
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

ИСТОЧНИКИ И ГЕНЕЗИС НЕОИМПРЕССИОНИЗМА

УДК 792.027

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-50-57>

Алексей Владимирович МАСЛОВ,

член Союза журналистов России, доцент кафедры теле-, кино- и фотоискусств, директор учебного кинопавильона, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: a.maslov67@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается происхождение и генезис художественных принципов неоимпрессионизма конца XIX века. Распространено мнение, о том, что открытие оптической смеси, то есть получение нового цвета за счет наложения чистых красок максимально близко друг к другу, впоследствии получившее наиболее яркое воплощение в пуантилизме, принадлежат исключительно французскому изобразительному искусству и его основателю Жоржу Сёра. Для уточнения всех деталей происхождения симпатического закона, законов контраста и градации, в статье рассмотрено творчество более ранних художников, которые максимально приблизились к открытию этих художественных закономерностей. В рамках исследования проведен обзор творческих приемов и техник от английского романтизма Джона Констебла с его удивительными «снежинками» к использованию оптической смеси представителем французского романтизма Эжена Делакруа и далее, к научным исследованиям в области гармонии цвета основателя пуантилизма Жоржа Сёра и творчеству Поля Синьяка.

Ключевые слова: неоимпрессионизм, дивизионизм, пуантилизм, романтизм, контраст, симпатический закон, оптическая смесь, градация цвета, светосильность.

Для цитирования: Маслов А. В. Источники и генезис неоимпрессионизма // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 50–57. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-50-57>

SOURCES AND GENESIS OF NEO-IMPRESSIONISM

Alexey V. Maslov,

member of the Russian Union of Journalists,
Associate Professor at the Department of Television,
Film and Photography, Film Production Manager,
Moscow State Institute of Culture
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: a.maslov67@mail.ru

Abstract. This article examines the origins and genesis of the artistic principles of Neo-Impressionism at the end of the 19th century. It is a common belief that the discovery of optical mixing, that is, the creation of a new color by placing pure colors as close as possible to each other, which later found its most vivid expression in Pointillism, is attributed exclusively to French visual art and its founder Georges Seurat. To clarify all the details surrounding the origins of the law of sympathetic response, the laws of contrast, and gradation, the article explores the work of earlier artists who came closest to discovering these artistic principles. As part of the study, a review of creative techniques and methods is conducted, ranging from the English Romanticism of John Constable with his remarkable «snowflakes» to the use of optical mixing by the French Romanticism representative Eugène Delacroix, and further, to the scientific studies in the field of color harmony by Georges Seurat, the founder of Pointillism, and the work of Paul Signac.

Keywords: Neo-Impressionism, Divisionism, Pointillism, Romanticism, contrast, law of sympathetic response, optical mixing, color gradation, luminosity.

For citation: Maslov A. V. Sources and Genesis of Neo-Impressionism. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 50–57. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-50-57>

Неоимпрессионизм, который в разное время называли дивизионизмом или пуантилизмом, стал логическим продолжением теоретических и художественных исканий европейских импрессионистов конца XIX века, а также более ранних научных открытий представителя романтизма, выдающегося французского живописца Эжена Делакруа, сформулировавшего несколько принципиальных техник и художественных способов изображения. Осуществив глубочайшее исследование наследия Делакруа, известный неоимпрессионист Поль Синьяк написал следующее: «Если неоимпрессионизм непосредственно вытекает из импрессионизма, то, как мы видели, он многим обязан и Делакруа. Неоимпрессионизм есть слияние и развитие доктрин Делакруа и импрессионистов, возвращение к традициям Делакруа и использование достижений импрессионистов» [4, с.178].

Наиболее значимой и характерной для неоимпрессионистов стала техника разделения, дробления (*la division*), обеспечивавшая наибольшую светосильность и красочность благодаря четырем принципам, найденным Делакруа: 1. Использование исключительно чистых красок без смешивания на палитре или холсте для достижения оптической смеси на расстоянии. 2. Подбор размера мазка пропорционально величине картины. 3. Разделение на элементы: цвет освещенной части и локальной части и их взаимное влияние. 4. Уравновешенность таких элементов и их пропорций по законам контраста и градации. Таким образом, техника разделения обеспечила особую, высшую силу света и цвета на полотне, а также гармонию всех элементов согласно законов контраста и перехода тонов.

