

Содержание:

image not found or type unknown



Введение

Середина и вторая половина XIX в. ознаменованы нарастанием социальной борьбы во Франции и многообразием художественных проявлений. В этот период дается теоретическое обоснование реализма, получившего воплощение в живописи, графике и несколько позже в скульптуре.

В 1870-1890 гг. во Франции яркий расцвет переживает новое художественное направление - импрессионизм (Э.Мане, К. Моне, О.Ренуар, Э.Дега и др.).

Наиболее значительными художниками-постимпрессионистами были П.Сезанн, П.Гоген, В.Ван Гог и др. Усвоив достижения импрессионистов, они глубже раскрыли гармонию, красоту и внутреннюю сущность явлений.

Менее плодотворным оказалось это время для развития архитектуры. К середине столетия основной проблемой европейского зодчества стали поиски стиля. Ордерная система позднего классицизма не подходила для повсеместно развернувшегося бурного строительства заводов, фабрик, мостов, банков и других учреждений. Романтическое увлечение стариной возвращало к традициям архитектуры прошлого - так возникли неоготика, неоренессанс, необарокко и др. Подобные усилия нередко приводили к эклектизму - соединению элементов разных стилей в одном произведении. Однако широкий размах строительства не создал благоприятных условий для развития архитектуры как вида искусства.

Ведущее место в искусстве второй половины XIX в. занимала Франция. Лучшие художники боролись с рутинной академического искусства, открывали новые пути в живописи.

1. Реализм

Критический реализм, существовавший в искусстве европейских стран и США, был ориентирован на изображение жизни обездоленных слоев общества, противопоставленных богатым, сочувствие неблагоприятной судьбе бедных. Пролетарская идеология выдвинула нового героя - трудового человека, его жизнь стала основной темой в живописи и графике.

В реалистическом искусстве отражены волнующие весь мир национально-освободительные идеи, интерес к которым был проявлен еще романтиками во главе с Делакруа. Реализм, пришедший на смену романтизму, часто рассматривается как оппозиция этому стилю, хотя отношения между ними более сложные, поскольку романтизм в какой-то степени тоже был реалистичен, так как ставил своей целью в искусстве создать новую, прекрасную, хотя и идеалистическую реальность.

Революция 1848г. развеяла романтические иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в истории культуры не только Франции, но и всей Европы. Искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие станковой и иллюстративно-журнальной графики в качестве основного элемента сатирической печати. Художники активно втягивались в бурный ход общественной жизни.

Исторические события, происходившие во Франции, начиная с революции 1830г. и кончая франко-прусской войной и Парижской Коммуной 1871 г., нашли отражение в графике одного из крупнейших французских художников Оноре Домье (1808 - 1879). Славу ему принесла литография «Гаргантюа» (1831) - карикатура на Луи Филиппа, изображенного заглатывающим золото и «отдающим» взамен ордена и чины. Уже в этом графическом листе художник, преодолевая перегруженность композиции и повествовательность, тяготеет к монументальной, объемно-пластической форме, прибегает к деформации в поисках наибольшей выразительности лица или предмета.



Картина: Гаргантюа

Художник исполнитель: Оноре Домье

Дата завершения картины: 1831

Стиль картины: Реализм

Жанр исполнения: литературная живопись

Техника исполнения: литография

Галерея: Bibliotheque Nationale de France, Paris, France

Оноре Домье: другие картины художника

Домье осмысливает каждодневные события политической борьбы сатирически, умело пользуясь языком иносказаний и метафор. Социальные типы и характеры показаны им в таких сериях, как «Парижские впечатления», «Парижские типы», «Супружеские нравы» (1838-1843). Художник делает иллюстрации к «Физиологии рантье» Бальзака - писателя, высоко его ценившего. В 1840-е годы Домье работает над сериями «Прекрасные дни жизни», «Синие чулки», «Представители правосудия», высмеивает фальшь академического искусства в пародии на античные мифы («Древняя история»). Он выступает не только страстным борцом против пошлости, ханжества, лицемерия, но и тонким психологом. Комическое у него никогда не бывает дешевым, поверхностным зубоскальством, оно отмечено печатью личной боли за несовершенство мира и человеческой природы. Живопись Домье, как справедливо указывают все исследователи его творчества, полна печальной суровости и невысказанной горечи. Предметом изображения становится мир простых людей: прачек, водоносов, кузнецов, бедных горожан, городской толпы. Точно найденные жесты и повороты фигуры, выразительность силуэта - средства, которыми Домье создает монументальность образа, подчеркивает его величие («Прачка»). Вместе с тем благодаря умению схватывать самое характерное он смог придать обобщенным образам большую жизненность.

В композициях художник часто прибегает к фрагментарности. Это позволяет ощущать изображенное на картине как часть действия, происходящего за ее

пределами («Восстание», «Семья на баррикаде», «Вагон III класса»). Заметим, что размеры живописных полотен Домье всегда небольшие, ведь большая картина тогда связывалась обычно с аллегорическим или историческим сюжетом.

Домье был первым, чьи живописные произведения на современные темы зазвучали как произведения монументальные - не по размеру, а по значительности.

