

ПРИЛОЖЕНИЕ: 19 век



СКУЛЬПТУРА

Со времен Ренессанса и вплоть до 19 века изобразительные искусства, и в первую очередь скульптура, стремились «догнать и перегнать» Античность.

Во многом это удалось.

Если взглянуть на статуи, созданные в первой половине века Бертелем Торвальдсеном, то мы увидим, что они анатомически точнее и в то же время изящнее, «интеллектуальнее» греческих изваяний, что мрамор обработан более тонко, лучше отполирован и так далее.

Искомый академистами идеал был достигнут.

«Чистейшей прелести чистейший образец».



Б. Торвальдсен.
Три грации и
купидон.
1817-1818.



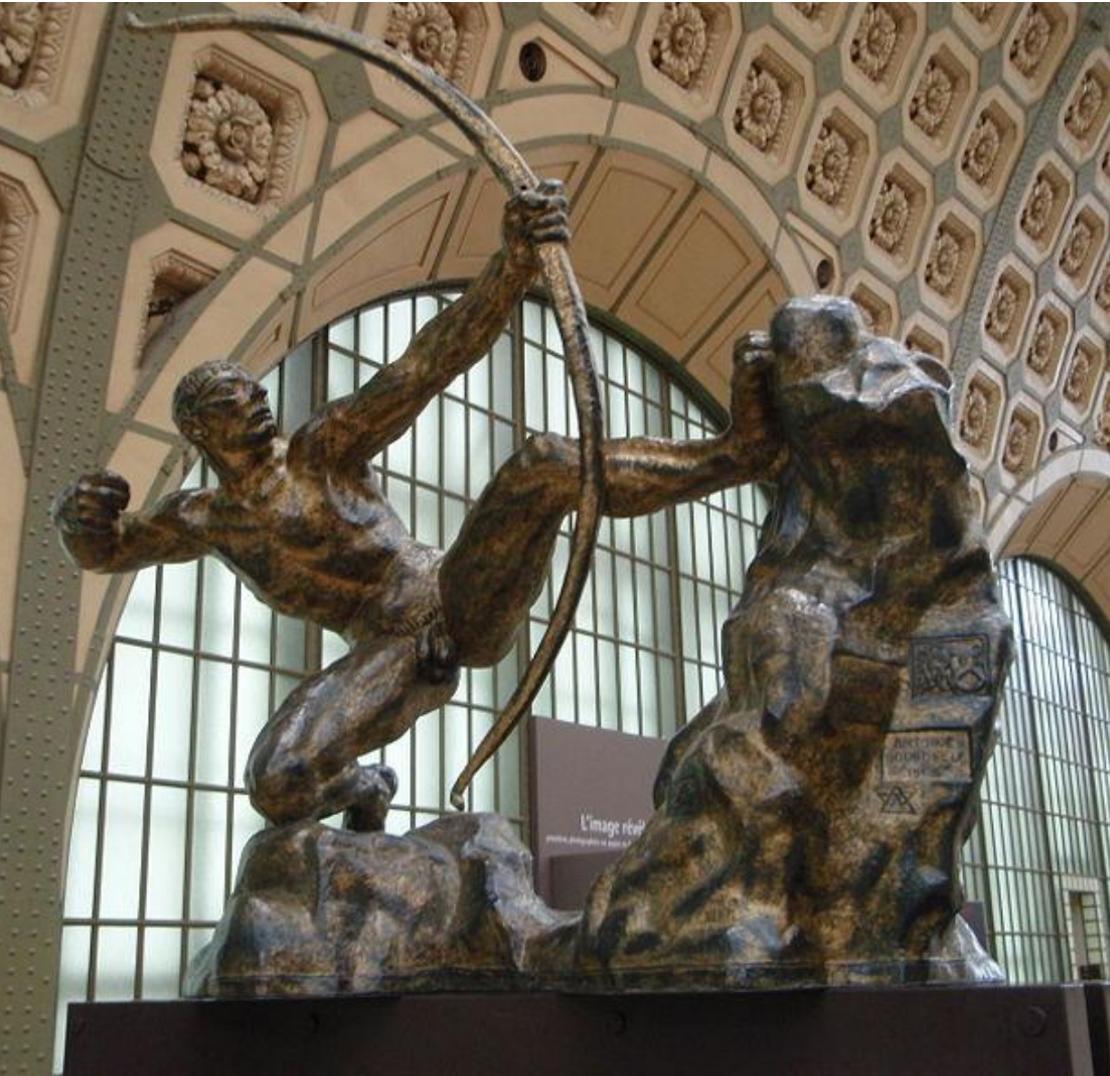


Но при всем своем
совершенстве эти статуи
кажутся нам теперь слишком
отрешенными, холодными.

