

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



ДЖЕЙМС МАКНЕЙЛ УИСТЛЕР Часть 12

ЦЕНА 5,50 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 12

ДЖЕЙМС МАКНЕЙЛ УИСТЛЕР

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ УИСТЛЕРА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

- „У рояля“ — 1858—1859 стр. 8
„Принцесса из Страны фарфора“ — 1863—1864 стр. 10
„Симфония в белом № 2“ — 1864 стр. 12
„Ноктюрн: „Le Solent“ — 1866 стр. 14
„Ноктюрн в голубом и серебре: Челси“ — 1871 стр. 16
„Портрет матери художника“ — 1871 стр. 18
„Ноктюрн в сером и золоте“ — 1876 стр. 20
„Костел Сан-Джорджо Маджоре“ — 1879—1880 стр. 22
„Композиция в розовом, красном и пурпурном“ — 1883—1884 стр. 24
„Золото и бронза“ — 1896—1898 стр. 26

УИСТЛЕР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

УИСТЛЕР В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр. 3: Bridgeman-Giraudon; стр. 4: слева: архив Larousse-Giraudon, справа: AKG; стр. 5: вверху: AKG, справа: RMN; стр. 6: вверху: Edimedia, в центре: Bridgeman, внизу: Bridgeman; стр. 7: Bridgeman-Giraudon; стр. 8: Bridgeman; стр. 9: AKG; стр. 10: Scala; стр. 11: Edimedia; стр. 12: Bridgeman; стр. 13: AKG; стр. 14: Bridgeman; стр. 15: вверху: Arterphot, внизу: AKG; стр. 16: AKG; стр. 17: вверху: AKG, внизу: Bridgeman/Giraudon; стр. 18: AKG; стр. 19: RMN; стр. 20: Bridgeman; стр. 21: Bridgeman; стр. 22: Bridgeman; стр. 23: Arterphot/Bridgeman; стр. 24: Bridgeman; стр. 25: Bridgeman/Arterphot; стр. 26: AKG; стр. 27: Bridgeman/Giraudon; стр. 28: слева: RMN, справа: Scala; стр. 29: вверху слева: Scala, справа: Bridgeman/Giraudon, внизу: Giraudon; стр. 30: вверху: RMN, внизу: Giraudon; стр. 31: в центре: Giraudon, внизу: AKG; стр. 32: AKG.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-77.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500, г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10201862
„Великие художники“ © EagleMoss International Ltd. 2003

На обложке:
„Художник в
мастерской“
(фрагмент)

1865—1866; 62,5x47,4 см
Художественный институт,
Чикаго

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: НАБИДЫ (1888—1899)

Группа живописцев, называвшая себя „Наби“ (от древнеевр.: „пророк“) представляла собой, скорее, союз индивидуальностей, нежели художников, объединенных общей эстетической программой. Их работы отличались элегантною и изяществом. Набиды оставили яркий след в живописи конца XIX — начала XX веков.



Джеймс Макнейл Уистлер

Уистлер был личностью яркой, непредсказуемой и парадоксальной. Трудно описать его характер: деликатный или провокационный, скрытный или демонстративный? Образ жизни Уистлера, не раз побывавшего в центре скандалов и любившего эпатировать обывателей неординарными выходками, зачастую мешал критикам объективно оценивать его работы.

Уистлер родился 11 июля 1834 года в Лоувилле, штат Массачусетс. Его отец, Джордж Вашингтон Уистлер, окончивший в свое время знаменитую Военную академию в Вест-Пойнте, был инженером по строительству железных дорог. Мать будущего художника, Анна Матильда Макнейл, была второй женой Джорджа Уистлера, а до замужества проживала в провинции и воспитывалась в строгих правилах пуританской семьи. С самого детства Джеймс отличался веселым нравом. С годами тонкое чувство юмора, унаследованное от отца, превратится в иронию, приправленную временами дерзостью и нахальством: эти черты характера будут присущи художнику на протяжении всей его жизни.

СТРАНСТВУЮЩИЙ РЕБЕНОК

Из-за своей профессии инженер Уистлер вынужден часто переезжать с места на место. Естественно, что вместе с ним кочевой образ жизни ведет и его семья. В 1843 году Уистлер-старший отправляется в Россию в качестве иностранного специалиста, в чьи обязанности входит наблюдение за строительством железной дороги от Москвы до Петербурга. Через несколько месяцев к нему присоединяется госпожа Уистлер с детьми: сыновьями Джеймсом и Уильямом и дочерью Деборой.

В России маленький Уистлер получает воспитание, доступное только детям из высшего сословия: у него есть собственная прислуга и учитель, который, кроме всего прочего, учит мальчишка французскому и дает ему первые уроки рисования, способности к которому Джеймс выказывал еще в Америке. Именно поэтому родители спустя некоторое время после приезда в Россию определяют его на учебу в Академию художеств, причем после экзаменов его, двенадцатилетнего, принимают сразу на второй курс. Будущий художник по-



▲ Композиция в сером: Портрет художника

1872; 74,9x53,3 см
Институт искусств,
Детройт

Уистлер написал этот автопортрет в возрасте тридцати восьми лет

“ Из природы можно извлечь все материалы, цвета и формы живописи, так же, как из клавиатуры инструмента — все ноты музыки ”

Уистлер, 1885

сещает музеи и галереи Петербурга. Неизгладимое впечатление на него производит увиденные в Эрмитаже полотна великого испанского живописца Диего Веласкеса (1599—1660).

7 апреля 1849 года в Петербурге умирает отец, а в августе того же года семья покидает Россию и возвращается в США.

В июле 1851 года Джеймс Уистлер по настоянию матери, желавшей, чтобы сын пошел по стопам отца и имел обеспеченное будущее, поступает в Вест-Пойнт. Будущий художник был не слишком прилежным учеником: его мало интересовала военная наука. Однако справедливости ради надо отметить, что

кое-какие полезные знания Джеймс все-таки получил: в Вест-Пойнте учили изготовлению карт методом гравирования, что приохотило Уистлера к созданию художественных гравюр. Потом он всю жизнь параллельно работал маслом на полотне и гравировальным резцом по медной пластине... Уистлер учится в Военной академии до последнего курса — пока ему не исполнился двадцать один год, что означало совершеннолетие и давало право распоряжаться теми неболь-

шими деньгами, которые достались в наследство от отца. Уистлер сразу же порывает с военной карьерой и в ноябре 1855 года уезжает в Париж — художественную Мекку, даже не подозревая, что больше никогда не вернется в родные края.

АМЕРИКАНЕЦ В ПАРИЖЕ

Уистлер с восторгом открывает для себя мир парижской богемы. Он прекрасно чувствует себя в обществе, главным занятием которого являются развлечения, а правилами — следование инстинктам. Молодой американец сразу же привлекает к себе внимание своими экстравагантными нарядами и быстро приобретает репутацию дамского угодника.

Уистлер зарабатывает на жизнь, делая на заказ копии картин из Лувра. Подобная работа является для него хорошей школой и приносит удовольствие от созерцания полотен великих мастеров, в частности, столь любимого им Веласкеса. Хотя Джеймс периодически получает деньги от матери и зарабатывает сам, однако из-за своей чрезмерной расточительности и щедрости он постоянно оказывается «на мели». Хорошо еще, что муж сестры Деборы, известный хирург, обожает искусство и никогда не отказывает Уистлеру в финансовой помощи. Каждый раз, будучи у них в гостях в Лондоне, художник посещает Национальную галерею, где восхищается работами Рембрандта (1606—1669) и Тинторетто (1518—1594).

В 1856 году Уистлер поступает в Па-

рижскую королевскую школу рисования в мастерскую Шарля Глейра. Молодому американцу повезло: Глейр — менее строг, чем другие мастера, и его толерантность как нельзя лучше соответствует независимому характеру Уистлера.

Художник много путешествует. В сентябре 1857 года он едет в Манчестер, намереваясь посетить большую выставку работ Веласкеса, Халса (1580—1666) и Вермеера (1631—1675), а летом следующего года отправляется в Германию. По возвращении в Париж Уистлер встречается с художником Анри Фантен-Латуром (1836—1904), который вводит его в круг художников-реалистов и знакомит с Гюставом Курбе (1819—1877).

Уистлер, уже известный среди парижской богемы как яркая

▼ Пурпурное и розовое: Китайский фарфор

1864; 91,5х61,5 см
Музей искусств,
Филадельфия

Уистлер коллекционировал восточные предметы искусства и костюмы

ВОЙНА ВКУСОВ

В мае 1877 года Уистлер выставляет в одной из лондонских галерей картину «Ноктюрн в черном и золоте: Падающие огни». Известный критик Джон Рескин возмущен этой работой: «Я никогда не предполагал увидеть, как некий тише-лавен осмелится запросить двести гиней за то, что он плеснул краской из горшка в лицо публике». Прочтя это, скорбленный Уистлер обратился в суд. На процессе адвокат Рескина задает вопрос, сколько времени художник рисовал «Падающие огни», и получил ответ — два дня. «И за двухдневную работу вы хотите получить двести гиней?!» — «Нет, — ответил Уистлер, — я прошу эту плату за свои знания и умения, которые я добывал всю жизнь». В зале раздался аплодисменты. Уистлер победил.

▼ Джон Рескин, английский критик





и неконформистская личность, постепенно становится узнаваемым и как художник. В 1862 году художник выставляет в обновленной парижской галерее „Мартин“ цикл офортных с изображением лондонской реки Темзы, одновременно участвуя в престижнейшей выставке в Лондонской королевской академии.

В декабре 1862 года, в обществе своей подруги Джоанны Гифферман, Уистлер покидает Париж и навсегда переезжает на берега Туманного Альбиона.

НАСТОЯЩЕЕ ИСКУССТВО ЖИЗНИ

В Лондоне художник живет в Челси, районе на левом берегу Темзы. Он уделяет много времени оформлению интерьера своего нового дома. Многочисленные восточные веера, развешанные по стенам и гармонирующие с ними по цвету, свидетельствуют о его восхищении японским искусством.

Одна из граней эстетики Востока представляет собой культ, которому как раз и поклонялся Уистлер — страсть к оформлению жилища. Он не раз говорил, что „художник должен преобразить стену, на которой висит картина или рисунок, комнату, в которой эта стена находится, весь дом — в одну великую Гармонию, Симфонию, Композицию, такую же совершенную, как картина или рисунок, висящие на стене“. Эстетика Востока может послужить ключом к пониманию работ Уистлера, так как она проходит через всю его жизнь.

У себя дома Уистлер устраивает каждодневные приемы, которые постепенно приобретают характер ритуального действия: после ужина гости всю ночь проводят в беседах и спорах, а под утро выходят на прогулку по берегу Темзы и наслаждаются картиной удивительно красивого рассвета.

Манеры и стиль поведения „американского оригинала из Парижа“ вызывают недоумение у чопорных англичан. Эстети-

ческая изысканность в повседневной жизни, которой Уистлер придает большое значение, часто воспринимается окружающими как нечто наигнанное и преувеличенное. Его любовь к искусству не воспринимается людьми серьезно. Уистлера считают денди, которому нравится эпатировать публику и провоцировать общественное мнение — больше от скуки, чем из эстетического наслаждения. В действительности же этот человек стремился сделать произведением искусства саму жизнь.

НЕПОНИМАНИЕ...