Во время франко-прусской войны Домье выпускает литографии, впоследствии вошедшие в альбом под названием «Осада», в которых с горечью и болью рассказывает о народных бедствиях в образах поистине трагических. Эти произведения были как бы духовным завещанием художника.

Во французской живописи реализм сначала проявился в пейзаже, на первый взгляд наиболее отдаленном от общественных бурь и тенденциозной направленности жанре. Реализм в пейзаже начинается с барбизонской школы, получившей такое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Это была группа молодых живописцев (Т. Руссо, Д. Пенья, Ж. Дюпре, К. Тройон, Ш. Добиньи), которые приехали в Барбизон писать этюды с натуры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, поэтому живое ощущение природы сочетается в их живописи с законченностью и обобщенностью композиции и колорита. Всех барбизонцев объединяло желание внимательно изучать природу и правдиво ее изображать, однако это не мешало каждому из них сохранять свою творческую индивидуальность.

Теодор Руссо (1812-1867) глубоко любил природу и протестовал против варварского вмешательства в нее человека. В его изображении деревьев, лугов, равнин мы видим вещественность мира, материальность, объемность («Дубы», 1852). С большой точностью художник передавал строение и породу каждого дерева, характер листвы. Руссо тщательно продумывал композицию картин, умел подчеркнуть деталь, давал представление о масштабности деревьев, изображая около них фигуры животных.



Одной из наиболее типичных по композиции картин Руссо является «Лес Фонтебло» (1848-1850), где купы деревьев размещены по обе стороны холста, оставляя посередине просвет. Часто художник изображал раскидистые деревья в центре картины, чтобы подчеркнуть их величие и мощь («Пейзаж с крестьянкой»,

ок. 1850). При этом свет и цвет в его картинах академически условны.

В Барбизоне работал одно время Жан Франсуа Милле (1814-1875). Крестьянский мир - основной сюжет его картин. Художник создал обобщенный монументальный образ труженика земли («Вейтель», 1848; «Сеятель», 1850; и др.). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, как форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («Сборщицы колосьев», 1857; «Анжелюс», 1859). Для почерка Милле характерен предельный лаконизм: художник отбирает главное, позволяющее передать общечеловеческий смысл в самых простых, обыденных картинах повседневной жизни. Среди его произведений есть один образ - «Человек с мотыгой» (1863), в котором художник, выразив предельную усталость, измождение, измученность тяжелым физическим трудом, все же сумел показать огромные дремлющие силы труженика-исполина. Художник так писал об этой картине: «Это хлеб в поте лица, это крик земли, я знаю это по себе. <...> Но именно в этом я и нахожу подлинную человечность и большую поэзию». Правдивое и честное искусство Милле, прославляющее человека труда, проложило пути для дальнейшего развития этой темы в живописи второй половины XIX -XX в

. Одним из самых тонких мастеров французского пейзажа середины XIX в. был Камиль Коро (1796- 1875). Он создал интимный пейзаж - «пейзаж настроения» («Воз сена», «Колокольня в Аржантее»). Коро много ездил по «В лесу Фонтенбло» Теодор Руссо 1960г, Музей изобразительного искусства им.А.С.Пушкина

Одной из наиболее типичных по композиции картин Руссо является «Лес Фонтенбло» (1848-1850), где купы деревьев размещены по обе стороны холста, оставляя посередине просвет. Часто художник изображал раскидистые деревья в центре картины, чтобы подчеркнуть их величие и мощь («Пейзаж с крестьянкой», ок. 1850). При этом свет и цвет в его картинах академически условны.

В Барбизоне работал одно время Жан Франсуа Милле (1814-1875). Крестьянский мир - основной сюжет его картин. Художник создал обобщенный монументальный образ труженика земли («Вейтель», 1848; «Сеятель», 1850; и др.). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, как форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («Сборщицы колосьев», 1857; «Анжелюс», 1859). Для почерка Милле характерен предельный лаконизм: художник отбирает главное, позволяющее передать общечеловеческий смысл в самых простых, обыденных картинах повседневной жизни. Среди его произведений есть один

образ - «Человек с мотыгой» (1863), в котором художник, выразив предельную усталость, измождение, измученность тяжелым физическим трудом, все же сумел показать огромные дремлющие силы труженика-исполина. Художник так писал об этой картине: «Это хлеб в поте лица, это крик земли, я знаю это по себе. <...> Но именно в этом я и нахожу подлинную человечность и большую поэзию». Правдивое и честное искусство Милле, прославляющее человека труда, проложило пути для дальнейшего развития этой темы в живописи второй половины XIX -XX в. Одним из самых тонких мастеров французского пейзажа середины XIX в. был Камиль Коро (1796- 1875). Он создал интимный пейзаж - «пейзаж настроения» («Воз сена», «Колокольня в Аржантее»). Коро много ездил по Франции. Он был значительно старше барбизонцев, но поселился не в Барбизоне, а в маленьком городке Виль д'Аврэ под Парижем. Здесь Коро нашел постоянный источник вдохновения, написал свои лучшие пейзажи, которые часто населял нимфами или другими мифологическими существами, и лучшие портреты. В творчестве Коро следовал непосредственному впечатлению и всегда оставался предельно искренним («Мост в Манте», «Башня ратуши в Дуэ»). Человек в пейзажах Коро органично входит в мир природы. Это не стаффаж классического пейзажа, а делающие свою извечную работу люди: женщины, собирающие хворост; возвращающиеся с поля крестьяне («Семья жнеца»). В пейзажах Коро редко встретишь борьбу стихий, ночной мрак, что так любили романтики. Он изображает предрассветную пору или грустные сумерки, предметы в его полотнах окутаны густой мглой или легкой дымкой, прозрачные лессировки обволакивают формы, усиливают серебристую воздушность.