Б. Торвальдсен.
Три грации и
купидон
(фрагмент).
1817-1818.
wikipedia.org



И скульпторы нового поколения двинулись в другую сторону: они стремились передать пульсацию жизни, напряжение и страсть, которые овладевают человеческим духом и выражаются в пластике тела.



Эмиль Антуан Бурдель.
Геракл.
1909.

wikipedia.org





И ведущим мастером своего времени

был Огюст Роден.

Скульптор, которого порой называют импрессионистом. Он ушел от идеализации.

Роден показывал человеческое тело настолько достоверно и точно, что критики думали, будто это не изваяния, а отлитые в бронзе слепки с тела модели.

И эта визуальная точность, как и у живописцев-импрессионистов, служила не реалистическим, а более сложным задачам.

Огюст Роден.

Бронзовый век.

1877.

wikipedia.org



«Так же, как импрессионисты, Роден презирал внешнюю законченность. Подобно им, он предпочитал оставлять что-то воображению зрителя. Иногда он даже оставлял поверхность камня частично необработанной, создавая впечатление, что фигура появляется и обретает форму на глазах у зрителя. Обычной публике это казалось раздражающей эксцентричностью, если не откровенной ленью. Их доводы были теми же, что прежде выдвигались против Тинторетто. Для них художественное совершенство по-прежнему заключалось в том, что все должно быть аккуратным и отполированным. Оставив без внимания эти несущественные требования и воплотив собственное понимание божественного акта Творения (*О. Роден. Рука Господа. Около 1898*), Роден помог отстоять то, что Рембрандт провозгласил своим правом, - считать работу законченной тогда, когда художник достигнет своей цели. Поскольку никто не смел утверждать, что манера работы Родена была результатом неумения, влияние скульптора во многом подготовило почву для распространения импрессионизма за пределами узкого круга его почитателей во Франции».

Э. Гомбрих. История искусства. Глава 25: Перманентная революция XIX века.





О. Роден.
Рука Творца.
Около 1898.
wga.hu

Впрочем, Родена можно было бы назвать и постимпрессионистом, ведь многие его произведения уже не так натуроподобны. Мастер движется к большей свободе и субъективности, чтобы создать яркий, будоражащий образ.



О. Роден.
Граждане Кале.
1884—1888.
wikipedia.org



ЖИВОПИСЬ

Поговорим подробнее о судьбе импрессионизма.

Мы с вами помним о том, как трудно было в 19-м веке художникам, которые стремились уйти от академических стандартов: сперва романтики, затем реалисты – чуть ли не приступом брали Салон, чтобы заявить о своем искусстве. И вот настала очередь импрессионистов. Они были новаторами в области художественного языка и потому (неизбежно) вызвали у академиков отторжение. Но времена меняются. Прогресс уже не остановить.

В 1863-м году жюри Салона оказалось особенно строгим и отклонило около 60% картин. Возмущение художественного сообщества было столь велико, что ропот дошел до слуха Наполеона III.

Император пожелал увидеть отвергнутые полотна и, взглянув на них, предложил компромиссное решение: открыть альтернативную выставку, так называемый «Салон отверженных».

Теперь художники могли без помех представить свои работы общественности. Как же отреагировали зрители?

Фурор! Салон отверженных посещали тысячи людей. И они, по большей части, смеялись. Ведь вкус большинства из них был сформирован академической живописью, и увидеть что-то новое они не были готовы.



Один из главных скандалов выставки 1863-го года: «Завтрак на траве» Эдуарда Мане.

