

ЕНДРЕ КОВАЧ-МУРАНИ МАНЕ, ДЕГА, РЕНОАР

Част 3 от „Моят музей“

Превод от унгарски: Гизела Шоршич, 1966

chitanka.info

ПРЕДГОВОР

Три имена. Трима френски живописци, имена на трима заслужили световна известност творци. Дали само някакво хрумване на автора ги е събрало тук, в тази книжка? Очевидно не. Лесно би било да очертаем връзките, които са били създадени между тях преди около сто години.

Но веднага трябва да добавя, че това подреждане е и донякъде произволно. На първо място, за да не се добие впечатление, че ги откъсваме до известна степен от други техни връзки. От явните или скрити взаимоотношения с историята и развитието на живописца от онова време. На второ място, защото подобно групиране може да създаде впечатлението, че единствено то е възможно и оправдано. Това би било напълно погрешно. Свързването на тримата изтъкнати творци не означава, че те са най-близки помежду си, нито пък че сходството в тяхното изкуство е по-характерно от връзките им с други художници — техни образци, предшественици или съвременници. Не възрастта, не годината на раждането поставя един до друг тримата творци, за да ги отдели от съвременниците им. Мане е роден в 1832, Дега — в 1834, а Реноар — в 1841 г. От групата на живописците-импресионисти Сисле и Сезан са родени в 1839, Клод Моне — в 1840, Писаро — в 1830 г., въз основа на което на пръв поглед може би друга групировка би ни се видяла по-оправдана. Всички тия неща биха ни отклонили от най-главното.

Длъжни сме също така да споменем, че за творчеството на изброените седем художника са характерни промените, непрестанното развитие, сходните стремежи и постигнатите в резултат на разновидните им индивидуалности и непрекъснати опити и търсения, оригинални изразни форми и пъстрота на творческата им изява.

Поради това именно е оправдано групирането, което представя заедно:

най-напред Едуард Мане, когото импресионистите почитат като свой вдъхновител и непосредствен предшественик и който, макар и да

застава на страната на своите по-млади другари по време на най-разгорещените им спорове, никога не се съгласява да участва в общите изложби на тази група;

на второ място истинския „спътник“ на импресионистите Едгар Дега, който принадлежи към тяхната среда, но докрай запазва своето усамотение и особените си творчески позиции;

а на трето място Огюст Реноар, който като неотлъчен другар воюва в малката армия на борещите се за новото художници-импресионисти, докато чрез неуморен труд узрява и стига до разцвета на своето творчество по пътя на едно друго — по сложност и чистота твърде индивидуално и неочаквано — течение, дори към друг вид изкуство, което го свързва със скулптурата.

Тия трима живописци са свързани помежду си въпреки своите индивидуални особености. Тяхното творчество се обединява, защото и тримата са убедени, че живописиста трябва да бъде съвременна и че тя може да бъде съвременна единствено ако си служи със съвременните постижения на науката и ги асимилира. За каква наука става дума в случая? За оная, която е най-тясно свързана с живописиста. За оптичестката наука. Следователно, усвоявайки тогавашните нови открития в областта на оптиката и тези художници, както и останалите живописци-импресионисти, разлагат светлината и багрите. Поради това върху техните платна се появяват разсеяните, пречупени, разложени светлини и на мястото на смесените, притъпени тонове — основните цветове. Това ги кара толкова често да се стремят вместо към създаването на пластични форми, към цветните петна. По такъв начин те се стараят чрез своите картини да привлекат вниманието върху изображението, но не смятат това изображение за постоянно, а дават да се разбере, че то зависи от избрания час, от избраната минута, дори секунда. В случая главна роля играе въпросът, как художникът възприема нещата, неговата импресия! Именно това е, което те желаят да изразят, съобщят и предадат.

ЕДУАРД МАНЕ (1832–1883)

Всъщност мирогледът на Едуард Мане се определя вследствие разочарованието от разгрома на парижката революция през 1848 г. Едва навършил 17-годишна възраст този младеж от буржоазен произход избягва от страната си, поразен от непосредствените изживявания и става юнга на платноходен океански кораб, за да се отдаде след това за цял живот на неуморен труд в своето ателие. Той се противопоставя на надутата помпозност на академизма и на буржоазния мироглед, който отчаяно брани своите норми. Въпреки че Мане горещо желае да продължи пълнокръвния, народен реализъм на големия революционен художник Гюстав Курбе, отчаянието му дава сили да рисува единствено обкръжаващия го буржоазен свят и той ни показва неговия външен блясък и вътрешна пустота. А с покъртителните си ескизи-сцени от погрома на Парижката комуна и екзекуциите на революционери той увековечава и жестокостта на този свят.

Той проучва и изобразява с критична ирония собствената си среда, действителността на буржоазния свят. Любовта вдъхновява неговата четка само когато се срещне с красотата, с доброто, с дълбокото уважение към изкуството и готовността за саможертва в името на това изкуство. Тези негови качества го довеждат в кръга на вдъхновени писатели и млади хора на изкуството.