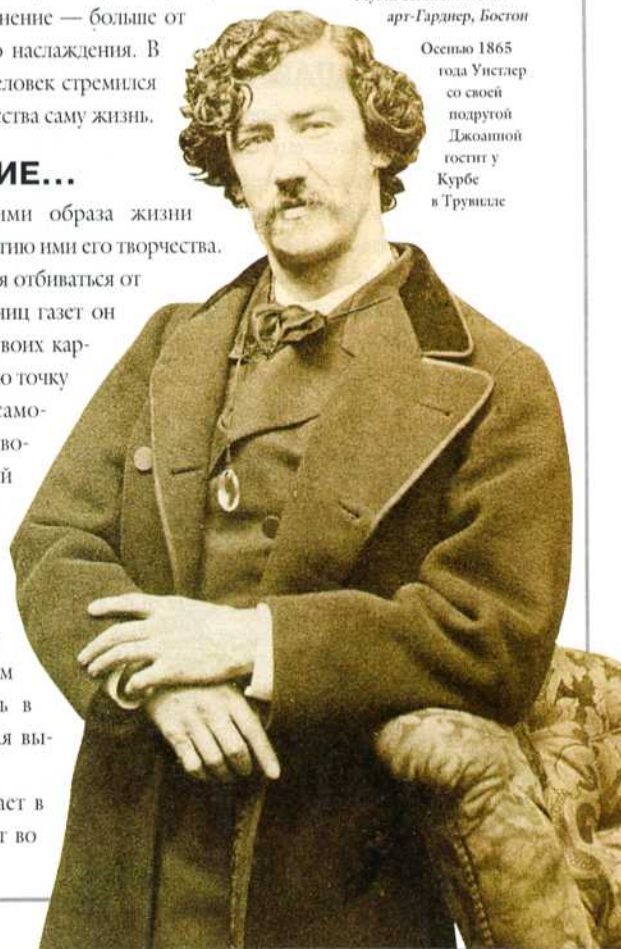
Неприятие окружающими образа жизни Уистлера приводит к неприятию им его творчества. Художнику часто приходится отбиваться от нападков критиков. Со страниц газет он пытается объяснить смысл своих картин и упорно отстаивает свою точку зрения. Но эти попытки самообороны ни к чему не приводят. Известный французский меценат Дюран-Рюэль упоминает в своих мемуарах о том, каким огромным было непонимание общественностью работ Уистлера и каким финансовым крахом для художника обернулась в 1873 году его персональная выставка в Лондоне.

Уистлер живет и работает в Англии, но часто приезжает во

▲ **Гармония в голубом и серебре: Тривилль**

1865; 50х76 см
Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер, Бостон

Осенью 1865 года Уистлер со своей подругой Джоанной гостит у Курбе в Тривилле



Францию и регулярно выставляет свои работы в Париже. В 1863 году он принимает участие в Салоне Отверженных — том самом, на котором Мане вызвал бурю негодования своим „Завтраком на траве“. Уистлер тоже не остался незамеченным. Он в очередной раз старается посредством прессы объяснить публике свой метод. Но критики злопамятны: экстравагантное поведение художника затмевает для них даже явные достоинства его картин. Конечно, следует признать, что Уистлер использует любую возможность, чтобы выделиться: например, он любит прогуливаться с ярко-желтым зонтиком в руке вместо трости или с розовым шелковым платком в кармане пиджака. Дега (1834—1917) язвительно высказывается по этому поводу: „Если бы вы не были гением, вы бы прослыли самым странным человеком в Париже!“, а Бодлер (1821—1867) замечает, что „таких людей называют красавчиками, светскими львами, денди (...)“.

В первой половине шестидесятых Уистлер отчаялся разрушить эту стену непонимания. Он говорит о собственной жизни как о „памятнике одиночеству“, переживая эмоциональный и творческий кризис. Осенью 1865 года вместе со своей подругой Джоанной он навещает Курбе в Трувилле. Курбе влюбляется в Джоанну и просит ее позировать для своей картины... со всеми вытекающими из этого последствиями. Уистлер тут же разывает отношения с молодой женщиной и в состоянии жестокой депрессии покидает дом Курбе.

Большие перемены происходят и в его творчестве. Уистлер ищет новые пути в живописи, ему хочется, чтобы его работы стали более изысканными и оригинальными. Во время парижской Всемирной выставки 1867 года, на которой художник представляет четыре картины, творчество Уистлера наконец-то признают его коллеги. Но реакция публики и критики остается негативной. Отчаявшись найти понимание у французов, Уистлер решает никогда больше не выставляться на парижских Салонах и уезжает в Лондон.

... И СЛАВА

Уистлер начинает искать признания в британских художественных кругах. Он завязывает контакты с прерафаэлитами, которые в семидесятых годах очень популярны в Англии. Переломным этапом в жизни художника становится первая персональная выставка в лондонской галерее „Флеминг“ в 1874 году, на которой художник представляет более вось-



▲ Темза (приписывается Уистлеру)

1865; 50х76 см
Музей современного искусства, Сент-Этьен

Уистлер считал Темзу самой красивой рекой на свете

▲ Комната с павлинами

Уистлер оформлял „Комнату с павлинами“ в Лондоне в 1867—1877 гг. В 1904 году она была выкуплена и перевезена в США, где находится и сейчас, открытая к посещению в вашингтонской Художественной галерее Фрир

ЧЕЛОВЕК-БАБОЧКА

С начала семидесятых Уистлер не ставит под своими картинами подпись, а обозначает ее стилизованной бабочкой, форма которой меняется в зависимости от темы и стиля полотна. Бабочка всегда очень оригинально вписывается в концепцию картины, не нарушая целостности ее композиции. Этот знак является эхом ориенталистических пристрастий художника и свидетельствует о деликатности, с которой мастер как бы отходит в тень, уступая место самому про-



изведению. Поэт Малларме отмечал, что „Уистлер — это художник, создающий шедевр, который появляется из ниоткуда, будто бы просто падает с неба... а появление фамилии внизу, в подписи, кажется ему чем-то отталкивающим и нарушающим гармонию картины; он предпочитает небольшую бабочку — знак, полный очарования“.

▲ Бабочка присутствует также и на некоторых фотопортретах Уистлера



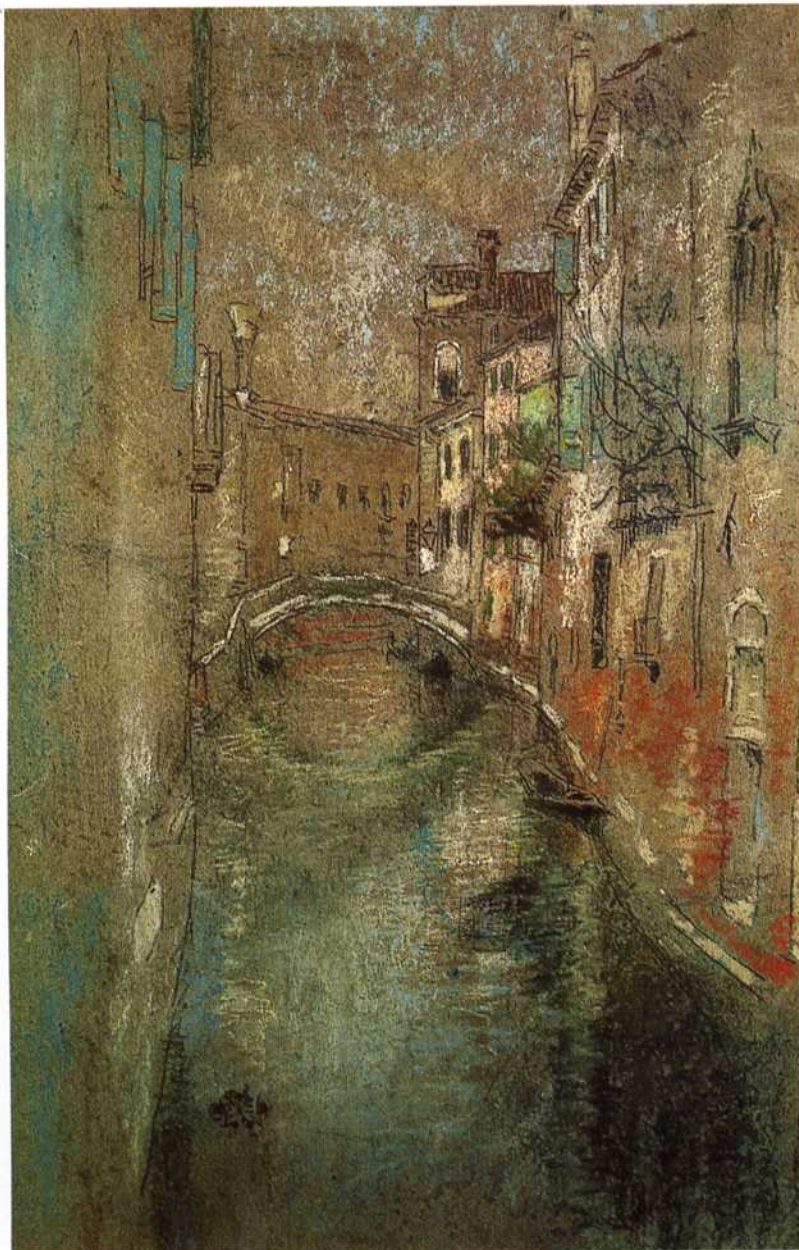


Венеция ▶

1879—1880; 32х20 см
пастель

Галерея „Атенеум и сыновья“, Лондон

После завершения судебной эпопеи с Рескином, разоренный процессуальными издержками Уистлер выезжает в Венецию, где много работает акварелью и пастелью



мидесяти своих работ: картины и рисунки. С апреля 1876 года до февраля 1877 Уистлер работает над оформлением столовой в богатой лондонской резиденции, которая получит название „Комната с павлинами“. С этой поры не только профессионалы вынуждены признать, что имеют дело с выдающимся талантом. Выигранный в 1878 году процесс против известного критика Рескина (1819—1900), с одной стороны, делает Уистлера героем в глазах публики и заставляет критиков пересмотреть свое предвзятое отношение к его творчеству, а с другой стороны, приводит художника на грань банкротства, поскольку он должен покрыть процессуальные издержки. Привыкшего к роскошной жизни эстета начинают доминировать судебные исполнители. Настоящим спасением для Уистлера в сложившейся ситуации становится неожиданно полученный от „Общества изящных искусств“ хорошо оплачиваемый заказ.

Чтобы поработать над двенадцатью заказанными офортами, темой которых должна была стать Венеция, художник в сентябре 1879 года выезжает в Париж, а оттуда — в Венецию, где вместе со своей приятельницей Мод Франклин проживет больше года. Связь Уистлера и Мод приносит им двоих дочерей: рожденные в 1879 и 1881 годах девочки были отданы на воспитание, и мы почти ничего не знаем ни о них, ни о чувствах, которые питал к ним отец.