Мане. *Enfant terrible*. Он получил хорошее академическое образование, и первые его полотна были весьма по душе критикам, поскольку в них сочетались элементы реализма и отголоски золотого века испанской живописи.

Этого было достаточно, чтобы сделать карьеру.

Но Мане ставил перед собой другие задачи.

Эдуард Мане.
Лола из Валенсии.
1862.

[wikipedia.org](https://www.wikipedia.org)



«Завтрак на траве» – почему эта картина вызвала такое возмущение у зрителей? Во-первых, скандальным был сюжет. Обнаженные дамы рядом с одетыми кавалерами.

Иконография этого образа восходит к временам Возрождения, но там подобная композиция была оправдана мифологическим контекстом, а здесь перед нами явно современники Мане, здесь нет «оправдания» в виде мифа или исторической фантазии, и это делает поведение героев весьма вызывающим.

Во-вторых, живописное решение картины бросает вызов академическому вкусу: пространство написано очень странно: оно не кажется трехмерным, оно похоже на грубо написанный театральный задник. И свет – он выглядит неестественно, даму на переднем плане словно освещает прожектор, в луче которого исчезают тени.



Эдуард Мане.
Завтрак на траве.
1863.

wikipedia.org



Следующий Салон – и снова скандал. Один из самых громких в истории искусства. Эдуард Мане представил свою «Олимпию».

Эта картина показалась современникам настолько непристойной, что кто-то даже хотел проткнуть ее тростью. Пришлось перевесить полотно повыше.

В чем же дело?

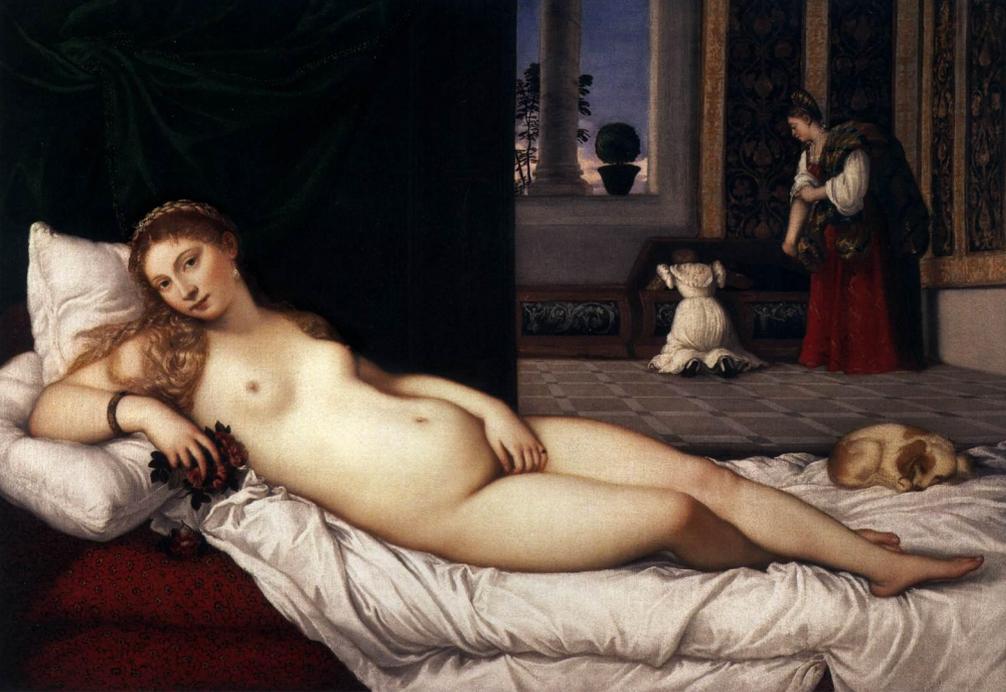
Во-первых, в сюжете. Мане здесь снова обращается к классической иконографии, подражает «Венере Урбинской» Тициана и еще многим венерам. Только место богини у Мане занимает реальная женщина, его современница, одна из известнейших куртизанок Парижа.

И как подан ее образ?

