

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского
Институт искусств

ИСКУССТВО ПАСТЕЛИ

Учебное пособие

Пестрякова Людмила Сергеевна

Саратов 2019

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Пестрякова Л.С. Искусство пастели. Учебное пособие. Саратов, 2019.
81 с.

Настоящее учебно-методическое пособие посвящено искусству пастели. В нем рассмотрены техника пастели, история ее развития, представлены материалы по возникновению и развитию французской пастельной живописи. Подробно рассматривается пастельная живопись в творчестве художников – импрессионистов, проанализированы наиболее значительные работы живописцев.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов Института искусств в качестве дополнительного материала при изучении предмета «Введение в историю искусств». Оно может быть использовано преподавателями и студентами гуманитарных факультетов вузов, учителями общеобразовательных школ, гимназий и лицеев, учреждений дополнительного художественного образования.

Рекомендовано научно-методической комиссией Института искусств к размещению на сайте электронной библиотеки СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор Рахимбаева И.Э.

© Пестрякова Л.С., 2019

Введение

Живопись – вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством нанесения красок на твёрдую или гибкую основу, а также созданием изображения с помощью цифровых технологий. Она способна воплощать большое разнообразие и полноту явлений, впечатлений, эффектов окружающей действительности. Ей доступен весь мир чувств, характеров, взаимоотношений, переживаний, самые тонкие наблюдения природы, вечные идеи, впечатления, тонкие оттенки настроений.

Живопись, как и графика, пользуется светлыми и темными линиями, мазками и пятнами, но в отличие от нее эти линии, мазки и пятна цветные. Они передают цвет источника света через блики и ярко освещенные поверхности, лепят объемную форму предметным (локальным) цветом и светом, отраженным средой, устанавливают пространственные отношения и глубину, изображают фактуру и материальность предметов.

Задача живописи – не только показать что-либо, но и раскрыть внутреннюю сущность изображаемого, воспроизвести типичные характеры в типичных обстоятельствах. Правдивое художественное обобщение явлений жизни представляет собой основу основ реалистической живописи.

По технике и средствам исполнения живопись подразделяется на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. Названия эти получились от связующего вещества или от способа применения материально-технических средств.

Пастельная живопись выполняется мелками, в состав которых входит красящий пигмент и гуммиарабик. В пастели соединяются линия и цвет: ею можно рисовать и писать, работать штриховкой, живописным пятном, сухой или мокрой кистью. Преимущество пастели в том, что при минимуме связующего красящая масса представляет отдельные частицы пигмента, отражаясь от которых свет рассеивается в разные стороны, придавая красочному слою особую лучистость, бархатистость, специфическую «пастельную» мягкость. Пастель занимает промежуточное место между графикой и живописью, так как дает возможность работать как линией, так и пятном.

Радел 1. Техника пастели

Термин «пастель» *pastetto*, от итальянского слова *pasta* имеет различные значения: это и художественная техника, и произведение, выполненное в данной технике, и, наконец, сами мелки, которыми создано художественное произведение.

Как художественная техника пастель вместе с акварелью и гуашью занимает промежуточное положение между графикой и живописью: в технике пастели, возможно, создавать линейный, штриховой рисунок и живописное произведение – в зависимости от способа применения пастельных мелков, которые способны одновременно давать и линию, и цвет. Подобно другим техникам – углю, карандашу, сангине – пастель является одновременно и краской, и инструментом ее нанесения. Мелки пастели обладают необычайным цветовым богатством: в настоящее время существует более полутора тысяч оттенков пастельных карандашей.

Произведения, выполненные в этой технике, отличаются исключительной чистотой и интенсивностью цвета, нежной, матовой бархатистостью поверхности красочного слоя. Более устойчивая к воздействию света, чем, например, акварель или масляная живопись, она не утрачивает своих качеств в течение столетий. В музеях мира рядом с пожелтевшими, потемневшими от времени картинами масляной живописи можно увидеть старинные пастели, сохранившие удивительную свежесть красок. Пастель используется как для живописи, так и для рисунка. Техника пастели наиболее подходит для тех рисунков, где цвет и атмосфера более важны, чем мелкие детали. Первоначальная свежесть, чистота и мягкость красок создается благодаря особому составу мелков.

В состав пастели входит порошок очень тонкотертых красочных пигментов с добавлением связующих (клеящих) и разбеливающих веществ. В качестве последних применяются цинковые белила, мел, бланфикс, каолин, магнезия, тальк. Разбеливающие вещества вводятся для получения различных оттенков цвета по насыщенности и светлоте. Они же играют роль наполнителей для увеличения кроющей способности красок и в некоторой степени выполняют функции связующего (нередко именно наполнители служат связующим при изготовлении пастельных карандашей). Основное связующее для пастели — гуммиарабик (нежный растительный клей — вишневый, абрикосовый, применяемый в фармакопее), отвар солода, мучной клейстер, молоко, декстрин, сахар, сыворотка белого сыра и т. д. Выбор связующего и его количество обуславливается способностью пигментов спрессовываться и формоваться без потери необходимых пастели качеств.

Наиболее постоянными красочными веществами для пастели считаются следующие: цинковые белила, мел, светлая охра, прокаленная окись цинка, желтый и красный хром (хромовокислый свинец), кадмий (сернистый), красная охра, киноварь, венецианская красная, желчный камень, гаранс, индиго, берлинская или прусская лазурь, коричневая прусская (жженная берлинская лазурь), умбра, смальта, кобальт, ультрамарин, употребляются также индейская желчь и кармин, но последний в

особенности изменчив от действия света. Все краски, прочные сами по себе, могут служить материалом для изготовления пастельных карандашей, но следует иметь в виду, что мел, каолин темнеют при фиксировании, и потому иногда его заменяют цинковыми белилами, более устойчивыми в этом отношении.

Палочки пастели достаточно прочные, не ломаются при нажиме и не крошатся. При этом пастель легко ложиться на основу, не царапает и не скользит по ней, легко растираться. В зависимости от количества и вида связующего пастельные карандаши могут быть мягкими, средней твердости и твердые. Вследствие большого содержания наполнителей и небольшого количества связующего скрепление частиц пастели между собой и с основой, на которой выполняется работа, в основном механическое. По этой же причине пастель не образует пленки поверх красочного слоя. Все это делает краски пастели беззащитными, уязвимыми перед воздействием на них влаги, пыли, газов и особенно механических прикосновений, ударов. Вместе с тем благодаря недостатку связующего создается впечатление свето-цветового мерцания красок, что придает пастели особую мягкость, нежную бархатистость тона.

При работе в пастельной технике особое место занимает основа под живопись или рисунок. Более подробно выбор и подготовку основы описывает Б.Р. Виппер: «утонченным материалом для рисования был пергамент, который изготовлялся из различных сортов кожи, грунтовался и полировался. До изобретения бумаги пергамент был главным материалом для рисования. Потом некоторое время пергамент состязался с бумагой, которая его, в конце концов, вытеснила. Однако в XVII веке, особенно в Голландии, пергамент переживает кратковременный расцвет как материал для рисования портретов или тонко проработанных рисунков свинцовым грифелем или графитом. Но главным материалом для рисования является, разумеется, бумага. Впервые она была изобретена в Китае (согласно легенде, во II веке до н. э.). Ее делали из древесного луба, она была рыхлая и ломкая. Через Среднюю Азию бумага попала в Западную Европу. В первом тысячелетии н. э. важным центром бумажного производства был Самарканд. В Европе бумагу изготовляли из льняных тряпок» [3,33].

Первые следы изготовления бумаги в Европе находят в XI-XII веках во Франции и Испании. Историю бумаги можно прочитать в основном по так называемым "водяным знакам", которые образуются от проволоочной крышки ящика, где "вычерпывалась" бумага. С конца XIII века из проволоки образуется особый узор в центре листа, который служит как бы фабричной маркой. В отличие от старинной бумаги современная бумага, изготавливаемая из целлюлозы, чисто белая, но менее прочная. Художники стали использовать бумагу для рисования только в XIV веке. Чимабуэ и Джотто (их рисунки не сохранились) рисовали, по-видимому, на пергаменте. Но во второй половине XIV века бумага становится довольно распространенным материалом наряду с пергаментом.

В начале XV века консервативные художники рисуют на пергаменте, новаторы, в том числе Мазаччо, переходят на бумагу. В Северной Италии, Германии, Нидерландах пергамент держится дольше. Старинная бумага для рисования довольно толстая, с несколько шершавой поверхностью. Без проклеивания и грунтовки она не годилась для рисования. Постепенно бумага становится крепче, но с неприятным желтоватым или коричневатым оттенком. Поэтому вплоть до XVI века ее грунтовали и подцветывали с одной стороны. Быть может, для того чтобы избежать грунтовки, к бумаге стали примешивать светло-голубую краску. Так в конце XV века появилась голубая бумага, прежде всего в Венеции, возможно, под арабским влиянием. Она очень подходила для мягких живописных приемов венецианских рисовальщиков.

В XVII и XVIII веках голубую бумагу применяли главным образом для световых эффектов (лунная ночь) и для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). Вообще же в XVI–XVIII веках применяли цветную бумагу: синюю, серую, светло-коричневую или розовую (особенно излюбленную в академиях для рисования с обнаженной модели). Следует подчеркнуть, что рисование на белой бумаге отличается принципиально иным характером, чем на цветной. На белой бумаге свет возникает пассивно (благодаря просвечиванию белого фона бумаги сквозь рисунок), на цветной же цвет добывается активным способом (путем накладывания белой краски).

Рисовать на кожаном пергаменте и бумаге можно используя разные способы. На пергаменте можно рисовать или делать наброски штифтом, нанеся на него предварительно порошок кости, насыпая и распределяя его заячьей лапкой по бумаге в сухом виде. Мастер пастельного письма Ченнино Ченнини в своей работе «Книги об искусстве или трактат, о живописи» советует: «Если же ты нарисованный штифтом рисунок хочешь усилить, очерти контуры и нужные места чернилами и затем можешь протушевать оттенки чёрной акварелью, а именно – возьми на ореховую скорлупку воды, две капли чернил и тушуй почти совсем сухой, тупой кистью, сделанной из хвоста белки, прибавляя к акварели в тенях ещё несколько капель чернил». [22,20].

Как следует из выше сказанного, можно работать и тушевать акварельными красками, как это делают миниатюристы. Краски смешиваются с растительным клеем, или, лучше, с яичным белком, хорошо разболтанным и разжиженным. Во многих случаях фактура, свойства и качества основы определяют решение поставленных задач, живописный эффект, качество и долговечность пастели. Пастель требовательна и к тому, чтобы поверхность основы соответствовала технике, вкусам и манере письма художника. Кроме того, из-за весьма малого содержания в пастели связующего вещества гладкие, жесткие, глянцевые поверхности для работы совершенно непригодны. Держаться пастель на такой основе не может. Крупнозернистая фактура поверхности также мало пригодна. На такую основу краска ложится густо, толстым слоем, что делает красочный слой

пастели еще менее прочным. Лучше пастель держится на умеренно зернистой, шероховатой, ворсистой поверхности. Предпочтительнее всего использовать под пастель мелко- и среднезернистый плотный холст, замшу, полотно мелкой наждачной бумаги, мягкую шероховатую или зернистую бумагу, картон.

Пастелью, так же как и углем, сангиной, хорошо рисовать на цветной основе — бумаге, холсте, картоне. Цвет основы используется как основной тон, колористический объединяющий цветное построение этюда. Кроме того, на тонированной основе рисунок смотрится более мягко, чем на белом фоне.

Механические изменения основы приводят к повреждению красочного слоя, поэтому бумагу, ткань или холст наклеивают на плотный толстый картон, например книжный переплетный. Клейстер готовят из муки или картофельного крахмала, которым покрывается одна из сторон бумаги и картона. Иногда бумага или картон быстро впитывает в себя нанесенный раствор клея, тогда картон покрывают клеем два раза. Затем бумагу накладывают на картон и осторожно разглаживают, удаляя из-под нее пузырьки воздуха, скопления клейстерной массы. Заготовленную основу кладут под пресс до полного высыхания. Во избежание коробления картона под действием натяжения наклеенной бумаги на его обратную сторону наклеивают так называемую рубашку из плотной бумаги. Некоторые художники избегают работать на основах фабричного производства, особенно на бумаге, сделанной под замшу, такая основа непрактична и неудобна в работе. Допущенные неточности, неудавшиеся места в работе исправить на такой основе сложно, не повредив ее поверхности. Даже при осторожном использовании резинки могут получиться потертости ворса, и работа будет с неустрашимым изъяном.

Выбор основы под пастель нередко определяется лишь ее красивыми внешними данными. Из этих соображений нередко используются настольные или оберточные сорта бумаги с голубовато-серым или коричневато-охристым цветом. Но, к сожалению, эти сорта бумаги для пастели малопригодны. Под действием света одни из них темнеют, коричневеют, а другие, наоборот, выгорают, высветляются. Все это вызывает существенное изменение первоначального колорита этюда, нарушение его цельности, рассчитанные на первоначальный цвет основы. Такие же последствия могут иметь место и при собственном приготовлении основы, если красители подобраны недоброкачественные.

Светостойкость красителей предварительно можно проверить следующим образом: две-три полоски бумаги окрашивают различными красителями. Половину каждой полоски плотно закрывают картоном, а открытые части проверяют на действие прямого солнечного света и рассеянного комнатного освещения в течение нескольких дней. Для окраски ткани или бумаги используют водный настой крепкого чая, кофе, шелухи лука, травы. Такие красители достаточно прочны, светостойки и красивы. Изменяя крепость (насыщенность) раствора и число покрытий, можно

получить разнообразные по оттенкам окрашенные поверхности. Бумагу, картон тонируют раствором акварели, гуаши, мелко растертым порошком пастели, сангины, мела и т. д. (втирая его тампоном из ваты), допускается использовать для тонирования также различного рода прочные светостойкие красители для тканей.

Процесс окраски бумаги и картона обычный. Раствор наносят большой кистью, тампоном, натуральной морской губкой, пульверизатором до получения нужного тона равномерно окрашенной поверхности. Ткань (или негрунтованный холст) погружают на необходимое время в горячий раствор чая, кофе или другого красителя, затем вынимают, отжимают, сушат. Просохшую ткань наклеивают на плотный картон и кладут под пресс. Толстые, плотные ткани сушат под прессом несколько дней до полного высыхания клейстера. После просушки основа готова для работы. На такую основу пастель ложится хорошо. Частицы пигмента проникают в поры ткани и прочно с ней сцепляются. Сравнительно легко, без ущерба для качества пастели можно вносить поправки, изменения в красочный слой. Неудачно положенный мазок удаляется хлебным мякишем, замшей, сукном или ластиком.

Важной составляющей при работе с пастелью является приготовление грунта. Способы и средства грунта - основы под пастель различны, используют пищевой желатин, столярный, казеиновый клей, мучной клейстер, крахмал и т. д. Существует несколько способов грунта. Приготовленным жидким клеевым раствором средней концентрации покрывают поверхность основы тонким слоем. Затем придают поверхности нужную фактуру, шероховатость. С этой целью сырой слой клея проштамповывают крупнозернистым холстом. Или же, после того как грунт хорошо высохнет, поверхность обрабатывают наждачной бумагой. Наиболее распространен способ, когда в жидкий раствор клея добавляют тонко измельченный порошок абразива — пемзы, кварцевого песка, древесные и пробковые опилки. Массу хорошо перемешивают и наносят тонким слоем на поверхность основы. При высыхании поверхность обрабатывают морской пенкой.

Иногда поверхность основы готовят следующим способом. Раствор клея или клейстера наносят на картон, бумагу, фанеру и т. п. Пока клей сырой, поверхность обильно посыпают равномерным слоем опилок или тонко измельченного порошка пемзы. Слой должен хорошо и равномерно закрепиться в грунте по всей поверхности основы. В этих целях порошок слегка вдавливают в грунт ладонью или фотокатком. Когда грунт высохнет, не закрепившийся порошок удаляют щетинной кистью. Использование различно окрашенных натуральных порошков позволит получить тонированную основу со стойким цветом и приятной шероховатой фактурой.