“ Единственная правда художника в том, чтобы рисовать в соответствии с собственными представлениями ”

Уистлер

КАЛЕНДАРЬ

1834 — Джеймс Макнейл Уистлер родился 11 июля в Лоувилле, штат Массачусетс

1843 — в сентябре вместе с матерью, братьями и сестрой выезжает в Россию, где работает отец

1845 — в Петербурге Уистлер записывается в Российскую академию художеств

1849 — после смерти отца семья возвращается в Соединенные Штаты Америки

1855 — в ноябре Уистлер прибывает в Париж, где собирается посвятить себя искусству

1856 — посещает учебную мастерскую Шарля Гейра

1858 — Уистлер рисует первую большую картину — „Урожай“, которая с энтузиазмом воспринимается Гюставом Курбе

1862 — в конце года Уистлер переезжает в Лондон и поселяется в Челси

1873 — июнь, первая персональная выставка Уистлера в Лондоне

1877 — в мае критик Джон Рескин делает оскорбительный выпад в адрес Уистлера и пренебрежительно отзываясь о его творчестве; художник подает на него в суд за клевету

1878 — выигрывает процесс у Рескина, но финансовые расходы приводят его к разорению

1885 — 20 февраля в Лондоне Уистлер читает известную лекцию „Десять часов“

1892 — в январе в Париже художника удостоивают Ордена Почетного Легиона, и в мае он снова поселяется во Франции

1903 — Джеймс Макнейл Уистлер умер 17 июля в Лондоне

По возвращении в Лондон в ноябре 1880 года Уистлер выставляет в музее свои офорты и пастели, которые вызывают восхищение публики и становятся широко известными. В конце концов, признание и настоящая слава приходят к нему и во Франции: „Портрет матери художника“, выставленный на Салоне в 1883 году, был куплен за огромные деньги. В конце восьмидесятых Уистлер уже имеет международное признание. Он получает золотые медали за свои работы в Монако, Чикаго и Амстердаме. В 1892 году в Париже его удостоивают Ордена Почетного Легиона. В отличие от многих, Уистлер был признан великим художником еще при жизни. Однако его моральное состояние настолько ухудшилось, что он признается Стефану Малларме: „Вы одиноки в своем творчестве, как и я в своем“. Слишком много было затрачено нервов и сил в борьбе за признание и понимание. В конце девяностых Уистлер ощущает душевное опустошение и полное физическое истощение, а в 1902 году он заболевает. Несмотря на тяжелое состояние здоровья, вызванное осложнением гриппа, художник готовит большую ретроспективную выставку своих работ. Она состоится только в 1905 году, через два года после смерти живописца.

Уистлер умер в Англии 17 июля 1903 года и похоронен в предместье Лондона, на Чизвикском кладбище, расположенном недалеко от любимой им Темзы.

У рояля — 1858—1859

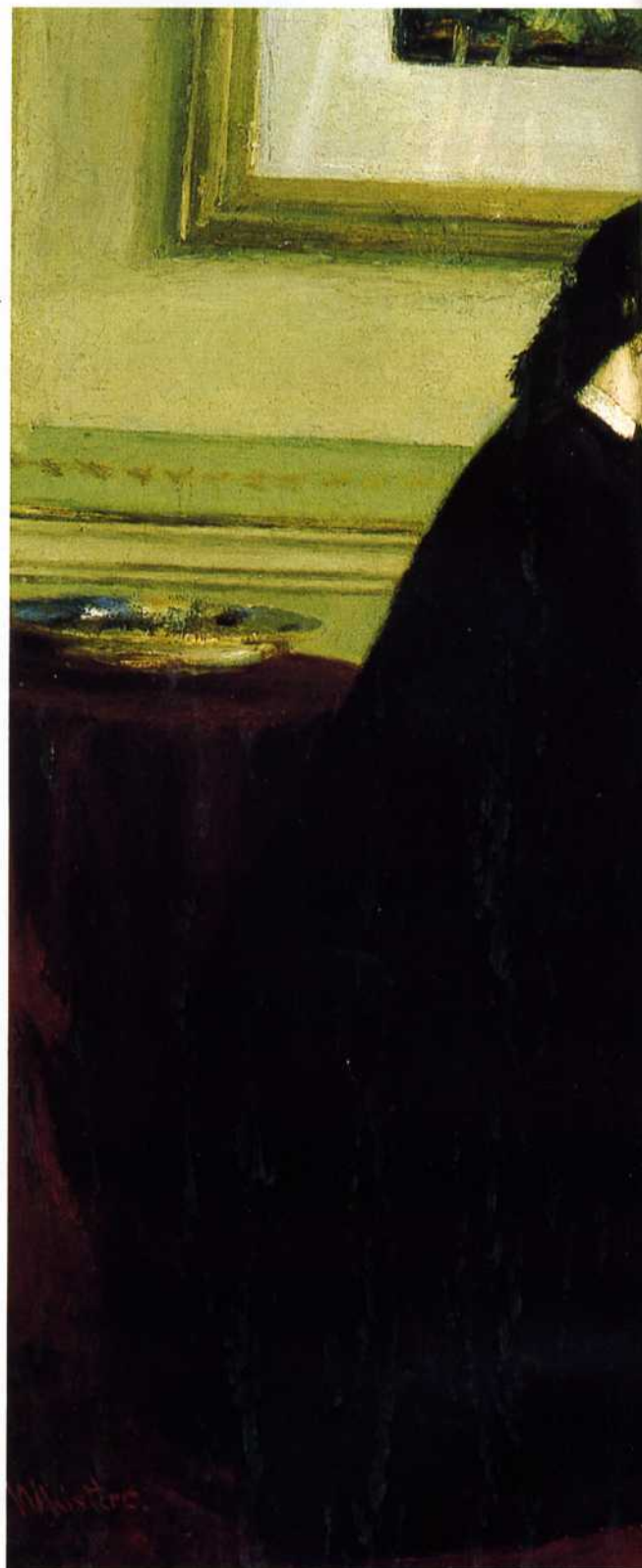
„У рояля“ — первая большая картина Уистлера, работа над которой была начата в Лондоне в ноябре 1858 года, а закончена весной следующего года. На картине мы видим сестру художника Дебору и ее дочь Анну. Идея создания полотна была навеяна детскими впечатлениями Уистлера о жизни в России. Маленькая Дебора была одаренной пианисткой и часто выступала с концертами в Петербурге. Меланхоличное настроение картины объясняется, скорее всего, именно этими лирическими воспоминаниями о счастливом детстве. Уистлер намеревался представить картину на Салоне в 1859 году, но она была названа „слишком оригинальной“ и отвергнута, однако художник Франсуа Бонвен был другого мнения, поэтому он выставляет картину Уистлера в своей парижской мастерской. Увидев эту работу, выдающийся мастер реализма Гюстав Курбе поздравляет американца с успешным дебютом в живописи.

У рояля ►

1858—1859; 67х90,5 см
Музей Тафти,
Цинциннати, Огайо

▼ Гармония
в зеленом и
розовом:
Музыкальный
салон

1860—1861;
95,5х70,8 см
Художественная галерея
Фрир, Вашингтон



„У рояля“ впечатляет изысканным подбором взаимодействующих цветовых оттенков. Сложные серо-зеленый и серо-охристый цвета контрастируют с локальными пятнами: чернотой платья Деборы, белым цветом наряда ее дочери, а также красным цветом дивана. Картина написана широкими размашистыми мазками, напоминающими манеру Курбе.

Уистлера вдохновляет традиционная для живописи Востока фрагментарная композиция. Прием „усечения“ висящих на заднем плане картин делает построение полотна совершенно оригинальным, в отличие от композиций реалистов, кото-





рые с той же целью — максимально расширить картинное пространство — использовали только перспективу и игру света. В картине „У рояля“ можно заметить также влияние голландской живописи на творчество Уистлера. Коллекционер, который собирался купить это полотно, объяснял, что она „будет чудесно смотреться рядом с (его) Вермеером“. Дега именно эту картину имел в виду, когда вспоминал начало своего творческого пути: „Фонтен, Уистлер и я шли одной дорогой — голландской“... Персонажи карти-

ны „Музыкальный салон“ — те же, что и „У рояля“, и ее действие происходит там же — в лондонской квартире Деборы.

Стоит обратить особое внимание на то, как прописано платье сестры художника — интенсивно черным цветом, практически без тональных переходов: такое предпочтение „чистого цвета“ перед полутонами характерно для японского искусства. Композиция картины тщательно продумана и усложняется использованием эффекта зеркального отражения, чем напоминает картину „Менины“ Веласкеса.

**“ Работа считается
удачной только
тогда, когда в ней не
заметны следы
тяжелого труда ”**

Уистлер

Принцесса из Страны фарфора — 1863—1864

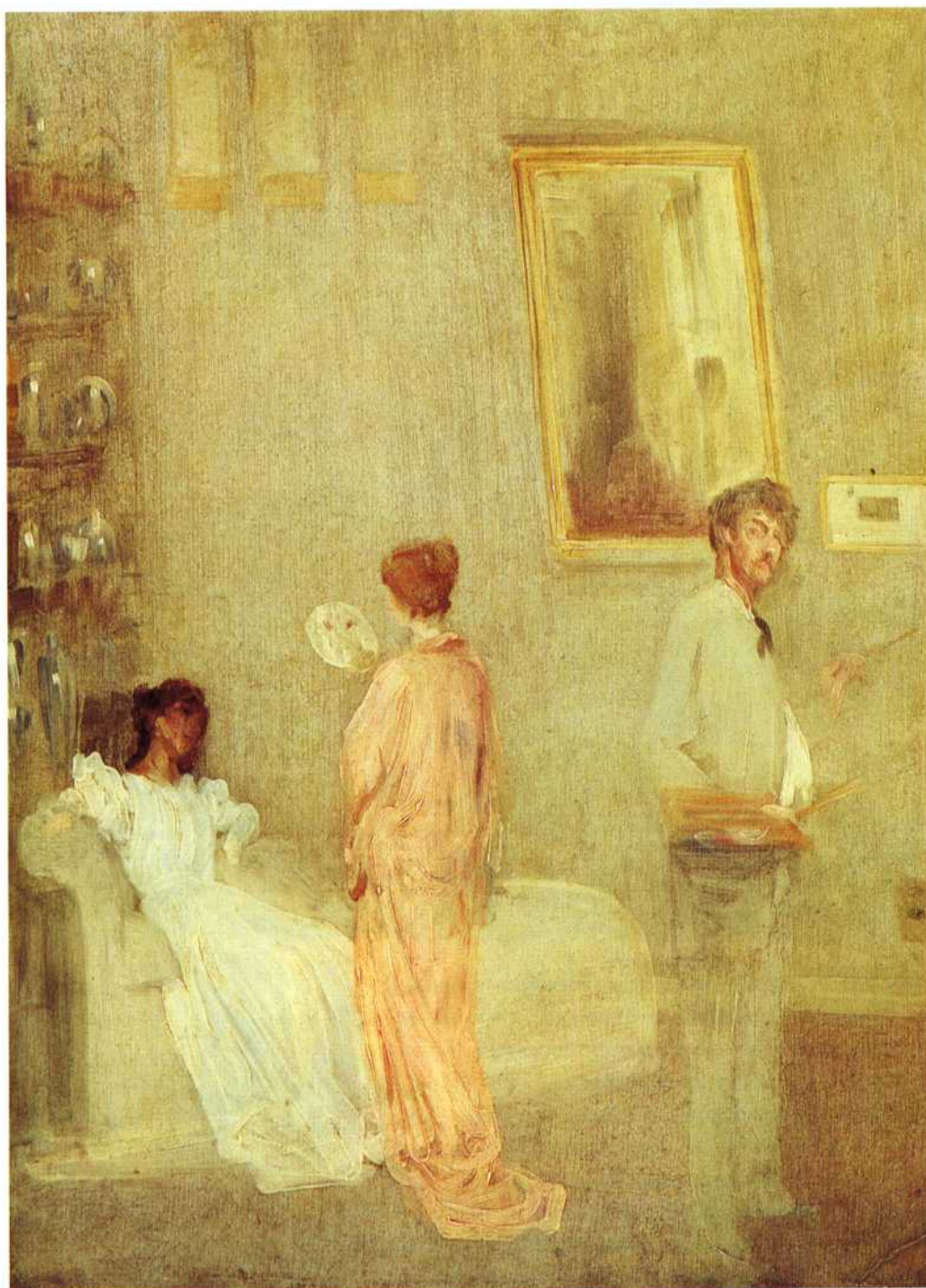
Во второй половине XIX века Европа открывает для себя японскую культуру. Искусство Востока становится модным, вызывает восторг и пробуждает энтузиазм. В Париже и Лондоне появляются специализированные магазины произведений восточного искусства. Уистлер восхищается ориенталистической эстетикой и становится постоянным клиентом парижского бутика „Китайские ворота“. Его домашняя коллекция быстро пополняется новыми предметами из фарфора, веерами и шелковыми вещами. Также у Уистлера имеется много альбомов с графикой, несколько цветных плакатов и две расписные ширмы. Японский реквизит, который мы видим на картине „Принцесса из Страны фарфора“, наверняка состоит из вещей, принадлежавших автору полотна.