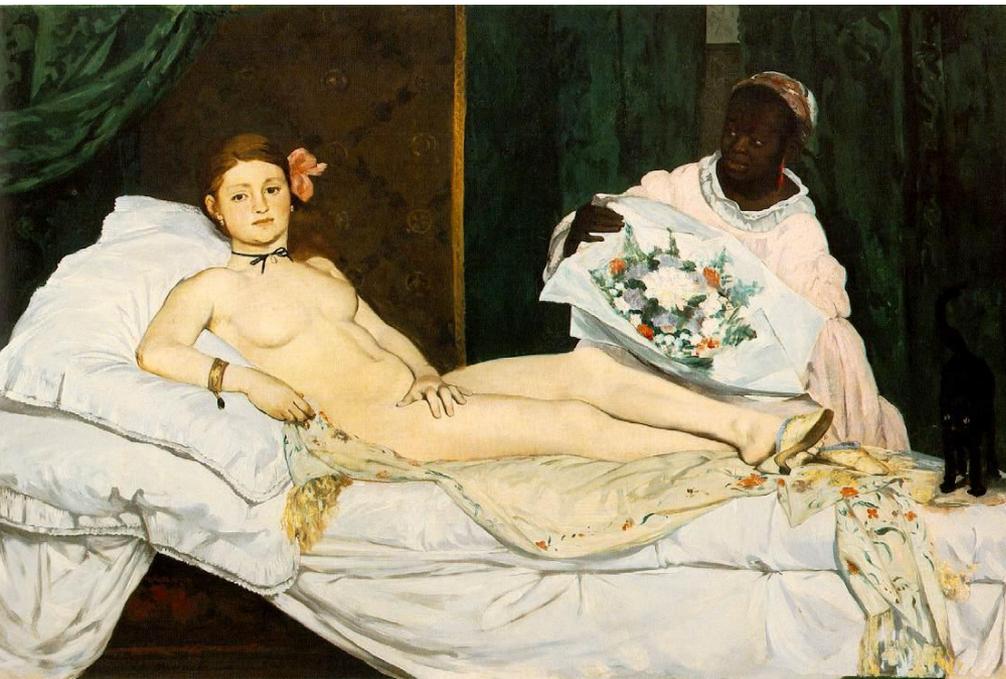
Она смотрит прямо на зрителя без тени смущения (как Маха у Гойи). Более того, ее взгляд можно прочесть как оценивающий. Она смотрит на нас как на потенциальных поклонников. Или покупателей.

Во-вторых, дело в светотеневой моделировке фигуры. Точнее, в том, что она сведена к минимуму. Фигура Олимпии кажется почти плоской. «Как игральная карта!» – гневно восклицали современники.





Тициан.
Венера Урбинская.
Ок. 1538.
wikipedia.org



Эдуард Мане.
Олимпия.
1863.
wikipedia.org



Об особом значении света в этой картине так рассуждал Мишель Фуко:

«Итак, в *Венере* Тициана изображена нагая женщина, лежащая почти в той же позе, вокруг нее такая же драпировка, как и здесь, источник света вверху слева мягко освещает женщину, освещает, если мне не изменяет память, лицо, во всяком случае, грудь и ногу и предстает своего рода позолотой, покрывающей ее тело и выступающей, так сказать, принципом видимости тела. ...

Олимпия Мане видима потому, что на неё падает свет. Это отнюдь не мягкий свет и рассеянный боковой свет, это свет жесткий, бьющий наотмашь. Откуда этот свет, падающий спереди, из пространства перед полотном, то есть где источник света, что указывается и предполагается самим освещением женщины, или, точнее, где мы сами? То есть нет схождения трех элементов: наготы, освещения и нас, дивящихся игре наготы и света; есть нагота и мы сами, располагающиеся в том месте, откуда льется свет, есть нагота и свет, льющийся оттуда, где стоим мы, то есть наш взгляд, падая на наготу *Олимпии*, освещает ее. Именно мы делаем ее видимой; наш взгляд на *Олимпию* светоносен, он несет свет, мы сами ответственны за видимость и наготу *Олимпии*».

М. Фуко. Живопись Мане. СПб: Владимир Даль. 2011. стр. 43-44.



