



LEVEL ONE

# Искусство XX века

---

**Ключи к пониманию**  
События, художники,  
эксперименты

Алина Аксёнова

Level One. Новый уровень знаний

Алина Аксёнова

**Искусство XX века. Ключи  
к пониманию: события,  
художники, эксперименты**

«ЭКСМО»

2021

УДК 75(091)

ББК 85.14

**Аксёнова А. С.**

Искусство XX века. Ключи к пониманию: события, художники, эксперименты / А. С. Аксёнова — «Эксмо», 2021 — (Level One. Новый уровень знаний)

ISBN 978-5-04-158060-5

Презируемое и окруженное насмешками или до крайности интеллектуальное искусство XX века изменило парадигмы, взорвало коды и избавилось от правил. Прошлый век, отличающийся ускоренной сменой авангардных движений, распространением новых практик, пулом единичных произведений, манифестов и заявлений художников, кажется одним из самых богатых и плодотворных моментов в истории искусства. Чтобы понять все эти изменения, Алина Аксёнова анализирует знаменитые и менее известные работы и привносит новые знания в их восприятие. Ясный и лаконичный язык, логика повествования и убедительная аргументация позволяют считать книгу Алины отличным искусствоведческим анализом XX века. Эта книга, наполненная прежде всего точной и достоверной информацией, — удобный инструмент, чтобы сделать первые шаги и не потеряться на пути изучения искусства XX века. В формате PDF А4 сохранен издательский дизайн.

УДК 75(091)

ББК 85.14

ISBN 978-5-04-158060-5

© Аксёнова А. С., 2021

© Эксмо, 2021

# Содержание

Вступление	6
Глава 1	7
Глава 2	36
Конец ознакомительного фрагмента.	77



**Алина Аксёнова**  
**Искусство XX века. Ключи к пониманию.**  
**События, художники, эксперименты**

Во внутреннем оформлении использованы иллюстрации: © Русский музей, Санкт-Петербург, иллюстрации, 2021; © Государственная Третьяковская галерея, иллюстрации, 2021; © ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2021; © Succession H. Matisse; © Crédit photographique: Ville de Grenoble / musée de Grenoble – J.-L. Lacroix; © Succession Picasso 2021; © Estate of Roy Lichtenstein.

© Аксёнова Алина, текст, 2021

© ООО «Издательство «Эксмо», 2021

## Вступление



Случалось ли вам выйти из галереи современного искусства с ощущением, будто вас жестоко обманули? Это впечатление, закономерное и частое, возникает в залах музеев, где представлены бетонные формы, обмотанные колготками, растущие на гладильной доске искусственные цветы или стоящие посреди зала пляжные зонтики с шезлонгами, названные модным словом «инсталляция». Мы чувствуем себя удивлёнными и даже разочарованными, ведь искусство в нашем понимании – это написанное красками на холсте изображение, высеченная в мраморе или отлитая в бронзе форма. Искусство должно будить чувство прекрасного, заставлять думать о вечном. Думать о прекрасном и вечном, глядя на консервную банку, кажется, совсем невозможно, однако мы поставим перед собой сложную, но важную задачу: разобраться, почему всё-таки стоит называть столь неожиданные и далёкие от классики явления искусством. Для этого нам нужно проследить путь, которым шли художники XX века – ещё очень близкого к сегодняшнему дню, но такого сложного, наполненного катастрофами, войнами и революциями, новыми взглядами и новой моралью; это век, в котором по-другому стали выглядеть города, границы, люди и мир вообще.

Искусство – неотъемлемая часть жизни, одно из её проявлений, поэтому, поняв законы искусства XX столетия, мы откроем для себя нечто большее.

## Глава 1

### С чего всё началось. Академизм против импрессионизма



**Хотя календарный XX век и начался в 1900 году, определить начало культурного XX столетия непросто. Историки называют Первую мировую войну и 1914 год тем самым временем, когда новое столетие громко заявило о себе. Именно это событие провозгласило новые ценности, новое отношение к человеку, миру и жизни вообще.**

Однако мы шагнём чуть дальше в прошлое и вспомним слова Анри Канвейлера, знаменитого торговца картинами:

«Новый мир родился тогда, когда импрессионисты написали его».

Именно с импрессионизма стоит начать разговор о том, как родились «новый мир» и новое искусство.

Для этого мы отправимся во Францию, ведь здесь начиная с XVIII века жили самые влиятельные мастера и происходили громкие события в мире искусства, и импрессионизм – одно из них.

Официально импрессионисты появились на свет 15 апреля 1874 года в Париже, когда состоялась их первая выставка. Она принесла художникам только финансовые убытки и насмешки прессы. Тогда в одной из статей журнала *Le Charivari* Луи Леруа назвал авторов выставленных картин «импрессионистами», а по-русски – «впечатленцами», то есть теми, кто создаёт не живопись, а только впечатление. Быстро, небрежно, без внимания к деталям.

Картины импрессионистов и правда очень не похожи на то, к чему привыкла французская публика XIX века. К чему же она привыкла?

**Выставка называлась «Салон», поскольку более ста лет она проходила в одном из залов Лувра, который назывался «Квадратный салон». Сюда приходили не только любоваться искусством, но и приобретать его. Для богатеющих буржуа искусство стало отличным способом вложить деньги и вырасти в собственных глазах за счёт обладания полотнами великих мастеров. Сомневаться в том, что они великие, не стоило, ведь, чтобы попасть на выставку «Салона», нужно было пройти серьёзный отбор. Художники – выпускники Школы изящных искусств, где преподавали члены Академии художеств (ими становились заслуженные мастера, и это было невероятно почётно), представляли свои работы жюри «Салона», то есть специальной комиссии, которая решала, признать ли картину достойной выставки. Одобрение было сродни знаку качества, который получала картина, оказавшаяся в выставочном зале.**



Клод Моне. Впечатление. Восходящее солнце. 1872 г. Музей Мармоттан-Моне, Париж

Французский зритель на ежегодных выставках, которые устраивала **Академия художеств – главный орган в сфере искусства, определявший то, как должен работать живописец**, – видел в основном картины современных ему мастеров.

Академия художеств появилась во Франции в XVII веке и с той поры фактически руководила художественной жизнью страны. Здесь были разработаны принципы работы живописца, то есть что и как должен писать художник. Академия решала, какие темы достойны кисти живописца, а какие – нет. Для этого жанры живописи поделили на высшие и низшие.

**Высшим жанром называли историческую картину – полотна с сюжетом из истории или мифологии: античные боги, евангельские сцены, сражения и т. д.**

Ещё одним достойным высокого искусства жанром являлся **парадный портрет**, на котором показывали статус человека, уровень его богатства и лучшие качества личности. Большим вниманием и интересом в числе высоких пользовался жанр ню – изображение обнажённого тела.

Низшими жанрами считались бытовые сцены и пейзажи, а натюрморт был просто учебной работой, не заслуживающей внимания.

Каждый жанр предполагал определённый размер полотна. Самые большеформатные картины – исторические, чуть меньше – портреты и намного скромнее – пейзажи, бытовые сцены и натюрморты.

Картина создавалась в три основных этапа, каждый из которых требовал тщательного исполнения. **Первое и главное, с чего начинал художник, – нанесение рисунка на подготовленный холст.** Он служил каркасом изображения, ведь линии очерчивают границы формы, в каком-то смысле дисциплинируют мастера и держат изображение в чётких, изначально намеченных рамках. После этого на холсте делается **подмалёвок – предварительно обозначенные**, в основном серыми и коричневыми красками, **объёмы фигур**, чтобы пока-

зять свет и тень. Такая техника называется кьяроскуро. **Третий этап – работа красками**, которые наносятся тонкими слоями тонкой кистью. Последним слоем шла лессировка – прозрачный тонкий слой масляной краски, который наносят в финале работы для выравнивания живописной поверхности, придавая ей гладкий, завершённый вид. Благодаря лессировкам не видно следов от кисти и непонятно, как именно художник нанёс краски на холст.

Таким образом, вся техническая сторона работы была скрыта. Такая работа может длиться долго, но в результате получается полотно с абсолютно гладкой красочной поверхностью и очень хорошо прописанными деталями.

Если художник хотел пользоваться успехом у публики, иметь заказчиков и получать одобрение Академии, он не мог не подчиняться этим правилам.

Художник-академист должен был создавать величественные произведения, транслирующие вечные ценности, внушающие чувство восхищения.

Красота – важное требование к картине. Она должна присутствовать во всём: в фигурах и лицах героев, в изображении тканей, архитектуры и природы.

Как правило, в таких картинах художник давал не конкретную, а обобщённую и идеализированную реальность. Красоту и гармонию подчёркивала и композиция картины – она должна быть правильной, уравновешенной, напоминать красиво расставленные на театральной сцене фигуры. Такой подход к искусству называется академическим, а стиль, который мы описали, – академизмом.

Академизм главенствовал в искусстве Франции до конца XIX века.

