера. В воспоминаниях сына живописца, Жана-Рене Карьера, читаем: «Техника гризали использовалась моим отцом только для быстрых портретов и для пейзажей в окрестностях По, в Бретани, в Венеции... У меня находится большая палитра, которая служила ему для таких картин как портрет скульптора Девилле, большие обнаженные, «Первое причастие», «Театр в Бельвиле», «Четыре возраста», роспись в Сорбонне и т.д. Размер палитры 80x40 см, она покрыта всей гаммой цветов и экспонировалась на выставке в Оранжерии в 1949 году по случаю столетия моего отца. Я получил ее из его собственных рук за несколько дней до его смерти» [5, p. 13-14]. Невероятно, что факт существования такой палитры не обратил на себя внимания никого из последующих исследователей, тогда как он вынуждает пересмотреть и в корне переоценить всё, что нам

известно о технике живописца. Даже монографические издания конца XX века пренебрегают этой информацией: «Относительно колорита Карьер остается аскетом» [6, р. 23] (*Невзирая на появление во второй половине XIX века множества новых пигментов – Ю. П.*).

Сам Карьер, несмотря на то, что делал многочисленные теоретические записи, практически не оставил документов о том, как предпочитал работать. Коротко он пишет об этом своему другу и ученику, итальянскому сатирику Уго Бернаскони, в письме от 21 января 1905 года: «Я добился успеха только после того, как разработал для себя собственную методику. Я мало использую масла, за исключением того, которое и так входит в состав красок, изготовленных продавцами (*Т.е. не разводит краски дополнительно – Ю. П.*). Пользуюсь в основном земельными красками, они более простые и более плотные. Мои подмалевки, то есть первые слои произведения, если я планирую долго работать над вещью, всегда выполнены в смеси с белым цветом, <...> это позволяет позже возвращаться и добавлять света. Никогда не использую в начале работы черный или темно-коричневый цвета. Прозрачные краски никогда нельзя класть толсто или нижним слоем. Они плохо сохнут и, высыхая, становятся более тяжелыми. Темные тона я кладу лессировками, так же, как и другие цвета, которые оживляют общую атмосферу картины. <...> В качестве связующего вещества я пользуюсь только скипидарной эссенцией; если краски слишком пожухли, добавляю светлого льняного масла и начисто снимаю их, чтобы на холсте осталась только тонкая жирная пленка, а затем спокойно переписываю» [4, р. 322].

Это письмо, единственный документ на данную тему, многожды цитировалось как современниками (письма Карьера были собраны и опубликованы его зятем Жаном Девольве в 1907 году [4]), так и позднейшими критиками, и в каждом новом случае претерпевало различные интерпретации, очевидно далекие от первоначального смысла. Так, уже упомянутый Габриэль Сеай, несмотря на то, что не раз бывал у Карьера в мастерской, пишет, будто тот «приготавливает на своей палитре однородную массу из «самых простых и плотных земельных красок» и по мере работы добавляет необходимое количество белого цвета» [12, р. 48]. Визуального изучения произведений художника достаточно, чтобы понять несправедливость процитированного утверждения Сеая. Живопись Карьера несколько не тяжелая и не плотная, в 1890-е годы краски становятся всё более жидкими, а живопись – почти прозрачной.

Логично предположить, что в своем письме к Бернаскони Карьер говорит о некоей собственной вариации итальянской манеры письма, суть которой в пастозном наложении световых участков с дальнейшим наращиванием лессировочных слоев, поочередно холодного и теплого тонов. Такой метод не противоречит описанию, оставленному Ароном Полаком, и вполне объясняет существование упомянутой Карьером младшим палитры.

Любопытна в письме Карьера и оговорка – «если я планирую долго работать над вещью». Надо понимать, что ряд работ выполнен художником *alla prima*, без цветовых лессировок.