Эдуард Мане был близок к группе импрессионистов, одно время их даже называли «банда Мане», но его поиск шел в другом направлении.

Во второй половине 19-го века фотография получает все более широкое распространение, и это ставит перед искусством вопрос: какова цель живописи? в чем ее выразительность? Если раньше можно было сказать, что живопись подражает природе, то теперь этого ответа недостаточно. Фотография подражает куда лучше. Что же тогда?

Импрессионисты включились в диалог с фотографией, противопоставляя ее сухой (и черно-белой) объективности специфический способ зрительного восприятия. А Мане пошел иным путем. Значительно позже, в 1960-е, известный арт-критик и защитник нового искусства, Клемент Гринберг напишет в своем эссе о модернистской живописи, что искусство должно не подражать природе, а реализовывать специфические возможности своего медиума. Картина – это краски на плоскости, и нужно искать способ сделать это, сущность живописи, максимально выразительным. Гринберг видел высшее достижение живописи в искусстве Поллока и Ротко, но первым осмыслить картину как плоскость, покрытую краской (отказавшись от иллюзии глубины и прочих иллюзий) начал именно Эдуард Мане.





Эдуард Мане.
Флейтист.
1866.
[wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Flute_Player_(Manet))

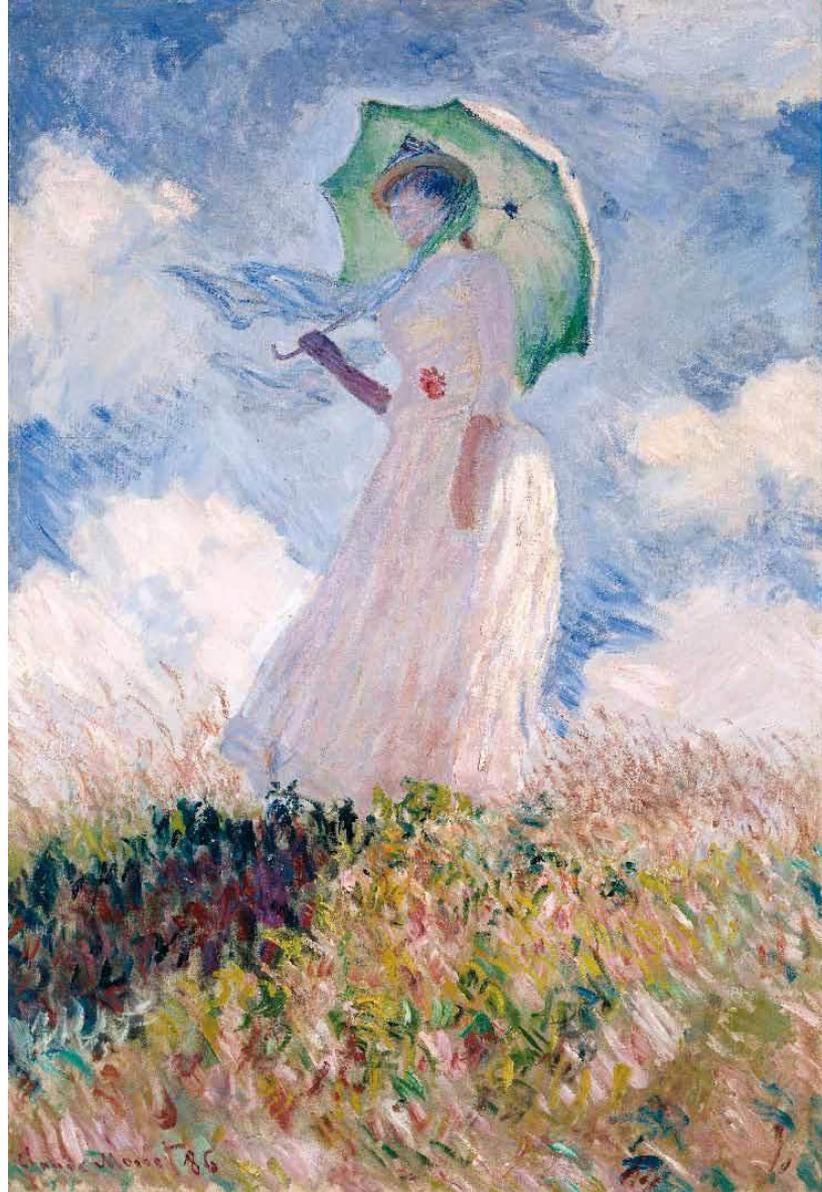


Судьба импрессионизма складывается удачно.

