

RU

Концепция цвета в творчестве Джона Рассела

Исаева О. А.

Аннотация. Цель исследования - выявить основные этапы эволюции цвета в живописи Джона Рассела в контексте развития изобразительного искусства конца XIX - начала XX века, в эпоху сложения новых течений в интернациональных художественных практиках. В статье характеризуются его опыты, охватывающие позднюю импрессионистическую живопись, продуктивный постимпрессионистический период, связанный с многими именами в искусстве Франции и далеко за ее пределами, в первую очередь указывается на его связь с творчеством Винсента Ван Гога, Тома Робертса, Клода Моне, а позднее - Анри Матисса. Главное внимание уделено наиболее яркой странице его художественной деятельности, связанной с попыткой теоретического осмысления и практическими экспериментами в работе с цветом, которые он неизменно пропагандировал в собственной живописи и постоянном личном и письменном общении с широким кругом художников из разных стран. Научная новизна, помимо собственно изучения концепции цвета в творчестве Рассела, заключается в исследовании ее влияния на живопись Анри Матисса, что позволяет пролить свет на последующую колористическую революцию в искусстве фовистических мастеров. В результате доказывается, что творчество Джона Рассела как колористического новатора представляется неотъемлемым фактором в формировании важнейших процессов изобразительного искусства конца XIX - начала XX века.

EN

Concept of Colour in John Russell's Creative Work

Isaeva O. A.

Abstract. The aim of the research is to identify the main stages of colour evolution in John Russell's painting in the context of fine art development in the late XIX - early XX century, in the age when new trends were being shaped in international artistic practices. The article describes the painter's attempts covering late impressionist painting, the productive post-impressionist period associated with many names in the art of France and far beyond its borders; above all, it refers to his connection with creative work of Vincent Van Gogh, Tom Roberts, Claude Monet and later with that of Henri Matisse. Primary focus is on highlighting Russell's artistic activity related to an attempt of theoretical understanding and practical experiments in working with colour, which he consistently promoted in his own painting and in sustained personal communication and correspondence with a wide range of artists from different countries. In addition to studying the concept of colour in Russell's creative work as such, scientific novelty of the research lies in studying its influence on Henri Matisse's painting, which allows the researcher to shed light on the subsequent colouristic revolution in the art of Fauvist masters. As a result, it is proved that creative work of John Russell as a colouristic innovator is an integral factor in formation of the most important processes of fine art in the late XIX - early XX century.

Введение

Актуальность темы, поднятой в статье, обусловлена, во-первых, крайне малой изученностью творчества австралийских живописцев в отечественном искусствознании (а по многим вопросам в искусствоведении вообще, кроме непосредственно австралийского). Личность Джона Рассела оказалась для художественной публики – даже в его родной Австралии – фигурой, по сути, заново открытой в конце XX века. Во-вторых, при очевидно малоизученной деятельности Джона Рассела (1858-1930), его можно считать весьма влиятельной фигурой своего времени благодаря творческим изысканиям, размышлениям о путях развития современной живописи как с художественной, так и с технической точки зрения. Его мысли широко отражены в обширной переписке, где его корреспондентами выступали Том Робертс, Винсент Ван Гог (его близкий друг), Анри Матисс, Огюст Роден и многие другие. Важнейшей частью творческого метода Джона Рассела явилась неустанная разработка концепции цвета в пленэрной живописи. Целью статьи следует считать основные этапы

ее становления, эволюции и воздействия на творчество метод других мастеров конца XIX – начала XX века. В связи с чем можно поставить следующие задачи: рассмотрение формирования творческого метода Джона Рассела и исследований цвета в его собственном творчестве и в сотрудничестве с другими мастерами (в первую очередь Винсентом Ван Гогом и Клодом Моне); изучение влияния концепции цвета, выработанной Расселом, на современные художественные практики (где особое внимание уделяется творчеству Анри Матисса).

Поставленная цель, учитывая ее специфику, обусловила применение определенных методов исследования: в первую очередь проведенное исследование апеллирует к формально-стилистическому методу, а также носит аналитический и сравнительный характер, поскольку рассматривает конкретные произведения Д. Рассела, а также его теоретические и эстетические взгляды на использование цвета. Кроме того, научная проблема, озвученная в теме работы, требует анализа творческого метода упомянутых в статье мастеров.

Теоретической базой, помимо непосредственно эпистолярного наследия Рассела и его корреспондентов, послужили в основном труды иностранных исследователей творчества как самого Джона Рассела, так и близких ему мастеров: Э. Гэлболли [5], У. Пранстер [8], У. Тьюниклиффи [12].