Картина пользуется большой популярностью на Салоне 1865 года. Ее композиция очень типична для английской живописи той эпохи. Однако использование элементов восточного декоративного искусства отличает эту картину от работ академических художников, писавших в стиле неоклассицизма и отдававших предпочтение сценам с застывшими в пафосных позах персонажами, одетыми в римские тоги. Для „Принцессы из Страны фарфора“ характерна естественная простота и ненавязчивость в изображении экзотических для европейской культуры вещей. По манере исполнения картина напоминает полотна реалистов, хотя своеобразное очарование персонажа больше ассоциируется с моделями прерафаэлитов. Один из критиков подчеркнул, что она „светится изнутри, как небесное создание, которое, благодаря воображению, можно увидеть в облаках“.

Работая над картиной „Художник в мастерской“, Уистлер использует правила построения композиции, типичные для мастеров японской графики. Принцип экономного и точного подбора цветов тоже „родом с Востока“, как и эффект гармоничного равновесия, и предпочтение упрощенных форм... Во время работы над этой картиной, Уистлер уделял особое внимание скорости, с которой работал. „Я очень медлителен, — сокрушался он, — хотелось бы писать быс-

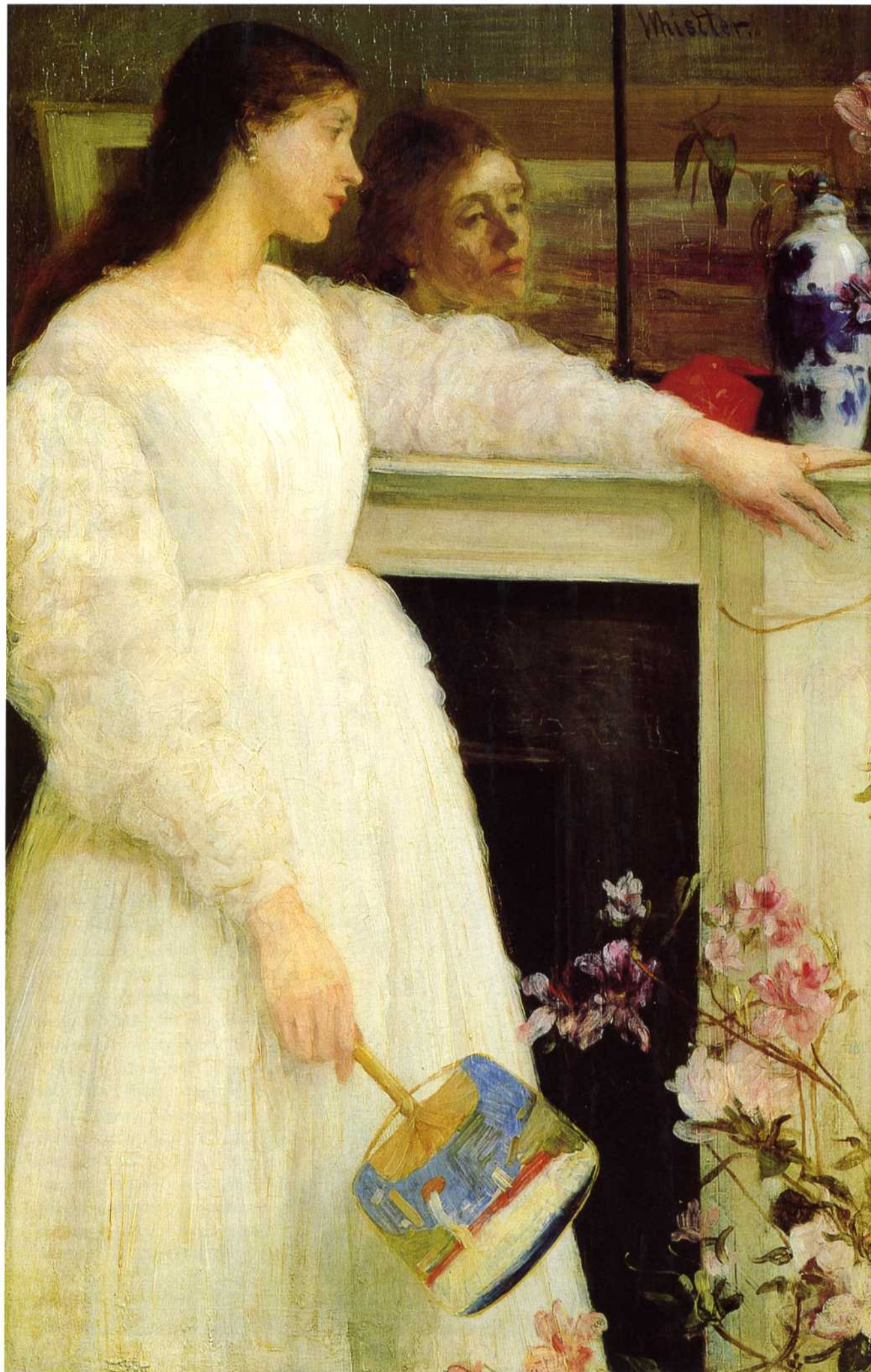
трее“. В середине шестидесятых годов Уистлер переживает творческий кризис. Он находится в постоянном поиске нового стиля, гораздо меньше рисует, а, начав работу и заметив хоть какую-то ошибку, — тут же уничтожает полотно, даже не пытаясь что-либо исправить. В конце концов он решает завершить свои опыты в реалистической живописи, которую считает чересчур кропотливой. „Художник в мастерской“ обозначил этот поворот: мазки здесь размашистые и смелые, отличающиеся от стиля реалистов и позволяющие работать быстрее и свободней.

▼ Художник
в мастерской
1865—1866;
62,5х47,4 см
Художественный
институт, Чикаго



Принцесса из
Страны
фарфора:
розовый и
серебро
1863—1864;
199,9x116,1 см
Художественная галерея
Фрир, Вашингтон





◀ Симфония
в белом №2:
(„Девушка в
белом“)

1864; 76x51 см
Галерея Тейт,
Лондон

Симфония в белом №2 — 1864

**“ Я удивлен
настолько,
насколько можно
удивиться, узнав, что
некто, познавший
творчество Уистлера,
не понял, что такое
хороший вкус ”**

Марсель Пруст. „В поисках
утраченного времени“

▼ Симфония в белом №3

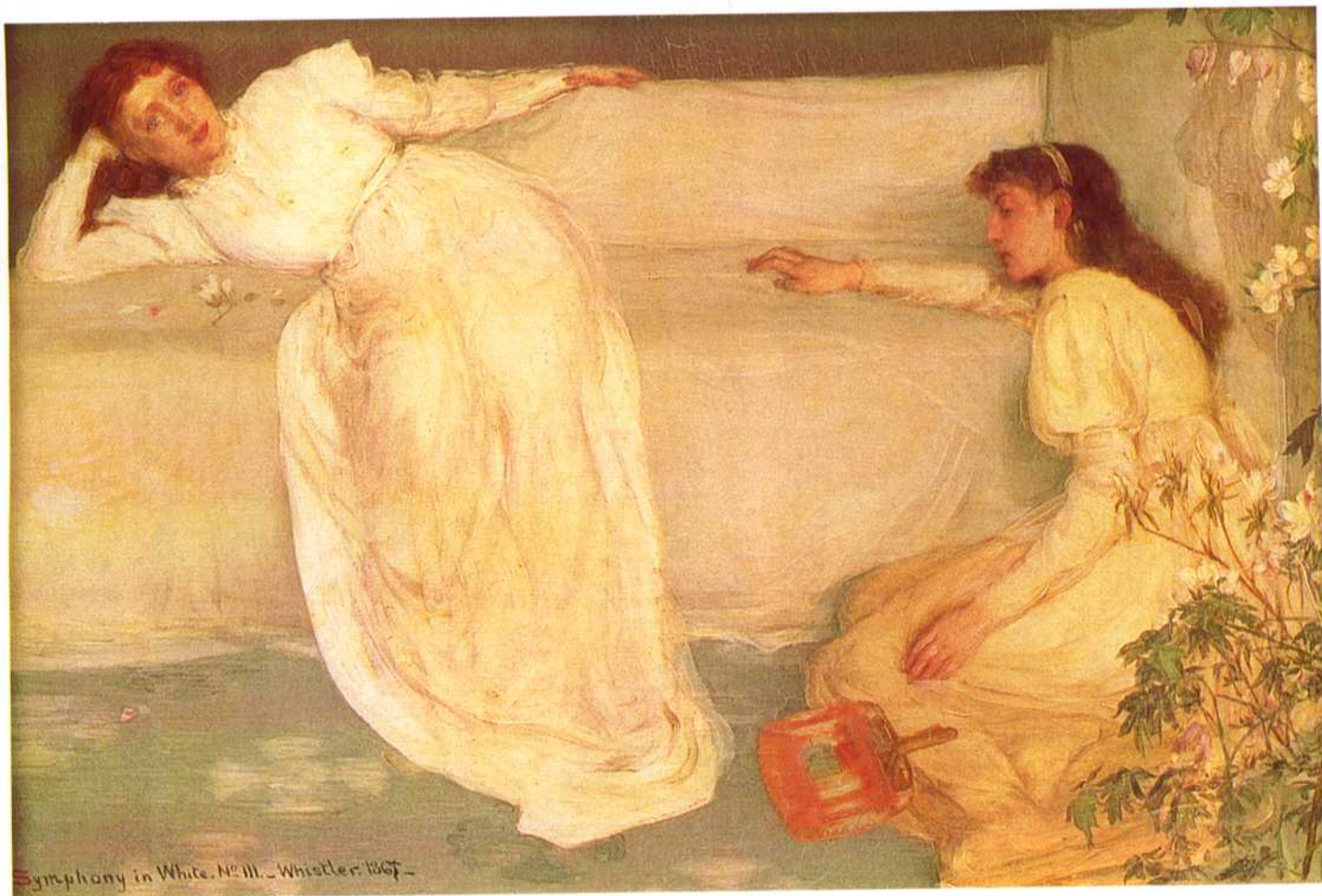
1867; 52х76,5 см
Институт изящных
искусств Барбера,
Бирмингем

В написанной через год после „Принцессы“ картине „Девушка в белом“, которую позже Уистлер назовет „Симфония в белом №2“, еще слышны отголоски японской культуры. Однако фарфоровый сервиз, всевозможные розовые цветы, напоминающие цветки сакуры, являются здесь всего лишь деталями, внимание акцентируется не на них: художник ставит перед собой иные цели. На полотне изображена молодая женщина, которая печально рассматривает обручальное колечко на левой руке и, видимо, вспоминает о своем любимом, с которым она в данный момент по какой-то причине в разлуке. Сцена наполнена светлой грустью, аурой печальной задумчивости. Композиционный прием зеркального отражения подчеркивает таинственное настроение картины.

„Девушка в белом“ представляет собой решительный разрыв Уистлера с реализмом. В 1864 году во время презентации в Лондонской королевской академии картина вызывает удивление и одобрение всех, кто, по выражению поэта Шарля Бодлера (1821—1867), считал реалистическую живопись „войной с фантазией“. В этой картине Уистлер

стремился соединить элегантность и хороший вкус именно с фантазией. „Утонченность всегда была для него доминирующим элементом, носителем всего наилучшего, соединением эмоциональности и точности“, — говорил об Уистлере кто-то из его друзей. Фантазия, рафинированная изысканность и элегантность, присущие самой личности художника и так удачно воплотившиеся в „Девушке в белом“, приводят к тому, что эту картину относят к числу наиболее показательных работ Уистлера. В 1867 году художник добавляет к названию картины музыкальный термин „Симфония в белом №2“. По его мнению, гармония красок должна действовать на зрителя как музыкальное произведение, и поэтому Уистлер стремится найти гармоничное единство большого числа оттенков белого цвета.