По словам Габриэля Сеая, Карьер никогда не занимался собиранием композиции из составляющих элементов, а охватывал взглядом всю сцену разом. Глядя на кормящую мать, он видел не двух персонажей – женщину и ее ребенка, – а единое целое, неразделимое, как неотделимы друг от друга две части орнамента [13, р. 31]. Придавая основное значение изображению этого единения душ, живописец легко отказывается от деталей и даже окружающего интерьера. Подавляющее большинство сцен дано на не проработанном темном фоне, который с годами становится объемным и заполняет не только дальний план, но и весь свободный объем живописного пространства. Это знаменитая карьеровская дымка, она охватывает фигуры моделей, объединяя их между собой и одновременно отделяя от остального мира. Портреты милостивых детей в белых воротничках («Девочка, считающая на пальцах», «Читающая девочка»), тихие идиллические домашние сцены, мягкие округлые жесты матерей («Молодая мать», 1879) к концу 1880-х годов остаются в прошлом. На смену им приходят полотна, действие на которых максимально отдалено от зрителя и не приглашает к участию. Формы становятся более обобщенными, условными, скорее угадывающимися, чем видимыми. Свет у Карьера почти никогда не бывает естественным, кроме единичных исключений; темные помещения, в которых обитают герои мастера, способствуют созданию минорного настроения, что, впрочем, не противоречит избираемым сюжетам: «Больной ребенок», «Размышление» и пр. К сценам веселья Карьер на протяжении всей истории своего творчества не обращается, даже радость его героев тиха, молчалива и вызвана в первую очередь близостью семьи.

Публикуя в 1899 году свое многостраничное эссе о Карьере, Габриэль Сеай все еще вынужден объяснять читателям, что живопись – это не искусство имитации реальности, а искусство создания иллюзии. «В художественном языке Карьера присутствует некоторая абстрактность» [Ibidem, р. 28], – пишет он, не зная на тот момент, что до выхода на историческую сцену *абсолютно абстрактного* искусства остается всего несколько лет. Пока что под словом «абстрактность» Сеай, очевидно, подразумевает формальную условность трактовки образов, а дальше защищает от нападок и Карьера, и в его лице весь новый, *постакадемический* виток в развитии искусства: «В рисунке ценна не четкая каллиграфия и не математическая точность, а то, насколько художник способен передать экспрессию, впечатление» [Ibidem]. Пластика героев Карьера всегда легко считывается: не составляет труда предугадать, каким будет движение в следующий момент. Так, в «Портрете Элизы Карьер с дочерью» (1904) художник буквально несколькими широкими мазками намечает изгиб руки молодой матери, наклон ее головы, однако этого намека на движение достаточно, чтобы перед глазами зрителя сцена ожила.

Мастерство рисовальщика Карьер оттачивает на протяжении всей жизни. По свидетельству сына Карьера [5, р. 14], тот крайне редко прибегал к карандашному подготовительному рисунку на холсте. Художник делает эскиз прямо кистью, так что набросок и собственно живопись становятся единым целым.

Вместе с тем, Карьер много внимания уделял рисунку. Его наброски не столько предназначались для конкретных полотен, хотя такие случаи тоже можно назвать, сколько давали художнику возможность постоянного поиска и тренинга. Сохранились его альбомы с многочисленными повторами рук, ног, поворотов головы, он прорабатывал жесты столь же тщательно, как делал это в свое время Антуан Вагто, стараясь поймать и несколькими карандашными штрихами зафиксировать проявление в движениях малейших эмоций. Такими набросками, выполненными в несколько штрихов, в основном карандашом или сангиной, заполнены не только его альбомы, но и поля записных книжек и черновики, оборотные стороны счетов, реклам, визитных карточек – по словам друзей художника, подобными листами были покрыты все свободные пространства в его мастерской [6, p. 56; 13, p. 30]. «Не думайте, что речь идет о четкой и терпеливой каллиграфии <...>, четких ровных контурах: подвижная линия изгибается, дрожит, действует, с горячностью устремляется в направлении движения; форма не соблюдается скрупулезно, она следует влиянию чувств, <...> как форма дерева зависит от ветра» [13, p. 30-31].

Самые простые жесты способны быть крайне выразительны – художник использует этот ход во многих своих программных работах. «О! руки на картинах Карьера, эти волшебные руки, они обнимают, ласкают, плачут, защищают, оберегают! Как он сумел разгадать их немой язык, столь ценный, столь выразительный, столь нежный, столь сильный, столь болезненный! Как он сумел выразить их огромную любовь, огромную смелость, изнеможение, как он возвысил их, эти материнские руки! Как он воспринял эти целомудренные прикосновения, священные поцелуи, бесконечные объятия, при которых душа матери тает в душе ребенка» [10]. В творчестве Карьера руки становятся символом, вбирающим в себя суть образа. Один из критиков в 1896 году восхищался: «Прекрасны руки на портрете Гюстава Жеффруа! В паре с глазами они создают весь портрет <...> живые благодаря своему колеблющемуся контуру, они выдают человека нервного, утонченного, современного искателя, буквального больного от волнующего поиска» [3, p. 106].