Практическая значимость статьи заключается, в первую очередь, в возможности восполнить лакуны в изучении австралийского изобразительного искусства, но, главным образом – творчества самого Джона Рассела, несправедливо малоизвестного мастера, оставившего действительно яркий след. Кроме того, не менее интересным и важным представляется художественная деятельность Джона Рассела, раскрывающая не только нюансы его философских, творческих и технических поисков, но, как результат непрерывного взаимодействия, аспекты творческого метода Винсента Ван Гога, Клода Моне, Огюста Родена, Анри Матисса, Тома Робертса и др.

Начало творческого пути Джона Рассела

В 2016 году при непосредственном участии Художественной галереи Нового Южного Уэльса (Сидней) в Национальной Лондонской галерее представили знаменательную выставку, посвященную искусству австралийских импрессионистов. Сфокусирована экспозиция была на творчестве Чарльза Кондера, Тома Робертса, Артура Стритона и Джона Рассела. Что касается первых трех мастеров, их заслуги перед изобразительным искусством Австралии как ключевых представителей «Гейдельбергской школы» несомненны. Тома Робертса и Артура Стритона, кроме того, называют основоположниками национального австралийского пейзажа.

Личность же Джона Рассела оказалась для художественной публики фигурой, по сути, заново открытой. В отечественном искусствознании творчество австралийских живописцев изучено крайне мало, не имея сколь бы то ни было целостного исследования; предметом изучения становились лишь отдельные имена и явления. В этом смысле творчество Джона Рассела до проведения вышеупомянутой выставки оставалось за рамками исследования даже австралийских искусствоведов. В то же время Джона Рассела (1858-1930) можно считать весьма влиятельной фигурой своего времени – благодаря творческим изысканиям, размышлениям о путях развития современной живописи как с художественной, так и технической точек зрения. Его мысли широко отражены в обширной переписке, где его корреспондентами выступали Том Робертс, Винсент ван Гог (его близкий друг), Анри Матисс, Огюст Роден и многие другие.

Кроме прочего, Рассел использовал и прессу для продвижения своих идей – так, для упрочения национальной школы австралийского пейзажа он выступил с рядом эссе, опубликованных в «Сидней Морнинг Геральд» [10]. Пленэрзм в последней четверти XIX века стал неотъемлемой частью пейзажной живописи в большинстве стран с европейской живописной традицией, совпав во времени с повсеместным формированием национальной идентичности и особенно ярко на него отозвавшись: работа пейзажистов с натуры позволила обрести изображениям природы конкретные черты, без академической идеализированности. Среди австралийских мастеров этому следовали участники «Гейдельбергской школы», создав славу «неповторимым пейзажам Австралии», по выражению Джона Рассела [Ibidem].

Именно с пейзажной живописью и были связаны основные творческие искания Джона Рассела, которые привели его к смелым экспериментам с цветом. Пейзаж заинтересовал его еще до получения профессионального художественного образования – в своих долгих поездках в Лондон и обратно он прибегал к акварельным зарисовкам: в первом возвращении через острова Пантеллерия и Мальта, Красное море, а затем в повторной поездке в Лондон через новозеландский Окленд, Гонолулу и Сан-Франциско. В 1881 году он был зачислен в лондонскую Школу Изящных искусств Слейда при Университетском колледже, в тот же момент, как его земляки Том Робертс, Чарльз Ричардсон и Бертрам Маккеннал поступили в Королевскую Академическую школу там же, в Лондоне. В отличие от Королевской Академии, в Слейде ученики работали с живыми моделями, а ведущим преподавателем выступал Альфонс Легро из круга Гюстава Курбе; его главным методом можно было назвать «прямое наблюдение, дисциплинированное рисование и тренировку памяти» [5, р. 43], что во многом предопределило особенности художественного языка Рассела, основанного на пристальном внимании к натуре.

На следующий год он уже снова в Сиднее – участвует в выставках и в полемике о судьбе музейных коллекций (он выступал за создание фонда австралийского искусства в противовес покупке исключительно произведений европейских мастеров). Однако личные амбиции и желание продолжить образование заставляют Рассела покинуть Австралию и в этот раз надолго – он возвращается в Лондон, хотя и успевает побывать

в Испании на этюдах вместе с Томом Робертсом и Рамоном Касасом [7, p. 21], впоследствии – крупнейшим представителем испанского импрессионизма наравне с Хоакином Сорольей.

Благодаря постоянным впечатлениям из поездок в Европу и на родину, множился его опыт; обучение в Слейде его уже не удовлетворяло, чтобы придать впечатлениям нужную форму, но ответ на его запрос нашёлся быстро – Рассел уезжает во Францию, которая в скором времени станет его второй родиной. В Париже он берет уроки в Академии Джулиана и в Ателье Кормон. Именно в Ателье Фернана Кормона Рассел знакомится с Анри де Тулуз-Лотреком и, что важно, с Винсентом Ван Гогом, дружбу с которым он пронёс до самой кончины последнего [12, p. 21].