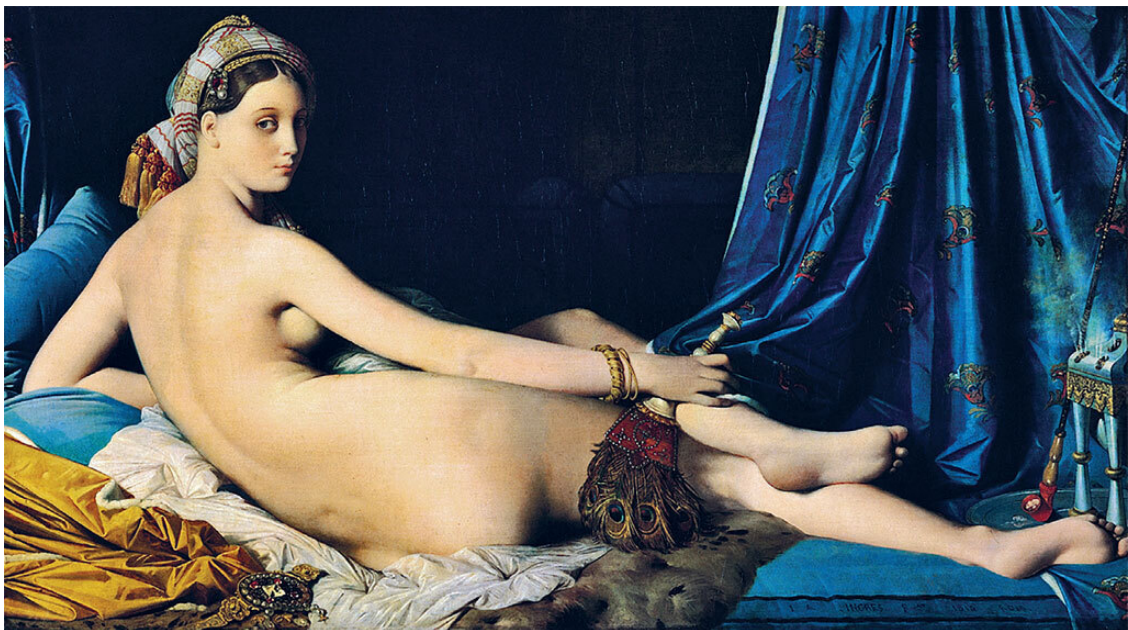


Жан Огюст Доминик Энгр. Послы Агамемнона у Ахилла. 1801 г. Национальная высшая школа изящных искусств, Париж

Самым известным представителем академизма этого времени был Жан Огюст Доминик Энгр. Глядя на его работы, мы понимаем, что академизм базируется на идеалах и принципах эпохи Возрождения и классицизма (XVI–XVII вв.), когда воспевались красота человека и гармония мира. Хотя и мир, и ощущение жизни в XIX веке сильно отличались от ренессансных, официальное искусство не отклонялось от норм, установленных несколько веков назад. На многочисленных работах Энгра мы видим исторических героев разных эпох, поражающих красотой и одухотворённостью. Атлетически сложенные, пропорциональные тела, спокойные лица с благородным греческим профилем, военные доспехи, говорящие о доблести персонажей, – всё это устойчивые мотивы картин художника.

Особым жанром, способным продемонстрировать мастерство и вызвать восхищение зрителя, являлся жанр ню, то есть обнажённая натура. Энгр и другие академики XIX века изображали наготу очень часто, ведь такие картины были популярны у заказчиков. Фигуры обнажённых поражали красотой и изяществом линий, светлой нежной кожей без изъянов. Идеальным примером может служить «Большая одалиска» Энгра, ставшая одной из самых известных его работ в жанре ню. Обительница восточного гарема изображена в сложной позе, которая позволяет любоваться красотой её тела. Мы видим линию спины, которая рифмуется с изгибом её правой руки, а плавные округлые формы плеч, бёдер и даже пяток рисуют нежный, женственный силуэт.

Очень важным в таких картинах является свет, равномерно ложащийся на все поверхности, – этот эффект скрывает недостатки внешности. К тому же такое равномерное освещение даёт возможность хорошо видеть все привлекательные детали картины – не только красивое женское тело, но и дорогие ткани, павлиньи перья веера, мех, жемчуг. Тщательное воспроизведение роскошных фактур завораживало зрителя и повышало ценность полотна. Проще говоря, чем дороже были предметы, показанные на картине, тем дороже становилась и сама картина. Данное обстоятельство подталкивало художников к созданию всё новых и новых полотен, изобилующих изысканными материалами.



Жан Огюст Доминик Энгр. Большая одалиска. 1814 г. Лувр, Париж



Карикатура на выставку импрессионистов. Французская иллюстрированная газета Le Charivari, 1874 г. Национальная библиотека Франции, Париж

В середине XIX столетия как в Европе, так и в России в искусстве стали набирать обороты реалистические тенденции. Это касалось не только живописи, но и литературы. Можно вспомнить Бальзака, Флобера, Гоголя, Гончарова, Диккенса и др. Для реалистов стало очевидным, что античные и библейские мифы не способны ярко и живо рассказать о настоящем. Нужен был **пристальный и честный взгляд** на окружающий мир.

Приученные к такому искусству, посетители выставок оказались не готовы правильно воспринять живопись импрессионистов, у которой нет чётких контуров рисунка, тонких мазков, дорогих материалов, томных красавиц с мраморной кожей, дорогих мехов и героических сцен. Закономерно задаться вопросом, как и почему импрессионисты решились писать кар-

тины на другие темы и в совсем другой технике, ведь очевидно, что тогда это не могло принести им ни славы, ни материальной выгоды.

Такой взгляд уже замечен у художников-пейзажистов 30–40-х годов XIX века. Они работали в окрестностях деревни Барбизон, недалеко от Парижа, и писали дубовые рощи, мхи, лужи, пасущихся коров, пасмурное небо – одним словом, невзрачную французскую природу и крестьян с их повседневными заботами.

**Для того времени подобный пейзаж был чем-то вызывающим, ведь обычно в качестве фона на картинах фигурировала идеальная природа Италии или Швейцарии: долины с классической архитектурой, зелёные луга и горы, тающие в нежной голубой дымке. Барбизонцы подошли к реальности ближе и стали писать её с натуры. А прежде живописцы изображали природу, как правило, руководствуясь одним лишь воображением, показывая её идеальный, придуманный облик.**

Обыденную реальность сделали предметом изображения и другие французские реалисты, среди которых Гюстав Курбе, Жан-Франсуа Милле, Оноре Домье. Они писали некрасивые стороны жизни: бедность, печальную старость, пьянство – то есть многое, что не вызывает эстетического восторга. Одной из самых показательных картин стала работа «Похороны в Орнане» Гюстава Курбе. Это картина огромного формата, на которой изображены похороны жителя маленького городка на востоке Франции – грустное и ординарное событие, написанное тёмными красками. Художник правдиво передаёт внешность немолодых и некрасивых людей: красные носы пьющих священников, заплаканные лица женщин, – а на передний план помещает зияющую дыру могилы. По академическим законам на полотнах такого масштаба могли изображаться только великие исторические события и уж точно не унылые провинциальные сцены. Курбе также не стал прописывать детали картины тонко и филигранно. Таким образом, он сильно вышел за рамки – и форматом, и сюжетом, и изобразительной манерой.



Гюстав Курбе. Похороны в Орнане. 1849–1850 гг. Музей д’Орсэ, Париж



Эдуар Мане. Музыка в Тюильри. 1862 г. Галерея Хью Лейна, Дублин

Ещё сильнее позволил себе выйти за рамки Эдуар Мане. Именно за этим мастером пойдут импрессионисты, вдохновившись его идеями и приёмами. В 1862 году он написал большую картину «Музыка в Тюильри». Французское общество расположилось для отдыха в саду неподалёку от Лувра, где каждую неделю проходили музыкальные концерты. Праздник, отдых на природе – очень популярная во французском искусстве тема, любимая и в XVIII, и в XIX веке.

Чтобы понять новый взгляд Мане, сравним его картину с работой мастера парадных портретов Франца Винтерхальтера. В 1855 году он также написал отдыхающих в тени деревьев француженок. На полотне «Императрица Евгения и её дамы» изображена супруга Наполеона III в окружении фрейлин. Художник показал её сидящей чуть выше остальных, в белом платье с фиолетовыми бантами, и выделил более интенсивным светом. Композиция картины абсолютно уравновешенная: левая часть соответствует правой, дамы показаны сидящими в кругу. В таком случае фон в виде деревьев кажется чем-то вроде декорации. Все дамы на картине – реальные исторические личности. Младшей из них 28, а старшей 53 года, но они кажутся почти одинаковыми как по возрасту, так и внешне. Винтерхальтер показал их молодыми и милыми, в роскошных пышных платьях с оборками и кружевами, у многих в руках цветы, что создаёт декоративный эффект.



Франц Ксавер Винтерхальтер. Императрица Евгения и её дамы. 1855 г. Шато-де-Компънь, Компънь

У Мане всё иначе. Фигуры заполняют полотно от края до края, и хотя композиция картины горизонтальная и уравновешенная, она далека от классической. Если **академизм всегда выводил на первый план только важные для сюжета и смысла детали, то у Мане здесь царит беспорядок:** справа – пустые стулья, раскрытый зонт, играющие дети. На картине нет чётких контуров и детально выписанных привлекательных подробностей, не видно красивых лиц и кружев, хотя, несомненно, люди одеты нарядно, – просто художник не стал сосредотачиваться на этом. При всей небрежности изображения лица кажутся более индивидуальными, чем у Винтерхальтера.

Благодаря тому, что фигуры по краям картины обрезаны и будто не поместились «в кадр», возникает **эффект остановившегося мгновения, словно герои застыли лишь на секунду.** Это даёт ощущение естественно текущего перед глазами момента современной жизни. Мане передал общую атмосферу происходящего, показал настоящее, живое парижское общество, не припудривая его, в реальном времени и обстановке. Он показал атмосферу праздника и досуга, сосредоточив внимание на общем настроении картины, а не на отдельных декоративных подробностях.

При этом Мане не дал какой-либо оценки происходящему, а просто зафиксировал фрагмент окружающей жизни – так смотрит на неё прохожий, случайный наблюдатель со стороны.