Въпреки че и интуитивно, и съзнателно се обявява срещу академизма, той го съпътствува почти през целия му творчески път, защото Мане уважава традицията, делото на отделни големи художници. Затова в неговите платна ние можем да се срещнем с изтъкнатите испански майстори Веласкес и Гоя, както и с прякото или косвено влияние на холандеца Франс Халс; що се отнася до френските художници, той черпи вдъхновение главно от по-старото поколение, от Домие и Курбе, които са прокълнати от „официалното“ изкуство. Въпреки това, характерното в неговото творчество не се определя на

първо място от тези белези, а от стремежа, прекрачвайки изучаването на традицията, да си направи изводи и чрез непрестанно наблюдаване на живия свят да създаде ново и съвременно изкуство, което да отговаря на този свят. Поради това той става образец на художниците-импресионисти и именно затова успява да надхвърли собствените си постижения, да се освежи от миросгледа и стила на по-младите свои съвременници.

Затова и отделните периоди от творческия му път са осеяни с неприятности, които го огорчават, но същевременно му дават и нов тласък. Разбиранията на Мане, неговата иронична критика и неуморни усилия да намери правилния път, за да изобрази новите красоти, накърняват ония (псевдовеличието в областта на изкуството), които възприемат конвенционалното в изкуството, а като членове на обществото безкритично наблюдават или одобряват потискащия свободите блясък на Втората френска империя, по-късно — фалша на буржоазната република, а във всички времена — експлоатацията на капитализма. Мане е принуден още на млади години да напусне ателието на учителя-академик заради своите възгледи (отхвърляне на подражанието) и независимите си творчески стремежи. Причина за това става пъстрата раздвиженост на първата му голяма композиция („Музика в парка Тюйлери“) и „предизвикателната“ гола женска фигура от „Закуска на открито“ или „Олимпия“, които предизвикват скандал сред престорено целомъдреното общество.

„Очите му са дълбоки, живи, с младежки плам; устните — характерни, тънки, подвижни, с лек сарказъм в ъглите. Цялото му, малко неправилно, одухотворено лице говори за гъвкавост на мисълта, за смелост; то изразява презрение към глупостта и всекидневието. А като преминем от лицето му към човека Едуард Мане, ние откриваме един достоен за обич, много вежлив, изискан, съвременен, симпатичен мъж.“ Тия редове за него са писани от бележития писател Зола, който като критик става един от първите пропагандатори на художника. По-късно Мане го увековечава в един портрет, чрез който дава израз на собственото си верую като художник.

Това негово верую ние можем да извлечем, така да се каже, от всичките му картини. Искреност и сърцатост съпровождат целия му творчески път. Той прави всичко в името на разумната любов към живота.



Музика в парка Тюйлери 1862, масло, платно, 76 x 119 см., Лондон, Националната галерия.

Едва ли има в областта на живописиста по-ценен документ за живота на парижката буржоазия и хората на изкуството по време на Втората френска империя от тая картина, в която сред многото елегантни жени и мъже можем да разпознаем модния композитор Офенбах, писателите Бодлер, Теофил Готие и Шанфльори. Мане създава своите платна под влиянието на мащабните композиции на Курбе („Погребението в Орнанси“ и „Ателие“) и на преживяното. Това са факторите, които оформят неговия художествен стил. За разлика от тях Мане не се стреми към драматичност, нито пък към единна хармония при въздействието на багрите, а към описателно изобразяване, като изтъква отделни цветни петна. Но въпреки разнообразните си багри картината се обединява посредством черния цвят на палтата и цилиндрите, както и от ритмично разположените дънери. Уравновесяващата зеленина на дърветата пък откроява петната на светлите тонове и игривите арабески на железните столове.



Любимата на Бодлер 1862, масло, платно, 90 x 113 см., Будапеща, Музей на изящните изкуства.

Тази картина се намира в Музея на изящните изкуства в Будапеща. А неин мотив са следните редове на поета:

*Навъсенят ти поглед и свити вежди
не разгарят странния ти образ, не
блясва светлика на красотата и не
пламтят в жаравата очите ти!
Ти, вещице! И пак те обожавам, о, ти
лекомислена! Ти, мое страдание! Ти — свиреп звяр!
Ти, подобна на идола на жреца, ще те приютя
навеки в сърцето си!*

Той цитира и същевременно твори със средствата на живописеца, като набляга на черната коса, на мургавия цвят на лицето. Тия главни елементи на картината са заобиколени очебийно и въпреки това интимно от димплите на разстланата рокля, от служещия за контраст тъмен цвят на дивана и от ефирността на дантеленото перде. От това платно прекрасно личи колко много неща е научил Мане от испанските живописци Веласкес и Гоя по отношение богатството на средства, с които те изобразяват характери и създават настроение.



Зола 1868, масло, платно, 110 x 90 см., Париж, Лувър.