Художники часто прибегают к имитации основы под замшу. В этом случае вместо порошка абразива на сырую проклеенную основу наносят очень тонко измельченную массу из ворса сукна, штапеля и других тканей. Недостаток такой имитации состоит в том, что при работе ворс может легко

сниматься ластиком. Образуются «залысины», снижающие достоинство работы. Основу грунтуют и тонируют тонким слоем масляной или темперной краски.

Технологические особенности пастели определяют и технику работы ею. Здесь в меньшей степени требуются кисти, разбавители, палитры. Нужные оттенки цвета художник ищет непосредственно на бумаге или холсте, накладывая один цвет рядом с другим или смешивая их путем растирания, растушевывая. Техника пастели, кажущаяся на первый взгляд простой, многогранна и сложна. Мастерство живописца заключается в том, чтобы положить верно, взятый тон краски на нужное место. Кроме того, каждый цвет в наборе путем добавления разного количества разбеливающих наполнителей имеет до пяти различий по светлоте и насыщенности — от плотного, насыщенного до светлого, слабонасыщенного тона. Для удобства и оперативности в работе следует придерживаться группировки цветов в наборе по этим качествам.

В пастели свободное, уверенное владение рисунком, формой и умение передать ее особенно необходимо. Она не любит многократного переписывания, вмешательства в красочный слой. Чаще всего в подобных случаях пастель теряет свои качества, выразительность. Удачно найденные линии, мазки, штрихи желательно сохранять. В процессе выполнения длительного этюда его цветовое решение, будет развиваться, обогащаться.

Красочный слой может строиться по принципу многослойной валерной живописи (например, «Шоколадница» Лиотара, «Женская головка» Ф. Буше). Нанесенный мазок чаще всего растушевывается и перекрывается другим. В результате «впаивания», втирания одной краски в другую художник добивается нужного звучания и мягкости переходов цветовых тонов. В этих целях применяются специальные растушки, мягкие тряпки, кисти. Чаще всего художник раздавливает и втирает краски пальцами рук.

Пастель может быть исполнена с использованием метода размывки влажной кистью, подобно мокрому соусу. Здесь возможны два способа. При первом влажной кистью размываются нанесенные на основу мазки краски. При втором пастельные карандаши предварительно раздавливаются в мелкий порошок, а затем краски наносятся на основу, где они растираются и размываются. Далее живописный процесс ведется по просохшему или слегка увлажненному красочному слою. Данный способ требует от живописца определенного опыта, так как пастельные карандаши, содержащие разбеливающие вещества, при высыхании могут сильно изменяться в тоне. На завершающей стадии необходимые поправки, изменения вносят по сухому слою краски. Достоинство способа состоит в том, что закрепление пастели получается автоматически.

Пастель часто сочетают с другими изобразительными материалами — углем, черным графитным и цветными карандашами, сангиной, темперой. Эта техника применима и в работе с акварелью. Для изображения быстро меняющихся явлений (например, облаков) предпочтительнее использовать пастель, но для законченных произведений пейзажной живописи она не

представляет преимуществ перед акварелью. Поэтому вначале выполняется хорошо проработанный акварельный подмалевок, а затем работа ведется пастелью. Иногда, чтобы сцепление пастели с бумагой было лучше, акварельный этюд обрабатывается порошком обожженной кости. Это придает поверхности шероховатость. Особенность смешанной техники состоит в том, что вначале наносится та краска, которая имеет сравнительно лучшее сцепление с грунтом, основой. Выполняется своего рода подмалевок, в котором находятся основные тона. А затем живопись заканчивается тонкими наслоениями пастельных красок.

Во влажные краски, выполняющие своего рода функции цветного подмалевка и грунта, втирают пастель. Это придает прочность пастели, особенно ее нижним красочным слоям, а цветовому решению этюда — колористическую цельность и единство.

Пастель допускает самые тонкие слои, втирание краски пальцами или особым инструментом (*estompe*), достигающим тончайших, нежнейших переходов тонов, особенно это проявляется в работе с сухой пастелью.

Техника работы сухой пастелью не очень сложная, здесь возможно использовать разнообразные приёмы. Предварительный рисунок для работы сухой пастелью намечают любым мелком пастели, не сильно отличающимся от тона бумаги, например, серого цвета или угольком, который легко смахивается тряпочкой. Иногда, чтобы усилить впечатление от рисунка, используют мелок контрастной основе. Графитный карандаш для нанесения предварительного рисунка непригоден в силу того, что на него пастель затем плохо ложится.

При работе на светлой бумаге часто делают предварительные рисунки графитным карандашом, углем или же пастельными карандашами. Кусочком мелка длиной около 2-3 сантиметров наносят основные цвета, работают «плашмя». Если бумага подобрана в тон рисунка, то оставляют её, где это необходимо. После того, как находят основные цветовые и тоновые отношения, приступают к уточнению рисунка, прорабатывают объём предметов. На этом этапе применяют такие приёмы работы пастелью, как штрих, линия, точки и т. п. Пастель позволяет хорошо передавать материальность предметов. Для обобщения формы пастель растирают при помощи растушки, пальца. При нанесении штриха, хорошо сочетают дополнительные цвета. На зелёную подложку наносят красные штрихи. Таким способом получают любой оттенок — от зелёного до красного, при этом выглядеть всё будет интереснее, чем просто ровно выкрашенная поверхность.

Особенностью сухой пастели является то, что все мелки содержат обыкновенный белый мел. Из-за этого сухая пастель не позволяет получить насыщенных по цвету теней. В тенях следует отдать предпочтение правильному тону. Темные участки прокрашиваются черным, тёмно-серым, затем поверх вводится цвет, как штриховкой, так и методом растушевки. В сухой пастели одна из основных проблем — сохранение рисунка. Незакрепленную пастель помещают под стекло. Чтобы стекло не касалось

работы, используют паспарту. В результате закрепления пастель становится темнее, несколько контрастнее, а также теряет бархатистость поверхности. После закрепления, если это необходимо, легкими штрихами поправляют рисунок, чтобы компенсировать произошедшие изменения. Если пастель хранить в папке, то с лицевой стороны перекладывают рисунок тонкой гладкой бумагой, а ещё лучше калькой.

Техника работы масляной пастелью несколько отличается от работы сухой. Для растушевки масляной пастели используют разбавитель и кисть. Предварительный рисунок под масляную пастель можно нанести сухим углём или мелком масляной пастели. Рисунок, нанесённый угольком, перед началом работы пастелью смахнуть, чтобы остались лишь следы его, иначе он вызовет почернение пастели. После нанесения рисунка плашмя отломанным куском мелка или штриховкой наносят основные тона. Затем берут щетинную кисть (№12-14) и размывают рисунок разбавителем для масляных красок (пинен или аналоги). В итоге получают своеобразный подмалёвок, похожий на тёмную живопись акварелью. В тенях стараются, чтобы тон соответствовал конечному результату, а в светах и полутонах лучше, если подмалёвок будет чуть темнее. В дальнейшем подмалёвок в тенях останется, и тени получатся прозрачными. Затем прорисовывают детали, уточняя рисунок, форму, фактуры.

Пастель подразумевает большую свободу приёмов работы. Можно размывать, растушёвывать кистью, пальцем, тряпочкой, намотанной на палец. Рисовать плашмя, штрихом, линией, точками. В процессе работы можно снова прибегать к размыванию, если это нужно. Бывает, что работы пастелью выглядят слишком растушёванными, мыльными. Хорошо, когда в пастели есть и размытые участки, так и прорисованные, акцентированные места, наиболее важные по замыслу автора. Масляная пастель немного подсыхает в течение месяца-двух. Часть масла впитывается в бумагу. После высыхания рисунки становились темнее, особенно в светах. Масляная пастель, в отличие от сухой, не требует закрепления. Иногда масляную пастель покрывают лаком. Хранить в папке пастель следует аккуратно, чтобы она ни к чему не прилипла. Лучше всего рисунок держать под стеклом. Стекло не должно касаться работы.

Можно выявить несколько способов рисования пастелью:

- 1) Работа ведется исключительно пастельными карандашами. Здесь редко прибегают к растушке, которая заменяется просто пальцем руки. Неудачные места снимаются хлебным мякишем. Краски наносятся довольно пастозно, и поэтому здесь применяется шероховатый грунт. Окончив живопись, ее оставляют без закрепления. Но иногда поступают и так: пастель доводится почти до полной законченности, причем работа ведется с расчетом на фиксаж и, следовательно, на потемнение красок. После этого рисунок крепко фиксируется и затем уже заканчивается протиркой и легким прикосновением карандашей, после чего уже не фиксируется.

2) Пастель соединяется с акварелью. В этом случае основные тона и планы на бумаге прокладываются акварельными красками, по которым живопись заканчивается тонким наслоением пастельных красок.

3) Пастелью работают при помощи кисти подобно мокрому соусу. Эта техника требует большой опытности от живописца, так как пастельные карандаши, содержащие мел, при высыхании сильно изменяются в тоне, но зато закрепление их получается автоматически и притом в достаточной мере

Пастелью рисуют штриховым и нештриховым способами. При штриховом способе работа выполняется по принципу рисунка - штрихами различной толщины и длины, иногда мелкими штрихами в сочетании с широкими мазками цвета. Нештриховые способы различны. Цвет может быть нанесён гранями карандашей широкими пастозными или тонкослойными мазками, что позволяет без растушёвки добиться мягких переходов цвета и в тоже время насыщенного, выразительного колористического решения портрета. Основной акцент делают на рисунок и нередко на его выразительный контур. Цветовое же решение этюда располагают в 3—4 основных тонах. Возможно сочетание мелких мозаичных штрихов с широкими мазками, где гармонически взаимодействуют рисунок и цвет. Работу ведут пастельными карандашами или в сочетании с сангиной, углем, цветными карандашами. Здесь редко прибегают к растушевке. Краски наносят на основу с хорошо выраженной фактурой. Рисунок штрихами был характерен, например, для творчества Э. Дега.

Растушёвка или размывка цвета кистью относятся к нештриховым способам. Нанесённый мазок цвета пастели растушёвывается и перекрывается другим. В результате втирания одного красочного слоя в другой художник достигает необходимого звучания цвета и мягкости перехода различных цветных тонов. При работе методом размывки пастель предварительно измельчается в порошок и растирается. Работа ведётся влажной кистью.

Красочный слой пастели чувствителен к механическим воздействиям сложность ее закрепления состоит в том, чтобы, с одной стороны, сохранить свойственные пастели достоинства, а с другой — дать произведению долгую жизнь, обеспечить необходимую прочность красочного слоя. От осыпания пастель предохраняют путем применения различных фиксативов, закрепителей красочного слоя. Однако покрытие пастели любым фиксативом в той или иной мере уменьшает ее первоначальную прелесть, своеобразие и красоту. Пастель утрачивает свойственную матовость, бархатистость, цвет становится мутноватым и блеклым. Действие фиксатива, как скрепляющего и пленкообразующего средства ограничивается иногда лишь верхним, последним красочным слоем (особенно при толстом слое красок). А это в свою очередь не гарантирует от осыпания, разрушения красочного слоя в целом. Если же фиксатив применяют в большом количестве в целях скрепления красочного слоя с грунтом, основой, то присущие пастели достоинства во многом теряются.

Пастель, нарисованную на бумаге, обычно фиксируют как с лицевой, так и с обратной стороны работы, а исполненную на плотном картоне, фанере, досках фиксируют, как правило, только с лицевой стороны. Фиксатив наносится в сильно распыленном состоянии пульверизатором. Специального закрепителя для пастели нет. Неизвестен также и фиксатив, который бы в какой-то степени не влиял на качество пастели. Например, применение фиксатива для угля, в состав которого входит приготовленный на спирту гуммилак, придает белым меловым краскам пастели прозрачность, другие же тускнеют.

Фиксативы, приготовленные на клею и желатине, делают пастель похожей на живопись клеевыми красками театральных декораций. Чтобы сохранить фиксативы, в них нередко добавляется уксусная кислота, которая действует на краски отрицательно. Белые краски улетучиваются, темнеют; пастель теряет свою яркость. Клейкое вещество, входящее в состав фиксативов, проникая между частицами красочного пигмента, пропитывает и обволакивает их, способствует их слипанию. Пастель становится похожей на клеевую краску. При большом количестве закрепителя она принимает даже вид густых мазков акварели.

В качестве фиксатива старые мастера использовали, например, сыворотку белого сыра, которую наносили на бумагу или ткань с обратной стороны. Пастель, выполненную на проклеенном картоне, бумаге, холсте, держали над паром и огнем (так делал Э. Дега). Возможное действие приготовленного или фабричного фиксатива можно узнать следующим способом: небольшой лист бумаги или картона закрасить пастелью разных цветов; имеющимся фиксативом покрыть половину листа, сохраняя другую нефиксированной; действие фиксатива проверить сравнением первой и второй части закрасенного листа.

Закреплять, фиксировать пастель не обязательно. Эта необходимость возникает от неудобств обращения с пастельными этюдами, рисунками на первых порах, когда встает вопрос, как и где их хранить, чтобы не повредить красочный слой. Однако, как считали старые мастера, пастель со временем фиксируется сама собой под влиянием атмосферной влаги, действующей на клей бумаги, холста и на камедь пастели. И чем старше пастель, тем прочнее. Подтверждают эту мысль старые работы, сохранившие свои качества в течение столетий.

В целях сохранности пастели практикуется и так называемый матрац. Пространство, образуемое толщиной подрамника и холста, с обратной стороны заполняется ватой или другими гигроскопическими мягкими материалами и с той же стороны закрывается плотно картоном. Приспособление устраняет вибрацию холста при сотрясениях и ударах, предохраняя тем самым пастель от осыпания. Пастель следует оберегать от вредного воздействия пыли, газов, влаги, механических повреждений и т. п. Лучше всего пастель сохраняется под стеклом. Это для нее так же необходимо, как покрытие масляной живописи лаком. Чтобы красочный слой не соприкасался и не прилипал к стеклу, между холстом и стеклом по

краям работы прокладываются по всей длине сторон тонкие рейки квадратного сечения. Они могут быть окрашены в какой-либо цвет, например матово-черный. Иногда в этих целях по краям стекла наклеиваются полоски из толстого картона.

Задача закрепления пастели волновала многих художников. Так в XVIII веке Розальба Каррьера обладая уникальной техникой рисования портретов, знала секрет, как зафиксировать нестойкий цветной порошок на бумаге. Даже по прошествии веков ее работы не утратили яркость.

В конце XIX—начале XX веков известный французский пастелист Раффаэли, желая придать прочность пастели и вместе с тем исключить необходимость фиксирования ее, составил самозакрепляющиеся карандаши, не требующие совершенно фиксирования. Раффаэли радикально изменил состав пастельных карандашей, введя масло, воск и скипидар. Составленное таким образом тесто красок он заключил в тонкую, но твердую оболочку, придающую им вид карандашей. Штрихи, нанесенные этим тестом, долго остаются сырыми, напоминая масляную краску. Вся прелесть пастели здесь совершенно отсутствует, и потому вполне понятно, что этот новый вид пастели не пользуется популярностью.

Немецкий художник Боссенрот также разработал новую пастельную технику, которая является соединением клеевой живописи и темперы. Связующим веществом его пастели является белковое вещество — фибрин, причем краски составлены таким образом, что позволяют вести работу по-сухому и кистью. Краски эти появились впервые незадолго до 1914 г.

Таким образом, пастель — это цветные мелки или картины, выполненные мелками на тонированной бумаге с крупной текстурой, картоне, покрытом слоем пемзы, либо на холсте, наклеенном на картон. В состав пастельных мелков входит минеральный пигмент, связующие и разбеливающие вещества. Используют смешанные техники, соединяя ее с акварелью, гуашью, темперой и даже маслом.

Техника пастели объединяет в себе широкий диапазон выбора средств нанесения мелков на основу. Соединяя линию и цвет, ею можно рисовать и писать, работать штриховкой, пятном, сухой и мокрой кистью, пастель может быть как графикой, так и живописью. Поиски в области техники пастели привели к появлению многочисленных авторских манер.