Формирование художественного языка Рассела в контексте новаторского искусства Франции 1880-х гг.

Художественная практика французского импрессионизма оказалась наиболее близкой Джону Расселу, пусть он и воспринял ее на излете классического, так сказать, периода: живопись на открытом воздухе всегда обладала большим импровизационным потенциалом, чем студийная, так что, учитывая огромный интерес Рассела к пленэру, его живейший отклик на французский импрессионистический пейзаж, особенно в исполнении Моне, был полностью объясним. Его собственный талант пейзажиста окончательно проявился в результате переезда в легендарную французскую провинцию – Бретань, прославленную драматическими береговыми ландшафтами, а именно на облюбованный художниками Бель-Иль. Знаменитые скалы в Бель-Иль, воспетые Моне, привлекли и Рассела. Именно на этом острове оба художника познакомились. Творческий метод австралийца благодаря этому знакомству начинает меняться – до наблюдений за работой Моне его видение пейзажа и применение цвета было ученически осторожным. Почти сразу, с 1887 года, Джон Рассел начинает отказываться от тональной моделировки, используя чистый цвет. Достаточно рассмотреть его работы этого периода: «Дождь на Бель-Иль» (1886, Музей искусств, Морле), «Мадам Сислей на берегу реки Луан-а-Море» (1887, AGNSW, Сидней), «Порт Гульфар, Бель-Иль» (1887, AGNSW, Сидней) и др. Меняется техника его живописи – мазок становится видимым, длинным, иногда извилистым, разнонаправленным, краски становятся всё чище. Появляется необычное, свободное «кадрирование» пейзажа, часто используется асимметричная композиция. Если в своих полотнах, близких к квадрату, он явно следует новациям Моне, то в иных произведениях с необычными композиционными построениями чувствуется его близость к творчеству Ван Гога, с которым, напоминая, он состоял в обширной переписке, обсуждая множество художественных проблем, в том числе работу с цветом.

Особенно ярко эти эксперименты отразились в «японизирующих» работах Рассела, созданных буквально в едином творческом порыве с Ван Гогом. Безусловно, интерес к экзотическому искусству – японской гравюре – был сдетонирован не только общением двух мастеров, поскольку японская ксилография с ее особым художественным языком стала образцом интерпретации для многих европейских художников. Коллекционировали ее, в частности, Дега, Мане, тот же Моне, так что Рассел мог обсуждать эти пристрастия с Клодом Моне еще в Бель-Иль. Не стоит забывать, что с японским искусством сам Рассел имел возможность познакомиться и в своих путешествиях по Азии, и на выставках в Сиднее. Тем не менее, творческий отклик на японское графическое искусство у него произошёл лишь после занятий и споров с Ван Гогом и совместных пленэров с Моне.

Изменяется не только концепция пространства в картинах Рассела, но и расположение персонажей и элементов пейзажа, отображение различных состояний одних и тех же ландшафтов в разную погоду, в разное время дня и года – важно изменение палитры художника, легко откликнувшегося на яркие, чистые краски японской гравюры. В первую очередь это выразилось в его портретной живописи – таковы образы Доджа Макнайта (1887-1888, Частная коллекция), Уильяма Мэлоуни (1887, NGV, Мельбурн), Фабиана (1888, Fogg Museum, Гарвард). Фигура последнего полностью погружена в декоративный цветочный фон, вызывающий ассоциации с японскими ширмами-экранами. Свое развитие «японизм» получил в пейзажах Рассела, где в созвучии с Ван Гогом особенно выделяется «миндальная» серия с изображениями цветущих миндальных деревьев. Здесь хорошо видно, что хроматический строй картин меняется в зависимости от задачи и требований самой картины. Виды Бель-Иль с их драматической красотой воссоздаются при помощи насыщенных синих, изумрудных тонов с взблесками белил (см. Иллюстрацию 1); «японская» серия полна более светлых чистых оттенков – цветущий миндаль погружен в небесный голубой цвет с бесконечными вариациями белого, розового, бирюзового и лилового в изображении цветов, ветвей и травы (см. Иллюстрацию 2); черный буквально изгнан из любых его пейзажей со второй половины 1880-х гг.

Становление концепции цвета: между теорией и практикой

Свои размышления о работе с цветом и в целом о развитии собственного творческого метода Рассел очень подробно изложил в пространственных письмах Тому Робертсу – причем во всей своей эволюции, от лондонских опытов, затем по переезде в Париж и, наконец, по впечатлениям от поездки в окрестности Антиба в 1890-1891 годах, когда в его картинах происходит окончательный сдвиг в сторону чистых, буквально фовистических, цветов. Последнее письмо Робертсу в 1924 году, уже из Сиднея, по-прежнему содержит мысли о соотношениях теоретического цветоведения с практикой, когда художник ограничен доступными ему красочными пигментами и несовершенством технологии их изготовления.