В съответствие на действителното положение Мане в това платно не може да улови създателя на монументалните романи, борещия се за правда неуморим, бележит мъж, а оня културен, всестранно развит, ненавършил тридесет години писател, който в този момент се бори за утвърждаването си. Мане постига характерната за

него толкова приятна многобагреност на изградената тъй да се каже по класически образец портретна композиция чрез натрупване на предметите. Двете хубави, пъстри японски гравюри свидетелствуват за интереса, който проявяват писателят, живописецът и целият техен кръг в Париж към току-що откритото японско изкуство. На стената се вижда отчасти и гравюра от картина на Веласкес. Всички тия неща, взети заедно, обобщават тогавашните художествени възгледи на Мане.



Железницата 1873, масло, платно, 95 x 115 см., Вашингтон, Национална галерия.

Свежите тонове, които художникът тъй много обича, стават доста по-светли. Тази весела, излъчваща, младенческа красота картина датира от годината, през която се е образувала групата на живописците-импресионисти. Мане я работи в съседна на жилището си градина, като улавя един-единствен миг — момента, в който

заловилото се за оградата момиче е втренчило поглед в разпрострелия се бял дим на отминаващия влак. Този дим е просто олицетворение на мимолетността на минутата, внезапността и преходността на чувствата. Него той противопоставя на неподвижността на младата жена, на момичето, на излегналото се кученце и главно — на устойчивата и вечно черна ограда. От това противопоставяне се ражда с нищо несравнимото обаяние на картината. А противоречието се подчертава от някои подробности, като например контраста в цветовете на двете рокли и във фризурите на двете жени. Косите на младата жена са разпилени изпод шапката, а гологлавото момиче ги е събрало в кок.



Знамена по улица Моние 1878, масло, платно, 65 x 81 см., Париж, частна собственост.

Откриването на световното изложение в Париж през 1878 г. е представлявало истински национален празник. Целият град е бил украсен със знамена. Мане изобразява добре известната нему улица, която се вижда от прозореца на неговото ателие. Залялото улицата юнско слънце позлатява багрите, то прави дори сенките да изглеждат прозрачни, но въпреки създаващата добро настроение светлина, веселието и блясъка на празничните трикольори, големият майстор не забравя да привлече вниманието ни върху човешката нищета, върху безмълвната тъга на облечения в сини работнически дрехи, подпрян на патериците си човечец с един крак. Противоречието между веселието и мизерията намира израз и в двете рязко открояващи се от околната среда цветни петна — неподвижния файтон, който чака своя пътник и широкия гръб на движещия се инвалид, който се опира на своите патерици.



Сервитьорката 1879, масло, платно, 98 x 79 см., Лондон, Национална галерия.

Раздвижената разработка на темата кафене с оркестър, поставянето на преден план на хората от народа не свидетелствуват единствено за начина, по който Мане се свързва с демократичните традиции на Курбе. В тази картина безупречно е осъществено едно от

новаторските постижения в стремежите на импресионистите — красотата на сияйните светлини и прозрачността на багрите. Мигновеността на уловените в картината движения превръщат в драма тази наистина толкова недраматична сцена. Синкавата чернота на роклята на сервитьорката и разложеното в цветовете на дъгата бяло на нейната престилка показват докъде са развили импресионистичните „открития“ контраста между бялото и черното у Мане в сравнение с началния период на неговото творчество.

ЕДГАР ДЕГА (1834–1917)

Той пръв пише името си по този начин. Всички други от неговия род болезнено държат на наследения от своите прадеди благороднически произход Де Га, макар че след Великата френска буржоазна революция този род претърпява смещения, а и неговият начин на живот се обуржоазява.

Мане, който произхожда от буржоазно чиновническо семейство, трябва дълго да се бори с баща си, за да му бъде разрешено да тръгне по пътя на изкуството. А синът на богатото bankerско семейство Дега лесно получава съгласието на своя изключително музикален баща да напусне университета и да замени правните науки с изучаване на изобразителното изкуство.

Дега се оказва отличен ученик. В началото почти нищо не издава, че по-късно ще се откъсне от рамките на традиционното, ще се отрече от академичните възгледи и ще създаде напълно своеобразно, индивидуално свое изкуство. И то, за да обогати съвременната живопис.

Още на млади години има възможност многократно да пътува из Италия и да изучава творчеството на големите майстори на ренесансовото изкуство. Там той не само посещава редовно музеите и историческите паметници, а става и страстен любител на операта. По това време рисува портрети и исторически композиции. Макар и в тях да се чувствува неговото дарование, личността на твореца, за която са характерни тъгата и самотата — свойствените за неговото творчество черти, се избистрят много бавно. И то главно, когато все повече се задълбочава в Мане и се запознава с млади хора на изкуството и критици, с които се свързва. В тяхната среда той намира себе си, своя творчески път. Но докато по-голямата част от художниците-импресионисти стават на първо място пейзажисти и работят на открито, Дега с жадни очи ходи с тях навсякъде, но се затваря в своето ателие, за да работи. Тук именно рисува онова, което най-много го

интересува от всичко видно в широкия свят — човека. Защото въпреки че посещава конни състезания, а и няколко негови картини свидетелствуват, че следи движенията на конете, той се вълнува най-вече от движенията на хората. Поради това посещава така често кафенетата, обществените приеми, модните ревюта, ателиетата; той събира с остър поглед впечатления, за да може след това да предаде своите преживявания в пълнокръвните си творби. Напълно естествено е, че след като старата му страст все наново го води към операта, неговият интерес като живописец се насочва най-вече към оная област от изкуството, която е характерна с раздвижеността си. Това са балетните спектакли. А за да може да задълбочи своите преживявания, този мълчалив художник с остра наблюдателност започва да посещава репетициите и часовете в балетните школи. Той събира впечатления на сцената и зад кулисите.