В этой связи Делакруа писал: «Очень хорошо, когда краски не смешаны материально. Они смешиваются сами по себе на известном расстоянии,

на основании симпатического закона, которым они связаны. Тогда колорит достигает большей силы и свежести» [4, с. 152]. «Моя палитра сияет контрастами цвета» [4, с. 153]. «Общий закон: чем больше противоположения, тем больше яркости» [4, с. 153].

Следуя отмеченным принципам Делакруа, неоимпрессионисты старались передать сияние света и цвета. Они заранее решали, как они будут компоноваться картина, в соответствии с замыслом, располагая все элементы согласно линейной композиции, где делать доминанты и световые пятна, какие мазки использовать. Вновь процитируем Э. Делакруа: «Если в композицию, и без того уже интересную своим сюжетом, вы внесете расположение линий, которое усиливает впечатление, светотень, захватывающую воображение, и колорит, соответствующий характеру картины, – то все части гармонии сольются в одну песнь» [4, с. 157].

На Эжена Делакруа, в свою очередь, большое влияние оказало творчество английского романтика-пейзажиста Джона Констебла. Делакруа познакомился с его картинами в 1824 году в парижском Салоне, где была выставлена лучшая работа художника-англичанина «Телега для сена». Под впечатлением от этой картины мастер внес изменения в свои работы. Он обратил внимание, что насыщенность цветом и светом в картине достигнута за счет маленьких точек-мазков, которые были положены один возле другого и сливались на расстоянии, придавая пейзажу невероятную яркость и свежесть. Впоследствии, выступая с лекцией об английском пейзаже в Парижской Академии, Констебл спросил аудиторию о том, как передать цвет воды в стакане. Сам художник рисовал воду в виде световых бликов с помощью титановых белил. Он наносил крошечные блики-крапинки каплей воды на колесо телеги, листья и траву, изменяя толщину краски в зависимости от фактуры объекта. Эта удивительная техника, которую критики называли «снежинками Констебла», была сразу замечена Делакруа. Э.Шено писал, что «он постиг один из великих секретов, который составлял силу Констебла и который не изучается в школах и даже неизвестен многим профессорам: в природе цвет, кажущийся однотонным, образуется из множества различных оттенков, которые видит только тот, кто умеет смотреть. Благодарный этому уроку, Делакруа уже никогда не забывал его, и ему он обязан способом работы штрихами» [4, с. 162].

Находясь под влиянием работ Констебла, Делакруа едет в Лондон изучать труды английских художников-колористов и влюбляется в насыщенные чистые цвета Констебла, Тёрнера, Уилки, Лоуренса. В письме к Теофилю Сильвестру он подчёркивает, что Констебл – необыкновенный художник и гордость англичан, а вместе с Тёрнером они настоящие реформаторы. Т.Сильвестр позже отмечал, что у Делакруа благодаря лондонским впечатлениям появились устремления к колориту, что художник достигает все большего света в живописи. Констебл дал Делакруа понимание того, как делать переходы тонов и писать штрихами.

Еще более значимой для Делакруа стала поездка в Марокко, в процессе которой он изучал орнаменты ковров, тканей, посуды, мозаики северной Африки. Здесь художник выявил принцип гармонии восточных традиций – резкие и кричащие, по отдельности, цвета и элементы в сочетании дают прекрасные оттенки и дополнительные цвета. Подтверждение этого правила он нашел в научных трудах Шеврейля и Буржуа, а также у Веронезе, о котором он говорил: «Я ему обязан всем, что знаю» [4, с. 164]. Венецианский живописец познал тайны восточного колорита, благодаря товарам и произведениям искусства из Африки и Азии, которые привозили в Венецию торговцы. Поль Синьяк охарактеризовал этот период творчества Э. Делакруа следующим образом: «Делакруа понимает, что знание законов, которые управляют гармонией цвета и которые находит и в произведениях великих мастеров и в восточной орнаментике, поможет ему в работе. Он наблюдает в природе игру дополнительных цветов и хочет знать законы, которые ими управляют» [4, с. 165]. Таким образом живописец изучил новые техники и приемы, которые позволили ему расширить свой набор хроматических тонов, начать эксперименты с оптической смесью и оживить картины вибрацией цвета. Наиболее ярко эти принципы проявились в картине Делакруа «Алжирские женщины в гареме».