Вопросы для контроля

1. Что используют художники в качестве основы под живопись или рисунок пастелью?
2. С какими изобразительными материалами сочетают пастель?
3. Перечислите основные приёмы работы пастелью?
4. Чем отличается техника работы масляной пастелью от сухой?
5. В каком веке художники переходят с письма на пергаменте, на бумагу?
6. Каковы способы и средства изготовления грунта для пастели?

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Радел 2. История развития пастели

Возникновение пастели относят к XIV-XV векам. Ее родиной считают Италию, и это не случайно. Отличительной чертой искусства этой страны явился небывалый расцвет реалистической живописи, где человек остается в центре внимания художника, и он решительно господствует над окружающими и как бы обрамляющими его условиями жизни. Это привело к углубленному изучению анатомии и потребовало графического отображения полученных знаний, позже способствовало осознанию значимости рисунка. Интерес к цветной линии и к комбинациям нескольких тонов в рисунке пробуждается с появлением итальянского карандаша и сангины, следующее применения графического материала отразилось в многоцветных рисунках пастелью.

Вот как пишет о развитии рисовальных средств Виппер Б.Р.: «металлический грифель, перо, цветной карандаш – в известной мере соответствует внутренней эволюции рисунка: сначала линия – безразличная, нейтральная граница, затем линия приобретает самостоятельность и активность, и, наконец, линия становится тоном и цветом. Отличие этой группы инструментов рисования (уголь, итальянский карандаш, сангина, пастель) от пера, графита и металлического грифеля в том, что те создают твердый штрих, а эти – мягкую, красочную линию» [1,17].

Однако пастельная живопись появилась не сразу, ей предшествовала целая плеяда графических изображений, которая привела к этой технике. Такие работы можно найти в творчестве итальянских, французских мастеров, а также в произведениях художников Нидерландов и Германии, где рисунок в основном использовался в портретном жанре. На этой стадии развития находятся работы великих мастеров Высокого Возрождения в Италии: Леонардо да Винчи блестяще удаются наброски, беглые эскизы, порой точных и тонких штрихов выделяющие главные элементы композиции, выразительный текст, характерный профиль. Но есть у Леонардо и другие рисунки «Женский портрет» выполненный серебряным шрифтом, кистью коричневым тоном, белилами, на серой грунтованной бумаге. Превосходный лист обладает всеми типичными чертами стиля Леонардо. Это особенно ощутимо в тщательной проработке лица. Обращает на себя знаменитый эффект «сфуматто», при помощи которого Леонардо достигал в своих работах необычайной мягкости, размытости контуров, объединения форм с окружающей средой и одновременно особой многозначительности неуловимых нюансов выражения лица.

Одним из основателей тонального рисунка является Франческо Маццола (Пармиджанино) (1503—1540), живописец, рисовальщик. Его работа «Мадонна с младенцем в облаках», черный мел на тонированной бумаге, представляет собой зарисовку матери с ребенком, отмечена изяществом и рафинированной тонкостью исполнения.

Рисунки Пармиджанино не преследуют никаких посторонних целей, они ничего не готовят, не иллюстрируют, не репродуцируют. Они

ценны сами по себе оригинальностью композиции, особой структурой образа, своей незаконченностью. Кроме того, рисунки Пармиджанино и всех следующих за ним художников отличаются быстротой не только выполнения, но и восприятия натуры. Например, "Купание Дианы" (1520. Рокка Санвитале, Парма.) по технике еще консервативно, но характеризуется совершенно новыми приемами композиции: все фигуры помещены с краю, они как бы выходят из угла; напротив, на другой стороне нет ничего, кроме белой бумаги. Фигура Дианы разработана более подробно, остальные фигуры чуть намечены. В целом композиция разворачивается не спереди в глубину и с краев к центру, а из центра к краям, где образы как бы исчезают в белом фоне бумаги.

В творчестве нидерландского художника Яна ван Эйка (1385—1441) техника исполнения портретов своеобразна. Ярким примером графического мастерства художника служит «Св. Варвара» (1437, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) серебристый рисунок сделан тончайшей кистью по загрунтованной доске — предмет долгих споров ученых, не пришедших к единому мнению, является ли это произведение законченным рисунком или ненаписанной картиной. Так как художником в большинстве портретировались лица высокопоставленные, они не утруждали себя долгим позированием, поэтому в основе всех изображений ван Эйка лежит рисунок, сделанный с натуры, на котором ставились пометки о том или ином цвете.

Позже для создания цвета в графике стали применять мягкие цветные мелки, которые создал и впервые стал использовать придворный французский художник Жан Перреаль (1450—1530). Новый материал имел матовую фактуру и яркий цвет, и в отличие от масляной живописи не тускнел с годами. Первое время художники применяли пастель для графических портретов, этюдов и зарисовок, которые чаще всего выполнялись в технике "трех карандашей". Такое название получил французский карандашный портрет – особый тип погрудного портрета *à trois crayons* (в три карандаша — черным, белым мелом и сангиной), исполнявшийся с натуры в один-два сеанса. На протяжении нескольких веков подобные приемы рисования, уводящие к самым истокам пастельной техники, устойчиво сохраняются. В рисунках с помощью цветных мелков либо "раскрашивали" большие плоскости, либо "оживляли" цветными бликами части лица - глаза, губы, уши, а также детали одежды. Сначала они использовали небольшой набор оттенков: черные (сажа), красные (сангина, киноварь, сурик), желтые и коричневые (охра), позже - синие и розовые.

Началом истории пастели можно считать XV век, именно тогда находясь в Милане, Перреаль поделился секретом с Леонардо да Винчи, а тот впервые использовал пастель в этюде к портрету Изабеллы д'Эсте Мантуанской (1499?). Этюд был исполнен черным мелом, сангиной и пройденном в нескольких местах пастелью для легкого оттенения черного рисунка: при этом желтой пастелью Леонардо подчеркнул горловину платья, коричневой - пышную прическу. Новую технику Леонардо называет *colorire a secco* (окрашивать сухим способом) и отождествляет с пастелью. В

рисунках Леонардо да Винчи (в частности в "Мадонне с младенцем, св. Анной и Иоанном Крестителем"), Андреа дель Сарто, Рафаэля, Микеланджело впервые видна фактура, напоминающая пастель.

Наиболее ранние сведения о применении техники пастели в рисунке дает теоретик Джованни Паоло Ломаццо (конец XVI в.). Термин "пастель" *pastetto*, от итальянского слова «*pasta*» – тесто, также впервые предложил Ломаццо.

Блестящему развитию пастельной живописи послужили карандашные портреты, которые создавались в XVI веке в странах Западной Европы. Превосходные образцы принадлежат Гансу Хольбейну (Гольбейну) Младшему (1497/8-1543), сумевшему сделать этот жанр вполне самостоятельным. И все же для немецкого художника они служили преимущественно лишь вспомогательным материалом для работы над портретами, которые были написаны маслом. Гольбейн был одним из крупнейших графиков своей эпохи. Рисунки его полны неувядающей свежести. Особенно хороши многочисленные портретные зарисовки, над которыми он работает в течение всей жизни. Превосходные рисунки: «Портрет Парацельса» (1526; Базель) и «Портрет неизвестного» (ок. 1523 г.; Базель), выполненные черным карандашом и цветными мелками. По глубокой жизненности и в то же время по изяществу, точности и свободе их можно назвать подлинно новаторскими. Рисунки Гольбейна отличаются лаконизмом, четкостью и одновременно мягкостью штриха.

По сравнению с работами мастеров итальянского Возрождения, портреты французских художников отличаются большей конкретностью в трактовке образа, и в этом отношении они ближе портретам немецких или нидерландских художников. Графику французских мастеров можно проследить по работам нижеследующих художников.

Работа Вуэ Симона (1590—1649) «Коленопреклоненный мужчина» (1638, Гравюрный кабинет Библиотеки Варшавского университета) исполнена черным и белым мелом на серо-коричневой бумаге. По технике рисунок принадлежит к работам подготовительного рода. Характерная голова модели с вьющимися волосами широкие ладони с удлиненными пальцами. Пастель Симона Вуэ представлена одной работой «Портрет Армана Жана дю Плесси, Кардинала Ришелье». Портретируемый изображен в парадной одежде подобающей его сану того времени. Красной пастелью пройдена одежда и головной убор кардинала. Взгляд направлен на зрителя, в его руке письмо. Король Луи XIII поручил Вуэ сделать тридцать пастельных портретов дворян, чиновников, художников. Одним из этой коллекции был портрет кардинала. Много графических рисунков создавалось Пьером и Даниелем Дюмустье, Жаном Клуэ.

Начиная с XVI века, овладение техникой рисунка становится обязательным для всех художников. Многие вскоре достигли в этой области невероятных высот. Постепенно портрет-рисунок стал эволюционировать в сторону большей психологической углубленности, репрезентативности и живописности. Мастера пастели XVI-XVII веков (Дж. А. Больтраффио, Б.

Луини, Л. Карраччи, Г. Рени, Ф. Бароччи в Италии, Х. Хольбейн Младший в Германии, Х. Голциус в Голландии, Д. и П. Дюмустье, Шарль Лебрен, Н. Ланьо во Франции) все же не переступают традиций чистого рисунка.

В начале XVII века в Париже благодаря художнику Жозефу Вивьяну (1657-1735) пастель была утверждена в качестве художественного средства для создания портрета. В 1701 году, он был принят, преподаваем в Академию художеств, что послужило началом для официального признания пастельных работ, которые Вивьян писал технически наиболее совершенные для начала XVIII века. К таким работам относятся: «Портрет Франсуа Жирардон», французский скульптор (1701г., Лувр), «Портрет Максимилиана II Эммануэля, курфюрст Баварии» (1662–1726, Старая пинакотека, Баварский национальный музей), «Портрет джентльмена. Самуил Бернар?» 1725, Музей Пола Гетти).

В XVIII веке пастель достигла своего расцвета и приобрела широкую популярность. Рисуя в этой технике, художники стремились трактовать образы с помощью нежных переходов, сочетания тонов передавая характерные черты человека, фактуру ткани, теплоту бархата, прозрачность стекла, сверкание бриллиантов и орденов. В это время увлечение пастелью охватило весь Париж. Число художников, отдавших предпочтение этой технике, к 1780 году достигло двух с половиной тысяч.

У истоков стояло творчество Розальбы Каррьер, оказавшей огромное влияние на эволюцию женского портрета. Портреты детские и женские, выполненные художницей, лишены назидательности и героического пафоса. Она считалась самым модным портретистом золотого века пастели и имела огромный успех во Франции в эпоху Людовика XV. Сто пятьдесят ее пастелей хранятся в Дрезденской картинной галерее. К лучшим можно отнести «Метастазио» (1720, Картинная галерея, Дрезден), «Вакханка с бубном» (1712, Баварский Национальный музей).

Современником Розальбы Каррьер и известнейшим портретистом своего времени был чрезвычайно популярный Морис Кантен де Латур (1704-1788). Он рисовал в этой технике огромные парадные портреты (более подробный анализ творчества французских художников рассматривается в следующем разделе).

Пастель привлекала своей тонкостью, изяществом, мягкой декоративностью, не только французских художников. В Англии мода на пастель началась с 1730-х годов и достигла таких высот к середине века, что многие английские художники, возвращаясь из Италии, где они обучались живописи маслом, и, видя, что пастель более популярна, обращались к рисованию мелками. Пастелью работали такие выдающиеся художники, как Френсис Коутс, Джон Рассел, Даниель Гарднер.

Мастерство и популярность Джона Рассела, ученика Ф.Коутса, были столь велики, что современники называли его принцем среди пастелистов. Следуя по пути, намеченному Розальбой Каррьерой, (1792 -1878) разработал свои собственные методы и технологию изготовления пастельных мелков и грунтов. Его живопись поражает богатством нюансов, изысканностью

цветовой гаммы, виртуозной легкостью. В большинстве пастельных портретах появляется некое предвосхищение романтизма. Искренней нежностью и лиризмом окутан «Портрет Генриэты с дочерью Анной». На картине изображены жена и дочь художника. Женщина обнимает ребенка, который протягивает ручки вперед. Светлые одежды портретируемых украшены тщательно выписанными кружевами. С особой теплотой и нежностью написаны лица изображаемых.

К 40-м годам XVIII века относятся первые в технике пастели работы немецкого художника Антона Рафаеля Менгса (1728-1779), оказавшего огромное влияние на многих своих соотечественников, мастеров пастели. "Этюд женской головы" пастель, чёрный мел на серой бумаге (? Эртитаж, Москва). На работе изображена девушка, ее взгляд устремлен вверх, за зрителя. Незаконченный фон дает особый контраст проработанному рисунку лица, в тенях оставлена нетронутая бумага серого оттенка, а световые участки вырисованы с особой тщательностью. Все это дает ощущение пространства на плоском листе.

Пастельные карандаши с их матовой, воздушной фактурой полностью отвечали современным вкусам и моде: для текстиля, живописи и украшений интерьера того времени характерны нежные, как будто "припудренные", оттенки, не говоря уже о настоящей пудре, применявшейся в огромных количествах и женщинами, и мужчинами. Пастельные мелки, использовавшиеся для портретной живописи, были сделаны из тех же компонентов, что и косметические средства XVIII века. Мел, крахмал, тальк, свинцовые белила, молоко, мед и смолы в больших количествах шли на создание косметики. Все эти компоненты продавали те же аптекари и перерабатывали в порошки, помады и румяна, используя те же методы, что и для получения пастельных мелков.

Именно пастелью Ж.Э. Лиотар написал «Портрет графини де Ковентри» той самой, которая умерла от отравления свинцом из-за ее фатальной склонности к модному макияжу. Это, пожалуй, единственный в истории искусства прецедент, когда портрет создавался практически теми же красочными средствами, какими был украшен сам изображенный персонаж.

Кроме чисто эстетических причин не последнюю роль в моде на пастель играли и такие факторы, как быстрота работы, а также менее утомительная участь – позирование натурщика. К тому же, благодаря развитию технологий, к 1700-м годам стало доступным большое количество листов чистого стекла, необходимого для окантовки пастельных произведений. Для пастели характерна относительная дешевизна и материалов, и работы по сравнению с масляной живописью. Всеми этими факторами объясняется необычайная популярность в XVIII веке именно пастельного портрета, способного лучше любой другой техники передать образ изящного и жеманного, утонченного и чувственного столетия. Рисование пастелью рассматривалось обществом как достойное времяпрепровождение, что тоже повлияло на распространение этой техники и позволило называть ее "живописью дилетантов". Светские дамы брали

уроки у художников-пастелистов, в результате чего студии художников стали посещать все "сливки общества", многие из которых заказывали свои портреты.

Пережив в XVIII веке звездный час, в следующие столетия пастель не утратила влияние, но выбрала специализацию. Вне зависимости оттого, что именно художник рисует пастелью – пейзаж, портрет, натюрморт или визионерский этюд, эта техника подходит для интимного, камерного искусства, не для тронных залов, но для частных интерьеров. Пастели больших мастеров – это пронзительное по искренности искусство. Они полны игры и импровизации. Как видно из вышесказанного, начиная с середины XVIII столетия и, особенно во второй половине века, изобразительное искусство все более меняется, обращаясь к поискам более правдивых, реалистических образов.

В XIX веке на смену фривольному, игривому стилю приходит строгое, порой академическое исполнение произведения. Классицизм в живописи – это, прежде всего сочетание античного наследия с современным художнику миром. Здесь постоянно противопоставлялся разум человека силе природы, личное – общественному. Как и во всех других отраслях искусства, в классической живописи идет обобщение образа, на первый план выходит идея первичности нужд большинства. Пастель не соответствовала этим требованиям неким своим легкомыслием. Однако она продолжает существовать в жанре салонного портрета, получившего широкое распространение в середине XIX века. Меняется манера письма, она, жертвуя своей лёгкостью и воздушностью, уплотняется, тяжелеет, словно соревнуется с масляной живописью. К классической пастельной технике художники обращаются редко. Только в тех случаях, когда нужно создать эквивалент живописи, к таким работам можно отнести произведения Франца фон Ленбаха (1836-1904) «Девушка» и Дедре-Дорси Пьер Жозеф (1789—1874). Его работа «Девушка со снопом» (Эрмитаж) является одним из ярких произведений XIX века. Пастель нанесена пастозно, что так характерно для этой эпохи. Молодая девушка со снопом на плече будто плывет мимо художника, который взглянув, на нее оставил для нас этот вдохновенный образ. В темные волосы вплетены полевые маки и васильки, своим глубоким алым и синим цветом они придают модели особую нежность, а произведению законченность. Простая деревенская одежда украшена пестрым шейным платком. Девушка написана на фоне голубого неба, несущихся облаков, что дополняет полотно пространства. Большую часть неба закрывает золотистый сноп, его теплый оттенок окутывает все произведение солнечным светом.