Така по-късно Дега сътворява своите балетни платна, които са толкова различни по отношение на възприятие, настроение и въздействие. И вероятно неговите многократни посещения на балетни спектакли и занимания са привлекли особено вниманието му към женското тяло, което понякога е разкрито, но най-често изпъква с особената ритмика на своята красота по време на обличане, събличане и миене. Композициите, които предават просто мига на движението и разгръщат изцяло въздействието на баграта, са безчет. Изразът „моментна снимка“ е най-подходящ за тях, тъй като влиянието на фотографията се чувства силно в творчеството на Дега.

Очевидно е, че въпреки всичко, най-силните впечатления за движенията той събира на улицата. След това така фиксира тия движения на познати и непознати върху своите платна, че ние чувствуваме самото движение, а същевременно пред нас се разкрива и душевния мир на хората, чиито характер и място в обществото художникът определя недвусмислено.

Новото в неговото творчество е преди всичко своеобразието в композицията на картината. Той често си служи с „рязане“, като показва върху плоскостта на платното само част от тялото на някои образи. Може да се каже, че не обръща никакво внимание на онова, което е учил в академията и със своите нови постановки изненадващо разчупва традиционния строеж на картината. Той се стреми към създаване на ново равновесие.

Тия главни елементи на рисунъка се допълват от изключителната му чувствителност към багрите, която намира израз преди всичко в пастелите на художника.



Оркестър 1868–69, масло, платно, 56 x 46 см., Париж, Лувър.

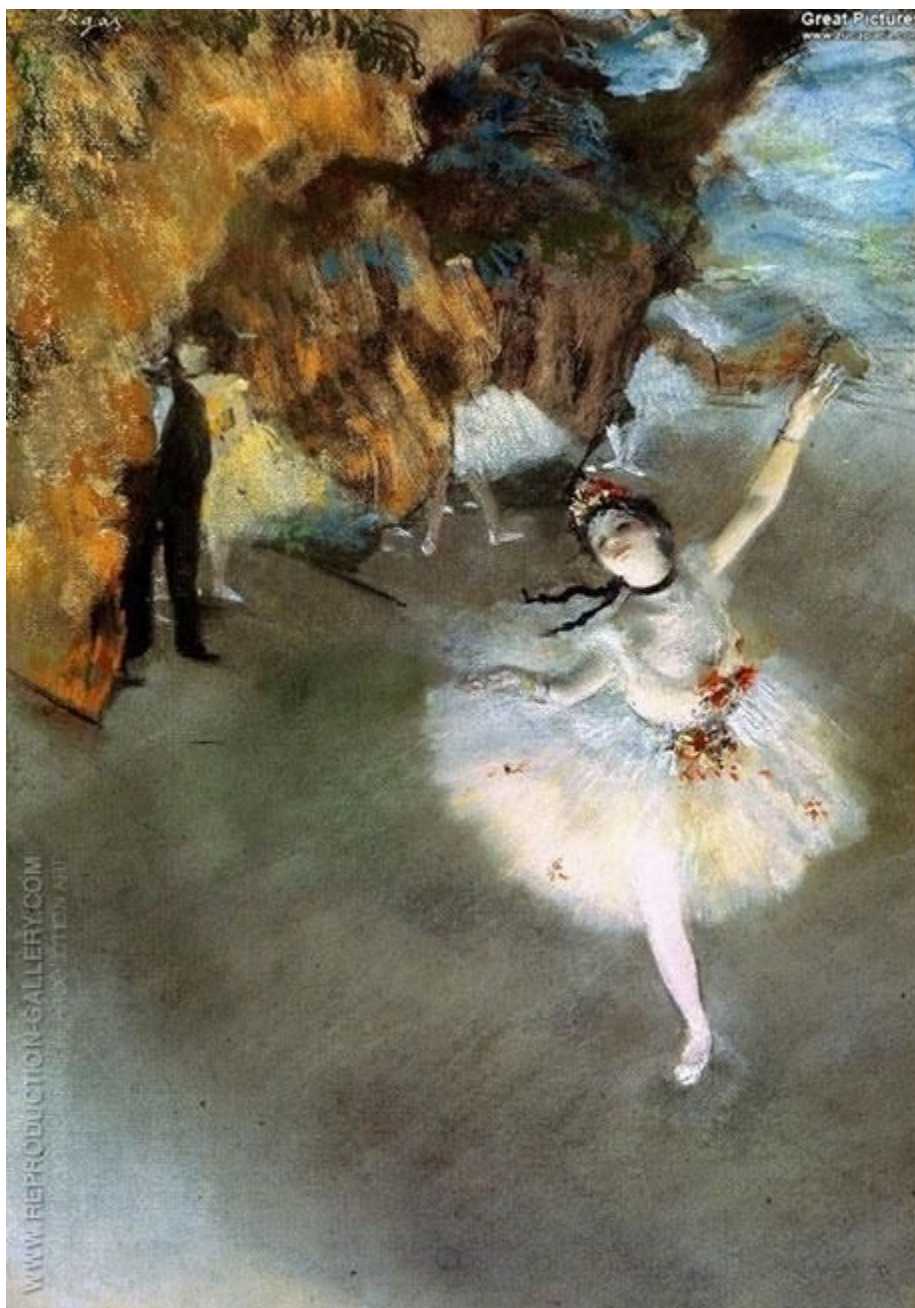
Тази картина изобразява наблюдавания отблизо живот и по-специално част от него; при хоризонталното разделяне на платното се получават просто живеещи самостоятелно и въпреки това свързани помежду си ивици посредством кадифяночервения парапет, черните фракове на музикантите, издаващите различни характери и различна степен на съсредоточаване лица и ложата със скованата архитектура в горния ъгъл. При изградените по този начин ивици пространството с дрехите на музикантите се разчупва от линията на фагота и от гърба на облегалката на стола на контрабасиста. А горната част на арфата и грифа на контрабаса образуват връзката между музикантите, публиката и балерините. Ведно с това символизиране споменатите предмети събуждат и чувството за откъсване от живота.