Изображение всегда пронизано личным отношением художника, его настроением. Гамма цветов Коро как будто не богата. Это градации серебристо-жемчужных и лазурно-перламутровых тонов, но из этих соотношений близких по тону красочных пятен художник умеет создать неповторимую гармонию. Манера Коро размашистая, свободная, «трепетная». Именно размашистая манера Коро вызывала резкие нападки официальной критики. Свободе письма художник учился у английских живописцев, прежде всего у Констебла, с пейзажами которого познакомился еще на выставке 1824 г.

Наряду с пейзажами Коро написал много портретов. Он не был прямым предшественником импрессионизма. Однако способ Коро передавать световую среду, его отношение к непосредственному впечатлению от природы и человека имели большое значение для утверждения живописи импрессионистов и во многом созвучны их искусству.

Камиль Кору «Ветряная мельница Кот-де-Пикардия , близ Версаля» 1840 г



Критический реализм как новое мощное художественное направление активно утверждал себя и в жанровой живописи. Исследование общественных противоречий было свойственно Г. Курбе, Ж. Ф. Милле и другим художникам Франции.

Реализму в творчестве Гюстава Курбе (1819- 1877) были присущи некоторые черты романтизма. Простые жанровые сцены художник умел трактовать как возвышенно-исторические, и незатейливая провинциальная жизнь получила под его кистью романтическую окраску. В картине Курбе «Каменотесы» (1849-1850) нет социальной остроты, но есть сочувствие к доле бедняков. Само обращение к подобной теме было задачей социального плана. Курбе стремился запечатлеть на своих полотнах обитателей родных мест. Он родился близ города Орнана и на своем самом знаменитом полотне «Похороны в Орнана» изобразил местное общество во главе с мэром. Художник смог передать типическое через индивидуальное, создал целую галерею провинциальных характеров. Колористическая гармония, неудержимая энергия, мощный пластический ритм ставят «Похороны в Орнана» в ряд с лучшими произведениями класс



«Плотина на Оптево» Гюстав Курбе 1854г

Между тем изображение художником ничтожества людских страстей на такой церемонии, как похороны, вызвало целую бурю негодования публики. Когда картина была выставлена в Салоне 1851 г., в ней увидели клевету на французское провинциальное общество, и с тех пор Курбе стали систематически отвергать официальные жюри Салонов. Художника обвиняли в «прославлении безобразного».



«Обнаженная, полулёжа у моря» Гюстав Курбе

Главным средством выражения у Курбе был цвет. Его гамма очень строга, почти монохромна, построена на богатстве полутонов. Утолщая и уплотняя красочный слой, для чего часто Курбе заменял кисть шпателем, он добивался интенсивности и глубины тона. Художник достигал прозрачности света в полутонах не так, как обычно это делали лессировками, а при помощи наложения плотных слоев краски одного рядом с другим в определенной последовательности. Каждый тон приобретал свой свет, их синтез сообщал поэтичность любому изображенному Курбе предмету.

Курбе создал несколько программных произведений, посвященных проблеме места художника в обществе. В картине «Ателье» (1855) он показал себя в мастерской, работающим над пейзажем, рядом в центре композиции поставил обнаженную модель, наполнил интерьер любопытствующей публикой, изобразив среди почитателей и праздных зрителей своих друзей.

Хотя картина полна наивной самовлюбленности, она одна из удачнейших у Курбе в живописном отношении. Единство цвета строится на коричневом тоне, в который вводятся голубые и нежно-розовые тона задней стены, розовые оттенки платья натурщицы, небрежно брошенного на переднем плане, множество других оттенков, близких к основному коричневому тону.

Программой является и другая картина - «Встреча» (1854), более известная под названием, данным ей в насмешку, «Здравствуйте, господин Курбе». На ней

изображен сам художник с этюдником за плечами и посохом в руке, повстречавший на проселочной дороге коллекционера Брюйа и его слугу. Знаменательно, что не Курбе, некогда принимавший помощь богатого мецената, а меценат снимает шляпу перед художником, идущим свободно и уверенно, с высоко поднятой головой. Идея картины - художник идет своей дорогой, он сам выбирает свой путь - была понята всеми, но встречена по-разному и вызвала неоднозначную реакцию.

Реалистическая живопись Курбе во многом определила дальнейшие этапы развития европейского искусства.

