

Фролова Марина Анатольевна

ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ XVII-XVIII ВЕКОВ

В искусствоведческой литературе давно сформировалось мнение, что обращение к мотивам французской природы - нововведение художников XIX века. Однако интерес к национальному пейзажу подспудно вызревал на протяжении нескольких столетий: в картинах братьев Ленен, А. Ватто, Ф. Буше и Ж.-О. Фрагонара, в работах художников романтизма. Статья посвящена творчеству малоизвестных мастеров XVIII века - Ж.-Б. Удри, А.-Ф. Депорта, С. Лантара, Л.-Г. Моро - подлинных предшественников Барбизонской школы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/53.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 2. С. 191-195. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 75.03+75.047

Искусствоведение

В искусствоведческой литературе давно сформировалось мнение, что обращение к мотивам французской природы – нововведение художников XIX века. Однако интерес к национальному пейзажу подспудно вызревал на протяжении нескольких столетий: в картинах братьев Лёвен, А. Ватто, Ф. Буше и Ж.-О. Фрагонара, в работах художников романтизма. Статья посвящена творчеству малоизвестных мастеров XVIII века – Ж.-Б. Удри, А.-Ф. Депорта, С. Лантара, Л.-Г. Моро – подлинных предшественников Барбизонской школы.

Ключевые слова и фразы: национальный пейзаж; французская школа живописи; Ж.-Б. Удри; А.-Ф. Депорт; С. Лантара; Л.-Г. Моро.

Фролова Марина Анатольевна

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
marina_ivasytina@mail.ru*

**ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА
ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ XVII-XVIII ВЕКОВ**

Расцвет национального пейзажа в XIX веке в творчестве мастеров Барбизонской школы, К. Коро, Г. Курбе и импрессионистов не был абсолютным новаторством в истории французского искусства, ведь подлинный интерес к родной природе подспудно вызревал на протяжении нескольких столетий. Так, еще в XVII в. многие произведения бытового жанра были одухотворены поэтическим изображением природы. Среди самых ярких примеров можно назвать творчество Луи Лёвена (ок. 1593-1648 г.), пейзаж в картинах которого носит истинно французские черты и узнаваем благодаря своей характерности. Например, полон лирической проникновенности скромный равнинный вид французской провинции в его картине «Семейство молочницы» (1640-е гг., Санкт-Петербург, Эрмитаж). Даже такие крупнейшие представители классицизма как Никола Пуссен и Клод Лоррен обращались к изображению Франции в своих рисунках, хотя они и не становились мотивом для больших композиций (Пуссен, «Вид близ Вильнев-лез-Авиньон», Шантийи, Музей Конде).

XVIII век больше дал для развития пейзажной живописи во Франции: пейзаж настроения, исполненный непосредственного личного переживания, в творчестве А. Ватто («Савояр с сурком», 1716 г., Санкт-Петербург, Эрмитаж), множество поэтических пасторалей Ф. Буше, свежие и смелые работы Ж.-О. Фрагонара («Горный пейзаж, закат», ок. 1764 г., Вашингтон, Национальная галерея искусств), скромные сельские виды, в том числе региона Иль-де-Франс, в произведениях Г. Робера («Вид в окрестностях Парижа», 1781 г., Новый Южный Уэльс, Художественная галерея). В них проявилось совершенно новое чувство природы, отвечающее культуре простоты и естественности, господствовавшему в философии, литературе и эстетике второй половины XVIII в.