В XIX веке пастель пережила второе рождение в работах импрессионистов, достигнув своего величайшего расцвета. Импрессионисты стремились передавать действительность цветом, считая его наиболее ярким средством художественного выражения, и пастель как нельзя лучше подходила для такой цели. Все крупнейшие художники импрессионисты обращались к этой технике, пастель часто занимала центральное место в их

творчестве. Импрессионисты любили ее за яркость и возможность передать полновесность солнечного света, за способ передать «движение в цвете». К пастели обращались такие выдающиеся мастера импрессионизма, как Камилль Писсарро, Берта Моризо, Эдгар Дега, Эдуар Мане и Мэри Кассат, Пьер Огюст Ренуар.

В пятидесятые - шестидесятые годы XIX века пастель практически исчезает из художественного обихода. По мере того как художники все глубже погружались в проблемы общественной жизни, в области рисования все реже встречается многоцветная пастель.

На рубеже XIX-XX веков пастель снова оказалась востребованной. Искусство пастели существенно расширяет свою тематику, обнаружив при этом многообразие индивидуальных почерков и различие темпераментов художников. Символистов пастель привлекала возможностью избежать четких линий и внятных прорисовок. Родоначальник символизма Одилон Редон воплощал в пастели свои мистические видения. Большинство его прелестных цветочных натюрмортов, а также шедевр "Офелия среди цветов"(1905-1908, Национальная галерея, Лондон) написаны именно пастелью. Композиция пастели «Христос Святого Сердца» (около 1895 г., Лувр, Париж) навеяна средневековой живописью Нидерландов. Фигура Христа излучает тёплое золотистое сияние. Его глаза закрыты, а взор обращён внутрь, к сердцу, изливающему мерцающий свет. На пастели «Будда» (около 1905 г., музей Орсе, Париж) герой, пребывающий в состоянии медитации, изображён также с закрытыми глазами. Пространство, в котором он находится, лишено глубины. Фигура Будды сдвинута к левому краю композиции. Из размытых, неясных красочных пятен возникают то цветы, то дерево, то облака.

XIX - XX века - эпоха интенсивных художественных экспериментов. Техника пастели соединила в себе живописные и графические возможности - легкость и возможность импровизации рисунка с колористическим богатством, не только не уступающим, но и превосходящим возможности масляной техники. Пастель становится излюбленным материалом в портретном жанре, легко приспособиваясь к требованиям, как парадного, так и камерного портрета. Эта магическая техника предоставляла художнику широкий спектр изобразительных возможностей - от острого графического арабеска до «живописной» многослойности, изощренной нюансировки цвета и фактуры. Колористическое богатство пастели не только не уступает, но и превосходит возможности масляной живописи.

В настоящее время художники в технику пастели включают уголь, сангину, соус, гуашь, темперу, акварель, радикально меняющие эмоциональное звучание пастели, наделяющие её невиданной в прежние эпохи энергией. На протяжении всего века шло постоянное обновление концепций, тем и приемов, и пастель успешно адаптировалась к принципам и художественной манере каждого вышеупомянутого направления. Экспрессионисты вносили в пастельную живопись решительность мазков и насыщенность цвета, символисты использовали ее возможности в передаче

тончайших оттенков и нежную текстуру, постимпрессионисты продолжали экспериментировать с композиционной игрой чистых цветов.

Таким образом, происхождение пастели начинается с эпохи Возрождения, когда в графические изображения добавляется цветовое решение. Самостоятельной техникой пастель стала в творчестве Вивьена, который впервые создал парадный портрет и стал применять яркие красочные сочетания.

Расцвет пастели происходит в XVIII веке в творчестве французских, английских и немецких и других художников. Искусство XIX века решительно отвергает пастель, а ее возрождение приходится на рубеж XIX-XX веков. Художники ценили ее за богатые возможности в передаче яркости, полновесности солнечного света, за сильную линию, звучность краски и богатство фактуры.

Художники XX века использовали для своих творческих экспериментов пастель, превратив эту технику в одно из наиболее раскрепощенных средств художественного выражения.

Вопросы для контроля

1. В каком веке возникла пастель?
2. Кому принадлежит термин "пастель" *pastetto*?
3. Чье творчество стояло у истоков женского пастельного портрета?
4. В каком веке наступает расцвет пастельной живописи?
5. Каково место пастели в искусстве XX века?
6. В каких жанрах работали художники-пастелисты?

Раздел 3. Становление пастельной живописи во Франции

Наибольшую признательность пастель получила во Франции, возможно благодаря одному из достижений французской графики – портрету «в три карандаша». Однако и в этой стране все предопределил карандашный портрет, который до начала XVI века служил только подготовительным материалом для портрета живописного. Но уже в первой половине этого века начинают создавать графические портреты, не предназначенные для перевода их в живопись. Портретный рисунок становится самостоятельным жанром, это подготовило блестящее развитие пастельного портрета во Франции XVI века, в эпоху яркого расцвета национальной французской культуры, сначала еще чисто ренессансного, а потом и послеренессансного характера.

Высшим и наиболее самобытным достижением французского карандашного рисунка XVI века было развитие реалистического портрета, в котором нашли свое воплощение самые прогрессивные устремления времени, и, прежде всего интерес к человеческой личности. Французский портрет не был искусством, культивировавшимся только при дворе. Наоборот, он захватил довольно широкие круги. Портретисты XVI столетия в своих лучших произведениях продолжали развивать традиции мастеров XVI века традиции Жана Фуке (1420 – 1479), Жана Клуэ Старшего и других.

Своеобразие французского портрета XVI столетия заключается в беспрецедентном до того времени распространении карандашных изображений, игравших не только роль современной фотографии, но отличавшихся артистизмом исполнения, живой непосредственностью. Остро и точно переданы характерные черты портретируемых, приметы их общественного положения, манера держаться, носить платье.

Французские художники вырабатывают своеобразный тип портрета, в основном погрудные изображения в трехчетвертном повороте вправо или влево, иногда в профиль или в фас; во второй половине XVI века встречаются также поколенные портреты и изображения в рост, выполнены они обычно итальянским карандашом (черным мелом), подцвечены сангиной и акварелью. Эти рисунки отличались виртуозностью исполнения и достоверностью в передаче особенностей человеческого характера.

Крупнейшим французским портретистом этой эпохи был Жан Клуэ Младший (1485 – 1540). Рисунки Жана Клуэ, отличающиеся исключительной силой пластической выразительности и яркостью характеристик, входят в число лучших творений этого жанра в искусстве XVI века. Им присуща монолитная цельность трактовки образа, острая точность характеристики. Подчас художник детально прорисовывает только одну голову, острым точным штрихом намечает лепку объемов. Несмотря на известное однообразие композиционных приемов – он предпочитает изображать голову человека в трехчетвертном повороте, – Жан Клуэ всегда очень живо улавливает облик людей своего времени. Перед нами проходит целая

вереница придворных дам и кавалеров: Диана Пуатье, Анна Монморанси, Гильом Гуфьер и многие другие. Некоторые из них позировали художнику неоднократно. Нам известны три портрета героя битвы при Мариньяно Гайо де Гануйака (1516, 1525, 1526 гг.), два портрета маршала Бриссака (1531, 1537 гг.). «Портрет графа д'Этан» (ок.1519, музей Конде, Шантильи), представляет образец лучших карандашных портретов Клуэ. Карандашные портреты Жана Клуэ невольно вызывают в памяти портретные рисунки великого мастера немецкого Возрождения Ганса Гольбейна Младшего, созданные примерно в то же время. Оба художника с замечательным мастерством и точностью умели передавать в портрете все детали человеческого лица. Однако по манере исполнения их рисунки отличны друг от друга. Для Гольбейна главным средством выражения была линия, которая передавала характер человека и в то же время была наделена своей собственной декоративной выразительностью и красотой. В портретных рисунках Клуэ нет четких линий, а контуры смягчаются легкой штриховкой. Рисунок Клуэ воспринимается, прежде всего, не на плоскости листа, как у Гольбейна, а как объемно-пластическая, почти скульптурная форма. И в этом смысле карандашные портреты Клуэ гораздо ближе к итальянской традиции, нежели к Гольбейну.

Пьер Дюмустье Старший (1540 – 1625) талантливейший мастер французского карандашного портрета. Портрет, изображающий его брата, тоже художника, Этьена, сделан в обычной для того времени технике: тонкий рисунок итальянским карандашом оживлен теплым тоном сангины и местами тронут цветными карандашами. Создается впечатление сознательной незаконченности, недосказанности, дающей пищу воображению зрителя. Основной рисунок карандашом тоже подчеркнута незавершен. Умное лицо с внимательным взором, свободно устремленным куда-то в сторону, густые жесткие волосы проработаны тщательно, хотя и безо всякой сухости: контуры не прорисованы резкой линией, а как бы исчезают в полутени. Более легко обозначено подпирающее голову кружевное жабо, а шея и плечи намечены еще свободнее. Линии здесь как будто растворяются в фоне. Благодаря такому приему голова молодого человека как бы выплывает из бумаги, формируется на глазах. Это незаконченный, тщательно и навсегда закрепленный на холсте облик; в котором есть нечто зыбкое. Отвечает такому ощущению образа и эмоциональное состояние портретированного. Он задумчив, быть может, даже немного печален.

Наряду с Жаном и Франсуа Клуэ, последний рисовальщик из рода придворных портретистов французских королей Дюмустье Даниель (1574 – 1646) является выдающимся автором карандашного портрета столь ценимого и любимого в XVI и в начале XVII века. «Портрет молодого человека (Жак де Ланграж де Аркьен)» (1606) исполнен пастелью. Рисунок представляет собой погрудный портрет молодого человека с вьющимися волосами в камзоле с большим отложным воротником. Здесь передан уже не только яркий и хорошо очерченный характер, как в портретах раннего Возрождения,

но и улавливается внутренняя жизнь, настроение. Так психологический строй образа полностью соответствует формальной структуре листа.

Карандашные портреты рассчитаны на иной характер восприятия, нежели портреты живописные. Последние смотрятся с определенной дистанции; они своей законченностью отчуждены от зрителя. Рисунки смотрели, держа лист в руках, в интимном общении с образом. Человеческое изображение возникает перед зрителем в момент, когда из папки извлекается рисунок, возникает как некое зыбкое впечатление, подобное ускользающим образам лирической поэзии.

Такой характер трактовки вызывает много ассоциаций, заставляет работать воображение, создает ощущение тонкой психологической атмосферы, окутывающей образ. И вместе с тем художник безукоризненно чувствует пластику формы, умело справляется со сложным ракурсом слегка повернутой в сторону головы, точно рассчитывает соотношение пятна, рисунка и фона. Вот это сочетание эмоциональной тонкости и формальной сдержанности тоже составляет характерную черту «галльского духа» – истинного духа Франции. И вместе с тем в этом портрете, где жизнь души уже вполне ощутима за характерной внешностью, можно отметить предвосхищение того расцвета психологизма, который совершится уже в следующем, XVII столетии.

Французская графика XVII века обнаружила еще большую зависимость от официальных требований, чем другие виды искусства. Художники почти все прошли школу Симона Вуэ и были его последователями. Так завершился процесс перерождения классицизма в академизм. Претендуя на роль хранителя художественных традиций классического искусства, академизм использовал культ античности для создания отвлеченных и безжизненных норм красоты. Изобразительные приемы подчинялись жестким канонам, регламентировалась даже передача человеческих эмоций, которые изображались по раз и навсегда установленному шаблону.

Вождем академизма стал Шарль Лебрен (1619 – 1690), во второй половине XVII столетия был одним из выдающихся художников. Портреты и наброски, традиционно исполняемые тремя мелкими, постепенно стали дополняться пастелью. Около 1665 года французский художник Шарль Лебрен написал пастелью торжественный портрет Людовика XIV, скрепив тем самым новое художественное средство печатью королевского благоволения.

В истории французского рисунка XVIII век, несомненно, представляет собой наиболее прославленный, но и, пожалуй, и наименее исследованный период. Одна из главных причин этого парадокса коренится в том, что интерес к искусству восемнадцатого столетия возродился при второй империи, когда в прошлом жадно стремились отыскать аналогии настоящему. Самый надежный путь изучения искусства это, бесспорно, изучение рисунка. Рисунок обычно рассматривался как подготовка к созданию законченного произведения, будь то живопись, скульптура или архитектура. Рисунок XVIII века, оставаясь для его автора средством

изучения природы, становится – и это особенно важно – средством художественного самовыражения. Он освобождается от зависимости от других видов искусства, и в частности живописи (разумеется, претенденты были и раньше: так, например, карандашные рисунки XVI века заказывались и исполнялись как самостоятельные рисунки). Прежде всего, стала богаче и разнообразнее сама техника рисунка.

Традиция использования техники черного и белого мела, унаследованная в XVII веке Вуэ, Лебреном от венецианцев и Аннибале Каррачи, была продолжена в XVIII веке Лемуаном. Благодаря рисункам Ватто восторжествовала техника «трех карандашей», которую столетием раньше оценил Рубенс: это сангина, черный и белый мел. Складывается ведущая тенденция искусства того времени – цвет. Отсюда и замечательное развитие красочных техник, среди них особенно выделяется пастель. Так, этюды Лемуана представляют собой необыкновенно цветонасыщенные пастели. Цветовые эффекты подчеркиваются то желтоватым, то голубым, то розовым тоном бумаги овладев разнообразными техниками, добившись полной автономии, рисунок начинает соперничать с живописью. В XVIII веке появляется новый тип рисунка – не этюд, не эскиз, а настоящая картина, не уступающая по своей завершенности живописной. Это очевидно в портретах пастелистов, притязавших на равенство с портретами живописцев (поскольку они были не менее законченными, чем последние) и вместе с тем сохранявших все качества, присущие пастели.

В Салон 1704 года Жозеф Вивьен (1657 – 1734) представляет двадцать пастельных портретов в натуральную величину. И с этого времени началось триумфальное шествие пастельного портрета. К середине века эта техника завоевала исключительную популярность. «Публика, – писал Ла Фон де Сент-Иен, автор «Размышлений об искусстве», — приняла ее с воодушевлением; все захотели писать портреты пастельными карандашами».

С этим же периодом связано и имя Антуана Ватто (1684 – 1721). Большой поклонник Рубенса, он прославился главным образом как автор "галантных празднеств". Его многочисленные живописные полотна, великолепные сангины, проникнуты тонкой грустью, навеянной мыслью о быстротечности жизни.

Рисунки Ватто составляют одну из самых замечательных страниц французского графического портрета XVIII века. Художник рисовал обычно в три цвета, пользуясь черным итальянским карандашом, сангиной и мелом. Его рисунки основаны на живом наблюдении. Они делались для будущих картин, которые сам художник не называл так, как мы их теперь именуем, а например: «Маленькая картина, представляющая сад с восемью фигурами». В графике Ватто встречаются эти разнообразные фигуры: дворяне и нищие, солдаты и знатные дамы, торговки и крестьяне – огромное собрание типов, составившее впоследствии четыре тома гравированных «фигур различных характеров».