2. Импрессионизм

Живопись. В 1874г. в одном из парижских Салонов открылась выставка тогда еще совсем неизвестных художников. Среди них были Клод Моне, Пьер Огюст Ренуар, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Поль Сезанн и др. К этой группе художников были близки Эдуард Мане и Эдгар Дега.

Одна из картин К.Моне называлась «Впечатление. Восход солнца». На ней изображена гавань ранним утром, окутанная розовым туманом, сквозь который проступают солнце и неясный силуэт лодки

После этой выставки кто-то из журналистов презрительно отозвался о ее участниках как об «импрессионистах», потому что их картины якобы фиксировали лишь первое впечатление от увиденного (от фр. *impression* - впечатление). Художникам это слово понравилось, и они стали называть себя импрессионистами. Так возникло название нового направления в искусстве.

Художники-импрессионисты совершили величайший переворот в живописи. Они работали, не согласуясь с правилами и принципами академической школы. В отличие от академистов, создававших произведения на библейские, исторические и мифологические мотивы, импрессионисты стремились отобразить реальную жизнь, показать бытовые сценки. Они вышли писать свои полотна на пленэр, т.е. на открытый воздух. Эти художники применяли преимущественно яркие краски, при этом основное внимание уделяли игре цветовых оттенков, а не четкой прорисовке фигур и деталей. Импрессионистов отличает живое видение природы. Как известно, один и тот же предмет может вызвать различные впечатления в зависимости от освещения, времени года, погоды и даже настроения. Для импрессионистов были важны передача ускользающих мгновений, выделение

случайных деталей, постоянное открытие нового.

Художники стремились уловить на картинах короткие мгновения бытия, подобно фотографам. К. Моне, например, удалось передать эффект движущегося поезда даже раньше изобретения кинокамеры. Они выхватывали из повседневной жизни сюжеты своих произведений, поэтому композиции часто строили фрагментарно, изображения были перерезаны краями полотна, фигуры показывали в сложных ракурсах. Асимметричные, динамичные и неуравновешенные композиции создавали впечатление случайности, но на самом деле были тщательно продуманны. Острота образов усиливалась специальными приемами наложения краски.

Признанным лидером среди художников-импрессионистов был Клод Моне (1840-1926). Уже в ранней работе «Дама в саду» он использовал чистые, сверкающие краски. Природа у К. Моне не величественна, а естественна. «Как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить!» - говорил художник.

К. Моне некоторые мотивы писал много раз при различном освещении (Руанский собор, стога, вокзал Сен-Лазар, лондонские туманы). На каждом полотне он открывает новые стороны натуры. Передать красоту одного объекта в различное время суток, при различном освещении - эта задача очень привлекала К. Моне.

Одно из лучших произведений К. Моне - знаменитый «Бульвар Капуцинок в Париже» (1873, хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина). Выбрав точку зрения сверху, художник изобразил уходящую по диагонали перспективу бульвара, поток экипажей и движение толпы. Такая точка зрения позволяет К. Моне отказаться от первого плана. Он передает впечатление от уезжающих экипажей и едва заметно вибрирующего воздуха. Фигурки уходящих вдаль прохожих едва намечены белыми мазками. Фасады домов на противоположной стороне бульвара наполовину скрыты ветвями платанов. Все растворяется в сияющем солнечном освещении, контрастирующем с голубовато-лиловой тенью от домов, лежащей на уличной мостовой.

К. Моне разрушает представление о плоскости холста, создавая иллюзию пространства и наполняя его светом, воздухом и движением. Взгляд зрителя устремляется в бесконечность, и нет предельной точки, где бы он мог остановиться.



«Впечатление , восходящее солнце» Клод Моне 1842 г

Солнечную сторону К. Моне делает оранжевой, золотисто-теплой, тенью - фиолетовой, а единая свето-воздушная дымка придает всему пейзажу тональную гармонию. Контуры домов и деревьев постепенно вырисовываются в воздухе, пронизанном солнечными лучами.

В красочном мареве тонут архитектурные детали зданий, тают контуры экипажей, растворяются ветки деревьев, а глубина пространства теряется в движении светящегося воздуха. Все это заполняет картину таким образом, что глаз зрителя теряет грань между близкими освещенными стенами и дальним голубым сумраком, скрывающим продолжение улицы.

Искусствовед К. Г. Богемская отмечает: «Когда говорят, что импрессионисты умели запечатлеть момент безостановочного движения жизни, то подтверждением этому может быть названа картина «Бульвар Капуцинок в Париже».

Новым в искусстве импрессионизма стали техника мазка, передача впечатления от света и цвета природы. Художники наносили на полотно чистые краски, не смешивая их на палитре, поэтому картины поражали своей многоцветностью и при разглядывании издали как бы оживали. Например, при ближайшем рассмотрении «Белых кувшинок» (1899) К. Моне хорошо видно, что они написаны густо-розовыми, голубыми и даже терракотовыми оттенками. Яркие краски передают не только белизну кувшинок, но и, как кажется, даже их запах. Зритель сам словно присутствует среди них. Этот эффект - величайшее достижение искусства импрессионизма.