Однако большее значение в перспективе развития пейзажной живописи имело творчество мастеров, не вошедших в число художников первого круга или специализирующихся на иных жанрах. Так, Жан-Батист Удри (1686-1755), помимо правдивого изображения природы в своих анималистических картинах, во многом напоминающих картины голландских художников XVII столетия («Ферма», 1750 г., Париж, Лувр), развивает в своем творчестве и вторую линию французского пейзажа, восходящую еще к Луи Лёвену, – искреннего и правдивого изображения природы. Он пишет леса, старые мельницы, хижины и крестьянские фермы, сочетая в этих работах декоративность с точными натурными наблюдениями («Возвращение стада», 1740 г., Нант, Музей изящных искусств). Отправляя свои пейзажи в Салон, Удри подчеркивал, что выполнены они с натуры [6, р. 245]. Хотя слова художника кажутся сильным преувеличением, но, вероятно, эти работы, действительно, были вдохновлены лесами Иль-де-Франс. Также сохранился альбом рисунков, подписанный автором как «Альбом рисунков с натуры и по воображению, начатый в июне 1714 года Жаном Удри» [Ibidem, р. 68]. Хотя сложно определить степень непосредственной работы с натуры в этих прекрасно скомпонованных вещах, некоторые листы представляются абсолютно новаторскими для того времени. Таков рисунок тушью «Дома и деревья на берегу реки» (Париж, Лувр) (Рисунок 1), несомненно, передающий живые и яркие впечатления от природы. При этом особое внимание художник уделяет эффектам освещения, контрастам света и тени, активно используя белую гуашь в своих листах («Вид на долину со стороны леса», Париж, Лувр). Для натурной работы Удри даже отправляется в Нормандию, в Дьепп, чтобы писать морское побережье с рыбацкими деревушками – мотив, который в скором времени станет одним из любимейших среди французских пейзажистов.

Жан-Батист Удри не был единственным художником, в чьей практике возросла роль пейзажного этюда. Уникальными в этом отношении были творческие поиски мастера натюрморта и охотничьих сцен Александра-Франсуа Депорта (1661-1743). В прославивших его изображениях королевских охот значительная роль всегда отводится пейзажу, источником для которого служила непрестанная работа на природе. Ей он посвящал все свое свободное время, что не было столь распространено в самом начале XVIII в. О его прогулках по окрестностям оставил воспоминания сын художника: «Он носил в поля свои кисти и все краски своей палитры в жестяных коробочках; у него была железная трость с длинным и острым концом, а в железный раскрывающийся набалдашник вставлялся маленький подрамник из того же металла, куда он прикреплял папку и бумагу. Он никогда не уезжал к друзьям в деревню, не захватив с собой этой легкой ноши, которая не давала ему скучать и которой он неизменно находил полезное употребление» [7, р. 8].



Рис. 1. Ж.-Б. Удри. Дома и деревья на берегу реки. Париж. Лувр

О настойчивом изучении природы свидетельствуют около шести сотен рисунков, эскизов и этюдов маслом, найденных в мастерской Депорта после его смерти. Они представляют собой зарисовки животных, пейзажи, цветы и травы, которые могли быть использованы для украшения фарфора, а также для больших композиций. Это уникальный случай в истории искусства: этюды с натуры, созданные в конце XVII в. (большинство из них датируется десятилетием между 1690 и 1700 гг. [Ibidem]) и никогда не покидавшие ателье художника, дошли до наших дней в прекрасной сохранности.

Среди пейзажей преобладают виды парижских предместий, скорее всего Марли, Медона, Версаля, Сен-Жермена и Сен-Клу. Хотя точно идентифицировать эти места сейчас довольно трудно, Депорт удивительно точно подчеркивает их типично французский характер. Его внимание привлекают самые незатейливые мотивы: долины с редкими кустарниками, ивы на берегах рек, деревенские домики на склонах пологих холмов. Подчеркивая равнинный характер местности, он зачастую избирает панорамные виды, которые можно охватить единым взглядом, как, например, в нескольких «Пейзажных этюдах» (Лилль, Музей изящных искусств). Иногда над окрестными полями доминирует силуэт церкви, придавая композиции гармоническую уравновешенность («Пейзаж с церковью», 1700-1702 гг., Лилль, Музей изящных искусств). В целом же, композиции этих работ настолько естественны, что, кажется, художник прямо следует своему зрительному восприятию, отказываясь от какой-либо нарочитой построенности («Пейзаж с виноградниками», 1692-1700 гг., Лилль, Музей изящных искусств) (Рисунок 2). Горизонтальные планы, иногда прерываемые диагональю реки, мягко следуют один за другим, пространство решено целостным и единым. Меньшего внимания заслуживает колорит этих этюдов, достаточно темный и часто однообразно-зеленый, однако желтая тонированная бумага, просвечиваясь сквозь тонкий красочный слой, придает ему некоторую глубину («Равнинный пейзаж с рекой», Севр, Национальный музей керамики).