Синьяк утверждает, что высшего расцвета своего мастерства Делакруа достиг при росписи церкви св.Сульпиция, выполненной 1849 году по заказу мэрии Парижа. Для фресок, украшающих капеллу церкви, художник выбрал три библейских сюжета «Битва Иакова с ангелом», «Изгнание Гелиодора из храма», «Святой Михаил, поражающий демона». В этих сюжетах Делакруа блестяще передал накал страстей, борьбу, буйство красок, характеризующих его как художника-романтика. Всю жизнь Делакруа стремился к светоносной силе, а в рассматриваемой работе каждая частица вибрирует, переливается и отражается, создавая мощную мелодию «единства в сложном и блеска в гармонии» [4, с.168]. Так знаменитый живописец раскрыл свое стремление к яркости и свету, указал на законы и принципы для будущего поколения художников, наиболее отзывчивыми и талантливыми из которых оказались импрессионисты.

Среди импрессионистов последователями идей Делакруа можно назвать Ренуара, Писсаро, Сислея, Моне и Сезана. Они смело пользовались разделением для получения оптического эффекта смеси многоцветных мазков. Живописцы применяли только чистые цвета спектра, избегая в палитре землистых цветов, но не всегда придерживались строгих правил. Находясь под воздействием мгновенной эмоции, вспышки впечатления, они быстрыми штрихами отображали это на полотне. Часто смешивали чистые краски на палитре, отчего картина приобретала несколько приглушенный свет, а цвет не всегда переливался яркими красками. Их метод отличался работой на пленэре в малом формате, среди ускользающей красоты при-

роды или движения городских улиц. Вдохновляясь изменчивым миром, они наносили краски пастозно толстыми слоями, стушевывая их запятыми или бороздами, если нужно было передать движение облаков или волнение моря, импровизировали не всегда применяя законы цвета. Тем не менее их полотна достигали большей светосильности, чем у Делакруа.

«Впрочем, – писал Поль Синьяк, – знаменитые образцы их живописи показывают, что у этих художников и пониженность цвета не лишена очарования, а приглушенность тона – смысла. Разве Клод Моне в некоторых холстах своей великолепной серии «Соборов» не сумел объединить всей драгоценности своей сверкающей палитры и найти тот серый, материально точный, мутный оттенок, который свойственен старым, заплесневелым стенам?» [4, с. 173].

Наиболее последовательными в развитии художественных принципов Делакруа стали новаторы неоимпрессионисты. Первый раз они выставили свои работы в 1884 году в Париже в павильоне Тюильри на выставке группы независимых художников. Сёра представил свою картину «Купание в Аньере», а Синьяк четыре пейзажа. Делясь впечатлениями, художники отметили достоинства метода разделения при передаче цвета. Работу Сёра отличала в высокой степени точность соблюдения контраста и систематическое разделение света, цвета и тени. Картины Синьяка были написаны чистыми красками спектра в виде маленьких мазков без землистых красок и смеси на палитре.

Произведения неоимпрессионистов отличал контраст и оптическое смешение тонов и цветов. Чтобы различные цвета давали желаемый цвет на расстоянии, художники использовали точки-мазки, по величине пропорциональные картине. Чем меньше этюд, тем более крошечными должны быть точки краски и соответственно, чем больше была картина, тем мазки могли быть крупнее, как, например, в картине Сёра «Воскресенье в Ганд-Жатт», которая была размером 207х308 см.