Балетна школа 1874, масло, платно, 85 x 75 см., Париж, Лувър.

При тази композиция погледът на зрителя бива привлечен преди всичко от игривостта и чара на светлите тонове. Едва след това той разлага картината на части, заглежда се в изображения на платното

побелял балетмайстор — в неговата неподвижност, напрегнатост и строгост. Почиващите или упражняващи се около учителя ученици правят сцената особено раздвижена с разнообразните положения на краката. По тоя начин художникът е разчупил скованата и тържествена архитектура на залата. Младите момичета със своите тюлени поли и разноцветни панделки освежават картината, въпреки че двете „големи“ ученички на преден план имат уморен вид. Веселостта се подчертава от малкото кученце, от червения жезъл и светлината, която прониква от прозореца на съседната стая.



Балерина на сцената 1876, масло, платно, 60 x 43 см., Париж, Лувър.

Измежду многото картини на художника, които изобразяват живота на сцената, тази е може би най-известната. Изобразяването на действителността и начинът, по който импресионистите създават картини (те просто хващат мига, карат да чувствуваме известна напрегнатост и предават на своите платна ескизен характер) тук са в пълна хармония. Това е постигнато чрез преливането на контрастните елементи в задния план. Хвърковатото движение на балерината, при

което тюлената ѝ пола покрива единия ѝ крак е толкова грациозно и същевременно така внушително, че зрителят на картината влиза в ролята на театрален зрител и очаква, желае, това движение да бъде последвано от друго и балерината да се приближи към него.



Абсент 1876–77, масло, платно, 91 x 67 см., Париж, Лувър.

Този разрошен мъж с подивяло лице и седналата край него отчаяна, не виждаща вече нищо над чашата абсент, загубила желание за живот жена с болни гърди са тема на една от най-силните картини на художника, който обича да ходи из парижките улици и кафенета и там да наблюдава хората. Мизерната обстановка, студеният цвят на плоскостта на масите, който се слива с цвета на абсента, засилват още повече вътрешната пустота — отчаянието на жената и безразличието на мъжа. Силно подчертаните сенки, които толкова рядко се появяват върху платната на художника и тяхната раздалеченост действуват като музикален съпровод към състоянието на седналите един до друг, принадлежащи си двама души.



На борсата 1879, масло, платно, 100 x 81 см.

Тази картина изобразява фрагмент от борсата, една от институциите, които най-ярко разобличават капиталистическия свят. Тук невиджани ценности сменят своите господари въз основа на къс хартия, раждат се и завинаги изчезват огромни богатства. Гладните за плячка човеци-ястреби също често загиват, но истинските жертви на

разиграващата се безмилостна борба са винаги малките хора, които се блазнят от възможността за печелене на пари по лесен начин и в края на краищата загубват дори своите спестявания. Преди да нарисува тази картина един от братята на Дега се самоубива на парижката борса и художникът доброволно се съгласява да погаси задълженията на покойника. Върху това покъртително платно той изразява с драматична сила своята скръб и отвращението, което изпитва към тази бездушна институция в света на парите.



Гладачките 1884, масло, платно, 82 x 76 см., Париж — Ню Йорк, частна собственост.