Рис. 2. А.-Ф. Депорт. Пейзажный этюд: река и ивы. Лилль. Музей изящных искусств

Среди этих этюдов есть маленькое изображение закатного неба («Облачное небо, закат», Севр, Национальный музей керамики), в котором Депорт более чем на столетие предвосхищает новаторские этюды Констебля и Делакруа. Широкими мазками он обозначает эффект солнечных лучей, пробивающихся сквозь тучу, смело сопоставляя теплый красноватый цвет закатного неба и холодный тон облаков. При этом большая часть картона осталась нетронутой, он использовал его лишь в той степени, которой было достаточно для передачи столь мимолетного явления природы. Свободой фактуры, свежестью видения, передачей воздушной перспективы в этой маленькой работе Депорт, несомненно, предвосхищает поиски мастеров начала XIX в.

Более сложным и неоднозначным было творчество Симона Лантара (1729-1778), который наряду с компонованными пейзажами в манере Клода Лоррена («Классический пейзаж», Барбизон, Муниципальный музей Барбизонской школы) писал укромные уголки леса или скромные крестьянские хижины. Художник, о котором практически не сохранилось никаких сведений, и кисти которого с точностью можно приписать только очень

ограниченное число произведений, пользовался при жизни огромной популярностью [5, p. 51]. Он родился в семье пастуха и самостоятельно постигал законы живописи, а близость к сельской жизни и природе, несомненно, определила круг интересующих его мотивов. Он прожил большую часть жизни на юге Иль-де-Франса, поэтому этот регион чаще всего появляется в его рисунках и картинах. Возможно, именно эти места вдохновили Лантара на создание двух его миниатюрных «Пейзажей» (оба – Монтаржи, Музей Жироде) (Рисунок 3), где он обращается к изображению старого деревенского домика на берегу реки и с подкупающей непосредственностью передает такие детали как поросшие мхом стены или соломенная крыша. Звучный колорит придает картине радостное мажорное настроение: солнечный свет окрашивает облака в золотистые тона, подчеркивающие бездонную синеву неба, играет бликами на листе деревьев и усиливает изумрудную зелень травы.



Рис. 3. С. Лантара. Пейзаж. Музей Жироде. Монтаржи

Простота мотива и живописного решения в его небольших неброских картинах оказала существенное влияние на становление французского национального пейзажа в творчестве мастеров Барбизонской школы. Барбизонцы, несомненно, были знакомы с его работами, хотя имя Лантара постепенно забывалось, и было полностью потеряно для истории искусства в XX в. Более того, Лантара одним из первых начал писать Фонтенбло, его даже иногда называют «одним из самых значительных пейзажистов леса Фонтенбло» [3, p. 9]. Виды леса и его окрестностей созданы, в основном, в технике рисунка: в Отделе эстампов Французской национальной библиотеки хранится несколько «Тетрадей пейзажных рисунков с натуры, созданных Лантара». Среди них выделяется «Вид в окрестностях Фонтенбло» (Париж, Национальная библиотека Франции) со вполне узнаваемым изгибом Сены. Однако подобные работы зачастую включают элементы, не характерные для местности Иль-де-Франс, например, непропорционально огромные скалы. Возможно, художник добавлял их для создания более эффектного вида или в композиционных целях. Изображал Лантара и непосредственно сам лес, на сегодняшний день сохранились гравюры Ж. Боке, выполненные по его картинам («Вид леса Фонтенбло», эстамп, Париж, Национальная библиотека Франции).