Своим искусством Мане заявил, что **современность – это не сцены из жизни высшего общества, изображённые на холстах тех форматов, что предписаны Академией. Он считал себя реалистом и всё, чего хотел как художник, это показать жизнь естественной, настоящей и разной. Прежние герои и старые методы для этого не подходили.**

Многие картины Мане возмущали публику и критиков, зато художники нового поколения – будущие импрессионисты – вдохновились его смелыми идеями и приёмами.

Клод Моне, в будущем самый известный из импрессионистов, продолжил писать сюжеты про отдых на природе. В «Завтраке на траве» перед нами снова отдыхающие в тени деревьев французы. На первый взгляд художник довольно консервативно соблюдает академические установки и располагает фигуры на первом плане, а композиция разворачивается по горизонтали. Кроме того, расставив героев вокруг расстеленной на лужайке скатерти, художник вписал их в фигуру эллипса, усилив ощущение порядка и равновесия композиции. Однако, присмотревшись к героям получше, мы понимаем, как далёк Моне от академизма. Все персонажи ведут себя непринуждённо, они общаются. Стоящая в центре дама поправляет шляпку, отдав спутнику зонт и шейный платок. Сидящая перед ними женщина протягивает руку к тарелке, при этом внимательно смотрит на отдыхающего под деревом господина. Дамы слева ведут разговор между собой, а стоящая ближе всего к переднему краю картины собачка внезапно обернулась на них.



Клод Моне. Завтрак на траве. 1866 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

Невзирая на правильность композиции, художник передал мгновение общения людей, непринуждённого и лёгкого. Ощущению лёгкости вторят пятна света и солнечные блики, скачущие по поверхностям. Свет проникает на лужайку сквозь ветви деревьев, часть листвы находится в тени, а часть – на солнце. Художник показал это разными оттенками зелёного, изобразив быстрые переходы от светлого к тёмному, – это даёт ощущение быстрого движения, трепета листвы. Пробиваясь сквозь ветви, свет оказывается на скатерти, и световые пятна всё время перемещаются, двигаясь вслед за движением деревьев.



Клод Моне. Завтрак на траве. Фрагмент несохранившейся картины. 1866 г. Музей д'Орсэ, Париж

В работе Винтерхальтера люди и природа не связаны между собой, деревья не отбрасывают тени друг на друга и на персонажей и служат простой декорацией, а Клод Моне показал своих героев в реальном освещении, что добавило сцене жизнеподобия. В позах нет аристократической жеманности – мы видим живую пластику героев. Вместе с тем Моне не стал прописывать внешность каждого из персонажей, не выписывает тонкой кистью ресницы и шёлковые ленты. Художник занял позицию зрителя, издали бросившего взгляд на эту компанию, и вряд ли за это мгновение можно разглядеть такие мелочи. Так что и здесь художник оказался гораздо ближе к реальности.

К 1860-м годам изобразительное искусство будто окончательно решило для себя, что самое главное – быть внимательным и честным по отношению к окружающей реальности. Вглядываться в неё, говорить о ней и писать её. Для этого художник может работать только в окружении этой реальной обстановки и видя её собственными глазами, то есть выйдя на открытый воздух, или пленэр.

Когда живописцы вышли из своих тёмных мастерских и учебных классов, где было принято подолгу копировать гипсовые статуи, они увидели яркий дневной свет и столкнулись со сложной задачей: ни одна, даже самая яркая краска, самая светлая и сочная, не даёт той яркости, которую мы наблюдаем при свете солнца. Однако этого можно достигнуть, если правильно расположить цвета на холсте. В работе Пьера Огюста Ренуара «Понт-Нёф» перед нами – залитый солнцем парижский мост, по которому движутся люди и экипажи. Ощущение света создаётся за счёт лежащих рядом мазков синего и жёлтого, а также пары бледно-жёлтого и бледно-сиреневого, составляющих по отношению друг к другу контраст. Такие пары противоположных цветов (а в теории цвета они называются дополнительными цветами) делают друг друга интенсивнее, сочнее. Этот оптический эффект использовали художники ещё XVI века, но особым методом передачи яркости дневного света, являющегося важнейшим объектом изображения, это стало у импрессионистов. Поставив цель показать окружающий мир реальным, они ввели то, что прежде не играло роли, – поместили объекты в реальную не только обстановку, но и световоздушную среду. А воздух всё время движется, отсюда блики, пятна, тени.

Ещё один новый важный приём, позволивший усилить светоносность картин, – цветные тени. Прежде их стандартная расцветка была серо-коричневой или чёрной, но, присмотревшись к освещённым объектам, художники заметили, что тени приобретают оттенок самого объекта и поверхности, на которую отбрасываются.

Когда меняется освещение, меняется цвет и предмета, и тени.

Отсюда внимание импрессионистов к этим изменениям света в течение времени, они замечают, как меняются краски. Так возникли знаменитые серии, в которых показан один и тот же мотив, но в разное время дня и при разной погоде. Моне писал Руанский собор и вокзал Сен-Лазар, скалы в Этрета и стога сена, Камиль Писсарро создавал десятки картин с изображением одних и тех же бульваров. Искусство прошлых веков действовало с точностью наоборот: художники писали разные сюжеты, но свет изображали одинаково. Импрессионисты стали писать один и тот же объект много раз, но всегда по-разному освещённый. **Теперь акцент сместился: важно не то, ЧТО изображено, а КАК.**



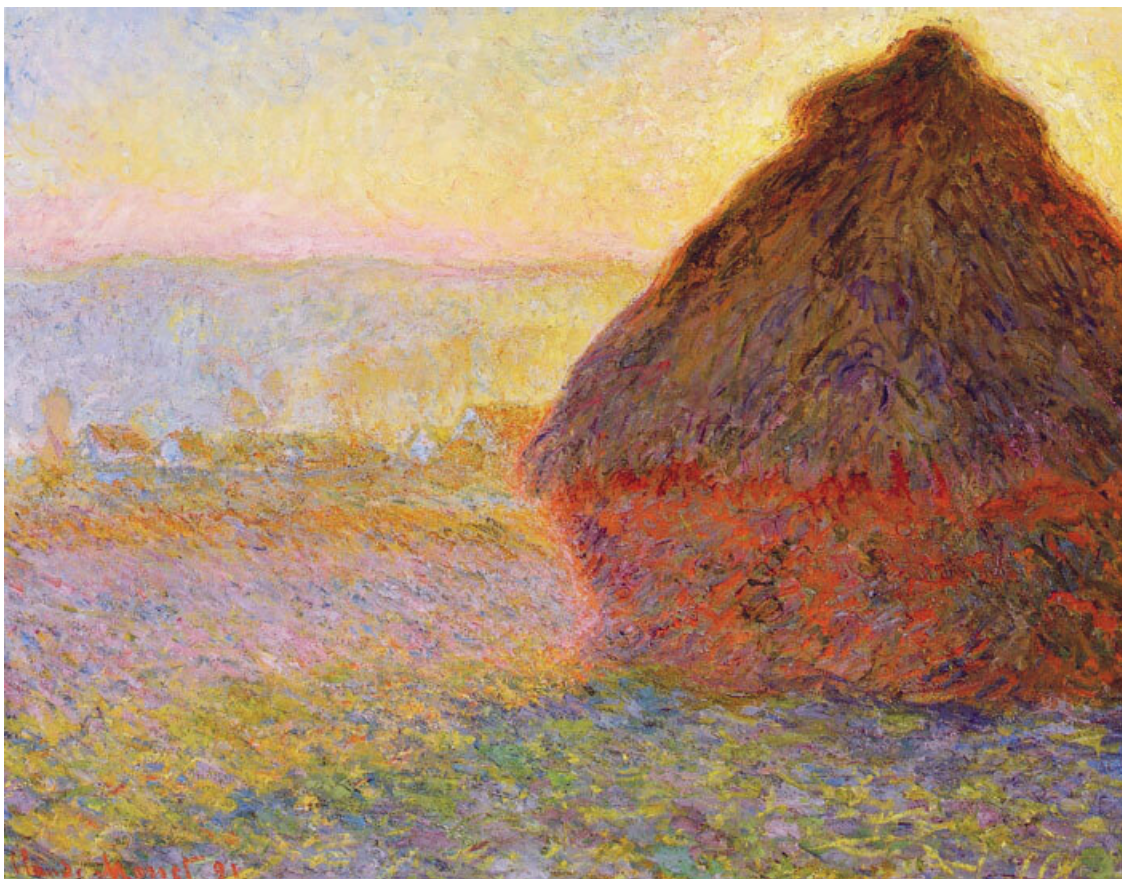
Пьер Огюст Ренуар. Понт-Нёф. 1872 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон

В буквальном смысле увидев мир собственными глазами, художники обнаружили, что по-разному освещённые или затенённые части предметов имеют разные оттенки, а иногда и вовсе меняют свой цвет. Например, если рядом расположить предметы красного и синего цвета, то они начнут отбрасывать друг на друга отсветы, меняющие их оттенок. Все эти эффекты, разумеется, имеют отношение не к самим объектам, а к нашему глазу, его способности воспринимать цвет. Эти оптические сложности и хитрости невероятно увлекали импрессионистов, и каждая из созданных серий – результат не только вдохновения, но и понимания законов оптики.



Пьер Огюст Ренуар. Понт-Нёф. Увеличенный фрагмент картины. 1872 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон

Внимательно рассматривая картины импрессионистов, мы замечаем частое несоответствие наших представлений о цвете с тем, как он выглядит в конкретный момент времени. В воображении стог сена, скорее всего, представляется нам серовато-жёлтым или зеленовато-серым, но у Моне стог на закате будет окрашен в цвета заходящего солнца. Мы часто наблюдаем, как закат становится розовым, оранжево-красным или сиреневым, и эти оттенки приобретают объекты, оказавшиеся в уходящих лучах. Поэтому и стог сена показан и фиолетовым, и красным, а трава вокруг – сиреневая, оранжевая.