Сложно сказать, в какой конкретно момент Рассела заинтересовала теория цвета и возможности ее воплощения в живописных произведениях, но известно, что его путь в искусстве начался с акварели, которая представляется более гибкой техникой для размышлений над цветовыми сочетаниями (и, безусловно, натуральных зарисовок, наиболее близких импрессионистическому методу). Еще в 1863 году Мари-Элизабет Каве, художница и писательница, провозгласила, что именно «акварель создает колориста» [3, р. 86] – для формирования Рассела-живописца это стало полностью справедливым утверждением. Он продолжал практику акварели на протяжении всей своей жизни, что отражало его путь от робкого любителя до радикального новатора. Сейчас Рассела знают как одного из величайших австралийских художников-колористов, и его желание запечатлеть окружающие его пейзажи привело к появлению выдающихся произведений, часто не имеющих аналогов среди его австралийских и даже европейских современников.

Тем же путем он продвигался в живописи маслом, частично перенеся на эту технику уже сделанные в акварели цветовые открытия и постоянно поверяя одну технику другой на пути совершенствования собственной колористической концепции, и свои размышления излагал в пространственных письмах. Так, Робертсу он подробно описывал свой выбор пигментов, эксперименты по сохранению ярких и чистых цветов, проблемы равновесия тонов и достижения светотеневой моделировки в картинах без использования белой и черной краски. Оценить это сразу его коллеги по цеху не смогли: Артур Стритон, ознакомившись с исканиями Рассела при посредстве Тома Робертса, воспринял его усилия скептически, посчитав их непродуктивными для работы на пленэре. Сам Рассел также признавал, что в преодолении трудностей отображения световоздушной среды иной раз оказывался в тупике – работа на натуре очень часто превращалась в интуитивный процесс, перед которым теория отступала, поскольку разные световые эффекты и разные ландшафты диктовали совершенно разные подходы в использовании цвета и, соответственно, красок. Достаточно сравнить пейзажи Стритона «Дорога к перевалу» (1889, AGNSW, Сидней) и представленный на Иллюстрации 3 «Полдень» Рассела (1891, AGNSW, Сидней), чтобы увидеть существенную разницу. Артур Стритон изображает пыльную дорогу, ведущую в горы, под высоким светлым небом, Рассел – едва отцветший сад и виноградник вдаль, нижнюю часть картины занимают тени от дома (зритель наблюдает как бы из окна). Работа Стритона, где воздух пронизан подымающейся пылью, очень тонко градуирована при посредстве обильно разбеленных красок. В картине Рассела, напротив, воздух чист, солнечный свет особенно ярок и краски наложены без использования белил, отдельными мазками. Некоторые пигменты невероятно прозрачны, но все же имеют насыщенный цвет, в то время как другие непрозрачны и плотные. Подобное использование красок Рассел Тому Робертсу пояснил необходимостью брать их «чистыми или почти чистыми, насколько это возможно» [6, р. 88].

Безусловно, нельзя утверждать, что один подход правильнее другого, однако Джон Рассел продолжает упорно развивать теорию чистых красок или, что вернее, «разделенного цвета», что так похоже на метод пуантилистов. Его точка зрения на сущность импрессионизма и импрессионистической работы с цветом также была осмыслена – но такой метод в итоге перестал удовлетворять мастера и заставил искать иные пути.