Лантара был прекрасным рисовальщиком, о чем свидетельствуют даже такие скромные рисунки, как «Этюд ивы» (Руан, Музей изящных искусств), где все внимание художника сосредоточено на передаче жизни отдельного дерева. Одним из первых он стал внимательно всматриваться в природу, постигая тайны ее жизни. А особая чуткость к природному мотиву отвечала господствовавшим умонастроениям, вскоре перевернувшим ход развития французского пейзажа. Более того, сохранились воспоминания о натурной работе художника в окрестностях леса Фонтенбло, хотя и не достаточно достоверные [Ibidem, p. 45-47]. Тем не менее, даже сам факт подобных воспоминаний современников свидетельствует о его близости поискам барбизонцев.

Современники Лантара особенно подчеркивали и его восприимчивость к эффектам света и умение передать атмосферу: «Никому не удавалось лучше передать различные часы дня, он превзошел всех и в воздушной перспективе. Туманная дымка в его пейзажах напоминает Клода Лоррена: его утренние пейзажи дышат очаровательной свежестью. Его восходы и закаты оправдывают интерес любителей искусства. Его серебристые лунные пейзажи полны истинного единства» [Ibidem, p. 52]. Его даже упоминает Деперт в своей «Теории пейзажа» как умелого специалиста в создании видов ночной природы и прекрасно владеющего воздушной перспективой. Насколько смелым бы ни казалось такое мнение, для конца XVIII в. его пристрастия были действительно необычными. Зачастую Лантара избирает момент заката или ночные виды, большое внимание уделяя передаче освещения («Пейзаж в лунном свете», Париж, Лувр). Некоторые работы своей эмоциональной взволнованностью предвосхищают появление романтического пейзажа, например, рисунок черным карандашом «Гроза» (Музей изящных искусств, Гренобль).

Чуть позже, в 1782 г. Ю. Жан-Франсуа (1751-1823) создает «Вид леса Фонтенбло» (1782 г., Замок Фонтенбло), возможно, одно из самых ранних живописных изображений местности, сыгравшей столь значительную роль в истории французского искусства. В противопоставлении освещенной солнцем поляны и черных извивающихся ветвей деревьев на переднем плане ясно читается стремление художника к эффектности и выразительности пейзажа. Сюжетная завязка – встреча в лесу, некоторая занимательность рассказа привязывают этот пейзаж еще к XVIII столетию.

Более непосредственными были пейзажи Луи-Габриэля Моро (1740-1806). Свои мотивы он находил в предместьях и окрестностях Парижа, писал берега Сены и бесхитростные сельские виды, трактуя их с удивительной смелостью и отказываясь от нарочитой построенности. Таков «Вид в окрестностях Парижа» (Париж, Лувр) с низким горизонтом и единым пространством мягко следующих друг за другом планов. Простота

композиции, отказ от кулис и ярких акцентов не были оценены современниками Моро, который не пользовался признанием ни Академии, ни современной критики. Между тем, постепенное освобождение живописи от традиционных композиционных и колористических схем в его работах ведет в исторической перспективе к кардинальным преобразованиям Делакруа в этой области.

Но больше всего критиков возмущал колорит картин Моро – качество, по достоинству оцененное его последователями. Отказавшись от условной, золотисто-коричневатой гаммы, он передает свежесть зелени Иль-де-Франс холодными зеленоватыми оттенками, верно подмечает тон серо-голубого неба («Вид Венсенского замка с высот Монтрёя», Париж, Лувр). Действительно, в его работах «золотистая гамма итальянских видов сменилась серебристым колоритом пейзажей Франции» [4, р. 111]. Открытое звучание чистых красок его палитры было столь необычным для живописи того времени, что «в большом зале с французским искусством XVIII века, рядом с пейзажами рыжими и засушенными, его картины напоминали окно, открытое в свежую зеленеющую природу, омытую росой» [Ibidem, р. 115]. Позже Эдмон де Гонкур даже назвал его «вдохновителем английского пейзажа» [1, с. 16].

Не являлась характерной чертой живописи конца XVIII в. и свободная и вдохновенная живописная манера, так же как и внимание к световым эффектам, наблюдаемым непосредственно в природе. В работе «Пейзаж, эффект заходящего солнца» (Дижон, Музей Маньен) (Рисунок 4) художник передает легкое золотистое вечернее сияние, ослабляющее контрасты цвета и светотени и объединяющее пространство в единое целое. Таким образом, по естественности видения, правдивости в передаче природы и свежести колорита Луи-Габриэль Моро является подлинным предшественником мастеров середины XIX в.