Через три года появляется „Симфония в белом №3“. Мане (1832—1883) настолько вдохновлен одним из персонажей этой картины, что использует его в качестве наброска к своей известной работе „Балкон“. Дега не скрывает своего восхищения композицией полотна Уистлера, а именно, асимметричным расположением персонажей в едином художественном пространстве. Но прежде всего картина впечатляет зрителя разнообразием оттенков белого цвета, что наилучшим образом объясняет ее музыкальное название.



Symphony in White, No. III. Whistler 1867

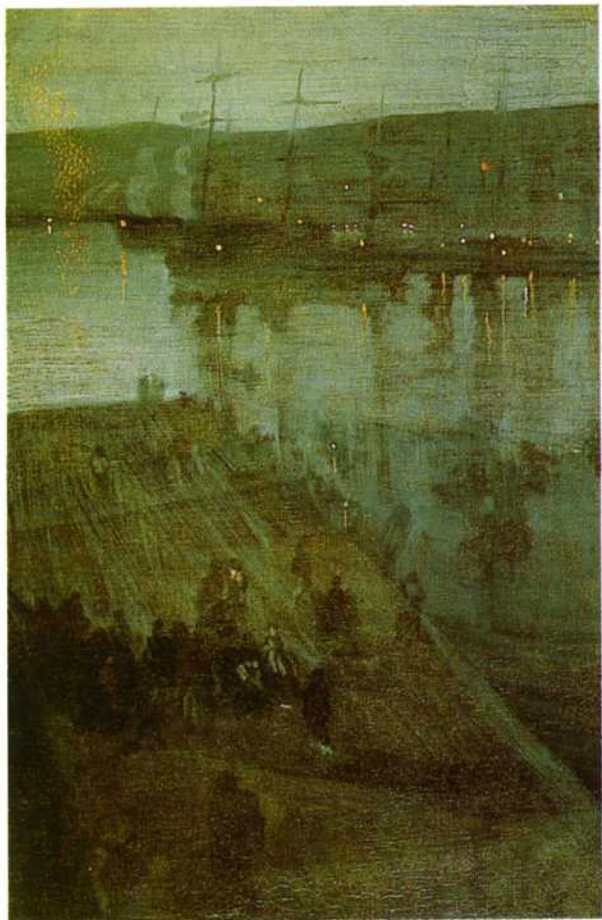
Ноктюрн: „Le Solent“ — 1866

„Le Solent“ — название корабля, на котором Уистлер в 1886 году возвращался из Южной Америки. Что подтолкнуло художника к путешествию через Атлантику — неизвестно. Возможно, причиной стал разрыв с Джоанной, а может, Уистлер покинул Европу, чтобы принять участие в военном конфликте между Чили и Испанией, ведь в юности он был студентом Военной академии в Вест-Пойнте. Однако во время пребывания в Южной Америке Уистлер не изобразил ни одного сражения, не написал ни одной батальной сцены. Он сконцентрировал свое внимание на темах, которые ему более близки: бескрайние дали, порты и, конечно же, море... „Ноктюрн: „Le Solent“ — один из самых удачных пейзажей Уистлера. Широкие горизонтальные мазки производят впечатление плавных и невесомых и точно имитируют колышущуюся поверхность воды. Такая техника исполнения отличает этот пейзаж от картин реалиста Курбе с их конкретностью и материальностью. Уистлеру, чтобы изобразить плывущие корабли и свет, исходящий от них, достаточно трепетных мелких мазков. Художник стремится передать самую атмосферу чудесного вечера. „Ноктюрн в голубом и золотистом: Вальпараисо“ пред-

ставляет уже не вечер, а ночь — любимое Уистлером время суток. Свое пристрастие к изображению ночи художник объяснял тем, что в сумерках „природа сама выделяет свои очертания“, позволяя художнику передать лишь настроение. Некоторые ноктюрны Уистлера, среди них и „Вальпараисо“, близки к абстракции: четкая геометричность композиции, изображение портового мола в виде простого черного прямоугольника, причем художник ничем не нарушил реальную перспективу. Показательна намеренная экономия изобразительных средств: здесь одного прикосновения кисти было достаточно художнику для того, чтобы добыть цвет из ночной темноты.

▼ Ноктюрн:
„Le Solent“

1866; 50,8 x 94 см
Музей Джилкриз, Талса,
Оклахома



▲ Ноктюрн в голубом и золотистом: Вальпараисо

1866; 95,5x70,8 см
Художественная галерея Фрир, Вашингтон



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

„Симфония в сером и золотом: Океан“ — пример технической скрупулезности и гениальности Уистлера, его исключительной творческой смелости. Чередующиеся серый и зеленый цвета передают „мощь бушующего моря, которое как будто дышит“. Продумывая композицию картины, художник ставит перед собой задачу покорить зрителя стихией воды: линия горизонта не выразительна, особенно на правой стороне картины, небо сливается с морем, и зрителю кажется, что это бесконечное пространство вот-вот поглотит его. Сам Дега обращал внимание на „неповторимость“ Уистлера в умении изображать „таинственное слияние земли с водой“.

Симфония в сером и зеленом: Океан ►

1866—1872; 80,7х101,9 см

Частная коллекция Фрика, Нью-Йорк



Ноктюрн в голубом и серебре: Челси — 1871

Эта картина открывает серию работ, посвященных видам Темзы ночью. Уистлер никогда не писал свои „Ноктюрны“ на пленэре. Довольно часто он испытывал трудности, пытаясь передать игру света в определенных погодных условиях, ее многогранность и изменчивость. Уистлер писал, что „живопись на пленэре — пленэрную живопись — надо создавать у себя в мастерской... момент существует недолго и исчезает навсегда“. У американского художника была собственная оригинальная методика живописи в таких ситуациях.

Сначала он брал лодку, выплывал на середину Темзы и делал эскизы, собирая как можно больше зрительных впечатлений. Позже, в мастерской, он начинал работу над картиной, используя эти эскизы и опираясь на свои воспоминания о прогулке.

Поступая таким образом, Уистлер воплощал в жизнь принципы Буабодрана, профессора Королевской школы искусств в Париже, который придавал особое значение работе по памяти. Уистлер четко следовал его теории. Именно поэтому нас так поражает таинственная красота наполненного тишиной „Нок-

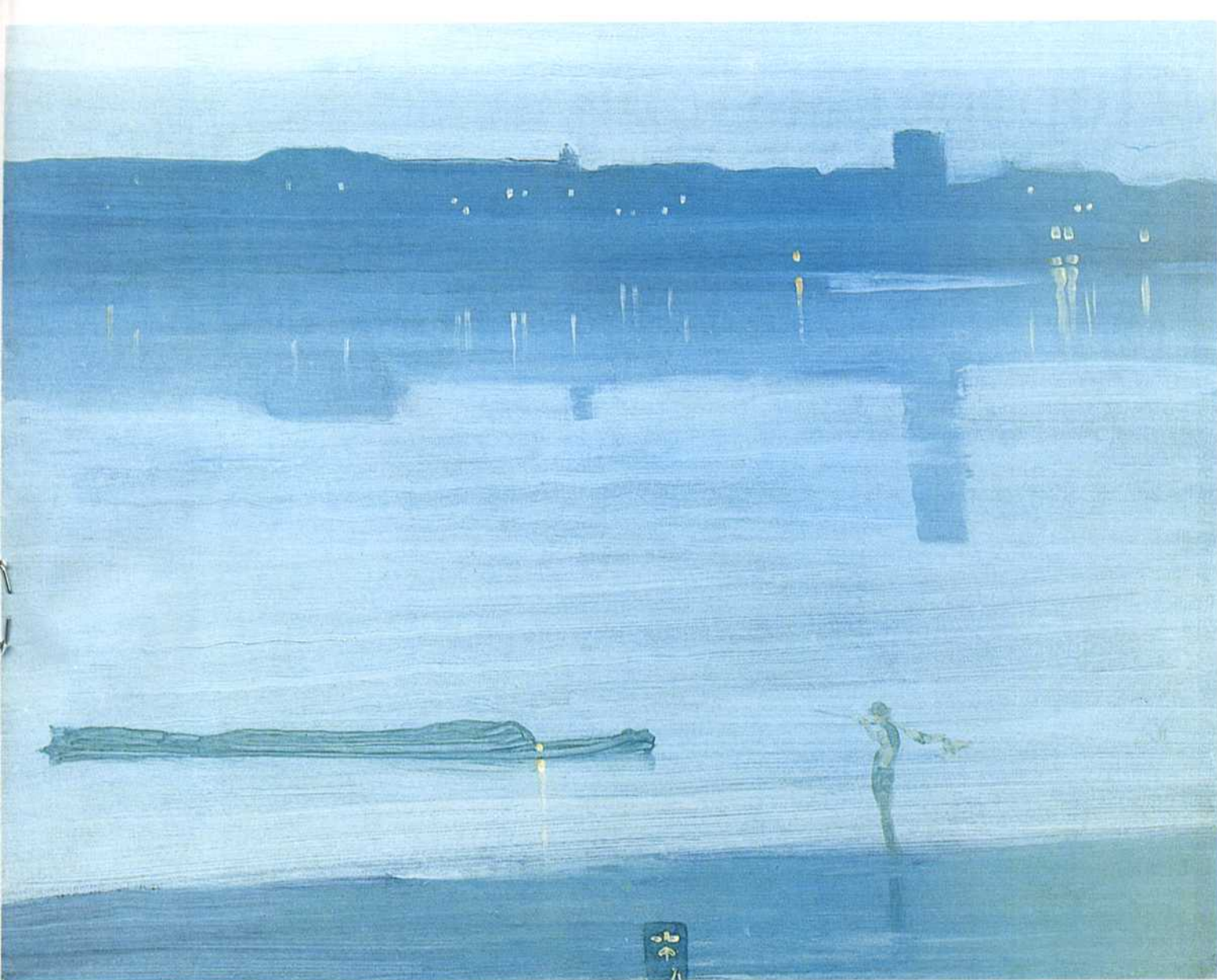
**“ Когда гаснет
свет, тени
становятся более
выразительными,
лишние детали
исчезают, исчезает
обыденность —
и я вижу вещи
такими, какими
они есть
на самом деле ”**

Уистлер

Ноктюрн в синем
и золоте: Старый мост
в Баттерси

1872—1877; 68,3х51,2 см
Галерея Тейт, Лондон





тирна в голубом и серебре”: картина приглашает зрителя освежить в памяти какие-то личные впечатления, включить фантазию и интерпретировать эту работу так, как ему этого хочется.

Память художника также помогла ему в создании картины „Старый мост в Баттерси“. В поисках нужного тона художник заранее смешивает краски. Этот процесс длится несколько дней. Вместо палитры он использует крышку полированного стола, и к концу сеанса стол превращался в месиво красок. Уистлер долго работает над этим пейзажем, часто соскребает нанесенный красочный слой и заново пишет не понравившееся место... Тем удивительней, что законченное произведение оставляет впечатление легкости и непринужденности.

„Ноктюрн в черном и золоте: Падающие огни“, выставленный в 1877 году в Лондонской галерее, стал причиной громкого судебного процесса, начатого Уистлером против английского критика Джона Рескина (1819—1900). Тема картины — фейерверк в лондонском парке Кремен. Талант Уистлера состоял в умении передать движение огней именно в момент их падения. Зритель невольно прослеживает взглядом за линиями, начерченными огнями по всей поверхности картины — от вспышек света по левой стороне и посередине картины до золотых угасающих точек в ее правой части.