В своите платна и ескизи художникът многократно увековечава образа и съдбата на парижката работничка. Тази картина дава най-пълноценен израз на неговото съчувствие, защото изобразява на

преден план противоречивите движения на двете работнички. Едната напърага всички сили; другата, капнала от умора, жадува за почивка. Прозаявката ѝ отразява нейното състояние, а бутилката с вино може би ще ѝ даде сили да продължи работата. Но тази бутилка преди всичко изразява, че предизвиканото от алкохола замайване ще помогне на работничката да забрави мизерията, безизходицата. Дега успява да изрази нейната мизерия, безизходното ѝ положение чрез употребата на нечисти цветове и чрез потискащата сивота на светлините (въпреки дневното осветление), която се подчертава от яркия цвят на шала на прозяващата се жена.

ОГЮСТ РЕНОАР (1841–1919)

Реноар е шестият по ред син на провинциален шивач. Скоро след неговото появяване на бял свят немотията прокудва семейството му в Париж. Съдбата им обаче и там не се променя и Огюст е принуден на тринадесетгодишна възраст сам да изкарва прехраната си. Влечението му към рисуване се проявява още в ранно детство и затова търси работа, с която да утвърди своята дарба и да я доразвие. Четири години наред той работи като чирак в работилницата на художник, който рисува върху порцелан. Тук той привиква към меката четка, към работата с тънко наслоени светли цветове и точен рисунък с тънки линии. Фабричното производство обаче измества ръчния труд от порцелановата индустрия и Реноар остава без работа. По това време Втората империя, която обича да блести със своя лукс, му предлага нов начин за припечелване на пари, и то отново с мизерна заплата подобна на първата. Той започва да рисува серийно ветрила като изобразява върху тях сцени и образи от прочути картини на френски майстори от 18-тия век в умален вид. По-късно рисува пердета.

Неговото съкровено желание обаче е да се отдаде на изкуството и той с изключителна воля търпи лишения, докато събере толкова пари, че да може да се запише в една частна школа за живопис. Тук попада в средата на млади ученици на негова възраст — Клод Моне, Фредерик Базил и Алфред Сисле — които учат в същата школа. Скоро тия четирима млади ученици се сприятеляват и с възторг избират за свой образец Едуард Мане.

Както Реноар, така и неговите приятели стават привърженици на рисуването на открито, прилагат тази своя теория на практика и се борят непрекъснато с мизерията. Когато училището бива закрито, той заедно със своите другари отива да рисува в местността на гората Фонтенбльо. Тук се запознава с един по-възрастен живописец на име Диаз, който открива таланта на Реноар и го подпомага морално и материално, за да може младият художник да продължи да работи.

Така той има възможност да се добере с Моне до Буживал край Сена, до „рая“ на туристите и гребците. Там двамата един до друг рисуват по три картини на крайречния ресторант „Гренуйер“ и неговия мостик, чрез които дават израз на своите гледища и творчески принципи.

Тези техни принципи са основата на импресионистичната живопис. А тя се състои в стремежа към улавянето на мига, към изобразяване на бързо променящите се петна на вибриращите върху водната повърхност цветове и отблясъци. В техните картини човешките фигури и предметите загубват до голяма степен точните си очертания и постоянността на своите цветове. Стремежът им, а ведно с това и техният стил се базират върху творческите открития в областта на физиката, които им дават възможност да разложат цветовете и сенките на съставните им части и по този начин да се почувствува, че предметите са обгърнати от въздух и това ги лишава от точни контури. Следователно, според тях задачата на художника не се състои в това, да възпроизведе действителността, да предаде изображението на отразилите се в съзнанието ни фигури и предмети, а чрез своята живопис да предаде собственото си, непосредствено впечатление, почувствуваните единствено от неговото око цветове и форми.

Избухването на френско-пруската война им попречва да продължат започнатото дело. През следващите години обаче тяхното течение се разгръща, то се засилва, а дългата борба за неговото налагане задълбочава и доразвива изкуството на Реноар.

Той е принуден да се бори едновременно и с неразбирането, и с мизерията, но дарбата му побеждава. Главно, защото гледа на принципите на новото изкуство не като на някаква догма. Той не се придържа сляпо към създадените от самия него живописни методи, поскъпи са му любовта към човека и зачитането на изкуството. Така стига по-далеч по пътя си на творец. Защото той се стреми на първо място да създаде образи, да предаде красивото, а не да рисува пейзажни картини. По този начин се връща към рисунъчния стил със силно изразени контури, а по-късно прилага нов творчески метод, при който успява чрез импресионистичните похвати за разлагане на цветовете да изрази чара и обаянието на младостта. Красотата на женското тяло и символа на бъдещето — децата — по това време се появяват върху платната му с блясъка на перлата. По-късно неговите художнически стремежи го карат отново на промени изображението;