Эли Фор и Габриэль Сеай единодушно признают графическое наследие Карьера выдающимся собранием жестов и поз, не придуманных, а взятых из самой жизни: «Не думаю, что где-то в мире, в творчестве живописном или литературном существует другая такая сокровищница...» [7, p. 58]. И даже делая скидку на безгранично трепетное отношение обоих критиков к Эжену Карьеру (оба проецировали свою теплую дружбу с художником на оценку его творчества и не могли говорить о нем беспристрастно), следует признать, что его сохранившиеся черновики представляют собой богатейшую самоценную коллекцию, которая заслуживает отдельного исследования.

Нам представляется, что, несмотря на негативные отзывы художника об Академии, полученные там навыки рисунка, равно как и композиционные навыки (особенно учитывая тот факт, что Карьер был очень старательным и послушным студентом), не могли быть ни потеряны, ни специально отброшены. Все мемуаристы описывают Карьера как вдумчивого, рассудительного человека, крайне серьезно относящегося к своей работе; скорее всего, задумывая то или иное полотно, живописец с подобным складом характера просчитывал композицию будущего произведения, а не действовал по наитию, как бы это ни противоречило романтическому флеру, сопутствующему его творчеству. Его подход к конструированию колорита произведения не на палитре, а прямо на холсте, слоями также подтверждает этот тезис.

#### *Список литературы*

1. **Маковский С.** Портреты Карьера // Искусство. 1905. № 7. С. 75-82.
2. **Энциклопедия символизма** / под ред. Ж. Кассу. М.: Республика, 1998. 429 с.
3. **Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue.** Paris: Flammarion, 2006. 157 p.
4. **Carrière E.** Ecrits et lettres choisies. Paris: Société du Mercure de France, 1907. 358 p.
5. **Carrière J.-R.** De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents. Toulouse: Edouard Privat, 1966. 318 p.
6. **Eugène Carrière. Peintre et son univers autour de 1900.** Musée de Saint-Cloud, 1997. 142 p.
7. **Faure E.** Eugène Carrière. Peintre et lithographe. Paris: H. Floury, Libraire-éditeur, 1908. 171 p.
8. **Lanthy Ph.** La légende du daltonisme d'Eugène Carrière // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. 2001. № 12. P. 3-10.
9. **Lanthy Ph.** Le daltonisme d'Eugène Carrière // Points de vue. 2001. № 44. P. 40-46.
10. **Mirbeau O.** Eugène Carrière // L'Echo de Paris. 28.04.1891.
11. **Rapetti R.** Un halluciné, un voyant, un inclassable // Eugène Carrière 1849-1906. Exposition. Musées de Strasbourg. Paris: Editions de la RMN, 1996. P. 13-19.
12. **Séailles G.** Eugène Carrière // Exposition de l'oeuvre de Eugène Carrière. Paris: Imprimerie Georges Petit, 1907. 117 p.
13. **Séailles G.** Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. Rumeur des Ages, La Rochelle, 2006. 83 p.

#### SPECIFICS OF CREATIVE METHOD AND PICTORIAL TECHNIQUE OF EUGÈNE CARRIÈRE

**Petrova Yuliya Vladimirovna**  
Moscow City  
yu.v.petrova@gmail.com

The article examines a creative method developed by Eugène Carrière and used by the artist in the period of maturity (1885-1905). Studying available documents the author makes a paradoxical conclusion on how typical for Carrière's works monochrome colouring was created and demolishes a popular view about the dominance of grey colour in the painter's palette. A special passage of the article is devoted to the plasticity of the painter's personages, his approach to preliminary drawing and composition arrangement.

*Key words and phrases:* Eugène Carrière; painting technique; colouring; monochromaticism; preliminary drawing; the French art of the end of the XIX century.