▲ Ноктюрн в голубом и серебре: Челси

1871; 50,2х60,8 см
Галерея Тейт, Лондон

Ноктюрн ► в черном и золоте: Падающие огни

1875; 60,3х46,6 см
Институт искусств,
Детройт



Портрет матери художника — 1871

Картина „Портрет матери художника“ имеет, помимо художественной ценности, еще и историческое значение: это первая работа американского художника, которая попала во французский музей! Она была приобретена Францией в 1891 году, во многом благодаря опросу общественного мнения, организованного поэтом Стефаном Малларме (1842—1898). Сначала картина вошла в коллекцию Люксембургского музея в Париже, позже, в 1925 году, была перенесена в Лувр, где заняла достойное место среди шедевров мировой живописи. Сегодня это полотно экспонируется в музее д'Орсэ в Париже.

Уистлер начал работу над портретом своей матери после посещения большой выставки в лондонском музее Кенсингтон, на которой были представлены работы известных британских портретистов 1866—1868 годов. Художник хотел возобновить благородную традицию портретной живописи и померяться силами с мастерами семнадцатого века, творчеством которых восхищался — Францем Халсом (ок. 1580—1666) и Диего Веласкесом (1599—1660).

„Портрет матери художника“ открывает цикл картин, в которых, так же как в своих пейзажах, художник пытается найти сочетание тонов, наиболее точно отражающее впечатление от модели. На портрете женщина в черном платье сидит в профиль, меланхолично глядя вдаль. Этот образ отчужден и одинок, как может быть одинока только старость. Серебристо-серая тональность картины полностью соответствует ее настроению. Эта работа подтверждает теорию художника о том, что живопись должна быть самодостаточной: картина — это, прежде всего, сочетание тонов, нюансов и контрастов. Французский писатель Гюисманс обратил внимание на необычную атмосферу портрета и новаторство палитры Уистлера: „Этот портрет был беспокойным и каким-то таинственным, в цвете абсолютно отличающимся от всего, к чему мы привыкли..., соединение серого с настоящей китайской чернотой своей необычной гармонией дарило глазам радость“.

Полотно „Гармония в сером и зеленом: Мадемуазель Сесиль Александер“ — портрет дочери богатого лондонского банкира. Поражает мастерство, с которым Уистлер сумел передать психологические нюансы, присущие

личности модели. Художнику понадобилось более семидесяти сеансов, чтобы создать этот портрет, и устало-пристальный взгляд девушки выдает ее нетерпеливость и раздражение из-за слишком долгого позирования. Излюбленная гамма Уистлера — богатая оттенками серого (серо-зеленый, металлик, серо-кремовый) — действительно радует глаз.



«Гармония в сером и зеленом: Мадемуазель Сесиль Александер»
1872—1874;
190,2х97,8 см
Галерея Тейт, Лондон



“ Во время сеансов позирования я чувствовала себя скорее жертвой, ведь он никогда не позволял мне менять позу, и мне не раз доводилось оставаться неподвижной в течение четырех часов ”

Сесиль Александер, 1908

▲ Композиция
в сером и
черном:
Портрет матери
художника
1871; 144,3х162,5 см
Музей д'Орсэ, Париж

Ноктюрн в сером и золоте: Снег в Челси — 1876



Эта картина относится к позднему периоду творчества Уистлера. Столь убедительное изображение заснеженного ночного района достигается, как ни странно, самыми простыми художественными средствами. В композиции присутствуют только самые важные с точки зрения автора элементы: снег, человеческая фигура, коричневые невыразительные фасады домов и красшек неба. Уистлер использует палитру,

способную создать абсолютное впечатление реальности: преобладающие цвета — серый и золотисто-желтый — не только подчеркивают целостность и впечатляющую мощь композиции, но и передают настроение картины в целом, приглашая зрителя как бы „войти“ в картину, проникнуть сквозь туман, который окутывает запечатленную сцену. Более того, по мнению Уистлера, зритель может, поддаваясь собственным чувствам и каким-то личным воспоминаниям, интерпретировать картину в соответствии со своей фантазией. Художник акцентирует внимание не столько на представляемой сцене, сколько на впечатлении, которое она производит на зрителя. Сам Уистлер так комментировал свой „Ноктюрн“:

„Большинство людей не может смотреть на картину и не искать в ней тему. Моя гармония серого и золотого является средством изображения именно того, что я хочу показать: заснеженной улицы, темной фигуры прохожего и освещенной таверны.

Я не придаю никакого значения настоящему, прошлому или будущему этой черной фигуры, которую разместил здесь только затем, что черный цвет был в этом месте необходим. Я знаю одно: моя комбинация серого и золотого — это основа картины“.

“ Мистер Оригинальность, просто король от искусства, маг и чародей, пишущий волшебные картины, таинственные, как все совершенное ”

Стефан Малларме, 1890

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

„Ноктюрн в голубом и серебре: Баттерси“ — наглядный пример специфической техники Уистлера. Художник использовал сильно разбавленные краски. Он накладывал их на полотно в небольших количествах таким образом, что, впитываясь, они создавали эффект „размытого цвета“, который хорошо проявляет фактуру основы. Благодаря такому методу, Уистлер получал плавные формы и нечеткие контуры, характерные для ночной атмосферы. Подобным образом он писал спокойные движения ночной водной глади в своих морских пейзажах. Техника Уистлера подтверждает известное высказывание о том, что „музыка — это поэзия слуха, а живопись — поэзия зрения“.

◀ Ноктюрн в сером и золоте: Снег в Челси

1876; 47,2х65,5 см
Художественный музей
Фонт, Кембридж

▼ Ноктюрн в голубом и серебре: Баттерси

1872—1878; 39,4х62,9 см
Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер, Кембридж

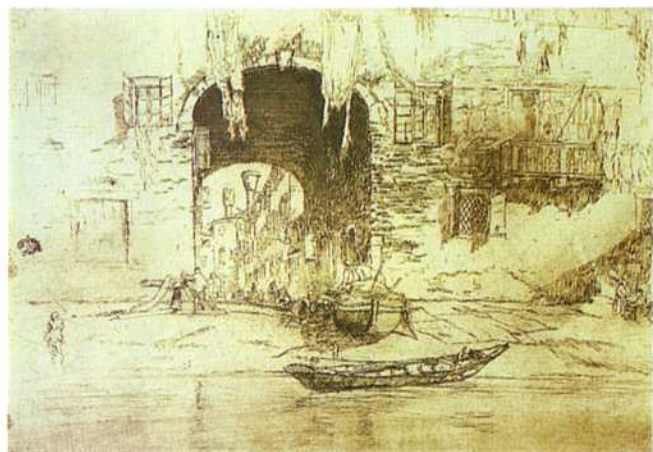
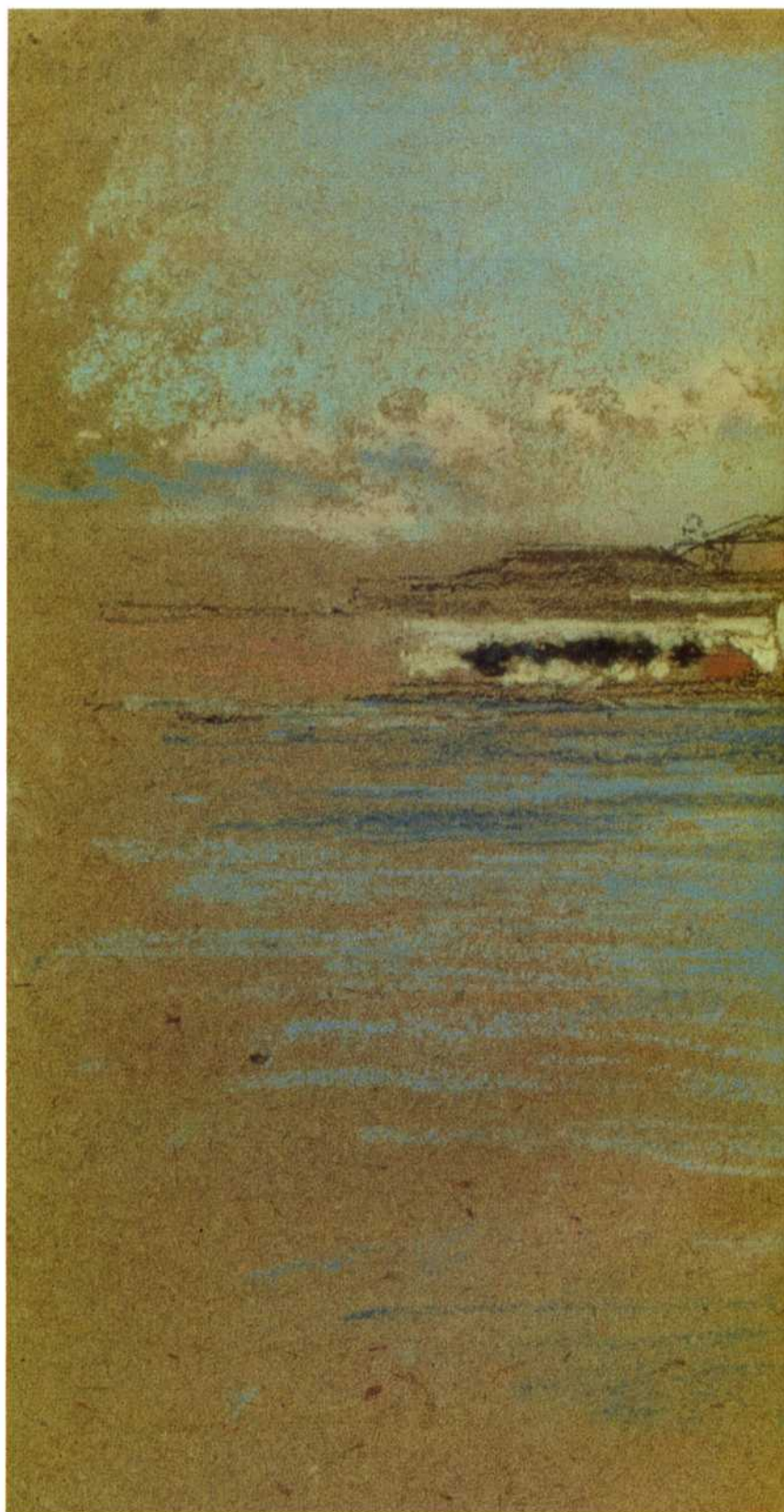


Собор Сан-Джорджо Маджоре — 1879—1880

Лондонское „Общество изящных искусств“ заказало Уистлеру для одноименной галереи 12 офортов, темой которых должна была быть Венеция. Этот заказ стал спасением для почти разоренного в результате судебной тяжбы художника. Он сразу же согласился на эту работу, несмотря на то что сроки были предложены практически нереальные — всего три месяца. Уистлер выехал в Венецию в сентябре 1879 года и намеревался вернуться в Англию в конце года. Однако его пребывание в Италии затянулось на 14 месяцев, до ноября 1880 года. В Венеции Уистлер много работал. Он сделал почти 50 эскизов и более ста пастелей. Художник был вынужден обратиться к этой технике из-за климатических условий: зимой в Венеции настолько сыро, что работать на пленэре не представляется возможным. Однако если бы не подобные капризы природы, Уистлер, возможно, никогда не использовал бы в своем творчестве технику пастели, и замечательная работа „Собор Сан-Джорджо Маджоре“ вряд ли бы появилась.