В 1874-м году фотограф Надар устраивает в своем ателье групповую выставку импрессионистов, в которой участвуют Клод Моне, Ренуар, Дега, Писсаро и др.

Именно на этой выставке была представлена картина Моне «Впечатление. Восход солнца», из-за которой группу и прозвали импрессионисты («впечатленцы»).

Дальше следует еще несколько групповых выставок, метод импрессионистов постепенно становится понятным и приятным зрителям. А благодаря помощи коллекционера Поля Дюран-Рюэля художникам удается продавать свои произведения. С годами все более и более выгодно. А в 1890-х картины импрессионистов начинают закупать и музеи изящных искусств.



Клод Моне.
Девушка с зонтиком.
1886.

wikipedia.org



Импрессионизм как стиль быстро распространился по Европе и за ее пределами. Однако уже в конце 1880-х годов художники начинают терять к нему интерес.

Сила импрессионистов – в умении уловить и передать мимолетные состояния природы, показать ее изменчивость, все нюансы световоздушной среды.

Но в этом и ограничения импрессионизма: этот художественный язык обращен к внешнему миру, внутреннее или незримое этим языком не выразить.

Поэтому вскоре возникает новая тенденция – постимпрессионизм.

Постимпрессионизм – это не стиль и не художественное течение, скорее, это состояние искусства, это период, ознаменованный деятельностью ряда блестящих и заметно отличающихся друг от друга художников.

Ключевыми фигурами в этом ряду были Сёра, Сезанн, Ван Гог, Гоген и Тулуз-Лотрек.

И нам следует сказать несколько слов о каждом из них.



Жорж Сёра и его последователь **Поль Синьяк** были неоимпрессионистами или дивизионистами (как они сами называли себя). Они взяли за основу разработанную импрессионистами технику отдельного мазка и подняли ее на новый уровень, используя достижения современного цветоведения. Если Моне и Сислей подбирали цвета, руководствуясь собственными зрительными впечатлениями, то Сёра и Синьяк подбирали оттенки по строгой системе, превращая картину в подобие растрового изображения. Благодаря этому цвета становились чрезвычайно яркими, но картины утрачивали своеобразную легкость, свойственную импрессионистическим полотнам.



Жорж Сёра. Цирк. 1891. wikipedia.org

Анри де Тулуз-Лотрек был художником декаданса.

Он был потомком аристократов и должен был прожить легкую и веселую жизнь, но из-за болезни его тело деформировалось, закрыв ему путь к этому беспечному будущему.

В своей среде Тулуз-Лотрек чувствовал себя чужим, а потому ему было проще, чем многим другим, понять тех, кто находился на периферии общества: куртизанок, бедных музыкантов, художников. Тулуз-Лотрек был поэтом богемного мира.

Его, как и Эдгара Дега, интересовали балерины, актрисы, посетители кафе-концертов... Но если Дега пишет их несколько отстраненно, как занимательный пластический мотив, то Тулуз-Лотрек пишет само их существо, лихорадочное напряжение их безумной жизни в фееричном свете электрических ламп. Он пишет гротескный, но совершенно реальный мир.

Анри де Тулуз-Лотрек.
Иветт Гиблерт приветствует публику.

1894.

wikipedia.org



Винсент ван Гог был одним из первых художников, сумевших воплотить в живописи душевное смятение и тревогу современного человека.

Ван Гог был человеком страстным, взявшись за что-либо, он посвящал себя этому целиком. Он хотел быть священником, хотел помогать голландским рабочим улучшить условия их жизни, но эти начинания оказались неудачными, и он стал художником, стремясь изменить мир с помощью искусства. В своем раннем творчестве Ван Гог обращался преимущественно к быту рабочих и крестьян, видя в Милле своего учителя.