Замечательны наброски декоративных панно, изящные пейзажные рисунки, но особенно хороши женские головки – в разных поворотах,

движениях, передающих те едва уловимые оттенки переживаний, которые так ценил живописец. Эскизы являлись поисками позы, жеста, нужных для картин, однако рисунки обладают таким глубоким содержанием, что приобретают самостоятельную реалистическую ценность. Легкие штрихи и волнистые линии воссоздают пространство, скользящие блики света, переливчатость блестящих тканей, нежность воздушной дымки. В рисунках Ватто содержится то же тонкое поэтическое очарование, что и в его живописи. «Фигура обнаженной женщины» (? Париж. Лувр. Кабинет рисунков. Черный мел, сангина на желтоватой бумаге.) Изображение молодой женщины с поднятой рукой, которая скрывает ее лицо, является одним из прекрасных творений Ватто – рисовальщика, где он предстает во всеоружии своего искусства. Здесь и необычайно правдивая фиксация движения, и переключка взаимосвязанных ритмов, и композиционная точность, и техническое мастерство в передаче упругой плотности форм, их фактуры и колорита. Легкие штрихи и волнистые линии воссоздают пространство, скользящие блики света, переливчатость блестящих тканей, нежность воздушной дымки.

В рисунках Ватто содержится то же тонкое поэтическое очарование, что и в его живописи. Для Ватто, как впрочем, для большинства лучших французских художников XVIII столетия, характерно великолепное мастерство рисунка. Современники ценили такое мастерство очень высоко: «Нет ничего выше этого жанра: тонкость, изящество, легкость, правильность, выразительность; не остается желать ничего более, и его будут считать одним из величайших и лучших рисовальщиков, которых создала Франция», – писал Жерсен об этом «самом французском из всех французских художников».

Превосходный рисовальщик, в своих жанровых сценах Буше (1703–1770) не в чем столь не велик как в передаче внутренних, порой скрытых, эмоций на холст и бумагу. «Нептун и Амимона» (Париж. Лувр. Кабинет рисунков. Черный мел, кисть коричневого тон и белила.) – прекрасный сохранившийся эскиз настенного ковра из серии шпалер «Влюбленные боги». С годами у Буше вырабатывается легкий, но эффектный штамп, так как от него требовали частого повторения работ. К концу жизни ему несколько изменяет и чувство цвета. Однако и в 1760-е годы он работает живописи и рисунке, где воплощает свой колористический дар в пастелях, гуашах, технике рисунка «в три карандаша» (сангина, белый и черный мел по тонированной бумаге). Живописный талант Буше, его рафинированный вкус высоко ценили ученики и современники. Таковы рисунки пастелью «Девушка с букетом роз», «Сон».

Художник Франции первой половины XVIII века, крупный мастер рококо Франсуа Лемуан (1688 – 1737). В его творчестве интересна работа, выполненная черным и белым мелом «Две фигуры стоящих мужчин» (1701. Лувр, Кабинет рисунков). Эту работу для фрески капеллы богородицы в парижской церкви Сен-Сюльпис. В рисунке штудируются фигуры нижнего ряда. Взгляд каждого из этих персонажей устремлен к богородице, молящейся за своих

прихожан, представленных св. Петром и св. Сьюльпицем. И концепцией, и техникой исполнения рисунок примыкает к традиции этюдов черным мелом, начало которой положили Вуэ и Лесюер.

Этюд головы Гебы (1712. Лондон, Британский музей. Пастель на голубой бумаге) для свода в салоне Геркулеса версальского замка выполнена Франсуа Лемуаном. Главная группа композиции «Апофкоз Геркулеса» изображала Юпитера, приветствующего геркулеса, в то время как Гименей подводит к нему Гебу, богиню юности. Самый факт, что этот этюд, сохранивший свою изначальную свежесть, принадлежал таким известнейшим собирателям как Ламперер, Конти, свидетельствует о пристрастии XVIII века к живописным цветным рисункам.

Огромное развитие и распространение пастели произошло благодаря художнице Розальбе Каррьеры (1675 – 1757). Создавая удивительно нежные образы (главным образом женские), она внесла новизну в искусство пастели, а ее виртуозность и умение скрыть от внимания публики основательную подготовительную работу помогали создавать идеализированные образы, преисполненные тайны и очарования. Только в 1720 году, приехав в Париж, она создала за год, как считается, не менее пятидесяти портретов, в которых применяла иногда исключительно тонкие живописные сочетания: белое на белом.

Примером пастельной живописи может служить рисунок «Голова девушки». Вся работа отличается мягкой растушевкой. Переходы одного тона в другой сделаны при помощи растирки. Несколько увереннее сделаны локоны волос. Своеобразие рисунку придают крупные глаза с подчеркнутыми веками.

Созданный в Вене пастельный портрет «Метастазио» (1730. Дрезден, Картинная галерея) – один из ранних шедевров Розальбы. Полуфигура прославленного либреттиста, работавшего при венском дворе, изображена в трехчетвертном повороте. Маленькая черная бархатная шапочка эффектно оттеняет рыжеватые пряди волос и яркие голубые глаза. Колорит портретов Розальбы всегда строится на тональной разработке одного-двух цветов: синего в портрете кардинала М. де Полиньяка (1731. Венеция, Галерея Академии), серо-пепельного и черного – в портрете французского консула в Венеции Ле Блона (1727, Дрезден, Картинная галерея). Художницу всегда интересует лицо модели, костюм же составляет необходимое декоративное дополнение в поиске тональных сочетаний. В жемчужно-серой гамме тонов написан портрет известной венецианской красавицы Катарины Барбариго. Портрет Марии Лабиа (? Дрезден, Картинная галерея), возлюбленной президента парламента Дижона де Бросса, построен на нежном сочетании оттенков розового и голубого цветов. В серии портретов венецианских знатных дам (*gentildonne*, как их называли в Венеции) передана легкость характеров изображенных (Изабелла Пизани (? Дрезден, Картинная галерея), Лукреция Мочениго (? Дрезден, Картинная галерея). В этих портретах Розальбы проявилась уходящая изысканность эпохи рококо.

Большое количество превосходных произведений – свидетельств этой пышной эпохи оставили нам современники Ватто – Жан Батист Перроно, Морис Кантен де Латур, Франсуа Буше, Жан Шарден – все отдали дань пастели, создав в этой технике подлинные шедевры. Если в творчестве Ф. Буше пастель занимала важное, но не преобладающее место, то, например, Ж.Б. Перроно, начиная с 1745 года, предпочитал работать именно пастелью, направив свои усилия на поиски колористической гармонии.

Ж.Б. Перроно (1715–1783) сравнивают с М. К. де Латуром. Этих мастеров особенно сближает пристальное внимание к внутреннему миру человека, стремление запечатлеть на полотне малейшие оттенки чувств. Ж.Б. Перроно обладал талантом, столь необходимым портретисту, – способностью уловить и передать индивидуальность модели во всех ее проявлениях. В отличие от других пастелистов Ж.Б. Перроно настолько не скрывал свои технические приемы, что знатоки советовали рассматривать его произведения, отойдя на некоторое расстояние. Произведения Перроно отличаются относительно свободной манерой письма и нежностью цветовых созвучий; предпочитая тип камерного (преимущественно погрудного, реже – поясного) портрета. Художник обычно подчеркивал в своих моделях душевную мягкость и созерцательность, стремился выявить эмоциональную привлекательность людей, нередко внешне заурядных и не принадлежащих к высшему свету (среди заказчиков Перроно преобладали провинциальные дворяне и буржуа).

Необыкновенно тонко и проницательно написана «Девочка с кошкой» (1745. Национальная галерея Лондон). Нежный образ девочки, отвечающий всем требованиям парадного портрета. Горделивая посадка маленькой леди, прямой серьезный взгляд, голубое платье с глубоким декольте и обилием кружев, отвечает всем требованиям модниц XVIII века. Общий холодный колорит картины говорит о некой отчужденности модели от простых детских игр, даже котенок не прижат, как это обычно делают дети, а несколько отстранен. Маленькая натурщица держит котенка за лапки левой рукой, чтобы он не смог порвать платье и лишь нежное объятие правой руки, говорит о ее привязанности к любимому питомцу.

Одним из наиболее ярких представителей пастели Жан Батист Шарден (1699 – 1779). Его шедевр – «Автопортрет в очках» (1771, Лувр) сделан именно пастелью. Ж. Шарден обратился к пастели в поздний период своего творчества, когда ослабевшее зрение уже мешало ему работать маслом. С именем этого художника связано два новшества: он писал пастелью, накладывая рядом параллельные штрихи разного цвета, передающие одновременно форму и цвет, предвосхитив открытия импрессионистов, а также применял последовательное наслаивание, создавая плотную текстуру произведения.

В более ранних портретах Шардена (например, в изображении сына ювелира Годфруа) черты характера раскрывались через занятие, имеющее настолько большое значение в картине, что она воспринимается скорее как

жанровая сцена. Не случайно портрет сына Годфруа более известен под названием «Мальчик с юлой» (1777. Лувр, Париж).

В 1770-е гг., перейдя к технике пастели, Шарден сосредоточивает внимание на самом облике портретируемого. В этих произведениях кристаллизуется тип человека третьего сословия. Таков «Портрет жены художника» (1775. Лувр, Париж). В ее озабоченности и серьезности взгляда – следах каждодневных маленьких тревог и волнений – проступают черты домовитости и расчетливости, свойственные самому укладу жизни, воплощенному в этом изображении. «Автопортрет с зеленым козырьком» (1775. Лувр, Париж) представляет самого Шардена в домашней одежде. В четком объеме фигуры, для которой тесен формат картины, читается твердость осанки. В уверенности позы, подкрепленной сдержанным поворотом головы, в пронизательности внимательного взгляда выступает строгое достоинство сурового и взыскательного человека, прошедшего большой и сложный жизненный путь. Художник изобразил себя «крупным планом». Голова и верхняя часть груди едва умещаются в узком пространстве холста. Благодаря этому лицо кажется приближенным к зрителю: его приходится рассматривать вплотную. Лицо, окутанное легкой, прозрачной светотенью, обращено к зрителю. Глаза за большими круглыми очками, как-то по-домашнему оседлавшими крупный нос, смотрят внимательно, со спокойной заинтересованностью. Плотны сжаты тонкие губы, во всем облике угадывается ум и чувство собственного достоинства, мастер изобразил себя в повседневном, рабочем облике. На нем домашний халат, шея небрежно завязана платком. Что-то вроде чалмы окутывает голову, а поверх нацеплен зеленый небольшой козырек, защищающий слабые глаза от резкого света.

В Европе господствовал тогда парадный аристократический портрет, где человек изображался в пышном и изящном одеянии, таким, каким он должен был являться в обществе. В этих портретах много подлинной тонкости, рафинированности не только внешней, но и внутренней, но не бывало той естественной простоты, того особого жизненного тепла, той свободной сердечности, которая так полно раскрывается в автопортрете Шардена. Отсутствие парадного блеска отнюдь не означало отказа от богатства живописного языка, здесь нет эффектных контрастов цвета, нет звучных открытых тонов, нет причудливой легкости манеры. Колорит Шардена внешне очень скромный; он выдержан, в общем, непритязательно-будничном серо-серебристом тоне. Белое, теплое желтое, неяркое розовое, приглушенно зеленое сливаются в тончайших гармониях сложных тональных переходов. Поэтому и образ человека при всей его простоте и подчеркнутой обыкновенности проникнут неброской, но глубокой поэтичностью. Все его творчество было посвящено отображению скромной, непритязательной жизни простых людей третьего сословия той поры, когда буржуазия только собиралась с силами и отнюдь не была тем революционным классом, который в дни буржуазной революции конца века смел старый режим.

Портретист Морис Кантен де Латур (1704 – 1788) работал преимущественно в технике пастели, придавая своей живописи изысканный колорит. Его персонажи, как правило, творчески одарённые люди: писатели, музыканты, актёры. В отличие от большинства живописцев XVIII столетия Латур стремился показать, прежде всего, внутреннюю красоту человека. Это прекрасно чувствуется в облике очаровательной актрисы Мари Фель (Сен-Кантен, Музей). Он быстро заметил моду на пастельные портреты и посвятил этому жанру всю свою жизнь. Созданные им произведения отличаются изяществом и тонким психологизмом, множество этюдов и набросков, которые по своим художественным достоинствам часто превосходят его законченные портреты.

Влияние Р. Каррьеры на творчество М.К. де Латура несомненно. Уступая ей в легкости мазка и нежности колорита, он более точен в рисунке и, как отмечали современники, никогда не пренебрегал сходством. Свою основную задачу М.К. де Латур видел в передаче внутреннего мира, темперамента и чувств позирующих ему людей. М.К. де Латур делал большое количество подготовительных эскизов, а чтобы не утомлять именитых заказчиков долгим позированием, писал голову модели на отдельном листе бумаги, который потом в мастерской вставлял в общую композицию.

Большинство работ Латура выполнено в технике пастели, получившей широкое распространение во французском искусстве XVIII века. Все они отличаются естественностью композиций, исключительной тонкостью рисунка, свободой выполнения, изысканностью колорита, то более сдержанного, то более звучного, но всегда гармоничного. Острый наблюдатель природы, тонкий знаток человеческой психологии, Латур воссоздает в них живые и яркие образы своих современников. Его портретам присуща необыкновенная острота и живость выражения, и вместе с тем они отличаются глубиной психологической и социальной характеристики. К числу интереснейших работ мастера принадлежат его многочисленные этюды, также исполненные в технике пастели. По умению уловить мгновенное выражение, взгляд, улыбку, передать настроение человека и мимолетность чувства эти работы не имеют ничего равного в искусстве XVIII века.

Поражают размеры пастелей Латура. «Портрет маркизы де Помпадур» (1755. Лувр, Париж) – 177,5x131 см, а размер портрета председателя Габриеля Бернара де Рие (1741. Лос-Анджелес, музей П. Гетти) еще больше – 210x151 см. Эти два произведения являют собой вершину творчества художника, который продемонстрировал всю виртуозность воспроизведения разнообразной текстуры – шелка, бархата, ковров, кружева, дерева и металла. Причем при таком обилии аксессуаров композиция не кажется перегруженной. Это уже не камерный портрет, а настоящая картина. В Салонах 1740-х годов подобные произведения так и обозначались: «картина-пастель».

Особый интерес в творчестве Мориса Кантена де Латура представляют его автопортретные «штудии», которые поражают виртуозной техникой, фантазией и изобретательностью. Например, «Автопортрет с указательным пальцем» (1735. Женева, Музей искусства и истории). Латур был страстно увлечен изучением человеческого лица и рисовал его часто отдельно, вне всякого контекста, в виде маски. Таков «Автопортрет» (ок. 1736 – 1737 гг., Париж, Лувр, кабинет рисунков) выполненный черным и белым мелом, сангиной, пастелью на коричневой бумаге. Вот как описывает эту работу Розелин Баку: «Один из знаменитых набросков Латура, еще более выразительный, чем его законченные пастели. Немногими штрихами карандашей художник фиксирует черты своего лица и передает его ускользающее выражение, доверительно раскрывая свой внутренний мир. Перед нами образ человека, наделенного даром фантазии, и проникнутого чувством тревоги; человека с присущими ему иронией, страстностью. Рисунок Латура можно считать графическим шедевром, выражающим мироощущение целой эпохи».

В портретах влиятельных особ Латур прибегал, как правило, к идеализации и подчеркивал высокий социальный статус модели, тогда как портреты его друзей написаны с искренней теплотой и отличаются более спонтанной манерой исполнения «Портрет скульптора Рене Фремена» – (1743. Париж, Лувр); «Портрет Шардена» (1761. Париж, Лувр). Костюм в некоторых работах исполнен в более свободной манере, чем голова. Светлые и темные штрихи как бы подчеркивают высоту, рельеф и характер разнообразных складок платья. Воротничок оттеняет темную кожу лица, внося разнообразие в общую цветовую характеристику одного из портретов.

Латур писал в этой технике огромные парадные портреты (например, портрет Людовика XV), для которых склеивал бумагу из нескольких кусков. Куски вырезались по контуру, крепились на холст, а стыки маскировались размашистыми штрихами. В портретах влиятельных особ Латур прибегал, как правило, к идеализации и подчеркивал высокий социальный статус модели, тогда как портреты его друзей написаны с искренней теплотой и отличаются более спонтанной манерой исполнения «Портрет скульптора Рене Фремена» – (1743. Париж, Лувр); «Портрет Шардена» (1761. Париж, Лувр).