Новаторство художника состояло, кроме всего прочего, в использовании бумаги терракотового цвета, послужившей основой для изображения домов Сан-Джорджо и монастыря, расположенного на одном из южных островов Венеции. Тонкая прорисовка карандашом, а также точно нанесенные цветовые пятна создают архитектурную целостность композиции. Уистлеру удалось поразительным образом передать „особенную розоватую красноту“ монастыря, которой так восхищался американский писатель Генри Джеймс.

„Собор Сан-Джорджо Маджоре“ был равнодушно принят как публикой, так и критиками, которые в один голос называли картину „незаконченной“. Но эта „незаконченность“



◀ Сан-Бьяджо
1879—1880;
20,9х30,1 см
офорт
Охотничья галерея,
Глазго

была целенаправленной, поскольку позволяла придать картине атмосферу таинственности и мечтательности, в которую погружается каждый, кто посещает сказочную Венецию.

Уистлер также был одаренным графиком, и его офорт „Сан-Бьяджо“ открывает эту менее известную, но яркую грань таланта художника. Офорт отличается поразительной точностью и содержательностью. Наследуя приемы одного из своих любимых художников — Рембрандта (1606—



1669), Уистлер воссоздает наполненные поэзией реалии окружающей жизни. Он отказывается от излишней детализации, ограничиваясь лаконичной сутью пейзажа.

В отличие от Тернера (1775—1851) и от венецианских мастеров, таких как Каналетто (1697—1768) и Гварди (1712—1793), Уистлер показывает повседневную Венецию, Венецию в трудах и заботах, которая далека от романтических стереотипов, окутывающих легендарный город.

**“ Я познал
не знакомую другим
Венецию в самой
Венеции ”**

Уистлер

▲ Собор Сан-
Джорджо
Маджоре

1879—1880;
19,6х29,6 см
бумага, пастель
Художественная галерея
Коркоран, Вашингтон

Композиция в розовом, красном и пурпурном — 1883—1884

После написания серии больших портретов, так называемых „en pied“ (фр., буквально: „на ногах“), то есть в полный рост, Уистлер возвращается к небольшим форматам, чем стремится возродить вышедшую из моды камерную живопись. В викторианскую эпоху отдавалось предпочтение картинам крупных, „выставочных“ размеров, которые якобы могли в полной мере отразить „весь масштаб“ таланта художника. Но Уистлер не разделял эту точку зрения. По его мнению, о произведении искусства не следует судить по его размерам или богатству технических средств, использованных для его реализации. Качество полотна зависит только от способов, какими художник использует доступные ему материалы (бумага, краски, холст и т. п.), поэтому Уистлер не различает по цене свои работы, будь то графическая миниатюра или огромное полотно, написанное маслом.

„Композиция в розовом, красном и пурпурном“ — яркий пример мастерской работы Уистлера в малом формате. Эта картина стала еще одним поворотом в его творческой манере. Мазки становятся смелее и свободнее, цвет — более ярким и сочным, без растяжки тона, типичной для больших портре-

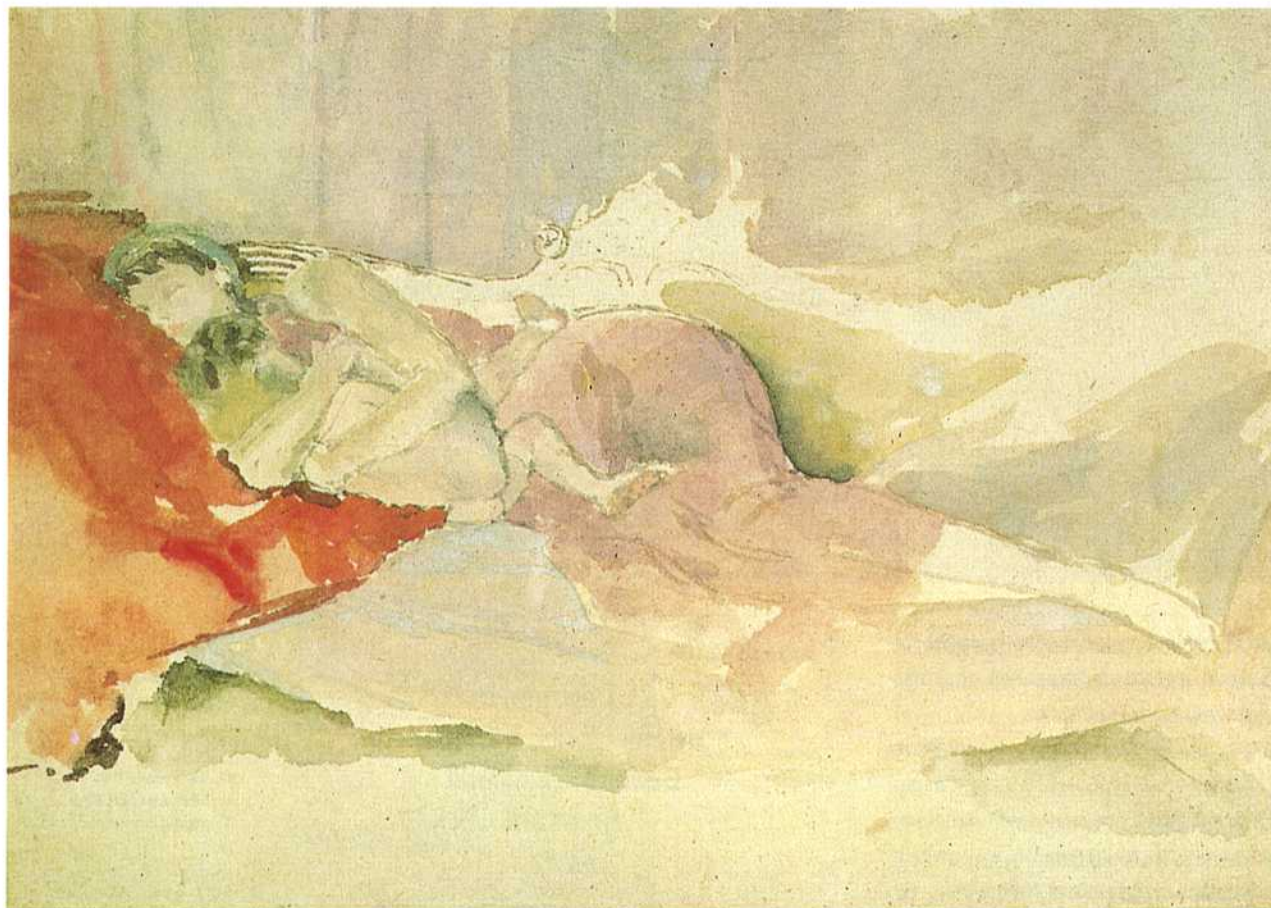
**“ Не стоит искать
в моих картинах
какие-то необычные
мазки или другие
неожиданные эффекты;
они примечательны
всею лишь своей
степенной красотой ”**

Уистлер

тов. Неизменным остается одно: умение передать духовную сущность того, кто позирует для картины. В данном случае натурщицей была аристократка Ольга Альберта, дочь приятельницы Уистлера, с которой он познакомился во французском порту Дьеспэ летом 1883 года. Красивая четырнадцатилетняя девушка своим обаянием и выразительными чертами привлекала внимание многих художников.

Уистлер пишет диван пурпурно-красным цветом, который оттеняет белое платье Ольги и гармонично сочетается с цветом шарфика и кокетливо выглядывающих чулков. Художник подчеркивает двойственность натуры девушки, которая соединяет в себе детскую непосредственность и очарование женственности.

„Мать с ребенком на диване“ — это открытие еще одной грани таланта Уистлера, который гениально работал акварелью. Впечатляет точность рисунка, достигнутая в этой технике, в общем-то, трудной в передаче нюансов. Тема матери и ребенка была близка художнику, хотя и не слишком часто воплощалась в его работах. Нежность и шемящее чувство привязанности и любви вызывают у зрителя ощущение умиротворенности и душевного покоя.



**Композиция
в розовом,
красном и
пурпурном**

1883—1884;
30,5x22,8 см

Художественный музей,
Цинциннати, Огайо

**Мать с ребенком
на диване**

1890—1896;
18,1x 26,8 см

акварель
Музей Виктории и
Альберта, Лондон





Золото и бронза — 1896—1898

◀ Золото и бронза (автопортрет)

1896—1898; 62,4х46,5 см
Национальная галерея искусств,
Вашингтон

В девятидесятых годах к имени Уистлера стали прибавлять уважительное „маэстро“. Его живопись приводит в восторг и Европу, и Соединенные Штаты. Обычно поздние успехи становятся болезненным напоминанием художнику о трудных годах молодости, когда его творчество натывалось на непонимание и неприятие. Одна-

ко Уистлер уверен, что не эти тяжелые времена войдут в историю искусства, а то, над чем властвует дух вечности, — его работы: „Не будем вспоминать о неудачах и поражениях, прошлое канет в Лету, все забудется и ничто не будет считаться!“ Будучи маститым художником, признанным во всем мире и уверенным в своем таланте, Уистлер открывает последний этап своего творчества серией портретов, в которых еще раз возвращается к опыту художников прошлых веков. В „Золоте и бронзе“ чувствуется влияние автопортретов Рембрандта, в частности, и традиций нидерландской школы живописи, в целом. Острые черты лица персонажа выступают из полумрака, как бы балансируя между светом и тенью. Этот эффект производит на зрителя сильное впечатление и раскрывает незаурядную личность художника.

Уистлер считал этот автопортрет самым удачным из всех написанных в тот период. Взгляд изображенного на картине человека свидетельствует об уверенности в себе, чуть насмешливая улыбка предназначена, по всей видимости, таким непоследовательным критикам, которые еще недавно его хулили, теперь же восхваляют. Красное пятнышко на лацкане пиджака — это Орден Почетного Легиона, который художник получил в 1892 году. Лицо изображено объемно, в соответствии с требованиями, которые ставил перед собой Уистлер, утверждая, что „настоящего художника, особенно, портретиста, можно узнать по умению передать глубину“.

А вот картина „Маленькая Роза“ больше напоминает погрудные портреты Веласкеса. Для картины позировала дочь бургомистра английского городка Лайм Реджис, графство Дорсет. Коричневый фон, рыжие волосы Розы и ее темно-красное платье — все это создает хроматическую гармонию, и, несмотря на то что картина названа по-другому, по сути, это все та же „Гармония в красном“. Заслуживает внимания также контраст между спокойным, выразительным, четко очерченным лицом и нервными руками девочки, схематично обозначенными несколькими мазками. Точность, с которой художник передал полный детской серьезности взгляд маленькой Розы, делает портрет очень живым и придает всей картине необычайно легкую, непринужденную атмосферу.

◀ Маленькая Роза из Лайм Реджис

1895; 50,8х31,1 см
Музей изящных искусств, Бостон



Тайна действительности

Личность Уистлера так же парадоксальна, как и его творчество. Стиль художника, на первый взгляд, простой, без вычурных эффектов, однако он привносит в искусство новые смелые идеи. В то время как реалисты, а позже и импрессионисты, опираются в процессе создания картины на непосредственный контакт с природой, Уистлер выбирает иной художественный метод.

Как художник Уистлер формировался, прежде всего, во Франции. С конца 1855 года он посещает парижские школы, влияние которых ощущается уже в первых его работах. В Королевской школе рисунка Уистлер изучает принципы и осваивает приемы художника Лекока де Буабодрана, автора опубликованной в 1848 году работы „Формирование художественной памяти“.

По Буабодрану, художник должен напрягать свою память, чтобы поймать ауру пейзажа или персонажа: благодаря этому картина становится производной от воспоминаний, которые художник переносит на полотно, и наполняется особым настроением. Концепция Буабодрана была полной противоположностью модной в США во времена Уистлера теории „скрупулезной точности“. Американская школа выступала за детальное изображение природы, свободное от личного влияния художника с его впечатлениями и воспоминаниями.