Серьезное обоснование своим разработкам Рассел увидел в публикациях Луи Эдмона Дюранти, французского публициста и художественного критика, автора эссе «Новая живопись» по мотивам выставок группы художников в галерее Дюран-Рюэля [4, р. 44]. Именно исследования Дюранти позволили Расселу систематизировать свои разрозненные наблюдения и облечь их в более конкретную форму. С этой теорией цвета в живописи на основе собственного опыта и разработок Дюранти Рассел познакомил Анри Матисса в период его пребывания на Бель-Иль в 1896-1897 годах, что послужило безусловной отправной точкой радикальной смене палитры будущего лидера фовистов [8, р. 40]. Идеальное цветосочетание, по мнению Дюранти, таково: красный, желтый, оранжевый, зеленый, синий, фиолетовый. Да, пигментное и спектральное смешение цветов получается разным образом – пигменты не являются чистыми призматическими цветами с определенными длинами волн, их точные оттенки зависят от доступных химических соединений. Но уже к концу XIX века существовали синтетические пигменты, воспроизводившие цвет близко к спектральным, и в одном из писем Робертсу после встречи с Моне в Бельгии Рассел описал их: кадмий желтый средний, китайский вермиллион (киноварь), белила свинцовые, гаранс темный (краплак красный темный), кобальт синий и зеленая веронезе (зеленая на основе ацетоарсенита меди). Как видно из перечисления, он довольно точно последовал идеальной палитре, описанной Дюранти, рекомендуя еще для спорадического использования кадмий желтый темный, синий ультрамарин и изумрудную зеленую (гидрооксид хрома); позднее, в 1890 году в Антибе к этому диапазону добавилась ещё одна, фиолетовая кобальтовая краска – средиземноморское побережье в своих ярких, наполненных зноем ландшафтах, продиктовало это необходимое добавление. Именно антибские пейзажи становятся визитной карточкой Рассела как смелого колориста, опередившего время. Интуитивность в подборе красок уступила более точному расчету: Рассел располагал почти полным набором пигментов, где были три основных – красный, синий и желтый, дополнительные к ним зеленый и фиолетовый. Третий дополнительный, оранжевый, пока оставался результатом смешения желтого кадмия и красного краплака, но больше не нужно было смешивать пигменты для получения цветов, отличных от оранжевого, и, следовательно, можно было поддерживать интенсивность чистого пигмента. Здесь на помощь Расселу пришла теория цвета Мишеля Шеврёля, специалиста по химии пигментов, который предположил, что цвета усиливаются за счет размещения основного цвета и его дополнительного в непосредственном контакте друг с другом, но рядом: красный рядом с зеленым, синий рядом с оранжевым, а желтый с фиолетовым [2, р. 79]. Именно эти законы Рассел и применил, создав «Полдень», когда малиновая тень контрастирует с зелеными канавами

в поле, а желто-оранжевая земля примыкает к морской синеве; подобные цветосочетания и контрасты видны почти во всей антибской серии, таковы, например «Поляна в лесу» (1891, AGSA, Аделаида) на Иллюстрации 4, «Утро. Приморские Альпы» (1890-91, NGA, Канберра) и многие другие, включая невероятный пейзаж «Антиб» (1890-92, AGNSW, Сидней), где колористическая смелость Рассела превосходит все границы – мы видим сияющие желтые скалы под зеленым небом с розовыми облаками, изумрудное море и аметистово-фиолетовые горы вдали (Иллюстрация 5). Можно засомневаться в датировке этого пейзажа или принадлежности его кисти малоизвестного австралийского экспатрианта Джона Рассела, однако стоит напомнить, насколько серьезно повлияло общение с Расселом на Анри Матисса, чтобы сомнения отпали. Важно при этом отметить, что живопись Рассела не декоративна сама по себе как, например, в таитянских полотнах Гогена – ландшафты остаются строго узнаваемы, пространство не редуцируется, поскольку яркие цветовые плоскости не разрушают его плановости и глубины, лишь наполняют цветосветовыми эффектами ослепительного солнечного дня.

Влияние экспериментов Рассела на творчество Анри Матисса

Рассел представил антибскую живопись в галерее Дадли в рамках деятельности «Клуба нового английского искусства» при посредстве своего друга Джона Бакстана. В один ряд, восхищаясь передачей настоящего солнечного света, критики поставили картину Моне «Апельсиновые и лимонные деревья» и антибские работы Рассела «Утро» и «Полдень», не преминув осудить Рассела за использование цвета, показавшегося критикам «вопиющим» [5, p. 230] – что тотчас приводит на ум сравнение с «дикарями» Осеннего салона 1905 года.