Проницательный аналитик и тонкий психолог, он умел передать не только индивидуальное своеобразие внешнего облика модели, но и характер человека, его темперамент, эмоциональное состояние. Замечательный физиономист, он обладал редкой способностью запечатлеть подвижную мимику человеческого лица, живой блеск глаз и выразительную улыбку – то озорную, лукавую, кокетливую, то насмешливо-ироническую, надменно-любезную, высокомерно-снисходительную или добродушно-благожелательную.

Для ранних его портретов характерны жанровая повествовательность, разнообразие композиционных решений, непринужденные и естественные позы персонажей, экспрессивная мимика. В зрелый период творчества (1760-

е годы) Латур тяготел к простоте, строгости, обобщенности. Неотъемлемой частью творческого наследия мастера являются так называемые *preparations* – подготовительные эскизы, которые ввиду их формальной и образной завершенности имеют самостоятельную художественную ценность. Эти оригинальные этюды человеческих лиц, в которых пастель сочетается с карандашом, мелом и сангиной, отличаются многообразием приемов штриховки и богатством колористической гаммы. Например, «Preparation к портрету Вольтера». (? Стокгольм, Национальный музей), «Preparation к портрету маркизы де Курси» (? Сен-Кантен, Музей А. Лекюйе).

Влияние Латура испытали многие французские портретисты, в том числе его ученик Ж. Дюкре, а также Л. Дюпон и Ж. Б. Перроно. По свидетельству современников Латура, он, как редко кто-либо другой, схватывал сходство; с этим качеством соединялись сила, гармония и приятность красок, сохранившихся до сего времени в его портретах, несмотря на их давность. Наибольшее число их находится в Сен-кентенском музее; их собрано также немало в Луврском музее, в Париже. Многие произведения Латура гравированы выдающимися мастерами его времени.

Таким образом, в начале XVI века французские карандашные портреты имели вспомогательное значение, выступая эскизами для масляных портретов. Во второй пол. XVI века портрет, превращаясь во вполне законченный самостоятельный жанр, стремится раскрыть глубину внутреннего мира человека.

Переломным моментом в истории пастели, является XVII век. Появляются крупноформатные детально проработанные парадные портретные композиции, внешне похожие на работы масляными красками.

В XVIII веке пастель стала наилучшим выражением вкусов высшего общества, пониманием духа эпохи. Изысканность и декоративизм, эмоциональность и поэтичность, легкие пастельные тона и тонкие переходы теней и полутонов были присущи произведениям художников этого времени.

Эволюционное развитие пастельной живописи связано с творчеством Розальбы Карьеры. Женских и детских головки, выполненные художницей, известны своими сияющими палитрами, блестящими бархатными переходами, и деталями миниатюриста.

Жан Батист Шарден внес новое в саму технику пастели. Он писал, накладывая рядом параллельные штрихи разного цвета, передающие одновременно форму и цвет, предвосхитив открытия импрессионистов.

Вопросы для контроля

1. Какой тип портрета выработали французские художники XVI века?
2. В чем вы видите влияние французского портрета XVI века на пастельную живопись последующих эпох?
3. Перечислите художников, работавших в технике рисунка «в три карандаша».
4. С каким портретом связано официальное признание пастельной живописи?
5. Назовите художников-пастелистов XVIII века.
6. В чем особенность портретов Ж. Шарден, выполненных в технике пастели?

7. Назовите особенности пастельных работ Морис Кантен де Латура.
8. В чем проявляется влияние Р. Каррьеры на творчество М.К. де Латура?

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Раздел 4. Пастель в творчестве художников импрессионистов

Импрессионизм (фр. *impressionisme*, от *impression* – впечатление) – художественный стиль в искусстве последней трети XIX – начала XX вв., оказавший огромное влияние на все последующее искусство. Его представители стремились передать непосредственные впечатления от окружающего мира, изменчивые состояния природы живописными средствами. В стиле импрессионизма работали такие мастера как Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Камиль Писсарро, Фредерик Базиль и Берта Моризо. [11,7] Для их произведений характерны изображение случайных ситуаций, смелость композиционных решений, кажущаяся неуравновешенность, фрагментарность композиции, неожиданные точки зрения, ракурсы, срезы фигур рамой. Импрессионисты отбросили традиционные разграничения этюда, эскиза и картины. Они начинали и заканчивали работу прямо на открытом воздухе – на пленэре.

Художники изменили технические приемы изображения, отказавшись от контура, заменив его мелкими отдельными и контрастными мазками. Этому способствовало новшество в изобразительных материалах – тюбики с краской, имевших консистенцию свежего масла, что было идеально для наложения на холст густыми пастозными мазками кисти или даже шпателя; оба способа использовали импрессионисты.

Приход импрессионизма ознаменовал новую эру в истории живописи. Художники сделали эстетически значимой современную жизнь во всех ее проявлениях, а также экспериментировали с цветом, запечатлевая все его изменения под влиянием подвижной световоздушной среды. В пастелях импрессионистов цвет являлся носителем света; он рождал реальность, живущую благодаря цвету и свету. Светлые тона солнечного спектра – одна из заповедей импрессионизма. Они отказывались от черных, коричневых тонов, ибо солнечный спектр их не имел. Импрессионисты учитывали законы восприятия цвета на расстоянии и, по-возможности, избегая смешивать краски на палитре, располагали чистые красочные мазки так, чтобы они смешивались в глазу зрителя.

Обращаясь к разным техникам живописи, они работали маслом, темперой, гуашью и пастелью. Пастельная техника идеально подходила для работы с натуры, а интерес к реальным сценам делал ее более востребованной. Пастель была близка импрессионистам, так как позволяла передавать мгновения постоянно меняющегося мира, схватывать мимолетное, едва уловимое впечатление от действительности и в то же время реалистично воплощать его в экспрессивных линиях, растушеванных цветовых пятнах, мягких бликах.

Быстрая техника работы пастелью предоставляла художникам широкие возможности, соединяя в себе спонтанность рисунка и цветовое богатство живописи, импрессионисты шаг за шагом вырабатывали

живописную пастельную технику, позволяющую им передавать мимолетные впечатления от природы: игру солнечных бликов на воде, колыхание листвы, мерцание света.

Практически все из вышеназванных художников-импрессионистов обращались к данной технике. В 1874 году Клод Моне рядом со своими картинами маслом показал семь пастелей. Художник использовал пастель во время посещения Нормандии, чтобы запечатлеть богатые цвета и плотные структуры ее окрестностей, утесов и неба. К таким работам можно отнести «Сент-Адресс» (1865, частная коллекция), «Море на закате» (1862, Музей изобразительных искусств, Бостон), «Дорога и дом» (1865, частная коллекция). В пастели «Этрэат» (1865, частная коллекция) Моне ввел достаточно сложную перспективу, о ее диагонали говорит узкая дорожка вдоль вершины утеса, проходящая мимо хижины офицера береговой службы. Она же утверждает человеческое присутствие в холодном колорите полотна.

Эдуарда Мане (1832–1883) пастель привлекала, прежде всего, возможностью внести в произведение ощущение спонтанности, создавать мягкую, бархатистую фактуру. Именно эти черты мы можем найти в таких его произведениях как «Женщины пьющие пиво» (1880, Собрание Нансен, Копенгаген), «В кафе» (1880, Художественная галерея и музей Франция), «Девушка на скамейке» (1879, частное собрание, Нью-Йорк).

Значительное место в творчестве Мане принадлежит женским портретам, исполненным пастелью. Он с одинаковым вдохновением пишет и рисует представительниц всех слоев общества – от светской дамы до служанки бара. Художник часто изображал молодых и элегантных посетительниц мастерской, такие пастели он делал за один сеанс. Образы столь вдохновенны, столь полны жизнелюбия и увлеченности, что в большинстве своем принадлежат к лучшим его работам.

Примером вышесказанного может быть «Венка (Ирма Бруннер)» (1880, музей Орсе). На бумаге сероголубого тона изображена молодая женщина ее выбеленное лицо красивым профилем ложиться на фоне черной шляпы сдвинутой на сторону не видную зрителю. Розовая кофточка с закрытым горлом заканчивается белым кружевом и списывается со светлым цветом кожи. Черные волосы мягко сливаются с черной шляпой с пером, предоставляя контрастный фон для лица.

На пастели «Мадам Мане на синем диване» (1874, Кабинет рисунков, Варшава) изображена девушка на диване в белой шляпке, черные ленты которой ложатся на серую кофточку, белые пышные юбки спускаются с синего дивана на охристый пол, что создает цветовой и тональный контраст, это выделяет Мане среди других художников-импрессионистов.

Мане хотел создать сюиту из четырех полотен, где женские фигуры олицетворяли бы времена года, однако в свет вышли только два его произведения: Мэри Лоран – в образе «Осени» (1883, Нанси, Музей изящных искусств) и Жанна де Марси – «Весны» (1881, Нью-Йорк, частное собрание). Благодаря легкости, воздушности самой техники, а также своеобразию композиционного решения, носящего характер импровизации, эти портреты

впечатляют удивительной непосредственностью, свежестью, близостью пастель к акварели.

В некоторых произведениях художник специально использует прием, позволяющий сохранять прозрачность светлых пятен, под которыми ощущается зернистая поверхность холста; он обыгрывает паузы, когда цвета не подходят вплотную друг к другу и между ними переливается «чистое» пространство. Никаких звучных цветовых контрастов, лишь гармоническое соседство прозрачных, переходящих друг в друга штрихов и пятен. Сочетания цветов изысканны и красивы. Так, пленительное розовое девичье лицо в пастели «Девушка на скамейке» (1879, Нью-Йорк, частное собрание) подается Мане в окружении светло-коричневых (платье) и салатных (зелень сада) тонов. А фигурка живой сероглазой парижанки «Портрет мадам Гийеме» (1880, Копенгаген, музей Ордрупгард) в закрытом костюме с жестким воротничком окутывается элегантно спускающимся с плеч коричневым мехом.

Многие пастели Мане оставались простыми портретами, однако среди работ, созданных в этой технике, встречаются и удивительные жанровые сценки, наполненные непобедимым духом обыденной жизни. Это, например, «Женщины, пьющие пиво» или «Женщина, поправляющая подвязку» (1880, Собрание Нансен, Копенгаген).

Искусным мастером пастели, выработавшим свой особый художественный язык, был Камиль Писарро (1830–1903). В этой технике им написано множество разнообразных по темам произведений «Склоны» (1880, Национальная галерея, США), «Улица» (1885, частное собрание), «Эскиз. Урожай» (1884, частное собрание)

Одна из его работ «Сборщики яблок» (1881 – 1886, частное собрание) на первый взгляд производит впечатление работы эскизного плана. На картине изображена только одна девушку, ее взгляд устремлен вверх в поисках спелых яблок. Она изображена со спины, на ней коричневое платье, а сверху одет фартук, завязанный сзади на большой узел. Привлекают красиво забранные назад и уложенные в пучок волосы. В руках у нее, едва намеченный несколькими штрихами, сачок для сбора яблок.

Наиболее яркий представитель импрессионизма Пьер Огюст Ренуар (1841–1919) в ранний период творчества почти не обращался к пастели. Однако со временем эта техника стала играть заметную роль в его творчестве. Художник тонко чувствовал, и умело использовал ее возможности: мягкость рисунка, тонкость тональных переходов, богатство цветового мерцания.

В своих работах Ренуар изображает детей с игрушками, с домашними животными, с музыкальными инструментами, одних или с взрослыми, в интерьере или на природе, почти всегда в активном общении с окружающим миром. Так, в портретах «Белошвейка с сыном» (1886, частное собрание), «Габриэль с детьми Ренуара» (1892 – 94, частное собрание), «Читающие дети» (1883, частное собрание) художник прекрасно передает нежные, переливчатые сочетания цветов в одежде и фоне, гладкую, как будто

фарфоровую кожу, мягкость и шелковистость волос, широко открытый ясный взгляд – все превращается у Ренуара в настоящий гимн человеческой весне.

Интересна пастель «Женский портрет» (1877, Эрмитаж), кто позировал для этого портрета - неизвестно, но облик женщины, ее поза и декоративные детали фона свидетельствуют, что это заказной портрет. Картина исполнена в ключе, по всей видимости, импонировавшем заказчице. Возможно, ею же подсказан и выбор техники пастели, которая самим художником практиковалась довольно редко. Но Ренуар, даже если и считался с желанием заказчика, никогда не менял своего почерка. Непринужденность и легкость, с какой в этом портрете «звучат» арабески фона, напоминают о том, что чисто живописные проблемы оставались для него основными в работах любого рода. Ренуару было близко радостное ощущение бытия, ощущение почти физиологическое, то ощущение, которое не знает моральных срывов и больных вопросов современности и которое всегда побеждает в радостном усилии самоутверждения.

Техника пастели была популярна в творчестве Мери Кассат (1844 – 1926). В основе всех ее пастелей лежало пристальное внимание к материнству, ее работы отражали жизнь светской «современной Мадонны». Будучи ученицей Дега она вновь и вновь повторяла этот сюжет, как бы подтверждая слова своего учителя: «Важно передать один и тот же предмет множество раз. Ничто в искусстве не должно казаться случайным, особенно движение». [21, 15].

Мери Кассат никогда не стремилась к изображению обнаженной натуры, ей был чужд шумный и беспорядочный мир кафе-шантанов, театра и парижских улиц. В основе всех ее оригинальных композиций лежал великолепно выполненный рисунок, поэтому содержание ее пастелей ограничено темами, интересующими женщину из добропорядочной буржуазной семьи: материнство, домашний уют, сад, деревня, прогулки на природе. "Нет искусства менее непосредственного, чем мое. То, что я делаю, есть результат размышлений и изучения великих мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераменте я не имею понятия" [21, 10].

Подтверждением слов художницы может служить пастель «Мать с ребенком» (1893, частное собрание), в отличие от традиционных со времен средневековья изображений Марии с младенцем Иисусом, на картине Мери Кассат нарисована ее современница, держащая на руках своего ребенка. Особую прелесть картине придают теплые цвета в одежде матери.

Не вкладывая особенно глубокий психологизм в изображение крупнофигурных жанровых сцен, она мастерски передавала естественную пластику движений и живую характерность будничной жизни. В работах «Женщины, любующиеся ребенком» (1897, частное собрание), «Портрет мадемуазель Луизы» (1902, музей Метрополитен в Нью-Йорке).

Ряд новых творческих задач в технике пастели поставил перед собой Эдгар Дега (1834 – 1917). Он примыкал к направлению импрессионистов, хотя его живописные приемы были иными. В центре искусства этого

художника стоит изображение человека. Полотна Эдгара Дега внесли блистательный вклад в историю мирового и французского импрессионизма.

Изображением театра, сцены, балета художник успешно завоевал для искусства новые темы. Эти произведения сильно отличаются от понимания театральных картин XVIII веком. Дега непреклонно направлял свое внимание на сцену ради сцены. В его картинах главной задачей является поражающая внезапным ударом моментальность.

Работая над балетным циклом, Дега сделал решительный шаг, он перенес свой наблюдательный пункт из пространства зрителей или музыкантов за кулисы, откуда холодным профессиональным взглядом наблюдал за балеринами во время репетиций. Театр из второстепенного сюжета превращается в полноценный и доминирующий. Балерины представлены во время репетиции в пространстве, которое не замкнуто в себе, а уходит в глубину и выглядит как фрагмент без обозначенного центра композиции. Грациозные девушки, в цветных колышущихся шелковых пачках, стоят вдоль стен и слушают балетмейстера и скрипача или двигаются, переходя в фанатически отточенных движениях заданных упражнений от небрежного покоя к крайнему напряжению. Фигуры предельно точно распределены в пространстве. Стул, нотный пульт ритмически соотнесены с фигурами людей.