При написании картин Делакруа использовал штрихи, позаимствованные у Констебла, импрессионисты применяли мазки-запятые, неоимпрессионисты – точки. Точки Сёра появились благодаря его работе с этюдами на дощечках-крокетонах, которые от удара кистью не давали вибрации, как холст, и мазки были более короткими и небольшими по размеру. Для неоимпрессионистов форма мазка не имела значения. Это всего лишь цветная точка, цветной элемент, из множества которых, положенных особым образом рядом друг с другом, получалась картина. Пуантилизм – это технический метод. Пуантилировать или писать картину точками, это всего лишь способ нанесения краски, который позволял избавиться от протяженного однотонного окрашивания. Раздельный мазок, техника разделения и в целом дивизионизм – это сложная эстетическая система гармонии, позволяющая получить оптическую смесь, благодаря контрастам и градации цвета. Вот

почему художники Сёра, Синьяк, Писсаро и другие не любили называть себя пуантилистами, а назывались дивизионистами, а впоследствии, их стали называть неоимпрессионистами. Синьяк так комментировал суть разделения: «Разделение элементов и оптическая смесь дают чистоту, то есть светосильность и насыщенность цвета; градация увеличивает его яркость; контраст, управляя согласованием близких и аналогией противоположных элементов, подчиняет эти могучие, но уравновешенные элементы правилам гармонии. Суть разделения – это контраст, а разве контраст не есть искусство?» [4, с. 183].

Сёра не сразу открыл технику рисования точками. Его первая крупная картина «Купание в Аньере» написана большими мазками. Но позже на ней появились крохотные точки, оранжевого и синего цвета в шляпе мальчика, когда художник перерабатывал картину. На следующем полотне «Воскресенье в Ганд-Жатт» Сёра в полной мере оттачивает принцип разделения цвета и технику пуантилирования. Поль Синьяк ее описал так: «Прежде чем положить мазок на маленькую дощечку, Сёра смотрит, сравнивает, щурится, оценивая соотношение тени и света, распознавая контраст, отмечая рефлекс, подолгу колдует над крышкой коробки, заменяющей ему палитру, сражаясь с материалом так же, как он сражался с природой, затем подцепляет кончиком кисти краски, расположенные в порядке солнечного спектра, получая различные цветовые элементы, составляющие оттенок, который должен наилучшим образом выразить обнаруженную художником тайну. От наблюдения к исполнению, от мазка к мазку дощечка покрывается красками» [5, с.20].

Помимо Делакура своими учителем Сёра считал Анри Лемана, преподавателя Школы изящных искусств. Леман был учеником Энгра и очень ценил его творчество. Сёра научился у него рисунку, терпеливо и большим изяществом скопировал его картину «Анжелика». За четыре года обучения в Школе изящных искусств Сёра изучил итальянскую живопись по гравюрам, фотографиям и копиям. Большое влияние на его творчество оказал итальянский живописец эпохи раннего Ренессанса Пьеро делла Франческа. Сёра с интересом изучал его фрески, посвященные истории животворящего креста церкви Святого Франциска в Аречцо, копии которых украшали часовню Школы изящных искусств. Ему нравились их монументальность, гармония и созвучие. Впоследствии он старался писать свои картины большими как фрески. Трудился над ними по году и более. Как у Пьеро делла Франческа в них много персонажей, деталей и завораживающая атмосфера. Если сравнить профильные портреты Пьеро делла Франческа «Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца», «Портрет мальчика», то можно заметить, что их лица, как и лица людей на картине Сёра «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» написаны в профиль и живут своей таинственной жизнью. У Сёра они созерцательно наблюдают за течением реки – сим-

волом проходящей мимо жизни. Все персонажи на картине «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» замерли, но между ними есть метафизика, невидимая связь. Это заставляет пристально вглядеться в лица. Удивительная таинственность образов сближает творчество Пьеро делла Франческа и Жоржа Сёра.

Развивая свою теорию контраста Сёра страстно увлекся трудом известного в то время ученого Мишеля-Эжен Шеврёля «О законе одновременного контраста цветов». Выводы Шеврёля о том, что цвет во многом зависит от окружающих его других цветов открыли Сёра перспективы для более точного создания контрастов своих картин. Он понял, что и Делакруа был близок к пониманию законов одновременного контраста цветов.

Благодаря открытию Шеврёля Сёра создает свой хроматический круг из 11 цветов. Главными стали синий, красный и желтые цвета, дополнительными три – зеленый, фиолетовый, оранжевый. Остальные пять цветов получались благодаря их смешению, а оттенки – добавлению белил. Таким образом он быстро находил нужные ему оттенки и цвета для создания их контраста.