В мастерской Шарля Глейра молодой художник научился



▲ Ватто: Пьеро („Жиль“)

1689; 184,5x149,5 см
Лувр, Париж

Пьеро работы Ватто оказал большое влияние на становление Уистлера-портретиста

Рембрандт: Автопортрет перед мольбертом

1660; 111x90 см
Лувр, Париж

Уистлер никогда не скрывал, как много для своего творчества он почерпнул из работ великого голландского мастера

▼ Веласкес: Портрет князя Балгазара Карлоса в охотничьей одежде

1635; 191x103 см
Галерея Прадо, Мадрид

Уистлер всю свою жизнь восхищался творчеством Веласкеса





▲ **Симфония
в голубом
и розовом**

ок. 1867; 46,9х61,8 см
Художественная галерея
Фрир, Вашингтон

Здесь Уистлер пробует
соединить колорит
Делакруа с рисунком
Энгра

готовить красочные замесы еще перед началом работы над картиной. Именно там Уистлер начинает считать черный цвет „королем всех цветов“; по его мнению, черное придает полотну колористическое единство. Отсюда — характерные для портретов семидесятых годов темные тона.

ОТ АКАДЕМИЗМА К РЕАЛИЗМУ

Первое художественное образование Уистлера было академическим. Однако в то же время Уистлер находился под влиянием творчества Курбе (1819—1877), живопись и взгляды которого нельзя назвать стереотипными. После личной встречи с мастером реализма в 1858 году Уистлер пишет на полотнах, загрунтованных коричневой краской. „На такой поверхности — говорил Курбе, — ты можешь раскладывать свет и цвет и сразу же видеть, каким будет результат“. Идя вслед за Делакруа (1798—1863), Курбе признает первенство цвета над рисунком, а также практикует так называемую корпусную живопись, характеризующуюся густой, пастозной фактурой. Исходя из этого, Уистлер, без сомнения, является учеником Курбе.

Однако когда в 1865 году оба художника работают вместе в Трувилле на нормандском побережье, техника Уистлера уже отличается новыми влияниями. Американец пользуется в то время экономными техническими средствами, которые напоминают об искусстве Востока. Уистлер не скрывает своего восхищения японскими мастерами. Его рисунок становится более изысканным, а композиция полотен — более простой и гармоничной.

НЕПОКОРНЫЙ ХУДОЖНИК

Уистлер отходит от реализма Курбе уже в середине шестидесятых. Он даже отказывается от того, что был под влиянием Курбе, о чем свидетельствует одно из его писем: „Этот проклятый реализм слишком громко кричал: „Да здравствует природа!“ Этот крик был для меня настоящим несчастьем (...) Ах, почему я не был учеником Энгра! (...) Цвет — это правда, это жизнь. Когда художника гложат сомнения, — результат плачевный: хаотичные поиски и неизбежные сожаления!“ Уистлер забрасывает натурализм и обращается к рисунку и декоративному искусству. В живописи он ищет высокое

▼ **Делакруа: Борьба Иакова
с ангелом**

1861; 751х485 см
пастельная живопись
Часовня святых
Ангелов, костел
Сен-Сюльпис,
Париж



искусство, более утонченное, чем искусство реализма, чтобы оно могло выразить возвышенные мысли и чувства. Парадоксально то, что живописец, известный своей экстравагантностью, оказывается глашатаям художественного вдохновения. В этот период Уистлера очень привлекают художники-прерафаэлиты. Прерафаэлитская школа родилась в Англии в сороковых годах XIX века. Для работ художников этого направления были характерны гармоничные сочетания естественных цветов и оттенков. Влияние этой живописи на технику Уистлера ощущается в полотнах 1866—1868 годов. Приближаясь к прерафаэлитам, художник, хочет он того или нет, наследует английские академические традиции — он, который так решительно отбрасывал академизм, господствующий в искусстве Франции.

К категории особых художественных пристрастий Уистлера относятся рисунок Энгра и цвет Делакруа, в результате чего он создает декоративную серию в виде фриза, названную позже „Шесть проектов“. Однако эта работа так и не была завершена, поскольку художник столкнулся с трудностями в совмещении различных художественных методов.

Уистлер переживает серьезный творческий кризис. Он начинает сомневаться в своем таланте, работает очень мало и даже уничтожает картины, которые его не устраивают. Тем не менее, он не отказывается от приобретения нового опыта. Интересуясь теорией „взаимного влияния“, авторство которой приписывается поэту Шарлю Бодлеру (1821—1867), Уистлер пробует открыть зависимость, которая существует между живописью и другими видами искусства. Именно в этот период он начинает давать своим картинам музыкальные названия: симфония, композиция, гармония, иногда даже изменяя названия старых работ.

В ПОИСКАХ СОБСТВЕННОГО СТИЛЯ

Собственно стиль Уистлера кристаллизуется в начале семидесятых годов. Также укрепляются его теоретические взгляды. Как и Мане (1832—1883), Уистлер считает, что тема картины не имеет ничего общего с ее сущностью, он утверждает, что единственной темой для художника является сама живопись. Когда он работает, то не ставит перед собой задачу точно передать действительность, а пытается воссоздать атмосферу тайны и необъяснимых взаимосвязей предметов и явлений, свойственных далеким воспоминаниям или даже сновидениям. С этой точки зрения он близок к импрессионистам, которые тоже пытаются отобразить быстротечность момента. Но Моне (1840—1926) и Ренуар (1841—1919) стремятся показать изменчивую дейст-

“ Искусство должно освободиться от болтливости и стать более сдержанным в проявлении ненужных чувств. Смысл имеют только ощущения — то, что видят глаза и слышат уши. Все остальное — религиозность, патриотизм, жалость, любовь — имеет право на жизнь в искусстве лишь в виде примесей ”

Уистлер

Курбе:
Нормандский пейзаж (пляж в Трувилле-Довилле)

1866; 59х73 см
Музей Эжена Бувена, Оверль

Насколько горячо Уистлер воспринимал Курбе в начале своего творческого пути, настолько остро критиковал его манеру позже



▲ Бланш: Марсель Пруст

1984; 73,5х60,5 см
Музей д'Орсе, Париж

С писателем Марселем Прустом судьба свела Уистлера в начале 90-х годов. Пруст оценил присущую художнику утонченную элегантность художественного вкуса



Кийонага:
Чайная над водой
гравюра

Музей Гиме, Париж

Японское искусство всегда восхищало Уистлера



вительность, исчезающий миг, тогда как картины Уистлера лишены временной привязки, все в них ближе ко сну, чем к реальности. Французский писатель Гюисманс (1848—1907) так описывает уистлеровские ноктюрны: „Горизонты, окутанные темной вуалью, пейзажи непонятного происхождения, города, плывущие в тусклом свете — все это как будто из другого мира, из мира снов...“

Уистлеру удастся создать таинственную атмосферу и в портретах. Некоторые из критиков даже приписывают художнику магическое умение проникать в душу изображаемого персонажа. Писатель Эдмон де Гонкур (1822—1896) рассказывает в своем дневнике о долгих сеансах позирования графа де Монтекью: „(...) сеансы, во время которых у Монтекью создавалось впечатление, что своим напряженным вниманием Уистлер высасывал из него жизнь, отбирал у него что-то; под конец он был настолько изможден физически и морально, что чувствовал, будто все его естество выпотрошено“. В восьмидесятых годах критики еще не готовы оценить художественное новаторство Уистлера.

Позже, когда стиль художника становится более определенным, а техника — более зрелой, становится легче объяснить влияния, которым была подвержена его ранняя живопись. Например, творчество французского художника Антуана Ватто (1684—1721), который в своих портретах стремился создавать поэтические, часто меланхоличные образы, было особенно близко Уистлеру.

В работах художника существует специфическое соотношение между светом и цветом. Основная цветовая гамма окутана рассеянным светом, что подчеркивает таинственную ауру композиции. Создается впечатление, что краски просто растекаются по холсту.

Один историк, специалист по восточному искусству, анализирует: „Старая китайская школа трактовала цвет как цветок, вырастающий из серости земли. Единственным наглядным примером, доказывающим эту теорию в европейском искусстве, является Уистлер“. Живопись в конце концов начинает приносить Уистлеру славу и деньги — то, чего он так жаждал в молодости. Однако умудренного жизненным опытом художника теперь интересуют другие ценности: постижение тайн вечности и воплощение их в произведениях искусства.

УИСТЛЕР В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ЖИВЕРНИ • Музей американского искусства

ПАРИЖ • Музей д'Орсэ

СЕНТ-ЭТЬЕН • Музей современного искусства

ГОЛЛАНДИЯ

АМСТЕРДАМ • Рейксмузеум

ИРЛАНДИЯ

ДУБЛИН • Национальная галерея Ирландии

РУМЫНИЯ

БУХАРЕСТ • Национальный музей

США

БОСТОН • Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер, Музей изящных искусств

КЕМБРИДЖ • Художественный музей Фогг

ЧИКАГО • Художественный институт Цинциннати (Огайо) • Художественный музей, Музей Тафт

ДЕТРОИТ • Институт искусств

ФИЛАДЕЛЬФИЯ • Музей искусств

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен, частная коллекция Фрика

ТОЛЕДО • Музей искусств

ТАЛСА (Оклахома) • Музей Джилкриз

ВАШИНГТОН • Национальная галерея искусств, Национальный музей американского искусства, Художественная галерея Фир, Художественная галерея Коркоран

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

БИРМИНГЕМ • Институт изящных искусств Барбера

КАРДИФ • Национальный музей Уэльса

ГЛАЗГО • Охотничья галерея, Музей Глазго

ЛОНДОН • Галерея института Куртолда, Галерея Тейт, Британский музей, Музей Виктории и Альберта

ОКСФОРД • Музей Эшмолен

ОТГОЛОСКИ ТВОРЧЕСТВА УИСТЛЕРА

В своем творчестве Уистлер черпал вдохновение из многих видов искусства, в частности, из музыки. Поэтому его наследие не может ограничиваться только рамками истории живописи. Работы Уистлера нашли свой глубокий отклик в творчестве многих поэтов-символистов, прежде всего Верлена (1844—1896) и Малларме (1842—1898), а также произвели неизгладимое впечатление на композиторов: Клода Дебюсси (1862—1918) и Мориса Равеля (1875—1937). Таким образом, картины Уистлера с их „музыкальными“ названиями воплотились в реальные музыкальные произведения. Скульптор Огюст Роден (1840—1917) тоже высоко ценил его живопись и не раз отмечал, что Уистлер „чувствовал формы и очертания не только как хороший художник, но и как отличный скульптор“.

▲ Портрет Стефана Малларме

1892; 9,8x7 см; литография
Галерея искусств, Глазго



УИСТЛЕР (1834—1903)

Творчество Уистлера так же загадочно, как и вся его жизнь. Под маской эксцентрика и воинствующего сноба скрывается художник, идеалом которого является изысканная красота, окутанная тайной.

Его работы очаровывают редкой музыкальностью, являясь приглашением к незабываемому эстетическому путешествию в мир живописи, открывающей новые, экзотические горизонты. Пейзажи Уистлера оставляют ощущение какой-то „потусторонности“, будто бы происходят из другого

мира, а его портреты раскрывают сущность человеческого одиночества. Произведения Уистлера окружены потрясающей аурой, которую чувствуешь подсознательно и к которой невозможно привыкнуть, что позволяет постоянно получать богатейший поток впечатлений. Картины этого самобытного художника соединяют в себе настоящую художественную смелость и привлекательную простоту.

▼ Три фигуры:
розовый и серый
1868—1878; 139,7х185,4 см
Галерея Тейт, Лондон