Эдуарда Мане (1832- 1883) также причисляют к импрессионистам, хотя он категорически отказывался принимать участие в их выставках. В истории французского и мирового искусства творчество Э. Мане занимает особое место, которое определяется как приверженностью художника к классическим традициям европейской культуры («Олимпия»; портреты, навеянные испанской живописью), так и новаторскими поисками в области пленэрной живописи («В лодке», «Берта Моризо» и др.).

Использование Э. Мане классических мотивов при изображении современной жизни вызвало бурю негодования зрителей, особенно оскорбила их мораль картина «Завтрак на траве», где художник расположил на лужайке сидящих рядом одетых мужчин и обнаженную женщину.

Картина Э. Мане «Олимпия», на которой современная женщина показана в позе Венеры, стала предметом яростных нападок критиков. Газеты называли ее нелепой пародией на тициановскую «Венеру Урбинскую». Современники никак не хотели согласиться с тем, что Э. Мане изобразил не античную красавицу, а французскую натурщицу. Большая, массивная фигура негритянки с букетом цветов оттеняет хрупкость и белизну обнаженной женщины.

Понадобилось много лет, чтобы «Завтрак на траве» и «Олимпия» заняли свое почетное место в музеях.

Э. Мане предвосхитил начинания импрессионистов в области поиска новых средств живописи. Показательна в этом отношении картина «Флейтист». На живописном сером фоне выделяется выразительный силуэт мальчика. Место действия не

обозначено. Э. Мане пренебрегает обязательной для того времени перспективой, открытой еще в эпоху Возрождения.

В некоторых полотнах он параллельно с Дега использует завоевания кинематографа в передаче времени и пространства. Его картина «Бар в Фоли-Бержер» - сложное, развивающееся в пространстве и во времени действие. За спиной молодой красивой женщины у стойки бара - зеркало, в котором отражаются посетители: например, в правой части картины мы видим отражение дамы, слушающей какого-то господина. Молодая героиня картины погружена в задумчивое состояние. Сложная композиция картины позволяет зрителю домысливать сюжет.

Огюста Ренуара (1841 - 1919) считают импрессионистом, но его творчество не ограничивалось рамками этого направления. По технике живописи Ренуар действительно был близок К. Моне, однако его взгляды отличались от эстетики импрессионизма, и он никогда не причислял себя к импрессионистам, хотя в их выставках участвовал. Ренуар писал то, что ему было близко (танцующих модисток, завтракающих лодочников и т.п.), а в импрессионистический период - сцены из жизни парижских предместий, ресторанов и общественные балы («Мулен де ла Галет», «Качели», «Ложа» и др.). В этих, казалось бы, мимолетных впечатлениях художник увидел праздник быстротекущей жизни и сияющую радость ее счастливых мгновений.

Ранним портретам О. Ренуара было присуще общее качество: художник не изолировал модель от окружающего мира. Основываясь на своих впечатлениях, он делал тени голубыми, а лицо на солнце золотисто-розовым. Уже с самых первых своих работ О.Ренуар всегда рисовал только кистью, обращая особое внимание на светотональную моделировку формы («Девушка с веером», «Белокурая купальщица» и др.).

Для О. Ренуара было увлекательной задачей изобразить своих современников, особенно волновали художника женские образы - соблазнительное обаяние юных парижанок, жемчужная теплота обнаженного женского тела («Нагая женщина, сидящая на кушетке», 1876). Очаровательны портреты детей кисти Ренуара («Девочка с лейкой», 1876; «Портрет мадам Шарпантье с детьми», 1878).

В 1878 г. О. Ренуар написал портрет (в полный рост) «Жанны Самары» - актрисы парижского театра «Комеди франсез» - и несколько эскизов к этому портрету, которые можно рассматривать как самостоятельные произведения. Они были

созданы в те счастливые минуты, когда художник, не ограниченный необходимостью угодить вкусам заказчика, работал вдохновенно, в полном согласии с собой.

На одном из лучших эскизов определяет настроение розовый фон, являющийся той общей средой, из которой постепенно возникают очертания фигуры. Цвет в картине как будто вибрирует. Белый холст, просвечивая через тонкий красочный слой, придает розовому цвету особую свето-носность. На этом фоне горят золотистые волосы Жанны Самари. Зрителя привлекают ее женственный мягкий взгляд, четко прорисованные губы, красивая рука с золотым браслетом, которой актриса слегка подпирает голову. Легкие мазки кисти художника намечают ее плечи. Жанна Самари изображена в естественной позе. Ее взгляд обращен к зрителю, однако в ее внутреннем состоянии есть и некоторая отрешенность: женственно-прекрасная и обаятельная, она - здесь, перед нами, и в то же время словно чуть-чуть отдалена от нас. Художнику удалось передать смену настроений своей героини.

Альфред Сислей (1839-1899) постоянно жил в окрестностях Парижа. Его завораживали покой и простор деревенского пейзажа, облака, плывущие по небу, зеркальный блеск воды. Он создавал чарующие изображения природы с легким оттенком грусти («Маленькая площадь в Аржантее», «Наводнение в Марли», «Мороз в Лувесьен-не», «Берег Сены у Буживаля», «Опушка леса в Фонтенбло» и др.). Сислей тщательно продумывал композицию своих работ, добиваясь монументальной выразительности скромных пейзажей. Он был сторонником светлого колорита, много работал на пленэре.