Он также внимательно изучает труды Шарля Блана «Грамматика искусства рисунка», Леонардо да Винчи «Трактат о живописи», Огдена Н.Руда «Научная теория цветов», Максвелла «Эссе об абсолютных знаках в искусстве», Юмбер де Сюпервиль «Эссе об абсолютных знаках в искусстве», трехкомпонентную теорию цветоощущения Г.Гельмгольца.

Несомненно, Сёра был величайшим художником своего времени. Он дополнил и обогатил искусство неоимпрессионизма научным подходом, чистотой цвета, сдержанностью эмоций и линейной композицией. У него было множество последователей. В первую очередь его друг Поль Синьяк, который сделал глубокое теоретическое обоснование принципов и генезиса неоимпрессионизма в своем произведении «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму». Здесь он выразил суть достижений трех поколений художников – французского и английского романтизма, импрессионистов и неоимпрессионистов.

П.Синьяк страстно защищал искусство неоимпрессионистов от критики, поясняя, что каждое следующее поколение художников более благосклонно к произведениям предшественников. Доказывал, что шок и негодование, вызванные яркостью и сиянием от их картин и непризнание разделения, лишь временное явление. Относясь с уважением и вниманием к критике старых мастеров, он раскрыл им смысл, идею и гениальность законов контраста и гармонии нового направления в искусстве – неоимпрессионизма.

Синьяк продолжил свои творческие искания после смерти Сёра. Его картины наполнены солнечным светом, переливами красок природы, которую он очень любил. Он пишет замки юга Франции, морские заливы, бухты, корабли и скалы. Его пейзажи курорта Сент-Тропе радостны и очень гармоничны.

Он продолжает поиски новых художественных приемов и находит их, располагая мазки не строго горизонтально, но в соответствии с направлением линий объектов – вертикально у возвышающихся башен, по дуге паруса яхты, под любым углом, в соответствии с формирующими картину линиями. Сами мазки краской делаются почти квадратными и прямоугольными.

Неоимпрессионизму прочили короткую жизнь, однако с уходом Сёра она продолжилась. Последователями письма яркой точкой стали Поль Синьяк, Камиль Писсаро, Шарль Ангран, Максимилиан Люс, Тео ван Рейссельберг, Ашиль Ложе, Анри Эдмон Кросс, Жорж Леммен, Джованни Сегантини. Они работали в разных жанрах (натюрморт, пейзажная живопись, портрет), но объединяло их одно – любовь к разделению цветов, что позволяло создавать полупрозрачные, невесомые изображения, которые сегодня украшают лучшие галереи мира.

Список литературы

1. *Вальтер И.* Импрессионизм: монография. Москва: Арт-родник, 2010. 712 с.
2. *Вероник Бурюз Оберто.* Обаятельный импрессионизм. Искусство, изменившее западный мир. Москва: АСТ, 2021. 368 с.
3. *Дюхтинг Х.* Сёра, 1859–1891: пуантилизм: монография. Москва: Арт-родник, Taschen, 2005. 96 с.
4. *Жорж Сера, Поль Синьяк.* Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников. Москва: Искусство, 1976. 336 с.
5. *Жукова А. В.* Постимпрессионизм. Искусство понимать: монография. Москва: АСТ, 2022. 192 с.: ил.
6. *Костеневич А.* От Моне до Пикассо: Французская живопись второй половины XIX – начала XX вв. в Эрмитаже: [альбом-каталог]. Ленинград: Аврора, 1989. 523 с.: ил.
7. *Красевич А. И.* Поль Синьяк (1863–1935): монография. Москва: Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2017. 72 с.
8. *Монахова К.* Чем импрессионизм отличается от нео и постимпрессионизма? URL: <https://mkinspires.ru/chem-impressionizm-otlichaetsya-ot-neo-i-postimpressionizma/>
9. *Морозова Н.* Пуантилизм как стиль живописи: особенности, черты техники, история, известные художники URL: <https://art-dot.ru/puantilizm/>
10. *Перрюшо А.* Жизнь Сёра: монография. Москва: Радуга, 1992. 192 с.
11. *Раздольская В. И.* Искусство Франции второй половины XIX века.: монография. Ленинград: Искусство, 1981. 320 с.
12. *Синьяк П.* От Делакруа к неоимпрессионизму / перевод с французского И. О. Дудин: монография. Москва: Юрайт, 2022. 96 с.