Винсент ван Гог.
Едоки картофеля.
1885.

wikipedia.org

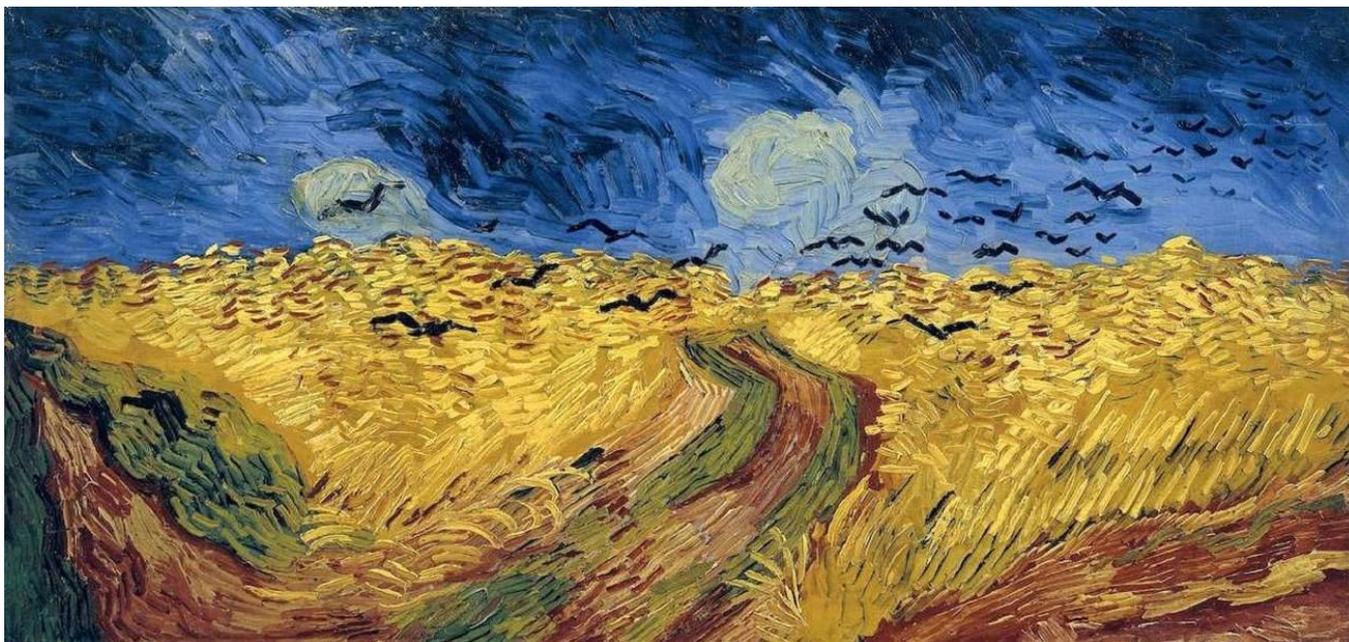


В 1886-м году Винсент ван Гог переезжает в Париж, через своего брата Тео (торговца картинами) знакомится с импрессионистами. На короткое время он и сам становится импрессионистом, его палитра высветляется...

Но Ван Гог идет дальше своих коллег. Вскоре его техника меняется: мазок становится более четким, фактурным, ощутимо материальным, цвет делается нереалистично ярким, насыщенным, «суггестивным».

Ван Гог пишет не то, что видит, а то, что чувствует. Пространство искривляется, краска пульсирует, цвет кричит. Полотно становится отражением его внутреннего мира, его тревог и сомнений. Живопись Ван Гога это – поступок, это его особый способ сказать истину.

И отнюдь неслучайно, что экспрессионисты 19-го века назовут Ван Гога своим предшественником.



Винсент ван Гог.
Поле пшеницы с воронами.
1890.
[wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Wheat_Field_with_Ovens)



Поль Гоген был другом Ван Гога, и хотя их воззрения во многом расходились, Гоген в своем искусстве тоже стремился говорить о вневременном, об истинном.

Отвергнув правила и нормы буржуазного искусства, Гоген искал истину в традиционных культурах, в тех экзотических странах, которые еще не были «испорчены» цивилизацией.