Дега – мастер одушевления пространства: он заставляет пустоту звучать. В пастелях «Танцовщица на сцене» (1877 – 79, Фонд Тиссен - Борнемиса), «Танцовщица за кулисами» (1880, музей Нортон Саймона), «Танцовщица, надевающая туфельку» (1885, музей Нортон Саймона), «Балетные упражнения» (1905, художественный музей, Толидо), изображающих фрагменты балетных классов, театральной сцены, но сохраняющих при этом изобразительное единство, художник приходит к поразительным вариациям мотивов. Дега экспериментировал с направлением взгляда, менял свою точку зрения так, что танцовщицы принимали неожиданные положения. В одиночку или группой они все ближе и ближе подходили к зрителю. Танцовщицы располагаются уже не в трехмерном пространстве, а явлены на плоскости изображения перед пестрыми красочными пятнами, перед кулисами и сценой.

Картина «Звезда» (1876 – 77, музей Орсе) является сильнейшей и самой виртуозной из пастелей Дега. Балерина здесь воистину является звездой. Она парит посреди сцены – летящая, сверкающая девушка в воздушной пачке. Ослепительно розовые и белые тона ее тела и костюма светятся на фоне темного пола. Сцена представляет собой открытый простор, занимающий большую часть полотна. Создается впечатление, что она плывет прямо на нас и вот-вот сорвется в пустоту. Яркий свет софита бросает отблеск на ее шею и подбородок, контрастируя с окружающей полутьмой. В таинственной глубине сцены, написанной поразительно смелыми и свободными мазками, заметен силуэт мужчины. Возможно, это сам художник: он часто прятался за кулисами и оттуда рисовал своих танцовщиц. [18,110]

Особой выразительности мастер добился в полотне «Голубые танцовщицы» (около 1898, ГМИ им. А. С. Пушкина, Москва), в котором изящные девушки поправляют свои костюмы перед выходом на сцену. Эффекты искусственного освещения, использованные мастером, очень умело придают картине сияние и искристость. Мерцание чистых нитей словно вызывает к жизни мелодию танца, в этом полотне воплощена полная непринужденность и свобода композиции. Четыре танцовщицы в картине образуют единое целое, своей пластикой передавая идею гармоничного и развивающегося движения. Светятся и переливаются газовые юбки, сверкают на корсажах и в волосах балерин зеленые, голубые и красные ленты, легко касаются пола ноги в розовых балетных туфлях.[7, 184]

В произведении «Перед экзаменом» (1880, Художественный музей Денвера). Дега запечатлел молодых танцовщиц, готовящихся к ответственному выступлению. В отличие от других полотен, в которых живописец стремился передать легкость и грациозность движений своих героинь, здесь он подчеркнул их эмоциональное состояние. Одна из девушек стоит в правой части композиции, ее поза расслаблена, плечи и голова опущены, словно она читает молитву перед выходом к экзаменаторам. Ее подруга, изящно наклонившись вперед, массирует ногу. За ними на лавке сидят две пожилые дамы, спокойно беседующие между собой. Дега стремился показать зрителю важное мгновение из жизни балерин, когда они настраиваются на выступление, чтобы выйти на сцену и заблистать.

Красочная картина «Танцовщица с букетом» (1878, Орсе, Париж) выполнена пастелью и темперой. Она воплощает стремление Дега передать эффекты искусственного света. Художник написал картину таким образом, что возможно сверху заглянуть за кулисы и увидеть, как исполнители второстепенных ролей поправляют свои костюмы. На переднем плане прима-балерина раскланивается перед зрителями, и огни рампы освещают ее лицо снизу. В результате этого лицо находится в тени, но на нем застыла улыбка. Такой замысел картины определил ее форму – она почти квадратная. Прежде чем Дега нашел правильное решение для композиции картины, он делал многочисленные эскизы на бумаге. Такая техника исполнения картины была бы невозможной, если бы он писал маслом на холсте.

Нередко художник обращался к образам посетительниц шляпных салонов. Несмотря на, казалось бы, весьма незатейливый сюжет работы «Модистки» (около 1882, Музей современного искусства, Нью-Йорк), она явилась плодом долгих размышлений автора. Композиционное построение произведения, в котором изображена его ученица Мэри Кассат, фрагментировано и строится, как и многие картины Дега, на принципах фотографии. Молодая девушка, примеряющая шляпу, практически полностью скрыта спинкой кресла, находящегося на первом плане. Модистка, которая протягивает посетительнице еще два головных убора, находится в левой части полотна и практически не различима. Падающая густая тень превращает фигуру женщины в декоративный элемент.

В произведениях этой серии мастеру удалось достичь новой выразительности в изображении реальной действительности и придать бытовой сцене монументальную обобщенность. Так, «У модистки» (1882, фонд Тиссен-Борнемиса), пространство картины, окутанной теплым колоритом представляет двух девушек, одна повернута к нам спиной в прекрасной шляпе, другая примеряет шляпку и будто разглядывает себя в зеркале. Кажется, что обе фигуры не связаны между собой, лишь позже мы замечаем, что женщина сидящая спиной изображена почти монотипно, лишь коричневой краской и смотрелась бы почти силуэтом, если бы не блики и тени на ее одежде и шляпке и лишь выбившаяся, золотистая, свернутая пополам коса несколько разрушает общую замершую позу.

Вторая девушка написана в более холодных тонах, лишь рука, одетая в желтую перчатку ложиться контрастом на темную шляпку. На первом плане, на столе разложено множество головных уборов со всевозможными украшениями. В изображениях модисток возникает интонация презрения. Обычно они, оттеснены к краю картины, запечатлены в странных положениях, в окружении ярких шляп, наклоненных зеркал, поглощенные примеркой, что сразу лишает их всякого внешнего достоинства.

Самой большой и, очевидно, последней работой, посвященной этой теме, является полотно под названием «Магазин дамских шляпок» (? , Институт искусств, Чикаго). Композиция здесь значительно упрощена. Пространство расширено, а количество изображенных предметов уменьшено. Молодая женщина сидит за столом, на котором стоят несколько подставок для шляп, аккуратно облокотившись на самый край. Первоначальный замысел Дега состоял в том, чтобы показать в этой женщине покупательницу, рассматривающую новую шляпу, но затем он передумал и превратил эту женщину из покупательницы в хозяйку. Изображенные шляпы требуют пристального внимания зрителя. Шляпа на самой близкой к женщине подставке, украшенная сверху гирляндой цветов, висит над ее головой, как корона или ореол. Большая зеленая лента удачно гармонирует с рукой в перчатке.

Следующий цикл картин наиболее известен под названием женщины за туалетом. Не только Дега, но и многие Французские художники XIX века, не в такой, правда, степени, как мастера XVIII века, преклонялись перед женской красотой. Достаточно вспомнить восхищение парижанками Мане или нежность, с которой Ренуар изображал женщин. Так с начала 1880-х годов Эдгар Дега чаще стал обращаться к изображению обнаженного тела. Художник создавал прекрасные женские образы, в трактовке которых отходил от всех канонов, условностей, идеальных норм и представлений. Обнаженные женщины, которые купаются, моются, вытираются, причесываются, в большинстве случаев изображены со спины в будуаре или в ванной, где они заняты только собой. В 1885 живописец создал пастель «Ванна» (Музей Хилл-Стеда, Фармингтон), воспроизводящую мгновение, когда девушка только что нагнулась, чтобы намочить в воде губку. Ее плавный жест полон естественности и выразительности. В композицию

намеренно не включено ничего лишнего, что могло бы отвлечь внимание зрителей от героини. На ней изображена обнаженная женщина, купающаяся при приглушенном свете в неглубокой ванне. На переднем по отношению к зрителю плане разложены предметы туалета, делающие сюжет живым, динамичным и позволяющие предположить дальнейший ход событий.

В следующем году мастер написал еще одну работу с таким же названием (1886, Мрей д'Орсе, Париж). Девушка, тяжело опираясь на руку, присела в центре большого таза и моет себе шею. Свет, льющийся из окна, мягко очерчивает ее фигуру. Для достижения большей выразительности художник использовал контрасты, то подчеркивая женское чело, то мягко «списывая» его с драпировкой. Одну треть всей композиции занимает широкая белая полка, на которой стоят кувшины с чистой водой, а перед ними – аксессуары для волос: расчески, заколки, парик. Изобразив полку на первом плане, Дега подчеркнул глубину комнаты, в которой моется девушка.

В этой серии Дега мастерски передает движения человека в быту, взгляд его здесь порой ироничен и насмешлив: «После ванны» (около 1883, частная коллекция); «Перед сном» (около 1883, частная коллекция). В пастели «Туалет» (1866, музей Метрополитен) женщина подставляет свету свое лучезарное тело. Большое значение отводится изображению движения, которое по-прежнему более всего занимает художника. Эти картины – нечто вроде энциклопедии всех возможных положений и жестов женщины в ванной комнате. Живописец был буквально одержим стремлением правдиво запечатлеть каждое движение. Он достаточно часто возвращался к изображению одних и тех же поз и жестов.

Особое место в творчестве Дега занимают образы женщин, причесывающих волосы. При этом мастер не копировал ранее найденные композиционные приемы, а неустанно искал новые. К числу наиболее знаменитых пастелей из этой серии относятся работы «Женщина, расчесывающая волосы» (1886, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Причесывающаяся» (около 1887-90, Музей Орсе. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Частная коллекция Моррис, Филадельфия).

Причиной множественных переделок этого сюжета стало желание живописца изобразить позу девушки максимально достоверно и выразительно. Во всех версиях героиня представлена со спины, что позволило мастеру наиболее убедительно передать ее жест. Упругими линиями контура художник подчеркивает глубину тени и выразительность плавных движений женщины, расчесывающей свои рыжие длинные волосы. Постепенно Дега вырабатывает свою эстетику передачи движения. Он стремился не просто зафиксировать с точностью то или иное положение рук, ног, корпуса, а прочувствовать и передать сложное взаимодействие всех частей тела.

В поздних картинах мастера движения героинь становятся более резкими, а форма передается более упрощенно и нередко очерчивается резким контуром как в работе «Женщина, выходящая из ванны» (1900,

частное собрание). Стиль живописца здесь обретает обостренную экспрессию, декоративность и обобщенную форму.

Работая над произведениями этой серии, Дега предпринял попытку создать свою собственную систему, с помощью которой он мог изображать конкретную позу женщины с чрезвычайной точностью и в то же время в наиболее обобщенных чертах. Он доказал, что тело может быть не менее выразительным, чем лицо, поэтому, казалось бы, совершенно обыденные мотивы получили в его искусстве поэтическое выражение жизненной энергии, красоты и грациозного изящества.

Даже когда Дега обращался к пастели, он никогда не забывал город, в котором жил. Уличные сцены, кофейни, общественные места, просто дома - темы, которые он трактовал с глубоким психологическим пониманием. Дега практически не работал на пленэре. В результате большинство работ было сделано при газовом освещении, а сам он получил прозвище «первый импрессионист ночи». Возможно, поэтому тема парижских кафе, дешевых кафешантанов, певиц, актрис и дам «полусвета» была настолько притязательна для него даже тогда, когда Дега неоднократно посещал концерт-кафе, где ощущался пульс современной жизни.

Пастель «Кафешантан. Дез Амбассадор» (1886-1887, Собрание супругов То. Нью-Йорк) относится к числу лучших произведений Дега, посвященных этой теме. Здесь сильно и метко показана пестрая мишура, блеск и волшебство большого города – чарующий апофеоз тысячекратно преломленного искусственного света.

Эта же тема, но лишенная празднично-радостного просветления, послужила основой для картины «Женщины в кафе на бульваре Монмартр» (1877. Музей Орсе, Париж.) Художник изобразил болтающих проституток в кафе на бульваре, за ними виден затихший ночной бульвар, скучная городская ночь за окном, где, как приведение, темной тенью мелькнул прохожий. Главная героиня, одетая в ярко-голубое платье, ее поза непринужденна, во взгляде нет заинтересованности в происходящем. Не случайно, что в кафе прибывают люди, не имеющие своего домашнего очага, люди мира окраин. Тема, которая, хотя и не была непривычной на улицах города, потрясла многих посетителей выставки из-за своего откровенного изображения и пронизательных наблюдений за поведением людей. Дега подводит интерьерную живопись к последней грани возможного. Интерьер становится не замкнутым пространством, а открытым наружу, сроднившимся с улицей.

Все произведения цикла отличаются смелым композиционным построением, которое, как правило, направлено на раскрытие основного смысла картины. Сияние цвета и света преобразует реальность в фантастический мир, наполненный особым терпким очарованием.

Дега находился под сильным влиянием английской живописи с ее многочисленными изображениями лошадей. Его интересовала природная пластика и грация лошадей, профессиональные жесты и движения жокеев. Решая различные композиционные построения полотен, посвященных теме

скачек, мастер часто прибегал к различным «острым» ракурсам, резким обреза́м, и пространственным сдвигам изображения. Все эти приемы были направлены на создание остро-динамичных образов, отображающих саму суть непрестанно меняющейся реальности. При этом важное место Дега отводил цвету, который был призван облекать в конкретную форму многоцветный «беспорядок» фигур жокеев.

Дега – блестящий рисовальщик, душа его искусства – линия, быстрая, точная, стремительная. Несколько штрихов бывает достаточно, чтобы схватить характерную позу, профессиональный жест: это можно видеть в произведениях «Жокеи во время дождя» (1880–81, музей Кемфилл), «Скачки» (1893, частное собрание). Диагонально выстроенная композиция задает движение всему полотну, на котором изображены лошади и жокеи. На переднем плане намеренно изображена лишь часть лошади, что роднит картину с фотографией. Лошади изображены в разных ракурсах и тщательно проработаны. В этих картинах не только движение, но и свет подчинен общей композиционной теме.

Свет может быть назван центральной темой импрессионистической живописи. Он стал непременным атрибутом свободного пространства и натуралистической живописи, вышестоящим бытием пространства. Но Дега сохранил в тенях глинистый цвет, пронизанный серыми тонами. К тому же рисунок был для него главным художественным средством, непременной основой воспроизведения движения. «Рисунок это не форма, а способ видеть форму»[21,70]. Это высказывание несколько разъединяет Дега с импрессионистами, графическая основа его работ прочно преобладает над мерцающим, изменчивыми и мимолетными формами других импрессионистов.

Дега использовал все возможности пастели, он комбинировал ее с другими техниками: гуашью, акварелью, живописью на скипидаре. В пастели художнику, наконец, удалось добиться растворения цветных пятен. Открытые, ровные, бестелесные, красочные штрихи пастельного мелка, проведенные параллельно, а основном вертикально или наклонно, занимают плоскость картины, причем красочные слои перекрывают друг друга, что приводит к тяжелой рельефной пастозной манере. Метод живописных пятен Дега оказался родственным структуре живописных мазков импрессионистов.

Работы Дега: идет ли речь о скачках, балете, театре, модистках или женщинах за туалетом, сводится к общим принципам. Это – всегда анонимный человек, поглощенный своим делом, почти всегда представленный в движении. Дега заостряет основной принцип импрессионистов: диагональное построение композиции и фрагментирование фигур и предметов. Дега видел в пастели средство, позволяющее найти равновесие между графикой и живописью, быть линейным в живописи и живописным в графике. Большинство произведений, выполнены в технике пастели, в которых мастер выработал своеобразные приемы наложения красочного слоя – отдельными мазками – штрихами,

словно объединяющими рисунок и живопись, иногда Дега растирал мелки в порошок и, смешивая с водой, кистью накладывал на холст.

Т.о., практически все художники – импрессионисты обращались к пастельной технике. Она идеально подходила для работы с натуры, позволяла передавать мгновения постоянно меняющегося мира, схватывать мимолетное, едва уловимое впечатление. Пастель отвечала новым техническим приемам изображения, которые ввели художники: отказ от смешения красок на палитре, работа чистыми красочными мазками.

Мягкая, бархатистая фактура пастели идеально подходила для создания женских и детских портретов, изображения модисток и женщин за туалетом, артисток балета и скачек, жанровых сценок, наполненных духом обыденной жизни, человеческого тепла.