Клод Моне. Стог сена на закате. 1891. Музей изящных искусств, Бостон



Клод Моне. Стог сена утром. Эффект снега. 1891. Музей изящных искусств, Бостон

На другой картине преобладают холодные оттенки: голубой цвет тени на снегу и сиреневый оттенок заснеженного луга контрастируют с мазками цвета золотистой охры, которыми написана нижняя часть стога, и прохладными оттенками фиолетового на верхней части стога. Художник продолжает сочетать контрасты для яркости, причём лежащие рядом мазки контрастных цветов едва различимы – нужно рассматривать картину с близкого расстояния, чтобы это заметить.

**В этих примерах мы обнаруживаем главное: цвет перестал соответствовать привычному представлению; то, как мы представляем цвет и каким его видит глаз, – часто разные вещи. Именно из этого выходит та свобода в использовании цвета, которую позволили себе Гоген, Ван Гог, Матисс, Пикассо, Шагал и многие другие.**

На пленэре импрессионисты увидели не только богатство цветов и поразились эффектам освещения – они увидели, что мир пребывает в постоянном движении, и это важно запечатлеть на картине. Прохожий, мельком бросивший взгляд на гуляющую по набережной толпу, не разглядит, из какого материала шито платье вот той дамы и из какого меха воротник пальто того высокого господина. Все они в первую секунду становятся просто пятнами цвета в наших глазах и создают впечатление. Именно такое мимолётное впечатление и пытались передать импрессионисты. Так что в шутку брошенная в их адрес характеристика «впечатлисты» оказалась подходящей.

Чтобы написать миг, передать движение реальных объектов во времени и пространстве, нужно работать быстро – успеть за светом и объектом.

При такой задаче не остаётся времени ни на предварительный эскиз, ни на подмалёвок, ни на лессировки. Работа создаётся сразу и целиком. Этим и объясняется выбор художниками быстрой техники письма. Они наносили мазки плоскими кисточками, направляя их в разные стороны, так что, если разглядывать картины с близкого расстояния, видно именно мазки, а не глаза, уши, листья, травинки. На картинах Энгра не видно ни одного мазка – процесс работы скрыт под лессировками. Если при рассматривании картин академистов можно вооружиться увеличительным стеклом, изучать дорогие фактуры и поверхности, приближаясь к полотну как можно ближе, то работы импрессионистов стоит воспринимать с расстояния, настроив совершенно другую «оптику».

Мир, пребывающий в движении, создаётся с помощью быстрых, как будто беспорядочно лежащих мазков. Кажется, что яркий свет слепил художникам глаза, отчего они вынуждены были прищуриться, и из-за этого контуры становятся нечёткими, смазанными. Контуров как таковых на картинах импрессионистов крайне мало. Они не делали предварительного рисунка перед тем, как наносить краски на холст, это было привычкой академизма.

Конечно, главная цель таких нечётких контуров – передача движения. В этом потоке движений глаз способен выхватить не чёткие линии, а лишь несколько пятен, ярких акцентов, характерных для персонажа. Это хорошо видно в картинах Пьера Огюста Ренуара, отдававшего предпочтение сценам с изображением людей. В его работе «Лягушатник» на островке посреди реки Сены расположилась группа отдыхающих дам и кавалеров. Невозможно разглядеть выражение их лиц, но о спокойном состоянии людей говорят позы, которые художник показал лишь несколькими мазками: на даме, стоящей спиной, – белое платье и нарядная соломенная шляпка, мужчина в чёрном цилиндре стоит чуть ссутулившись, согнув ногу, заведя руку за спину, – и это всего несколько движений кисти. Его лицо развёрнуто в сторону сидящих на скамейке мужчины и женщины. Понятно, что они ведут беседу и никому не позируют, но расслабленное состояние и общая лёгкость сцены схвачены и переданы очень верно.

**Возможности быстро писать на пленэре во многом способствовали три изобретения конца XVIII и первой половины XIX века: этюдник, тюбики для красок и плоская кисть. Этюдник**

– это компактный ящик на ремне, позволяющий свободно перемещаться и располагать рабочее место там, где захочется художнику. Изобретение оловянных тюбиков для красок, в которых они стали продаваться в готовом виде, имело для импрессионистов огромное значение, ведь на протяжении всей истории живописи художники делали краски сами, смешивая пигменты со связующей основой: маслом, яйцом или клеем. Это мешало им работать на природе. Плоская же кисть способствовала быстрому нанесению широких мазков на холст.



Пьер Огюст Ренуар. Лягушатник. 1869 г. Национальный музей Швеции, Стокгольм



Гюстав Кайботт. Парижские крыши под снегом. 1878 г. Музей д'Орсэ, Париж

Многие картины импрессионистов напоминают стоп-кадр, который будто случайно зафиксировал наш взгляд. Уместно сравнить такой подход с репортажной съёмкой. Подобный эффект создаётся за счёт выбранного художником ракурса. Когда мы смотрим на картины импрессионистов, часто кажется, что в раму не поместился дом или фигура человека вошла лишь наполовину или на треть, видна только часть предмета и т. д. Именно такое расположение создаёт ощущение мига, остановленного мгновения.

Приёмы, которые мы видим в работах всех импрессионистов, – это и результат различных художественных экспериментов, и понимание законов композиции картины. Однако нельзя не вспомнить о важнейшем влиянии, которое оказали на импрессионистов японские графики первой половины XIX века. Почти двести лет Европа и Япония не имели торговых и культурных отношений. В 1854 году Япония открыла свои границы, и среди многих восточных товаров европейцам стали доступны гравюры японских художников, среди самых известных – Кацусика Хокусай, Утагава Хиросигэ, Утагава Кунисэи. Глядя на их подход к изображению окружающего мира, мы замечаем знакомые приёмы. На одной работе Хиросигэ паруса рыбацких лодок уходят за нижний абрис гравюры, а у лодки на втором плане слева обрезан край, на другой работе женские фигуры смещены влево, а улица, по которой они идут, показана диагонально – наш глаз не видит точки, куда сходятся все линии изображения, она находится за его пределами. Эти приёмы работы с пространством и расположением фигур и предметов, работа с перспективой будут позаимствованы импрессионистами.



Утагава Хиросигэ. Улица мануфактурных магазинов в квартале Одэматё. Один из ста видов из серии «100 знаменитых видов Эдо», созданных в 1856–1858 гг.



Утагава Хиросигэ. Монастырь Ниси-Хонгадзи в Цукидзимансэки на отмели Тэпподзу. Один из ста видов из серии «100 знаменитых видов Эдо», созданных в 1856–1858 гг.

Если сравнить одну и ту же сцену завтрака – классическую работу Франсуа Буше и особый взгляд Ренуара, – мы заметим, что у первого герои показаны в просторной комнате, размещены в центре картины, есть ощущение театральности сцены («театральной коробки»), где каждый занимает определённое место, а у Ренуара стол расположен диагонально и сильно при-

ближен к зрителю, как и фигуры. Они изображены частично (обрезаны шляпа у дамы в чёрном и фигура мужчины справа), однако видно, что он зажигает сигарету, и этого достаточно, чтобы понять, что завтрак окончен. Все движения, взгляды, жесты сиюминутны, случайны, как и сам фрагмент, изображённый художником.



Франсуа Буше. Завтрак. 1739 г. Лувр, Париж

В этой сиюминутности импрессионисты показывали своих современников – спешащих по делам прохожих, завсегдатаев кабаков, танцовщиц, продавщиц апельсинов, актёров, влюблённые пары, прачек, паркетчиков, обитательниц борделей.

Импрессионисты посмотрели другим взглядом на многое. Эдгар Дега был первым, кто по-новому показал работу актёра и жизнь театра – такую яркую и праздничную, где все блистают и радуются.

Но художник стал изображать балерин не танцующими на сцене, а во время репетиции или отдыха, в момент завязывания пуантов и т. д. Таким образом, темой здесь стала непарадная сторона театральной жизни.



Пьер Огюст Ренуар. После завтрака. 1879 г. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне



Гюстав Кайботт. Паркетчики. 1875 г. Музей д'Орсэ, Париж

В картине «Ожидание» уставшая танцовщица сидит на банкетке, поправляя пуант. Здесь нет привычных для движений балерины грации и изящества, её ноги расставлены широко, правой рукой она опирается о колено. Художник сместил акценты, и балерина, актриса, имеющая привычку восхищаться танцем на сцене, превратилась в обычного человека в неуклюжей позе – уставшего так же, как дама в чёрном, сидящая рядом.

Эдгар Дега много работал в графической технике пастели. Здесь сложно добиться эффекта размытости, однако Дега использовал отдельные штрихи разных цветов, накладывая их друг на друга, что создаёт эффект движущегося, трепещущего объекта. Линия, которая очерчивает основные фигуры и пятна, наносилась художником быстро, иногда прерывисто, что усилило ощущение динамики. Для Дега линия была самым важным инструментом в работе. Он подолгу наблюдал за натурой, прежде чем зарисовывал её. Глаз художника должен был пристально изучить и запомнить все линии, которые образует человеческая фигура в движении, поэтому он почти не рисовал натурщиц в момент наблюдения за ними – в этом случае была бы утрачена естественность их движений, ведь они бы осознанно позировали. Это касалось как балерин, так и приглашённых в его мастерскую натурщиц. Дега предлагал им заниматься своим туалетом или гладить бельё, а сам ходил вокруг, смотрел на них с разных сторон и запоминал, мысленно фотографировал их позы и движения.