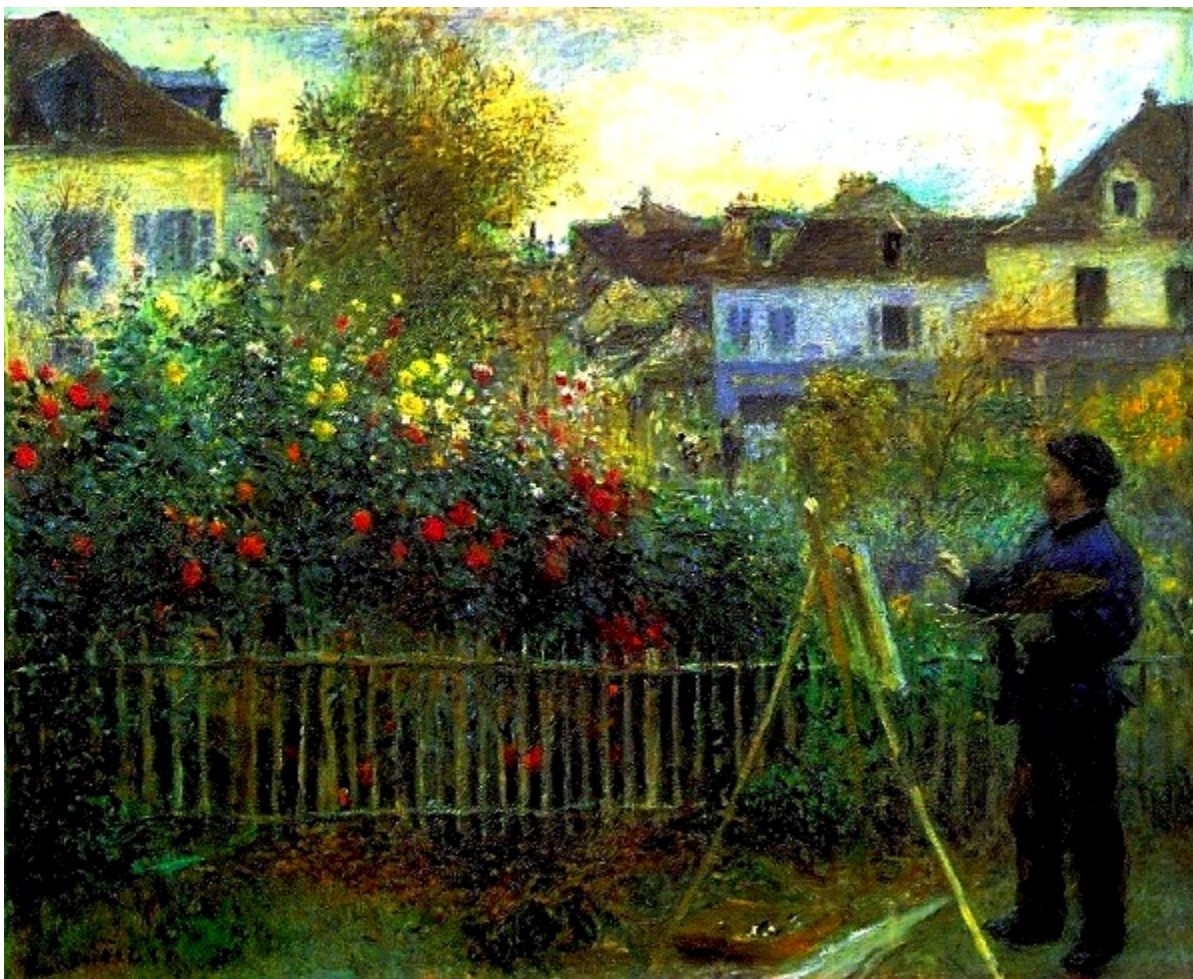
блясъкът на перления цвят бива изместен от различните нюанси на червеното, така че пластиката на тялото добива все по-голяма сила в произведенията му. Това го води до скулптурата, от която, между другото, по време на цялото си творчество често черпи вдъхновение.

Реноар изобразява с най-голяма любов действителността. Тя го кара да търси разнообразие, нещо, което е толкова характерно за повече от полувековния творчески път на вече световноизвестния, всеобщо признат художник. На старини са принудени да привържат четката към болните му от подагра пръсти, но дори в това състояние той работи с неописуемо упорство и продължава да изобразява красотата с гальовните линии на четката чак до своята смърт.



Гринуейер 1869, масло, платно, 66 x 81 см., Стокхолм, Национален музей.

В дневника на братята Гонкур четем: „Буживал — ателие на школата за съвременна френска пейзажна живопис. Тук всяка гънка на реката, всяка нейна върба ни напомнят някоя изложба...“. Реноар е един от първите, които изобразяват плажното буживалско ресторантче с методите на импресионизма. Местната растителност „преобразява“ околността, водата, лодките, сенките. А сред цветните петна над водата, под чието влияние трептят светлините и сенките, обгърнатите от пълния с изпарения летен въздух фигури добиват особена мекота. Внезапните, дори неочаквани цветни петна, като например цвета на някои дрехи, червената сянка във вътрешността на едната лодка, лилавото на мостика не нарушават единното впечатление от зелената хармония, а я подчертават с противоречието на несигурните си петна. Тази картина фиксира импресията от един летен миг и приближава извънредно много зрителя до една случка от преди около сто години.