Эдгар Дега (1834-1917), прекрасно изучивший выразительные возможности жеста, любил рисовать танцовщиц («Танцевальный класс», «Танцовщица на сцене», «Танцовщицы на репетиции») и скачки («Скаковые лошади перед трибуной», «На скачках», «Жокеи перед скачками»). На полотне «Голубые танцовщицы», где три девушки готовясь к выходу на сцену, поправляют платья, все залито волшебным голубым светом, кажется, что сейчас зазвучит музыка. В целой серии картин хрупкие и невесомые фигурки балерин предстают перед зрителем то в полумраке танцевальных классов, то при свете софитов, то в краткие минуты отдыха. Они не позируют художнику, каждая из них занята своим делом. Возникает эффект присутствия, придающий картинам Э.Дега документальную убедительность.

В середине 1880-х годов художник начинает использовать пастель и создает свои знаменитые рисунки обнаженной натуры («После ванны»).

Дега считал, что следует изображать не столько красивое, сколько характерное. В отличие от большинства импрессионистов для Дега средством выражения была линия, а не мазок. Линией художник умел передавать характер движения, эмоциональное состояние модели.

Скульптура. Огюст Роден (1840-1917) прославился умением воплощать в скульптуре яркие эмоциональные состояния, внезапные порывы души. Есть много общего в скульптуре Родена и живописи Дега: та же мягкость светотени, та же незавершенность жеста.

В 1880 г. французское правительство поручило Родену создать портал для Музея декоративных искусств. Он начал работу над «Вратами Ада» - грандиозным скульптурным образом грехов человеческих, где соединились эпическое величие «Божественной комедии» Данте и безысходная тоска «Цветов зла» Бодлера. Огромный портал с двумя створками так и остался незаконченным.

Вся поверхность дверей была покрыта неровной массой, которая при ближайшем рассмотрении оказывалась скопищем человеческих тел. Над вратами склонились три Тени, беспомощные в борьбе со смертью. Под ними, подперев голову рукой, сидит Мыслитель. В целом же произведение перегружено и дробно по композиции, что позволило критике назвать его «воротами в никуда». Однако оно представляет несомненный интерес, напоминая о бронзовых рельефах дверей средневековых соборов, прежде всего «райских дверях» флорентийского баптистерия, которые поразили Родена в Италии. Знаменательно, что эскизы, выполненные в процессе работы над «Вратами Ада», вызвали к жизни много самостоятельных значительных произведений («Ева», «Поцелуй», «Вечная весна», «Мыслитель» и др.).

Статуя «Мыслителя» явилась олицетворением мучительного процесса поиска ответов на извечные вопросы о смысле бытия, стоящие перед человечеством. Мощный титан согнул свою спину от тяжелых раздумий. Лицо его печально. Чтобы почувствовать сложность настроений «Мыслителя», интересно рассмотреть различные ракурсы скульптуры. Справа движение согнутых рук и ног, резкая линия лба и носа, наклон спины делают фигуру предельно напряженной. Ее поза передает состояние мучительного интеллектуального усилия. Слева впечатление меняется: левая рука, безвольно опустившаяся на колени, указывает на усталость.

В 1884 г. Роден получил заказ от городского муниципалитета Кале на проект памятника в честь героя Столетней войны Эсташа де Сен-Пьера, пожертвовавшего собой во имя спасения осажденного города. Англичане пообещали сохранить

жизнь горожанам, если шесть знатных граждан согласятся добровольно, в лохмотьях, босые, с веревками на шее пойти на казнь. Первым решился на это Эсташ де Сен-Пьер, за ним последовали другие герои. Памятник в их честь был закончен скульптором в 1886 г., но установлен лишь в 1895 г. «Граждане Кале» - это реалистическая монументальная Скульптура, в которой Роден воплотил образы людей, объединенных общей трагической судьбой. Скульптурная группа не имеет постамента, расположение фигур граждан на уровне земли как бы объединяет их с народом, что усиливает демократичность произведения.

Когда в 1878 г. Роден впервые экспонировал сначала в Брюсселе, а затем в Париже свою скульптуру «Бронзовый век», стремление выразить в статическом искусстве всю трепетность жизни, а также новаторский характер моделировки формы неровными кусками вызвали негодование общественности. С этого момента все выставляемые на суд публики произведения Родена стали поводом к полемике. Сурово были встречены «Мыслитель», «Ева», «Адам», «Блудный сын», «Мучение» и многие другие работы.

В течение своей долгой жизни Роден, восхищаясь молодостью и красотой влюбленных, много раз обращался к теме вечной весны, ускользающей любви, страданий, поцелуя. Например, композиция «Поцелуй» (1886) потрясает страстностью и силой чувства.

Постепенно в творчестве Родена все более нарастает тяготение к усложненным символическим образам, к выявлению тончайших эмоций - от ясной гармонии и мягкого лиризма до отчаяния и мрачной сосредоточенности. Произведения скульптора приобретают незаконченный вид из-за текучести и живописной неровности поверхности. При этом возникает впечатление стихийного рождения формы. Скульптор всегда придавал большое значение фактуре как важному средству выразительности образа.