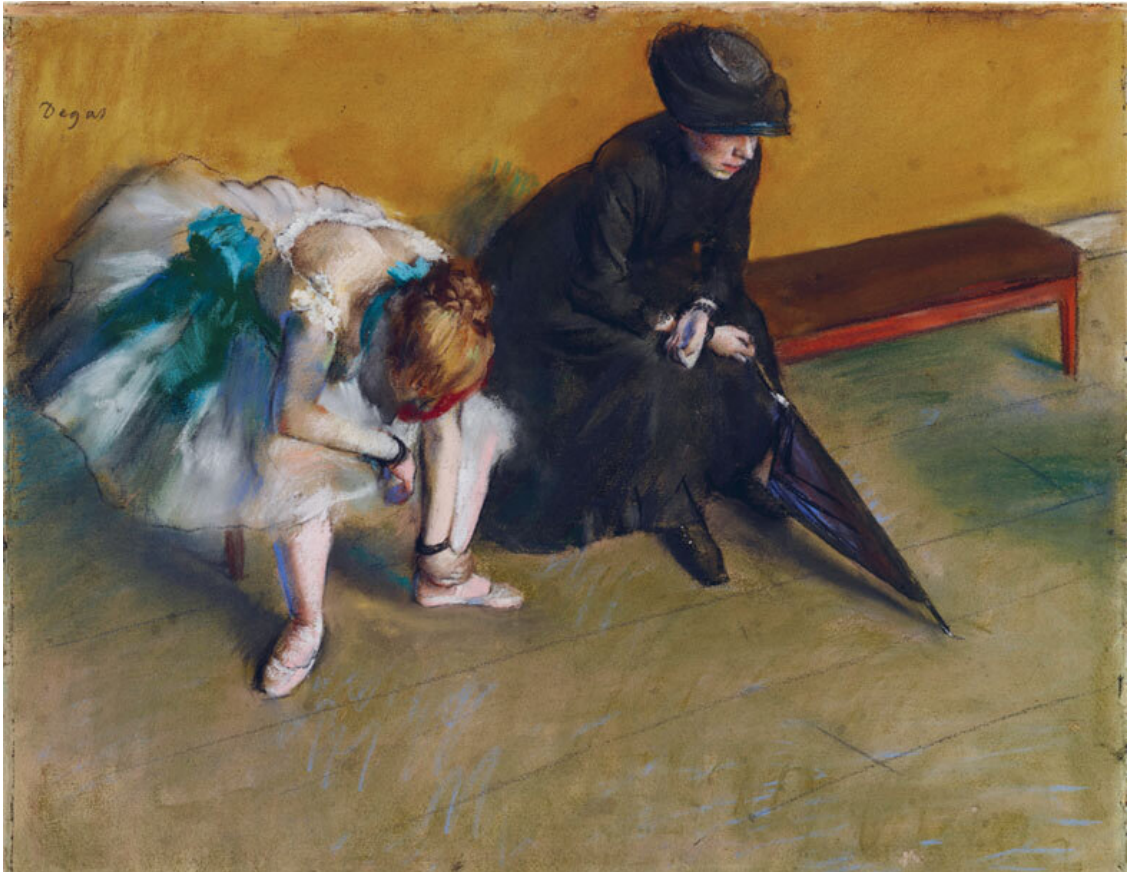
Многочисленные эпизоды из окружающей жизни, к которым вновь и вновь обращались художники, кажется, исключили из живописи образы Жанны д'Арк, Наполеона, Цезаря, Сократа, Богоматери, обнажённых нимф, столь ценимых «Салоном» и общественностью.

Теперь место великих заняли обычные люди, окружавшие парижанина.

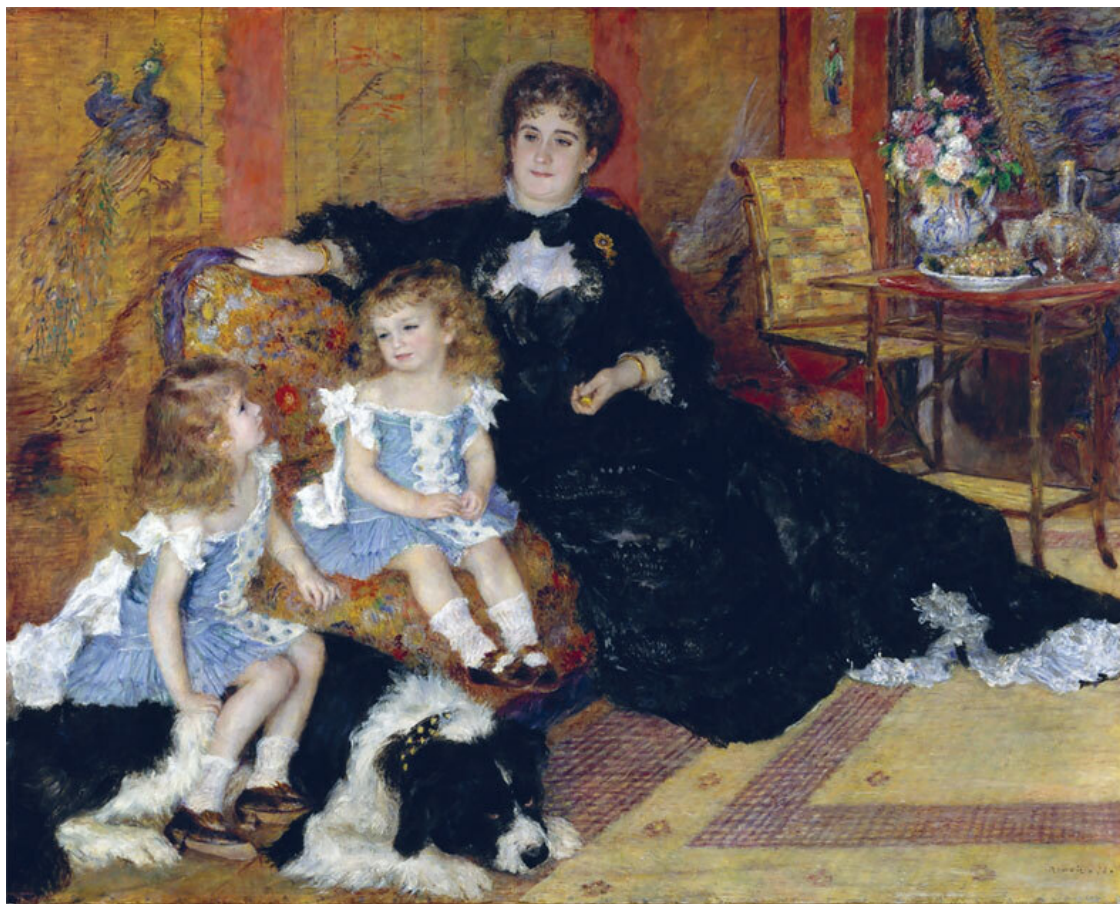
Это не означает, что импрессионисты никогда не писали знаменитостей и важных людей, но даже изображение кого-то важного и уважаемого всё равно было взглядом на человека обыкновенного, настоящего. Выполняя чей-то портрет, они стремились передать не статус и

материальный уровень героя, но подчеркнуть настроение модели в момент создания портрета, отношение к ней художника.

Среди импрессионистов мастером портрета был Ренуар. Он виртуозно схватывал образ и внутренний свет своих героев. «Портрет мадам Шарпантье с детьми» – это образ дамы из высшего общества, супруги успешного и богатого издателя, большой любительницы искусства. Мы видим её сидящей на диване, заботливо и спокойно глядящей на своих детей. Они, в свою очередь, обращены друг к другу и ведут милый детский разговор.



Эдгар Дега. Ожидание. 1882 г. Музей Гетти, Лос-Анджелес



Пьер Огюст Ренуар. Портрет мадам Шарпантье с детьми. 1878 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Этот портрет больше напоминает жанровую сцену, где действие и обстановка важнее внешнего сходства изображённых. Однако художнику интереснее передать настроение героев, выраженное в повороте головы, жестах, едва уловимом блеске в глазах. Окружающий героев интерьер в тёплых красно-охристых тонах прописан нечётко, но достаточно узнаваемо – это богатый дом, декор которого выполнен по последней моде: мотивы с изображением павлинов, японская гравюра, кофейный столик. Фигуры смещены от центра влево, а сама композиция выстроена по диагонали, столь любимой многими импрессионистами.

Все эти приёмы уводят портрет от напыщенной официальности и ощущения, что герой позирует, играет роль.

В этой естественности, за желанием зафиксировать лишь миг **художник поставил цель показать сюжет, ситуацию, проблему.**

Критика окружающей действительности, рассуждение о судьбах родины и прочее, без чего не мыслилось искусство прежде, теперь вынесены за скобки. Разве в картине Писсарро «Иней» художник призывает нас подумать о тяжёлой доле крестьянина, идущего с вязанкой хвороста? Он едва заметен и растворяется в сиреновом свете морозного утра, добавляя картине движения. Гораздо важнее не крестьянин и его внешний вид, а то, что он бредёт по дороге нежно-персикового цвета, пересечённой, как шпалами, фиолетовыми тенями тополей. И «Наводнение в Порт-Марли» Альфреда Сислея – это не трагический пейзаж о стихийном бедствии, а красота заполнившей город воды, в которой отражаются небо, дома и деревья. Хотя в композиции нет равновесия, оно есть в цвете. Небо отражается в воде, а от неё по всем

поверхностям скачут блики, и цвет неба становится в палитре главным, определяет основной колорит и настроение пейзажа.