Вопросы для контроля

1. Почему техника пастели прилекала художников импрессионистов?
2. Особенности пастелей Эдуарда Мане.
3. Назовите работы Огюста Ренуара, выполненные в технике пастели.
4. Какие новые темы для живописи открыл Эдгар Дега?
5. Дай характеристику циклу работ Эдгар Дега, известному под названием женщины за туалетом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пастель – это цветные мелки или картины, выполненные мелками на тонированной бумаге с крупной текстурой, картоне, покрытом слоем пемзы, либо на холсте, наклеенном на картон. В состав пастельных мелков входит минеральный пигмент, связующие и разбеливающие вещества. Используют смешанные техники, соединяя ее с акварелью, гуашью, темперой и даже маслом.

Техника пастели объединяет в себе широкий диапазон выбора средств нанесения мелков на основу. Соединяя линию и цвет, ею можно рисовать и писать, работать штриховкой, пятном, сухой и мокрой кистью, пастель может быть как графикой, так и живописью. Поиски в области техники пастели привели к появлению многочисленных авторских манер.

Происхождение пастели начинается с эпохи Возрождения, когда в графические изображения добавляется цветовое решение. Самостоятельной техникой пастель стала в творчестве Вивьена, который впервые создал парадный портрет и стал применять яркие красочные сочетания.

Расцвет пастели происходит в XVIII веке в творчестве Латура, Карьера, Коутса, Рассел, Гарднера, Менгса и многих других художников.

Во Франции возникновение произведений, выполненных в пастельной технике связано с портретным жанром. В начале XVI века французские карандашные портреты имели вспомогательное значение, выступая эскизами для масляных портретов. Но уже тогда им была присуща монолитная цельность трактовки образа, острая точность его характеристики.

Во второй половине XVI века в работах Жана Клуэ Младшего, Пьера Дюмустье Старшего, Даниеля Дюмустье французский карандашный портрет превратился во вполне законченный самостоятельный жанр, в котором заметно стремление мастеров проникнуть в глубину внутреннего мира человека.

В XVII веке идеалом искусства пастельной живописи становятся крупноформатные детально проработанные парадные портретные композиции, внешне похожие на работы масляными красками. Пастель обретает полноправное значение благодаря работам Шарля Лебрена и Жозефа Вивьена, ставшего первым преподавателем пастельной живописи во Французской Академии Художеств.

В XVIII веке пастель стала наилучшим выражением вкусов высшего общества, пониманием духа эпохи. Изысканность и декоративизм, эмоциональность и поэтичность, легкие пастельные тона и тонкие переходы теней и полутонов были присущи произведениям художников этого времени. Эволюционное развитие пастельной живописи связано с творчеством Розальбы Карьеры. Женские и детские головки, выполненные художницей, известны своими сияющими палитрами, блестящими бархатными переходами, и деталями миниатюриста.

Жан Батист Шарден внес новое в саму технику пастели. Он писал, накладывая рядом параллельные штрихи разного цвета, передающие одновременно форму и цвет, предвосхитив открытия импрессионистов.

Искусство XIX века решительно отвергает пастель, а ее возрождение приходится на рубеж XIX – XX веков. Практически все художники – импрессионисты обращались к пастельной технике. Она идеально подходила для работы с натуры, позволяла передавать мгновения постоянно меняющегося мира, схватывать мимолетное, едва уловимое впечатление. Пастель отвечала новым техническим приемам изображения, которые ввели художники: отказ от смешения красок на палитре, работа чистыми красочными мазками. Мягкая, бархатистая фактура пастели идеально подходила для создания женских и детских портретов, изображения модисток и женщин за туалетом, артисток балета и скачек, жанровых сценок, наполненных духом обыденной жизни, человеческого тепла.

Художники XX века использовали для своих творческих экспериментов пастель, превратив эту технику в одно из наиболее раскрепощенных средств художественного выражения.

Т.о., пастель – одна из техник изобразительного искусства, сумевшая вобрать в себя как графические, так и живописные черты. Ее развитие связывается, главным образом, с Францией XVI – XIX вв., где она прошла сложный путь развития от тональной подкраски рисунка, через живописный парадный портрет к картинам, разных жанров, раскрывающим постоянно меняющийся многообразный мир.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баку, Р. Французский рисунок XVIII века /Розелин Баку – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 95с., ил.
2. Беген, С. Французский рисунок XVI века /перевод с французского. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96с., ил.
3. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Борис Робертович Виппер. – 2-е изд., доп. – М.: АСТ-Пресс, 1991. – 369с., ил.
4. Гривнин, А.С. Искусство XVIII века в западной Европе. / Борис Веймарн, Алексей Зотов, Юрий Колпинский и др. – Л.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 76с., ил.
5. Западноевропейский рисунок. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина / вступит. статья Е.С. Левитин. – Л.: Аврора, 1991. – 375с., ил.
6. История искусств стран западной Европы от Возрождения до начала XX века / научное издание, искусство 19 века, в 3 к. кн. 1, отв. Ред. Золотова Е.Ю.]. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 336с., ил.
7. Костеневич, А. Г. Неведомые шедевры. Французская живопись XIX-XX веков из частных собраний Германии /Альберт Костеневич. – Нью-Йорк—СПб.: «Харри Н.Абрамс», 1995. – 292с., ил.
8. Каменская, Т.Д. Пастели художников западноевропейских школ XVI-XIX вв. / ред. М. В. Доброклонский. – Л. : Изд. Гос. Эрмитажа, 1960. – 154 с., 45 л. ил.
9. Мальцева, Н. Л. Клуэ /Н. Л. Мальцева. – М.: Искусство, 1963. – 66с., ил.
10. Мальцева, Н.Л. Французский карандашный портрет XVI века / Наталья Львовна Мальцева. – М.: Искусство, 1978. – 239с., ил.
11. От Мане до Пикассо. Французская живопись второй половины XIX – XX века в государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина/ предисл. Т. А. Седовой. – М.: Изобразительное искусство, 1974.— 17с., [51] л.ил.
12. Рисунок, акварель, пастель французских художников второй половины XIX – XX веков в собрании Эрмитажа / автор и сост. А.С. Кантор – Гуковская. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1985. – 64с., ил.
13. Раймон, Конья. Писсарро /Раймон Конья. – М.: Слово, 1995. – 96с., ил.
14. Рей, Роберт. Мане / Роберт Рей. – М.: Слово, 1995. – 96с., ил.
15. Розенберг, П. Французский рисунок XVII века /пер. с фр. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 103с., ил.
16. Тютюник, В.В. Материалы и техника живописи / Елена Куратова. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. – 207с., ил.
17. Форлани Темпеста, А. Шедевры Возрождения Чинкверченто в Тоскане [Текст]/перев. с итал. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 104., ил.

18.Французский рисунок XVII – XX веков из Национального музея в Варшаве и Гравюрного кабинета Библиотеки Варшавского университета / кат. выст. – М.: ВРИБ "Союзрекламкультура", 1989. – 141с., ил.

19.Французский рисунок XVI – XVIII веков / из собрания Государственного музея искусств имени А.С. Пушкина, сост. Н.Н. Водо, В.А. Алексеевой, предисл. В.А. Алексеевой. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 21,[21]с., ил.

20.Французский рисунок XVIII века в собрании Эрмитажа / кат. выст., авт. введ. И.Н. Новосельская. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. – 71с., ил.

21.Хюттингер, Э. Дега / Эдуард Хюттингер. – М.: Слово, 1995. – 96с., ил.

22.Ченнино Ченнини, Книги об искусстве или трактат, о живописи / перев. с итал. А. Лужнецкой, под ред. и со вступ. стат. А. Рыбникова. – М.: ОЗИГ – ИЗОГИЗ, 1933г. – 78с., ил.

23.История пастели/Путь к искусству. – Режим доступа: <http://way-art.ru/istoriya-zhivopisi/istoriya-pasteli>

24.Импрессионизм. Картины современных импрессионистов. Современный импрессионизм и шедевры мировой живописи. – Режим доступа: <http://www.artrussia.ru/russian/impressionism.php>

25.Изобразительное искусство. Искусство XVII-XVIII века. – Режим доступа: <http://www.artprojekt.ru/library/arthistory4/16.htm>

Иллюстративный материал



Рис. 3 Ян ван Эйк Св. Варвара (1437, Королевский музей изящных искусств)



Рис. 4 Ганс Хольбейн (Гольбейн) Младший (1497/8-1543), Немецкая школа. «Портрет мужчины в шляпе» (по всей вероятности Парацельса) (1526, Публичная художественная галерея)



Рис. 5 Жан Клуэ Младший. Портрет графа д'Этан. Рисунок. Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1519 г. Шантильи, музей Конде



Рис. 6 Франсуа Клуэ Около 1520-1572 гг., Французская школа. «**Портрет Генриха II**». Итальянский карандаш и сангина. Государственный Эрмитаж



Рис. 8 Лиотар «автопортрет» (1749, Музей искусства и истории города Женева)



Рис.9 Рафаель Менгс «Автопортрет» (1744, Старая пинакотекa)

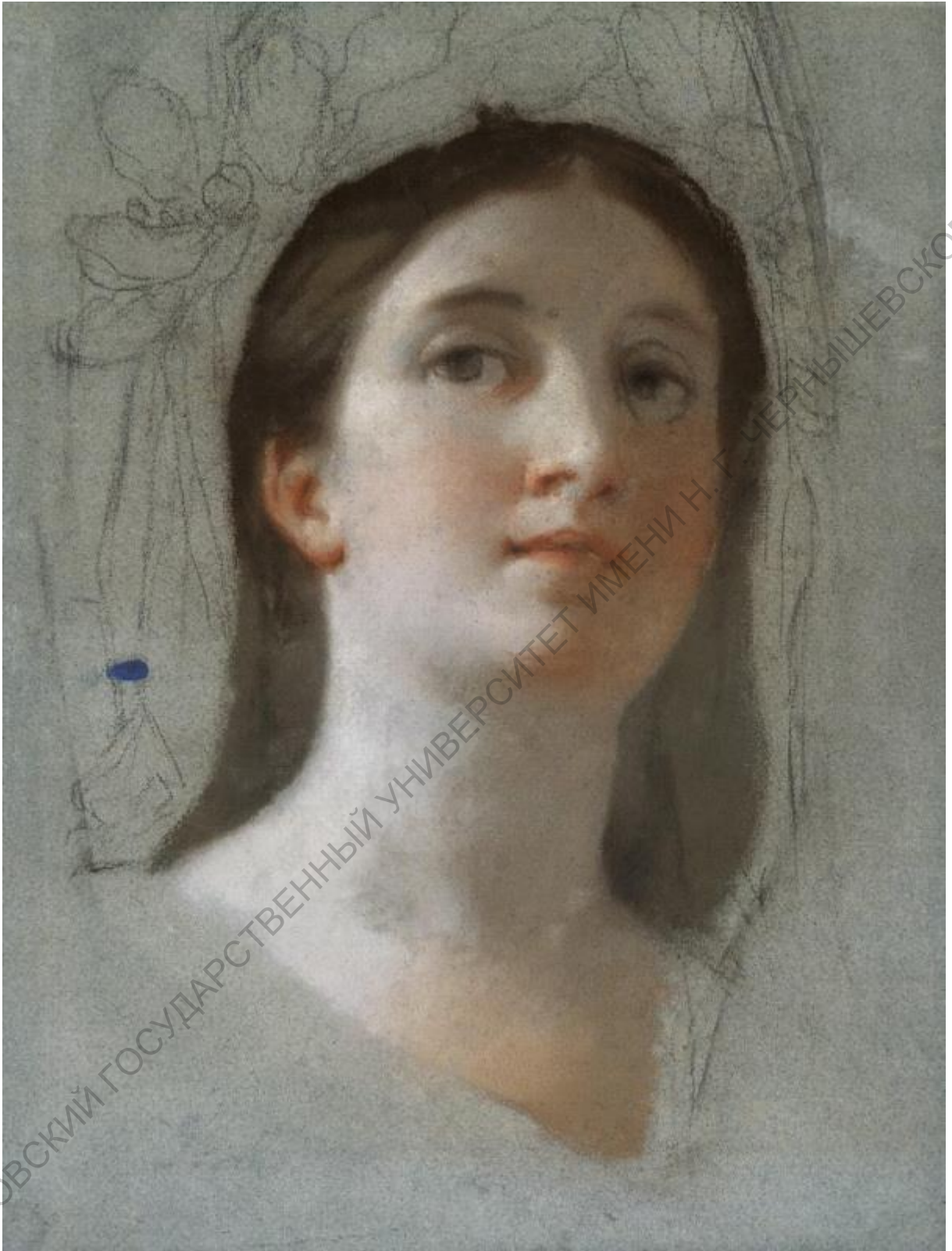


Рис. 10 Антон Рафаэль Менгс Этуд женской головы (Эртакж)



Рис. 11 Джон Рассел Портрет Джорджа Medley(1777)



Рис.13 Жозеф Вивьен Портрет Франсуа Жирардон (1628-1715), французский скульптор(1701г., Лувр)



Рис. 14 Жозеф Вивьен Портрет Максимилиана II Эммануэля, курфюрст Баварии (Старая пинакотекa, Баварский национальный музей)



Рис.17 Латур «Портрет Габриэля Бернара де Рьё»(1739-1741, Музей Пола Гетти) Пастель и гуашь на серовато-голубой бумаге, смонтированной на холсте



Рис. 18 Латур Читающий аббат Жан-Жак Юбер(1742?, Музей Антуана Лекюйе)



Рис.20 Кантена де Латура. портрет маркизы де Помпадур (1748-1755, Лувр), пастель гуашь на серо-голубой бумаге.



Розальба Карьерр Вакханка с бубном (Аллегория музыки) (1712, Баварский Национальный музей)



Розальба Карьера Антуан Ватто 1721



Шоколадница. Пастель. Жан Этьен Лиотар. 1744-1745.



Франц фон Ленбаха: Девушка портрет, пастель на бумаге



Франца фон Ленбаха «Девушка с веером» (Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина)



Эдгар Дега (1834-1917) После ванны обнаженной женщины вытирающая шею 1898 пастелью на картоне Н. 62,2; Л. 65 см Париж, музей Орсе, наследство графа Исаака де Камондо, 1911



Эдуард Мане Портрет мадам Эмиль Золя с. 1879 пастелью на холсте и рамы Н. 0557; Л. 0,46 Музей Орсе, Париж, Франция



Эдуард Мане Портрет Ирмы Бруннер в 1880 году пастелью на холсте и кадров Н. 0535; Л. 0441
Музей Орсе, Париж, Франция



Мане Э. Портрет мадам Мишель-Леви (1882, Национальная галерея)



Эдуард Мане

ПОРТРЕТ МАРИ ЛОРАН С МОПСОМ 1882. Франция.Холст, гуашь, пастель. 61 x 52 см: ГМИИ



Огюст Ренуар Портрет молодой брюнетка сидит скрестив руки в 1879 году пастелью на бумаге Н. 0,61; Л. 0,48 Музей Орсе, Париж, Франция



Ренуар Женский портрет.1877

Бумага верже, дублированная на картон, пастель. эрмитаж



Мэри Кассат Женщина и ребенок перед полкой, на которой Есть кувшин и чаша в 1889 году
пастель, бежевые Бумага на холсте кадров Н. 0,65; Л. 0,5 Музей Орсе,



Мэри Кассат Портрет мадемуазель Луизе-Аугоре Villeboeuf в 1902 году пастелью на бумаге бежевого и шасси Н. 0727; Л. 0,6 Музей Орсе, Париж, Франция



Одильон Редон. Крылатые Старый бородатый около 1895 пастель, серо-бежевой бумаге Н. 0569; Л. 0397 Музей Орсе, Париж, Франция



Одильон Редон. Портрет мадам профиль слева 1905 пастелью и мелом на бежевой бумаге Н. 0,55; Л. 0445 Музей Орсе, Париж, Франция



Одilon Редон Святого Сердца в 1910 году пастелью на бумаге баффа, кадрирование линий в графите Н. 0,6; Л. 0465 Музей Орсе, Париж, Франция

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1. Техника пастели.....	4
Раздел 2. История развития пастели	16
Раздел 3. Становление пастельной живописи во Франции.....	24
Раздел 4. Пастель в творчестве художников импрессионистов.....	36
Заключение.....	47
Список использованных источников.....	49
Иллюстративный материал.....	53