Роден много и успешно занимался жанром портрета. Общество литераторов заказало Родену статую Бальзака. Скульптор трудился над этим памятником шесть лет. Подчеркнутая физиологичность трактовки образа писателя, не свойственная импрессионизму (что свидетельствует о многообразии творческих поисков Родена), вызвала резкое неприятие. Скульптора обвиняли в том, что он обрядил великого писателя «в смиренную рубашку». Несмотря на справедливость некоторых упреков Родену (в привкусе натурализма, модернистской стилизации), нельзя не признать его потрясающего умения выразить напряженное внутреннее движение, подчинить пластическую форму психологическому переживанию.

Открытия художников-импрессионистов оказали влияние и на другие виды искусства, в первую очередь на музыку. Импрессионизм в музыке, так же как и импрессионизм в живописи, неразрывно связан с национальными традициями французского искусства, с французской поэзией и литературой. В творчестве композиторов и художников встречается много общих тем: колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж. Музыка импрессионистов (К.Дебюсси, М. Равель и др.) пробуждает у слушателей богатые зрительные образы, передает тончайшие и едва заметные оттенки настроений.

3. Постимпрессионизм

Художники-постимпрессионисты П.Сезанн, В.Ван Гог и П. Гоген не были объединены ни общей программой, ни общим методом. Хотя эти художники начали работать параллельно с импрессионистами и испытали их влияние, они считали своей главной задачей - передавать не видимость предметов, а их сущность, идею, используя образ как знак, символ.

Поиски новых путей ярко выражены в творчестве Поля Сезанна (1839 - 1906), возродившего утраченный импрессионистами целостный взгляд на мир.

П.Сезанн участвовал в первой выставке импрессионистов 1874 г., затем он уехал в родной Прованс, где жил замкнуто и много работал. Трудолюбие было главной его чертой. Когда через 20 лет Сезанн отправил в Париж 150 картин, его приветствовали как великого художника. Молодое поколение живописцев увидело в Сезанне своего вождя.

Мир, природа, человек утверждаются Сезанном во всей цельности и материальности (по терминологии самого художника, это «реализация природы»). Он стремился исследовать пространство и форму, создать устойчивую композицию.

Художник пишет портреты родных («Мадам Сезанн в красном кресле»), друзей и множество автопортретов, портреты-типы («Курильщик», 1895 - 1900), пейзажи («Берега Марны», 1888), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888-1890), сюжетные картины («Игроки в карты», 1890- 1892). На своих полотнах он создает мир, полный созерцательности, задумчивости и сосредоточенности.

Например, на полотне П.Сезанна «Пьеро и Арлекин» изображены люди искусства - те, кто живет в вечном карнавале преобразований. И в то же время перед зрителем -

типичные персонажи итальянского театра. Народная традиция наделила их определенными чертами характера: Арлекина, победителя в шутовских проделках, - хитрой изворотливостью; Пьеро, неудачника и мечтателя, - застенчивой робостью.

Поль Сезанн изобразил Пьеро и Арлекина в тот момент, когда они идут на праздник, чтобы принять участие в театрализованном представлении. Пока актеры не играют и остаются самими собой. Над этим полотном художник работал очень долго, он писал своих героев с натуры, изнуря модели долгими часами полной неподвижности. В костюме Арлекина художнику позировал его сын, а в костюме Пьеро - приятель сына. Тем не менее, возникает впечатление, что это не живые люди, а напряженнодвигающиеся марионетки. Арлекин в обтягивающем «домино» высокомерен, недоброжелателен, горд. Пьеро согнулся под тяжестью своих мыслей, кажется, что его белоснежные одежды сделаны из гипса, непомерно тяжелы и сковывают движения. Голова Арлекина немного откинута назад, его настороженный и оценивающий взгляд обращен к зрителю. Голова Пьеро, напротив, опущена вниз, он углублен в себя. Художник переосмысливает эти образы, укоренившиеся в народной традиции. Фигуры на картине находятся как бы в разных пространственных измерениях, они сосуществуют, но не взаимодействуют.

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».

На натюрмортах Сезанна порой трудно определить, какие фрукты изображены. В портретах также есть некоторая условность, ибо художника занимают не столько духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями. Свойственные искусству Сезанна элементы абстрагирования привели его многочисленных последователей к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные достижения.

Постимпрессионистом называют и Винсента Ван Гога (1853-1890) - художника, воплотившего смятенный дух человека. Его работы имеют определенные черты старой голландской традиции («Едоки картофеля», 1885). Когда через брата Тео, служившего в частной картинной галерее, Ван Гог сблизился с импрессионистами, его техника стала более свободной, смелой, палитра высветлилась («Пейзаж в

Овере после дождя», 1890). Вскоре Ван Гог переехал в город Арль (Прованс), где вместе с Гогеном мечтал организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, как мало времени ему отпущено («Красные виноградники в Арле», 1888).