Камиль Писсарро. Иней. 1873 г. Музей д'Орсэ, Париж

**Альфреда Сислея называли «художником небес»; он говорил, что каждую свою работу начинает с написания неба, цвет которого затем можно увидеть во всех деталях картины. Его палитра отличается особой прозрачностью, и порой кажется, что работы выполнены в акварельной технике. Возможно, это одна из причин его неуспеха, ведь большинство импрессионистических картин очень яркие. «Наводнение в Порт-Марли» 1876 года стало первой работой, проданной за большую сумму. Через год после смерти художника. Оно ушло за 46 тысяч франков, а при жизни картины Сислея не всегда были готовы купить и за 50 франков.**

Кажется, в картинах импрессионистов больше не осталось и следа от академических законов. В живописи произошли большие перемены, но искусству свойственно меняться вслед за человеком и миром, который его окружает. Жизнь во Франции была наполнена переменами.

Особенно сильными эти перемены казались в Париже. Сам город к 1870-м годам сильно изменил свой облик. Ещё в середине XIX века в центре Парижа можно было видеть в основном средневековую застройку со множеством узких кривых улочек, тесных площадей, с домами без канализации и прочими «радостями», никак не подходившими столице огромной империи, опоясанной железными дорогами. Французский император Наполеон III поручил префекту Парижа барону Жоржу Эжену Осману руководить реконструкцией главных районов города. Именно тогда в Париже и появились широкие бульвары, театры, галереи, дома с мансардными этажами. Герои картин Мане и импрессионистов – жители этого нового Парижа, и писать их и этом новом мире нужно было по-новому.



Альфред Сислей. Наводнение в Порт-Марли. 1876 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Шарль Мервиль. Париж до реконструкции. 1865–1866 гг.



Париж после реконструкции. 1890–1900 гг.

В начале главы мы вспомнили, что искусство – это часть жизни, а значит, когда мир вокруг изменчив и динамичен, искусство не останется в стороне.

## Глава 2 Постимпрессионизм. Великий и сложный



Последняя выставка импрессионистов, восьмая по счёту, открылась в 1886 году и стала водоразделом в художественной жизни Европы конца XIX века. Желая обо-

значить то сложное время в искусстве, когда живописная манера многих мастеров становилась всё более индивидуальной и далёкой от классического канона, искусствоведы назвали этот период постимпрессионизмом.

Он продлился двадцать лет и стал преддверием следующего большого этапа – эпохи авангарда. Главные художники-постимпрессионисты – Жорж Сёра, Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген и Анри де Тулуз-Лотрек. При жизни художников для их искусства не существовало специального понятия, термин «постимпрессионизм» родился в 1911 году, когда ни одного из перечисленных мастеров уже не было на свете.

### Неоимпрессионизм и метод Жоржа Сёра

В последней выставке импрессионистов принимали участие новые художники, среди которых – Жорж Сёра, молодой живописец, выставивший большую и весьма провокационную картину «Воскресный день на острове Гранд-Жатт».

Казалось бы, на выставке импрессионизма, самого прогрессивного на тот момент течения, которое постепенно приняли критики и зрители, сложно было чем-то удивить, но Сёра это удалось.

На первый взгляд его работа соответствует многим характерным особенностям импрессионизма – случайный взгляд стороннего наблюдателя выхватил фрагмент из повседневной жизни: французский средний класс отдыхает на природе; никакого сюжета, никакой морали. Расположение фигур случайное, композиция свободная, в картине много ярких пятен и цветные тени, краски нанесены на холст отдельными мазками. Однако здесь отсутствуют воздушность, лёгкость, а главное, динамичность, свойственные картинам импрессионистов. Пространство кажется плоским, а фигуры – застылыми (некоторые критики даже назвали их деревянными – кажется, в них есть что-то от истуканов). Присмотревшись, замечаем, что персонажи Сёра выделены чётким контуром, что нехарактерно для импрессионизма, а отдельные мазки нанесены аккуратно, упорядоченно. Можно сравнить эти ровно положенные мазки одинаковых размеров с кусочками мозаики, каждый из которых помещён на специально отведённое для него место.

На холсте царит порядок, единый ритм, что говорит не об интуитивной и быстрой работе художника, а о медленном аналитическом подходе, когда мастер скрупулёзно просчитывал, как именно расположить, в какой последовательности выстроить детали этой «мозаики».

Если импрессионисты создавали картины, работая с цветом интуитивно, ориентируясь на способность глаза воспринимать цвет, то Сёра подошёл к живописи более научно, решив буквально следовать оптическим законам. Эти законы открывали в течение нескольких столетий как художники, так и учёные, среди них – Ньютон, Гёте, живописец Отто Рунге, физик Эжен Шеврёль. Они понимали, что цвет в природе всегда находится в соседстве с другими цветами. В результате такого соседства цвета влияют друг на друга и изменяются – это называется **одновременным, или цветовым, контрастом**.



Жорж Сёра. Воскресный день на острове Гранд-Жатт. 1886 г. Чикагский институт искусств, Чикаго

Они назвали основными шесть цветов, где красный, жёлтый и синий – самостоятельные, а за счёт их смешивания получаются оранжевый, зелёный и фиолетовый. Эти цвета, оказываясь рядом, влияют друг на друга, а точнее, наше зрение начинает смешивать их определённым образом. Например, если серое пятно окружить фиолетовым, оно приобретает оттенок жёлтого и становится уже не серым, а смесью серого с жёлтым. Если окружить серый цвет красным, он приобретёт зелёный оттенок, а в окружении синего – оранжевый. Таковы свойства человеческого глаза.

Для наглядности художники разработали специальный цветовой круг. Он содержит большее количество цветов, чем шесть, ведь если продолжать смешивать близкие цвета, будут получаться всё новые оттенки, и вот на круге между красным и оранжевым возникает красно-оранжевый, а между оранжевым и жёлтым – оранжево-жёлтый и так далее. На круге видно, что какие-то цвета очень близки по оттенкам и расположены рядом, а какие-то максимально далеки друг от друга, как красный и зелёный. И тот красный отсвет, который зелёный цвет отбрасывает на своего серого соседа, как раз находится с противоположной стороны круга.

А теперь представим, что красный отбрасывает зелёный отсвет не на серый, а на синий цвет. Тогда синий должен смешаться с зелёным, и в итоге получится довольно тёмный и мрачный оттенок. Импрессионисты и Сёра называли такие цвета грязными. А поскольку их задачей было создать яркую и светлую картину, тёмные и тусклые цвета не входили в их планы. Просчитав, какой оттенок получает цвет в результате взаимодействия с цветами по соседству, они не замешивали этот итоговый цвет на палитре, а наносили на холст каждую из красок поочередно несколькими отдельными мазками – и рядом с красным оказывался зелёный и синий. Именно от этого все предметы у импрессионистов приобретают неожиданную окраску. Таким образом картина получалась яркой, а нужные оттенки глаз зрителя смешивал сам. **Это называется оптическим смешиванием цвета.**



Круг Шеврёля



Клод Моне. Руанский собор, эффект солнца, конец дня. 1892–1894 гг. Музей Мармоттан-Моне, Париж

Техника нанесения мазка, разработанная Жоржем Сёра, отличается от импрессионистической. Там, где у импрессионистов мазки направлены в разные стороны и есть ощущение их небрежного, интуитивного и быстрого нанесения, у Сёра они лежат под одним углом, почти одинаковые по размеру и форме. Мазок каждого оттенка на своём месте. Чтобы их правильно распределить, перед Сёра стояла задача заранее просчитать, как окрасят друг друга все соседствующие на полотне цвета. А ведь перед нами огромная картина (207 × 308 см) со множеством фигур, теней, бликов.



Эжен Делакруа. Алжирские женщины в своих комнатах. 1834 г. Лувр, Париж

Работа с эффектами цвета, эксперименты и смелые решения в данной области очень волновали импрессионистов. Их предшественником на этом пути был Эжен Делакруа, великий французский художник-романтик. Стремление освежить спокойную палитру академизма привело его на Восток, колоритный и яркий. Он писал алжирские пейзажи, жительниц гарема и прочую экзотику, стараясь передать сочность увиденных красок. Видя в картинах Делакруа ту новизну работы с цветом, которой не хватало академическим и даже реалистическим картинам, импрессионисты признавали в нём большого мастера. Испытывая огромное любопытство и желание понять, как работает гений, Моне заглядывал в окна мастерской Делакруа из квартиры знакомого художника, жившего напротив<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Анри Перрюшо «Жизнь Ренуара».

Сёра много времени провёл на пленэре, делая зарисовки природы и людей, создал множество предварительных эскизов. Но главную работу выполнял в мастерской, производя свои цветовые расчёты. Фрагменты его картины «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» дают понять, с какой тщательностью он следовал теории цвета. Если приглядеться к изображённой в центре поляне, залитой солнцем, даме в бледно-сиреневой юбке, заметно, что правый её край окрашен в сине-фиолетовый – дополнительный к жёлто-салатовому цвету травы. Он же окрашивает зелёное пятно травы, находящейся в тени, – там между мазками зелёного виден также сине-фиолетовый. И это лишь один фрагмент огромного полотна.

Импрессионизм, безусловно, вдохновил Сёра и помог не только найти новую живописную задачу, но и реализовать её. Взгляды художника разделили и другие мастера, в первую очередь Поль Синьяк и Камиль Писсарро.