Влияние экспериментов Рассела на собственные опыты Матисса проявилось не сразу. В первый свой приезд на Бель-Иль Анри Матисс фактически потерпел творческое фиаско – настолько чуждым показался ему этот яркий звучный мир бретонского побережья с его знаменитыми скалами-иглами, что он не смог там работать и переехал в Финистер, где ему удалось написать несколько очень тонких пейзажей в серебристо-серых тонах, создавших ему успех на весеннем Национальном Салоне. Однако Матисса не удовлетворило ни это достижение, ни третий приз на выставке в Школе Изыщных искусств, и в 1896 году он опять отправляется на Бель-Иль. Живописный строй его этюдов меняется резко и быстро – два вида Порт-де-Пале, написанные один за другим, показывают его решительный разрыв с «серым периодом» и эстетической ортодоксией, привезенной им из Парижа. Те же разительные перемены демонстрировали многие молодые художники, вдохновленные проповедями Джона Рассела: он осуждал жесткие рамки академического образования, призывая к свободе духа, писал картины на открытом воздухе при посредстве собственной модифицированной палитры. Матисс прямо указал, что именно Рассел объяснил ему основы теории цвета, однако в первый приезд на Бель-Иль сам Матисс был совершенно не готов их воспринимать. Понадобилось время и общение с Эмилем Вери, также студентом и соседом Матисса по комнате, чтобы новая колористическая теория привела к желанию воплотить ее на практике. В 1896 году Матисс приехал на Бель-Иль в жажде нового. Интересно, что размышления самого мастера также отражены в его переписке – с однокурсником Виктором Ру-Шампионом [9, p. 6]. Ру сам пишет о шоке, испытанном им от знакомства с картинами Гогена, упоминая «ослепительный поток красок» [Ibidem, p. 24], в свою очередь Матисс отвечает, что наконец-то почувствовал первостепенную важность цвета, превосходство чувства над техникой и потребность быть верным себе – постулаты, крайне созвучные радикальным призывам Рассела. В итоге Матисс провел на Бель-Иль куда больше времени, чем собирался, и окончательно перешел к новому художественному языку – Виктор Ру-Шампион описал это преобладанием в его палитре кобальта и краплака вместо «темных, мрачных, бесконечно вычищенных тонов, которые он любил до сих пор; этот рисунок был выполнен в чистом цвете» [Ibidem, p. 12]. Иногда указывается, что «воспитателем» будущих фовистов именно в цветовом плане был Гюстав Моро [1], однако его реакция на предфовистическую живопись Анри Матисса по приезде последнего с Бель-Иль и показ колористически нового творчества по факту была негативно-бурной – Моро довёл Матисса до слез [11, p. 15].

Продолжение колористических опытов состоялось в акварельном наследии Рассела, когда после потери супруги в 1908 году он фактически отказывается от живописи маслом, но следованию теории цвета, отразившейся в сокращенной палитре, он остается верен. Он и ранее предпочитал использовать акварель для изображения пейзажа; в тех случаях, когда присутствие человека подразумевается символической лодкой, зданием или фигурой, оно имеет тенденцию быть вторичным по отношению к ландшафту. К концу века его пейзажи все дальше продвигаются от чистого изображения пластической формы к выражению цветовой взаимодополняемости и контрастов, а после 1908 года характерно выразительны и свободны. Во многих из этих работ он смело применял пигмент, при этом каждый цвет проявлялся независимо от другого, а затем усиливался за счет участков дополнительного цвета и использования белого цвета бумаги. Эти яркие светящиеся работы наполнены мерцающим блеском и жизненной силой природы Швейцарии, солнечных областей Италии и Франции, а затем и Сиднея. Часто экспрессивный подход Рассела напоминает живописные техники, используемые в различных направлениях дивизионизма – это хорошо видно в изображении лесных пейзажей южной Франции 1920 года (NGA, Канберра) или видах Портофино (1915, NGA, Канберра; 1920, AGNSW, Сидней) – краски мало перетекают друг в друга, нанесенные отдельными участками (см. Иллюстрации 6 и 7).

Его цвет переместился, по выражению Урсулы Гранстер, в царство постимпрессионизма, «выразительный усиленный, более яркий, более кислотный и даже фовистский по интенсивности» [8, p. 78]. Что касается «кислотности» – в применении желтых и ярких зеленых красок это ощутимо, однако фовистическая яркость – достижение куда более раннего периода, что легко видно еще по антибским пейзажам. В большинстве

акварелей краски нанесены прозрачными, в других – которых меньшинство – более плотными участками пигмента. В нескольких акварелях 1920-х годов форма становится более абстрактной, с использованием широких цветowych полей и некоторой утратой пространственной глубины («Персиковый сад», 1920, NGA, Канберра). Интересно, что преобладание ультрамарина в акварелях Рассела относится в большей степени к его пребыванию на Бель-Иль, позднее главенствующий цвет выделить сложно – настолько меняется природное окружение Рассела, так в поздних австралийских акварелях «Пылающее дерево» (см. Иллюстрацию 8) и «Регата в Роуз-бей» (обе 1921, NGA, Канберра) превалируют теплые тона с оранжевыми и алыми колористическими доминантами.