Ван Гог повышенно эмоционально изображает не только людей, но и пейзаж и предметный мир. Свойственная художнику особая острота восприятия сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторга перед миром и пронзительного чувства одиночества, щемящей тоски, постоянного беспокойства. Даже обычные дома или комнаты («Хижина», 1888; «Спальня», 1888) приобретают у Ван Гога подлинный драматизм. Он очеловечивает мир вещей, наделяя его собственной горькой безнадежностью. Ван Гог достигает экс-прессии, нанося краски резкими, иногда зигзагообразными, а чаще параллельными мазками, как в уже упоминаемых «Хижинах». Ощущение напряженности создается с помощью цветовых контрастов и мазков, идущих в разных направлениях.

Ван Гог в большинстве случаев писал с натуры, но даже его этюды имели характер законченной картины, ибо он не отдавался всецело непосредственному впечатлению, а привносил в образ сложнейший комплекс идей и чувств, многообразные ассоциации («Прогулка заключенных», 1890; «Автопортрет с перевязанным ухом», 1889).

Последний год жизни Ван Гог проводит в больницах для душевнобольных. Его творческая активность в этот период поразительна. С какой-то истовостью он пишет природу, архитектуру, людей («Овер после дождя», «Церковь в Овере», «Портрет доктора Гаше» и др.).

При жизни Ван Гог не пользовался известностью. Его огромное влияние на искусство сказалось много позднее.



«Луковичные поля» Ван Гог

Поль Гоген (1848-1903), как и Ван Гог, довольно поздно стал систематически заниматься живописью. Ему было более 30 лет, когда, оставив службу в банке, он целиком посвятил себя искусству. Первые произведения художника отмечены влиянием импрессионизма, но вскоре Гоген вырабатывает свою манеру. В 1891 г. он уезжает на Таити, пленившись примитивной жизнью полинезийских племен, которые сохранили, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества. Он вносит в свои экзотические, овеянные романтикой и легендой произведения элементы символики («Таитянская пастораль», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1897). Художник передает на полотнах красоту земли, покрытой розовым песком, экзотичных белых цветов, каменных идолов и людей, похожих на этих идолов.

Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген пришел к обобщению формы, ее плоскостному решению, ярким краскам, орнаментальному характеру композиции. Так, в одной из первых таитянских вещей

«Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен контуром, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она - неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет, не сообразуясь с воздействием световоздушной среды, как импрессионисты, а преобразая реальную природу в декоративный красочный узор. Художник усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет травы в определенном освещении, в конкретное время суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении. Гоген понимает цвет символически, поэтому заменяет реальный цвет природы на фантастический. Он стилизует форму предметов, подчеркивая нужный ему линейный ритм. Плоскостность, орнаментальность, яркость красочных пятен - декоративность искусства Гогена позволила назвать его стиль ковровым. Многие полотна его действительно напоминают восточные декоративные ткани. Своей стилизацией таитянского искусства Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов.

Сезанн, Ван Гог, Гоген имели огромное влияние на развитие художественной культуры Новейшего времени.

Заключение

Метод реализма требует достоверности в воспроизведении действительности. Вместе с тем реалистическое искусство допускает разнообразие творческих манер художников. Наиболее полно черты реализма раскрылись в критическом реализме XIX в., исследующем личность человека в неразрывной связи с социальным положением в современном ему обществе.

Импрессионизм был одним из самых важных этапов в истории изобразительного искусства, несмотря на то, что фактически этот период продолжался около десяти лет. Опыт импрессионистов отразился в творчестве художников последующих поколений. В полемике с ним рождались новые направления, например постимпрессионизм.

Особенностью постимпрессионизма стало взаимное влияние направлений и индивидуальных творческих систем. Так, П. Сезанн и Ж.Сера пытались восстановить чувство порядка, не присущего импрессионизму, — отразить устойчивость и материальность окружающего мира. В.Ван Гог, стремясь

запечатлеть на холсте простые эмоции и выйдя на сверхчувственную выразительность формы и цвета, предвосхитил появление экспрессионизма. П. Гоген хотевший в своих картинах отразить мир воображения и духовности, пытавшийся воплотить мечту о гармоничности окружающего мира, слиянии человека с природой, фактически проложил путь символизму и модерну. К постимпрессионизму относится и неоимпрессионизм, доведший до логического завершения разработанный и практически реализованный импрессионистами метод пространственного (оптического) смешения цветов (Ж. Сёра, П. Синьяк).

Литература

1. Власов В.Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов. - СПб., 1995.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. - М., 1996. - Кн. 2.
3. Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты / Н.А.Дмитриева. - М., 1978.
4. Ильина Т.В. Западноевропейское искусство / Т.В. Ильина. - М., 1993.
5. Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII -XX веков / Н.Н. Капитана. - Л., 1990.
6. Ревальд Дж. История импрессионизма / Дж.Ревальд. - СПб., 1993.
7. Ревальд Дж. Постимпрессионизм / Дж.Ревальд. - Л.; М., 1962.
8. Яворская Н.В. Пейзаж барбизонской школы / Н.В.Яворская. - М., 1962.
9. Янсон Х.В. Основы истории искусств Х.В.Янсон. - М., 1996