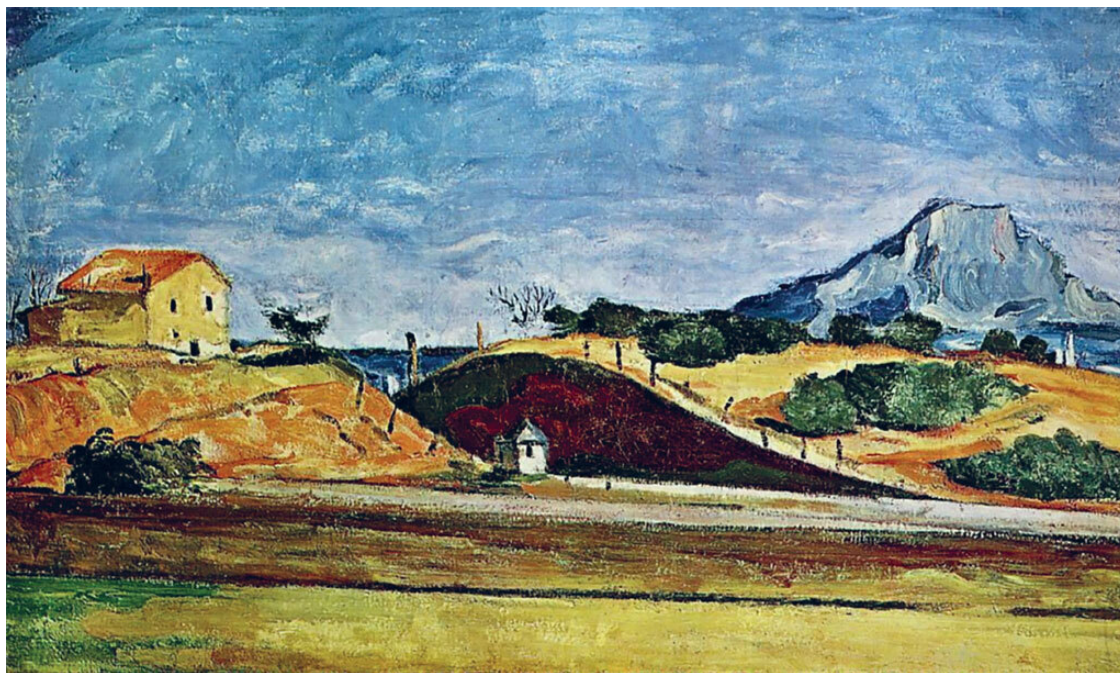
Метод работы, выбранный ими, многие называют пуантилизмом, от французского point – «точка».

Однако сам Сёра не считал это название корректным. В данном методе важна не форма мазка (он мог быть не только в виде точки, но и в виде запятой, например), а изображение сложного цвета, разложенного на цветовые составляющие. Поэтому художник предпочитал называть своё искусство дивизионизмом – от французского слова diviser – «разделять». Поскольку метод Сёра всё же отталкивался от импрессионизма, журналист и друг художников Феликс Фенеон придумал термин «неоимпрессионизм», обозначив это течение как следующую, новую стадию развития импрессионизма.

### **Аналитический подход Поля Сезанна**

Поль Сезанн – один из самых сложных и смелых художников, который, как и импрессионисты, не стремился к фотографической точности в изображении окружающего мира. Подобно Жоржу Сёра, он подходил к созданию картины как к аналитической работе, но целью его анализа был не только цвет и его способность меняться.

Начав свой путь в 1860-е годы с портретов и бытовых сцен, выполненных в тёмной гамме, Сезанн переехал в Париж. После знакомства с импрессионистами он полюбил пейзажи, наполнил свои полотна ярким, сочным цветом. Это было особенностью многих начинающих мастеров, приехавших в Париж в конце XIX века, когда импрессионизм удивлял, поражал и увлекал за собой. Не избежал этого и Поль Сезанн. Однако лёгкость импрессионистических образов, стремление показать мир изменчивым не оказались близки Сезанну. Внимательный взгляд на природу, способность видеть цвет привели художника к постановке других целей в искусстве. Начиная с 1870-х годов многочисленные пейзажи Сезанна помогают эти цели раскрыть. В картине «Дорога с горой Сент-Виктуар» широкими и густыми мазками изображены холмы, кусты, дома и синеющая справа гора. Она явно доминирует в пейзаже и может восприниматься главным его героем. Подобная треугольнику форма горы рифмуется с треугольниками холмов, кустов справа и перевернутым треугольником синеющей за холмами дали. Хижина в центре композиции усиливает эту рифмовку, а дом с треугольной крышей слева делает её уравновешенной и спокойной.



Поль Сезанн. Дорога с горой Сент-Виктуар. 1870 г. Новая пинакотека, Мюнхен

Такое расположение объектов не может показаться случайным, а равновесие деталей делает пейзаж основательным и неподвижным, что абсолютно не свойственно импрессионизму. Дополнительный ритм картине придают полосы дороги в нижней части пейзажа, параллельные линии горизонта.

Картина кажется не менее упорядоченной и просчитанной, чем у Сёра.

Однако Сезанн уделил основное внимание геометрической форме объектов, а краски нанёс не точками, а густыми длинными и очень разными мазками, хотя и находящимися в определённом порядке.

Интерес художника к форме, геометрии и порядку становится сильнее и заметнее в работах 1880-х годов. Взглянув на первый план картины «Вид на залив в Марселе со стороны Эстака», мы замечаем очень чёткое разделение объектов и их частей. Это хорошо видно в изображении крыш домов. Они представляют собой ряды четырёхугольников, каждый из которых аккуратно заштрихован диагональными линиями определённого цвета. Этот ритм разбивают вертикальные линии различных оттенков зелёного, из которых складываются формы крон деревьев. Длинные вертикали труб, пересекаясь с горизонталями крыш, создают эффект сетки, каркаса, который делает первый план устойчивым основанием для верхних частей картины.

Море выглядит синим пятном, форма которого очерчена линией берега. Это очень отличается от того, что мы видим в морских пейзажах таких классиков, как Клод Лоррен, Иван Айвазовский, – кажется, что перед глазами настоящая вода, которая почти чувствуется кончиками пальцев; море у Моне не передаёт фактуру воды, но в нём полно бликов и движения. Сезанн же, окончательно решивший, что реальность и живопись – разные вещи, изобразил море по-другому:

не пенящееся, не волнующееся, застывшее, так как художник показал только самые постоянные и неизменные его свойства – цвет и форму.

Эта часть холста с морским заливом занимает больше всего места на картине, поскольку сильно развёрнута к зрителю. Сезанн будто разъединил части картины и каждую из них развернул под тем углом, который наиболее выгодно подчеркнёт свойства объекта. За счёт раз-

ворота в сторону зрителя море кажется широким и самым значительным пятном во всей картине. Но по этой же причине кажется, что живописные планы идут не один за другим, как положено в классической картине, а один над другим. Такое зрительное впечатление усиливается за счёт третьего плана, где на фоне фиолетово-синих скал виднеется золотистая полоска суши. Поскольку тёплые цвета воспринимаются глазом как расположенные близко, дальний план оказывается намного ближе (а синий и серый кажутся более отдалёнными, поэтому изображённые вдали предметы обычно написаны в голубовато-серых оттенках).



Поль Сезанн. Вид на залив в Марселе со стороны Эстака. 1885 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Сезанн создавал свои картины месяцами и даже годами, иногда так и не завершая работы. Сконструировать на полотне идеальное сочетание мазков, соединяющихся в нужную большую форму, было сложной задачей. В финале он никогда не покрывал свою живопись лаком, ведь тот делает поверхность блестящей, и это добавило бы живописи случайных эффектов, которые не только не задумывал художник, но избегал их. Однако после смерти Сезанна коллекционеры, реставраторы или другие художники всё-таки покрыли некоторые из его работ слоем лака. Например, Анри Матисс, живя в московском доме коллекционера искусства Сергея Щукина, владевшего восемью картинами Сезанна, всё-таки добавил лак на некоторые полотна.

Такая смелая работа с перспективой и необычное построение пространства картины – результат отношения Сезанна к живописи не как к копированию реальности, а как к способу размышлять о том, что он видит перед собой.

Но размышляет, анализирует он не с точки зрения устройства жизни, её проблем, моральных законов и прочих философских вопросов; его анализ – это поиск идеальной компоновки различных объектов. Для этого Сезанн словно **разбирает находящийся перед глазами пейзаж на части**, изучая каждую составляющую, **анализируя её форму, цвет, объём**. И только после изображает их на холсте так, чтобы подчеркнуть эти изученные свойства.

Таким образом, **искусство Сезанна предполагает аналитический, а не интуитивный подход. Его картины фундаментальны и основательны, в них нет ничего лишнего и случайного**. В связи с этим мы не увидим в пейзажах людей – ведь они вносят ощущение изменчивости и подвижности. Для Сезанна эти категории недопустимы (исключение составит сюжет с купальщиками и купальщицами).

Ещё один выразительный пример свободы в изображении пространства – пейзаж «Гора святой Виктории со стороны каменоломни Бибемюс». Здесь огромная гора нависает над массивными глыбами камня. Наблюдающему в реальности с этого ракурса она казалась бы гораздо более низкой, как показано на схеме<sup>2</sup>. Но художник показал её так, будто мы стоим близко к горе и смотрим на неё снизу вверх – именно с этого ракурса она выглядит наиболее монументально. Это продиктовано целью показать гору мощной, сделать её заметной, доминирующей в пейзаже.