Заключение

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что творчество Джона Рассела, несправедливо обойденного до самого недавнего времени вниманием как европейских, так и австралийских искусствоведов, представляет самобытное искусство человека высокообразованного и крайне целеустремленного. Его эпистолярное наследие раскрывает не только нюансы его творческих поисков, но и аспекты творческого метода целого ряда крупных мастеров импрессионизма, постимпрессионизма и последующей эпохи модернизма. Еще важнее отраженные в письмах Рассела размышления о природе цвета и возможностях его в рамках актуального изобразительного искусства конца XIX – начала XX века, когда именно в кругу общения Рассела – а иногда и при его прямом участии – формировались самые новаторские арт-практики. Их неотъемлемой частью для Рассела стали постоянные и системные исследования теории цвета, ее практического воплощения и мощной пропаганды нового колористического видения, что отразилось не только в его собственных произведениях, но и творчестве его респондентов, друзей и тех, кому довелось работать с ним бок о бок – среди которых в первую очередь выделяются фигуры Клода Моне, Винсента Ван Гога и Анри Матисса. Цвет не как средство, но как независимый элемент живописного произведения, особенно пейзажа, был впервые озвучен именно в опытах Джона Рассела, прежде чем заявить о себе в полную силу в творчестве фовистов.

Изобразительное искусство, созданное австралийцами, в силу своей крайне малой изученности за пределами Австралии само по себе является перспективным для искусствоведческого исследования; проблематика, поднятая в статье, также нуждается в более глубоком рассмотрении, поскольку художественные практики во второй половине XIX века становятся не только интернациональными, но и интерконтинентальными, и должны рассматриваться как целостное явление.

Примечания

В статье применены следующие сокращения:

AGSA – Художественная галерея Южной Австралии, Аделаида

NGA – Национальная галерея Австралии, Канберра

AGNSW – Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней

NGV – Национальная галерея Виктории, Мельбурн

AGWA – Художественная галерея Западной Австралии, Перт

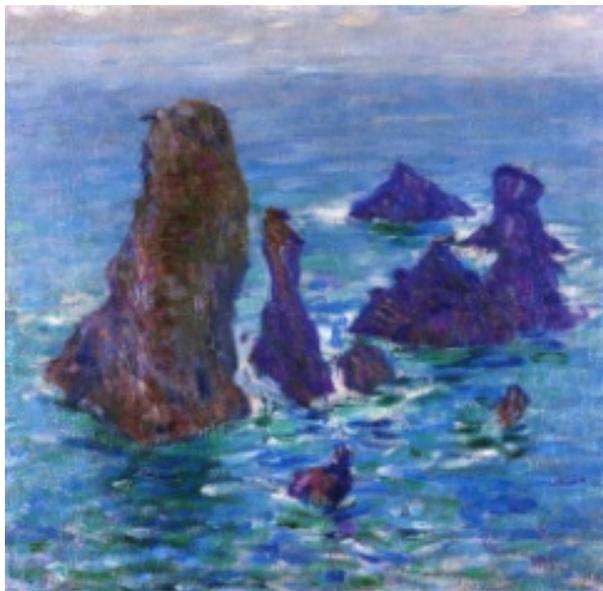


Иллюстрация 1. Джон Рассел. Скалы в Бель-Иль.
Ок. 1890. Х.м. Художественная галерея
Западной Австралии, Перт



Иллюстрация 2. Джон Рассел. Цветущие миндальные
деревья. 1887. Х.м. Частная коллекция, Сидней



Иллюстрация 3. Джон Рассел. Полдень. 1891. Х.м.
Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней

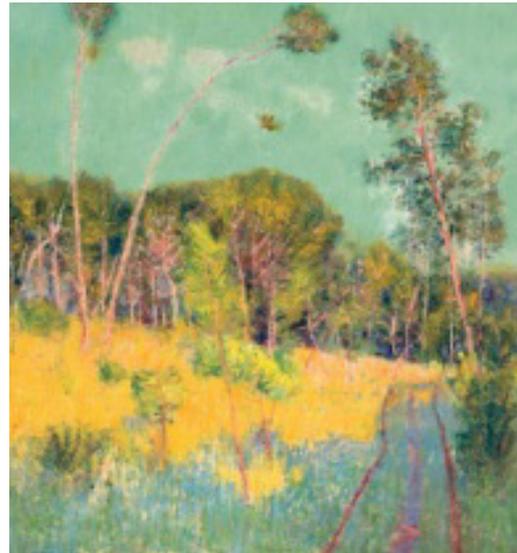


Иллюстрация 4. Джон Рассел. Поляна в лесу. 1891. Х.м.
Художественная галерея Южной Австралии, Аделаида



Иллюстрация 5. Джон Рассел. Антиб. 1890-92. Х.м.
Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней

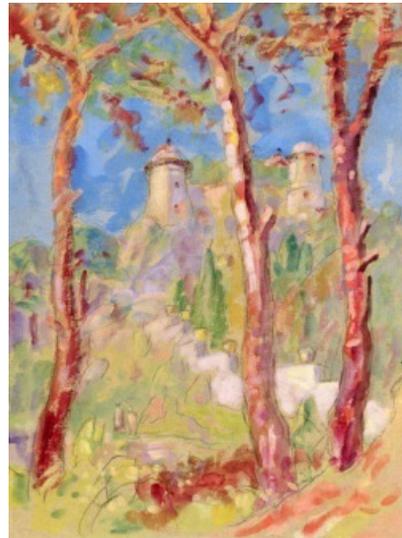


Иллюстрация 6. Джон Рассел. Деревья в Портофино. 1915.
Б., акв. Национальная галерея Австралии, Канберра