Его вторая родина – Таити. Здесь он пишет безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие «детству» человечества.



Поль Гоген.
Две таитянки на
пляже.
1892.
wikipedia.org



«Гогена в истории искусства обычно связывают с направлением символизма и того распространившегося в конце XIX — начале XX в. течения, которое получило название примитивизма. Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген намеренно пришел к примитивизации формы. Он пользуется предельно упрощенным рисунком, формы изображаемых им предметов нарочито плоскостны, краски чистые и яркие, композиции носят орнаментальный характер. Так, в одной из первых таитянских вещей «Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен простым и цельным контуром, поза неподвижна, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она — лишь неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет не так, как видит человеческий глаз, сообразуясь с воздействием световоздушной среды, что так важно было для импрессионистов, а как он хочет это увидеть в природе. Реальную природу он преобразует в декоративный красочный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет определенной травы в определенном освещении времени суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще: трава — зеленая, земля — черная (или коричневая), песок — желтый, небо — синее. Цвет — как символ, знак: земли, или неба, или травы и пр. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении. Он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивает нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как они выглядят в натуре».

Т.В. Ильина. История искусств. Западноевропейское искусство. Глава: Постимпрессионисты. М.: «Высшая школа», 2005.



И наконец – **Поль Сезанн**. Крупнейший новатор эпохи постимпрессионизма.

Его искусство – полная противоположность импрессионизму.

Если импрессионисты стремились передать мимолетное состояние светового потока, что Сезанн хотел показать вневременную сущность предметов, если импрессионисты писали быстро и не стремились к завершенности, то Сезанн работал над своими полотнами порой в течение нескольких лет, выверяя каждый мазок, каждый оттенок.

Сезанн не стремится подражать природе, он как бы создает природу заново на своих холстах, потому что реальный трехмерный мир нельзя просто взять и перенести на полотно, его нужно преобразовать таким образом, чтобы объекты превратились в гармоничное изображение в двухмерном пространстве картины, ограниченном рамой.

Достижения Сезанна в области «чистой живописности», его стремление привести выразительные средства живописи (понимаемой как линия и цвет на плоскости) к максимальной самостоятельности и самоценности сделают его, как и Мане, одним из самых важных художников для следующего, 20-го века.





wikipedia.org

Поль Сезанн. Персики и груши.
1890-1894



«Наиболее сильная сторона таланта Сезанна — колорит. Он все видит как проявление живописной стихии. Сущность сезанновских исканий — в передаче цветом неизменной вечной реальности, выявлении геометрической структуры природных форм. Питая всю жизнь отвращение ко всяким теориям, он тем не менее сформулировал свои поиски: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты». Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство массы, пластическую ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность своих простых и суровых образов (портрет жены художника, 1872—1877). Но отвоевав у импрессионистов объемность и материальность предметов, Сезанн утратил некоторую конкретность формы, чувство ее фактуры. На натюрмортах Сезанна трудно определить, какие фрукты изображены, на портретах—в какие ткани облачены фигуры. В портретах, в изображениях людей, кроме того, есть некоторая бездушность, ибо художника не столько занимают духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями».

Т.В. Ильина. История искусств. Западноевропейское искусство. Глава: Постимпрессионисты. М.: «Высшая школа», 2005.





Поль Сезанн. Купальщицы.
1906.

Значение постимпрессионизма очень велико.

Это была первая за долгое время попытка уйти натуроподобия. От прямого изображения действительности. Это еще один (наравне с романтическим) сдвиг к субъективности художника.

Тулуз-Лотрек и Винсент ван Гог показали силу субъективного видения художника, возможность передать душевное смятение, сомнение, отчаянное стремление к счастью и боль – с помощью красок.

Гоген стал одним из родоначальников символизма в живописи, одним из первых обратился к приемам «примитивного» искусства.

Сезанн достиг высот в области «чистой живописности», его стремление привести собственные выразительные средства искусства к максимальной самостоятельности и самоценности сделают его, как и Мане, одним из самых важных художников для модернистского искусства 20 века.