*Моне рисува в своята градина 1873, масло, платно, 50 x 61 см.,
Джорджтаун, частна собственост.*

В тази картина Реноар изобразява своя добър приятел, другарят в творческите борби, младият водач на групата импресионисти. Той омагьосва пред погледа ни клонящото към есен, все още потънало в пищна пъстрота красиво лято. Неговият приятел почти се слива с растителността на градината и същевременно, с черните си дрехи представлява, друг свят — света на човешкото трудолюбие. Той рисува къщата, която се вижда зад цветята и храстите. Не грее ярко слънце; небето, растителността и къщата са застлани от пресети светлини, но въпреки това от цялата картина лъха златото на лятото, сияят цветните петна на цветята, които макар и неочертани ярко отразяват със свежи и наситени тонове изтъпканата и опустошена около работното място трева. Сивите покриви на къщите вдясно, техните замърсени фасади също излъчват тихия блясък на лятото. Почти няма ярко очертана линия, дори летвите на оградата и краката на статива биват многократно пресичани от падащи върху тях цветни петна, но зрителят въпреки това чувства и мъртвите предмети, и дейния жив човек, който твори, а ведно с това и въздуха, който обгръща всичко в природата.



Площад „Клиши“ около 1880, масло, платно, 63 x 54 см., Холстед, частна собственост.

Тази картина възкресява забравения, някогашен Париж, един несъществуващ вече миг с гражданите в цилиндри и с жените, а на заден план с една неясно очертана карета, над която навъсената зеленина на тоя заден план, образува като че ли купчина венци над катафалка. Но това не е катафалка, тъй като конете са бели, а и близо край тях, сред доминиращия в картината син цвят, проблясва свежо и

предизвикателно бяло петно. Тенът на момичето на преден план, червенината на неговите устни, бронзовия блясък на косите му образуват най-ярката система от цветни петна в цялото платно. То излъчва чара на младостта, жаждата за живот. Картината е изградена върху онова „случайно“ движение, с което замечтаното момиче се готви почти неочаквано да премине през платното на улицата. По украшенията на неговото палто и шапка се вижда как художникът е разложил цветовете, как е отразил върху тях невидимия за зрителя отблясък на непосредствената околна среда.



*Закуската на гребците 1881, масло, платно, 129 x 173 см.,
Вашингтон, „Филипс мемориъл галери“.*

Този шедьовър е като че ли завършека, обобщението на младежкото творчество на Реноар. Но същевременно говори и за интересите, които четиридесетгодишният творец проявява към диренето на нови пътища. Той въвежда зрителя във вече известния летен ресторант на Буживал, любимото място за екскурзии край Сена

и изобразява един „отлетял“ миг, с повече от цяла дузина хора възкресява една случка, която би могла да бъде разделена на няколко самостоятелни сцени. На заден план проблясват от реката червените корпуси на лодките и техните бели платна, а сложните, изградени със сигурна ръка цветни петна на растителността ни карат да почувствуваме летния зной. Същото впечатление се добива и от нарисуваните на преден план дрехи на отделните фигури, покривката и шарения брезент. Лицата и фигурите са ясно очертани въпреки ярките цветни петна, за да подчертаят с каква решителност и любов художникът иска да изобрази техния характер и поведение. Очевидно, Реноар рисува с най-голяма любов младата жена, която си играе с кученцето — своята бъдеща съпруга. И все пак тя не се откроява рязко от останалите фигури в картината — една изповед на художника за симпатиите му към обкръжаващите го, толкова разнообразни и, въпреки това, тясно свързани помежду си, хора.



*Танцова забава в Буживал 1883, масло, платно, 179 x 98 см., Бостън,
Музей на изящните изкуства.*

Прекрасна илюстрация на младостта, на любовта — и отново само един миг, улавянето на една танцова стъпка. Но в нея можем да открием всичко онова, което вероятно се е случило вече — запознанство и харесване. Лесно би било да се продължи историята, да ѝ се измисли някакъв завършек. Въодушевлението на двойката на преден план, музиката, която като че ли чуваме и днес, ни дават такива възможности... Блестящите със своята простота цветове изтъкват двойката и зрителят очаква младите хора да затанцуват по-близо един до друг. Прости цветове ли? Та това са френските национални цветове — червеното на шапката на момичето, бялото и синьото на техните дрехи. Цветът на шапката на мъжа пък отговаря на пясъчния терен на дансинга. Синьото на неговия костюм подчертава и подобните цветни петна на задния план.



Габриела с роза 1910, масло, платно, 25 x 20 см., Женева, частна собственост.

Тази картина е един от шедьоврите на седемдесетгодишния художник. Тя просто обобщава цялото му творчество, различните му стилове, дава израз на неговата любов към скулптурната красота на закръгленото женско тяло. Но редом с изящността на пластичните

форми ние се срещаме с една искрена изповед за любовта му към багрите, която тук се проявява най-вече чрез различните нюанси на червеното и е изразена чрез нажежеността на околната среда. Чернотата на косата или пък бялото на отгърнатия халат също подчертават тази шумна и дълбоко червена симфония. Картината съдържа и още едно откровение, тя говори за любовта на художника към хората. На нея Реноар изобразява бавачката на своите деца, нещо, което често върши години наред. А замисленото ѝ, замечтано лице е олицетворение на добротата.

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.