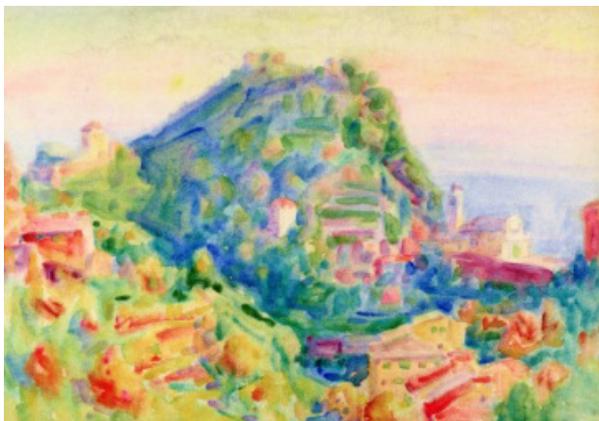


Иллюстрация 7. Джон Рассел. Портофино. 1920. Б., акв.
Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней

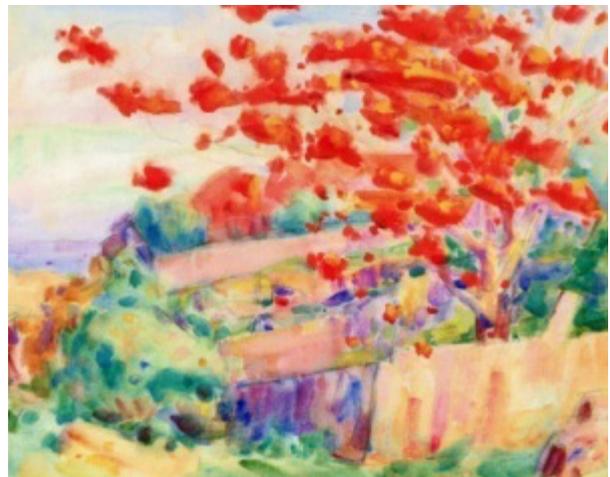


Иллюстрация 8. Джон Рассел. Пылающее дерево. 1921.
Б., акв. Национальная галерея Австралии, Канберра

Источники | References

1. Сидельникова Е. Фовизм. Дикое сердцем [Электронный ресурс]. URL: <https://artchive.ru/encyclopedia/3283-Fauvism> (дата обращения: 05.05.2021).
2. Bomford D., Kirby J. Art in the making: Impressionism. L.: National Gallery, 2001. 342 p.
3. Cavé M.-É. Lettre douzième // Cavé M.-É. La Couleur. P.: Henri Plon, 1863. P. 86-87.
4. Duranty L. E. The new painting // The new painting: Impressionism 1874-86 / ed. by C. Moffett. San Francisco: The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986. P. 37-49.
5. Galbally A. A remarkable friendship: Vincent van Gogh and John Peter Russel. Carlton: The Miegunyah Press, 2008. 288 p.
6. Letter 10. Early 1891 // Galbally A. The art of John Peter Russel. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1977. 124 p.
7. McQueen H. A Golden Age: Tom Roberts and the Arts of Spain // Lane T. Australian impressionism. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007. P. 21-29
8. Prunster U. Painting Belle-Île // Albie T., Galbally A., Prunster U. Belle-Île: Monet, Russell & Matisse in Brittany. Sidney: Art Gallery of New South Wales, 2001. 242 p.
9. Puget C. VJ Roux-Champion, 1871-1953. Pont-Aven: Musée des Beaux-Arts, 1996. 252 p.
10. Russel J. Our art gallery [Электронный ресурс]. URL: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/1532589> (дата обращения: 30.04.2021).
11. Sainsoleu M.-C. Henri Manguin: catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Neuchatel: Edition Ides et Calendes, 1980. 432 p.
12. Tunnicliffe W. John Russell: Australia's French impressionist. Sidney: Thames&Hudson Australia, 2018. 240 p.

Информация об авторах | Author information

Исаева Ольга Анатольевна¹, к. иск.

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры



Isaeva Olga Anatolievna¹, PhD

¹ Saint-Petersburg State Institute of Culture

¹ issolga@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.05.2021; опубликовано (published): 30.06.2021.

Ключевые слова (keywords): импрессионизм; постимпрессионизм; цвет; пейзаж; фовизм; impressionism; post-impressionism; colour; landscape; Fauvism.