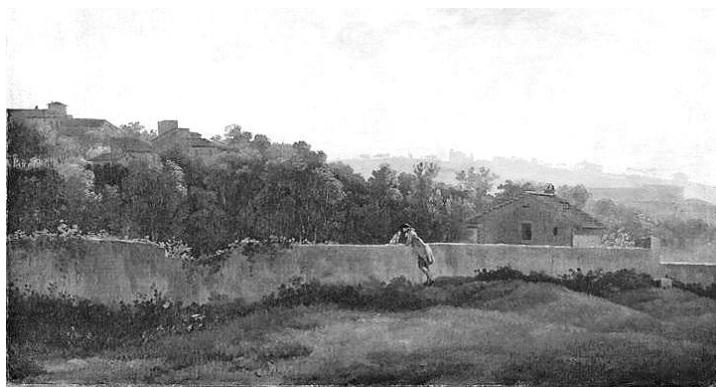


Рис. 4. Л.-Г. Моро-старший. Пейзаж, эффект заходящего солнца. Дижон. Музей Маньен

В выборе мотивов пейзажистов Барбизонской школы предвосхищает и Лазар Брюанде (1755-1804), писавший как открытые равнинные виды, залитые светом («Пейзаж с мельницей», Париж, Лувр), так и самую гущу леса. Лазар Брюанде одним из первых французских художников открыл красоту лесов региона Иль-де-Франс, начав в 1790-е гг. писать пейзажи в Фонтенбло, в Булонском и Венсенском лесах («Булонский лес», 1793 г., Нант, Музей изящных искусств). Стремление привнести в картину свои непосредственные наблюдения, передать игру солнечного света, а также манера исполнения предвещают искусство Барбизонской школы. Интересно, что этот художник еще в конце XVIII в., то есть одним из первых поселился в деревне Барбизон [2, р. 6].

Однако эти мастера рубежа XVIII-XIX столетий, обращавшиеся к изображению видов Франции, не вошли в первый круг живописцев. Мало оцененные при жизни, в исторической перспективе их открытия приобретают особое значение как предвестники того пути, по которому пойдет французский пейзаж в следующем столетии. Несмотря на некоторую условность, которой все же отмечены картины этих художников, в них уже чувствуется непосредственное наблюдение и изучение действительности. Их творческие пути сложились по-разному, различной была и степень дарования. Но благодаря этим скромным мастерам совершился переход от идиллических рокайльных пейзажей XVIII в. к реалистическому пейзажу XIX в. Дальнейшее развитие получит и само отношение к родной природе как носительнице определенных эстетических ценностей даже в самых скромных мотивах, стремление к ее поэтической передаче.

Список литературы

1. Яворская Н. В. Пейзаж Барбизонской школы. М.: Искусство, 1962. 348 с.
2. Caille M.-Th. L'auberge Ganne. Moisenay: Éditions GAUD, 1994. 64 p.
3. Jouveaux H. Simon-Mathurin Lantara: Un paysagiste et sa légende. Département de Seine-et-Marne: IAC Editions d'Art, 2011. 80 p.
4. Leclère T. Hubert Robert et les paysagistes français du XVIII siècle. Paris: Henri Laurens, 1913. 127 p.
5. Levitine G. Les origines du mythe de l'artiste bohème en France: Lantara // Gazette des Beaux-Arts. VIe période. 1975. Septembre. Tome LXXXVI. 117 année. No. 1280. P. 49-58.
6. Oudry J. B., Opperman H., Rosenberg P. Catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982. 287 p.
7. Paysages de François Desportes. Études peintes d'après nature: catalogue de l'exposition, Musée national de Compiègne. Paris: Les Press Antiques, 1961. 23 p.

BACKGROUNDS FOR FORMATION OF NATIONAL LANDSCAPE IN FRENCH ART OF THE XVII-XVIII CENTURIES

Frolova Marina Anatol'evna

*St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of Russian Academy of Arts
marina_ivasyutina@mail.ru*

In literature on art criticism an opinion formed long ago that appeal for French nature motives is a novelty of the painters of the XIX century. But interest in national landscape had developed implicitly over several centuries in pictures by Le Nain brothers, A. Watteau, F. Boucher and Jean-Honoré Fragonard, in romanticism painters' works. The article is devoted to the creative work of little known painters of the XVIII century – Jean-Baptiste Oudry, Alexandre Francois Desportes, Simon Mathurin Lantara, and Gustave Moreau – the real predecessors of the Barbizon school.

Key words and phrases: national landscape; French school of painting; Jean-Baptiste Oudry; Alexandre Francois Desportes; Simon Mathurin Lantara; Gustave Moreau.

УДК 7

Искусствоведение

В статье на основе системно-типологической концепции изучения стилевых особенностей творчества в контексте обусловленности их психологическим типом творца Н. Л. Нагибиной автором осуществлен анализ культурно-психологических особенностей личности китайского художника как субъекта социально-культурного творчества. Доказана перспективность использования идей художественной ауры произведения в философско-культурологическом анализе.

Ключевые слова и фразы: личность; художественная культура; стиль; интенция художника; художественная аура; системно-типологический подход; психологический тип творца.

Фэн Цзунжэнь

*Забайкальский государственный университет
fengzr@mail.ru*

СИСТЕМНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ АВТОНОМНОГО РАЙОНА ВНУТРЕННЯЯ МОНГОЛИЯ КНР

Современная художественная культура Автономного района Внутренняя Монголия Китайской Народной Республики (АРВМ КНР) неразрывно связана с текущими трансформационными процессами в КНР, из которых важнейшим является именно социокультурная эволюция современного китайского общества.

Современное состояние художественной культуры АРВМ КНР характеризуется имманентным проявлением в сфере художественно-эстетического сознания эвристических смыслов и значений художественной культуры, осмыслением проблем времени и пространства, редукцией априорных форм сознания, герменевтической методологией произведений искусства китайских художников, эманацией их произведений, выявлением художественной ауры (излучение, отзвук, тон, теплота, настроение, атмосфера, дыхание, певучесть произведения искусства).

Отсюда вытекает актуальность собственно проблемы личности художника как субъекта социально-культурного творчества.

В исследовательской литературе можно выделить следующие подходы к изучению современной художественной культуры: а) *теоретико-нормативный подход*, который позиционирует нормативную модель полноценного, адекватного, развитого типа эстетического восприятия художника. Он позволяет проанализировать индивидуальное своеобразие различных вариантов взаимодействия личности и произведения искусства (Гоа Панг, Сун Юпинь и др.); б) *деятельностный подход* (Д. А. Леонтьев и др.) рассматривает искусство как механизм трансляции смыслов; в) *системно-типологический подход* (Н. Л. Нагибина) в психологии искусства выдвигает на первое место фигуру творца.

В качестве концепции исследования индивидуальных особенностей творческих личностей: известных писателей, поэтов, музыкантов, художников выступает модель системно-типологического подхода Н. Л. Нагибиной, которая обосновала концепцию как проект изучения стилевых особенностей творчества в контексте обусловленности их психологическим типом творца.

Система психологических типов Н. Л. Нагибиной строится на соотношении принципов познания на рациональном и иррациональном уровнях. В каждом человеке доминирует один из способов познания, второй способ познания может являться подчиненным или равным первому (переходные типы) [5, с. 39].

Рациональный – это тип, в котором мышление является доминантным, рефлексивным, который относится к мышлению как к ценности, более высокой в своей познавательной сфере, чем чувственное познание. Иррациональный, в свою очередь, – это тип, в котором мышление не является доминантным и процесс познания не опосредован рефлексивными операциями.

В системе психологических типов, выделенных Н. Л. Нагибиной, находятся четыре рациональных типа (А, В, D, E) и четыре иррациональных (B, C, F, G), также имеются четыре переходных типа (AB, CD, EF, GH), в которых рациональный и иррациональный принципы познания имеют одинаковый вес [Там же, с. 40].