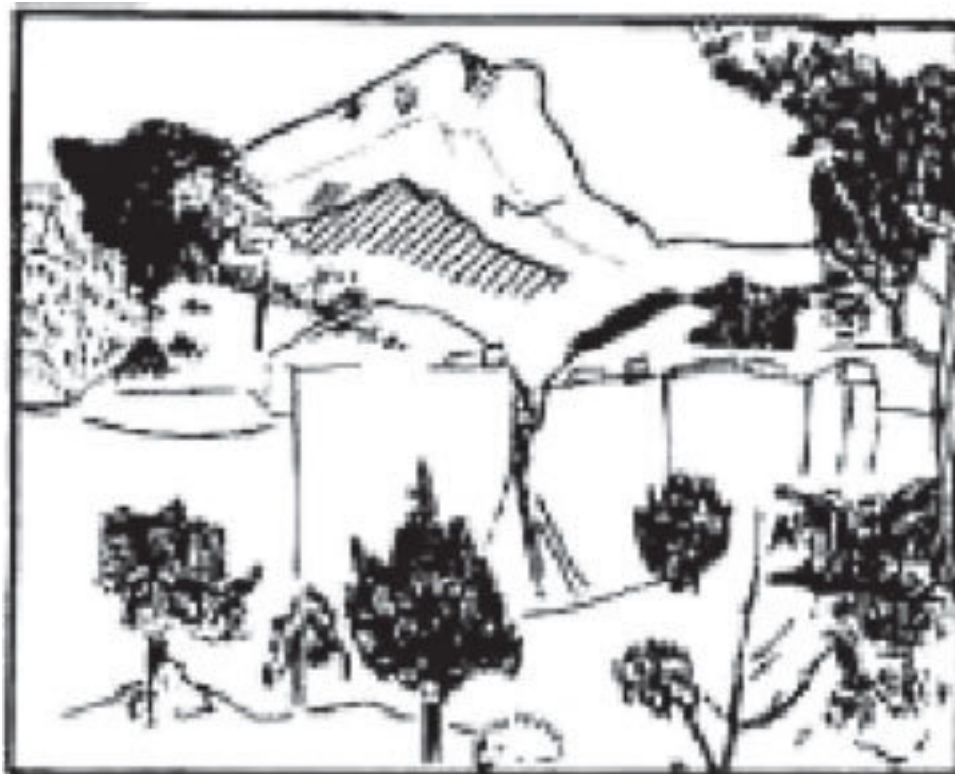
Художник снова использовал в картине две точки зрения: одну – на гору с близкого расстояния и другую – чуть дальше, на камни, для того чтобы их форма была отображена правильно, и этим он подчеркнул величие обоих объектов.



Поль Сезанн. Гора святой Виктории со стороны каменоломни Бибемюс. 1897 г. Художественный музей, Балтимор

---

<sup>2</sup> Во второй половине XX века исследование перспективы в этой картине сделал советский физик Борис Раушенбах, на книгу которого «Геометрия картины и зрительное восприятие» мы и опираемся.



Борис Раушенбах. Рисунок из книги «Геометрия картин и зрительное восприятие». 1994 г.

В натюрмортах Сезанн использовал тот же подход. В сущности, для него не было важно, в каком именно жанре вести свою аналитическую работу. А поскольку в натюрморте предметов много и расположены они близко друг к другу, особенности изображения видны более отчётливо. В «Натюрморте с корзиной фруктов» предметы показаны не только с разных точек зрения, но и в разных масштабах. Нельзя не заметить, что разные точки зрения даны иногда на одну и ту же вещь: это касается стола, круглой вазы и корзины с фруктами – их верхние части сильно развёрнуты к плоскости холста, в то время как остальные их части мы видим сбоку. Возможность увидеть столько предметов с разных ракурсов одновременно – вызов законам физики и их преодоление, ведь на рассмотрение предметов с разных сторон требуется время, а вот в картине всё видно одновременно.

**Гору святой Виктории Сезанн писал около сотни раз. Но эти повторения одного и того же мотива имеют мало общего с сериями Моне. Для Сезанна каждое новое обращение к мотиву – новая попытка выстроить из разобранных в результате анализа элементов идеальную конструкцию. А ещё это можно сравнить с многочисленными переводами одного и того же стихотворения с иностранного языка, скажем, сонета Шекспира: хороших переводов много, но каждый из них претендует на то, чтобы максимально полно и точно передать текст, созданный Шекспиром, – и рифму, и ритм, и смысл слов. Снова и снова переводчики не оставляют стараний создать эту идеальную версию.**



Поль Сезанн. Натюрморт с корзиной фруктов. 1888 г. Музей д'Орсэ, Париж



Поль Сезанн. Банка имбиря и фрукты. 1895 г. Фонд Барнса, Мерион, Филадельфия

Своим изобразительным подходом Сезанн доказал, что реальность и искусство – разные вещи, и последнее явно может больше.

В натюрмортах Сезанна, как и в пейзажах, не показаны свойства материалов, фактуры. Рассматривая сезанновские персики, яблоки и груши, мы не видим той разницы, которую подчёркивали художники-классики. Любуясь фруктовыми натюрмортами XVII века, мы замечаем, как бархатистая поверхность персика поглощает свет, а глянцевая кожура яблока, наоборот, отражает его. У Сезанна фрукты и другие предметы различаются формой, часто тяготеющей к форме простых геометрических фигур: сфер, кубов, цилиндров и конусов. То же касается деталей пейзажей и даже человеческого тела: все они как будто собраны из простых геометрических элементов. **Это стремление к упрощению изображения становится**

**одной из важнейших черт искусства XIX века. Там, где есть упрощение, крайне важной становится способность правильно обобщить, выявить главное, характерное для предмета, чем бы он ни был.**

Интересно, как это можно сделать с человеческим лицом. Глядя на портреты работы Сезанна, мы видим скорее маску, чем лицо. Но маска и есть то самое обобщение, когда значение приобретают не сиюминутные эмоции, отражённые в мимике, а характерное выражение лица, его овал, форма носа и бровей и т. д. Примечательно отсутствие на многих портретах зрачков – ведь они сообщают взгляду конкретность, от которой стремится уйти художник. При таком подходе невозможно увидеть отношение художника к модели, говорить об эмоциональной связи с ней. Как математик подходит к решению задачи как к научной цели, без эмоционального отношения к ней, так и Сезанн воспринимает изображение объекта как вид исследования. И здесь и там – изучение, выстраивание некой логики, анализ и вывод.

Подход Сезанна также можно сравнить с работами древнеегипетских мастеров, выбиравших размер объекта в соответствии с его значимостью, а не реальным объёмом. Кроме того, к зрителю предмет всегда развёрнут под тем углом, который даёт самый узнаваемый и типизированный образ. А древнеегипетские портреты также ориентированы на фиксацию самого характерного и вневременного, что есть в облике человека.



Поль Сезанн. Портрет мадам Сезанн в красном кресле. 1877 г. Бостонский музей изящных искусств, Бостон



Поль Сезанн. Портрет Амбруаза Воллара. 1899 г. Малый дворец (Пти-Пале), Париж



Гостеприимство Авраама. 432–440 гг. Базилика Санта Мария Маджоре, Рим

**Подобный взгляд на предмет появился в искусстве не впервые. Особая работа с перспективой наблюдается и в средневековом искусстве – в мозаике «Гостеприимство Авраама» крышка стола, за которым сидят ангелы, сильно приподнята, и таким образом видно то, что лежит на столе.**



Стела Маати. Ок. 2051–2030 гг. до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Фараон Менкаура и его супруга, царица Хамерернебти. Ок. 2548–2530 гг. до н. э.

**Живописные приёмы Сезанна напоминают об искусстве прошлых эпох и говорят о том, что искусство будто развернулось в сторону начала, желая построить мир заново, заявляя о готовности стать проще, вернуться к основам, истокам, о готовности к перезагрузке.**

### Поль Гоген

Уйти от привычных традиций и начать историю искусства заново стремился и Поль Гоген. Пройдя путь от реализма к импрессионизму, художник всё больше увлекался цветом, смелыми композициями в духе японцев и чёткими линиями. В конце концов Гоген и его друзья, Эмиль Бернар и Луи Анкетен, создали особую живописную манеру. Они отказались от плавных переходов между цветами, а границы между цветами и объектами обозначали контурами. Благодаря этому полотно получалось разделённым на множество цветных участков. Данный метод изображения не предполагает проработку теней и объёмов, картина начинает казаться плоской, но вместе с тем очень декоративной. Такой эффект художники сравнили с искусством перегородчатой эмали (оно называется клуазонне, от французского cloison – «перегородка»), где на гладкую металлическую поверхность вазы или шкатулки припаиваются тонкие перегородки, а пространство между ними заполняется цветной эмалью. Такую технику украшения предметов прикладного искусства использовали в раннем Средневековье, а также в странах Востока, особенно в Китае, – совершенно новый источник вдохновения и подражания. Своему живописному методу художники дали название клуазонизм.



Чайница. Позолоченное серебро, непрозрачная перегородчатая эмаль. Дом Фаберже. До 1896 г.



Эмиль Бернар. Бретонские женщины на лугу. 1888 г. Музей д'Орсэ, Париж

В конце 1880-х годов в поисках новых впечатлений Гоген уехал в Бретань, французский регион с сохранившимися традициями и местным колоритом. Выбор этого места был связан с уверенностью художника в яркости и искренности провинциальной культуры, наивный характер которой привлекал его. Именно здесь он начал использовать цвет очень смело. В картине «Видение после проповеди» Гоген изображает бретонских женщин с близкого расстояния, стоящими спиной к зрителю, что позволяет рассмотреть причудливую форму их головных уборов. Белый цвет контрастирует с красным пятном, заполняющим большую часть композиции. Этот активный красный идеально подчёркивает характер изображённой на его фоне сцены, где библейский персонаж Иаков борется с ангелом. Эмоциональное воздействие этой схватки усиливается благодаря оранжевому цвету, в который окрашены крылья ангела. Художник использовал краски очень субъективно, стараясь передать напряжённость происходящего, а также придать сцене выразительность.



Поль Гоген. Видение после проповеди. 1888 г. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Однако важность данной картины ещё и в том, что Гоген совместил здесь два мира – реальный и мистический, разрушив между ними границы, показав бретонских женщин и библейских персонажей в одном и том же пространстве одновременно.

Этим он подчеркнул искренность веры и наивность людей, живших в тех краях. В их склонности к мистицизму он увидел что-то первобытное, архаическое.

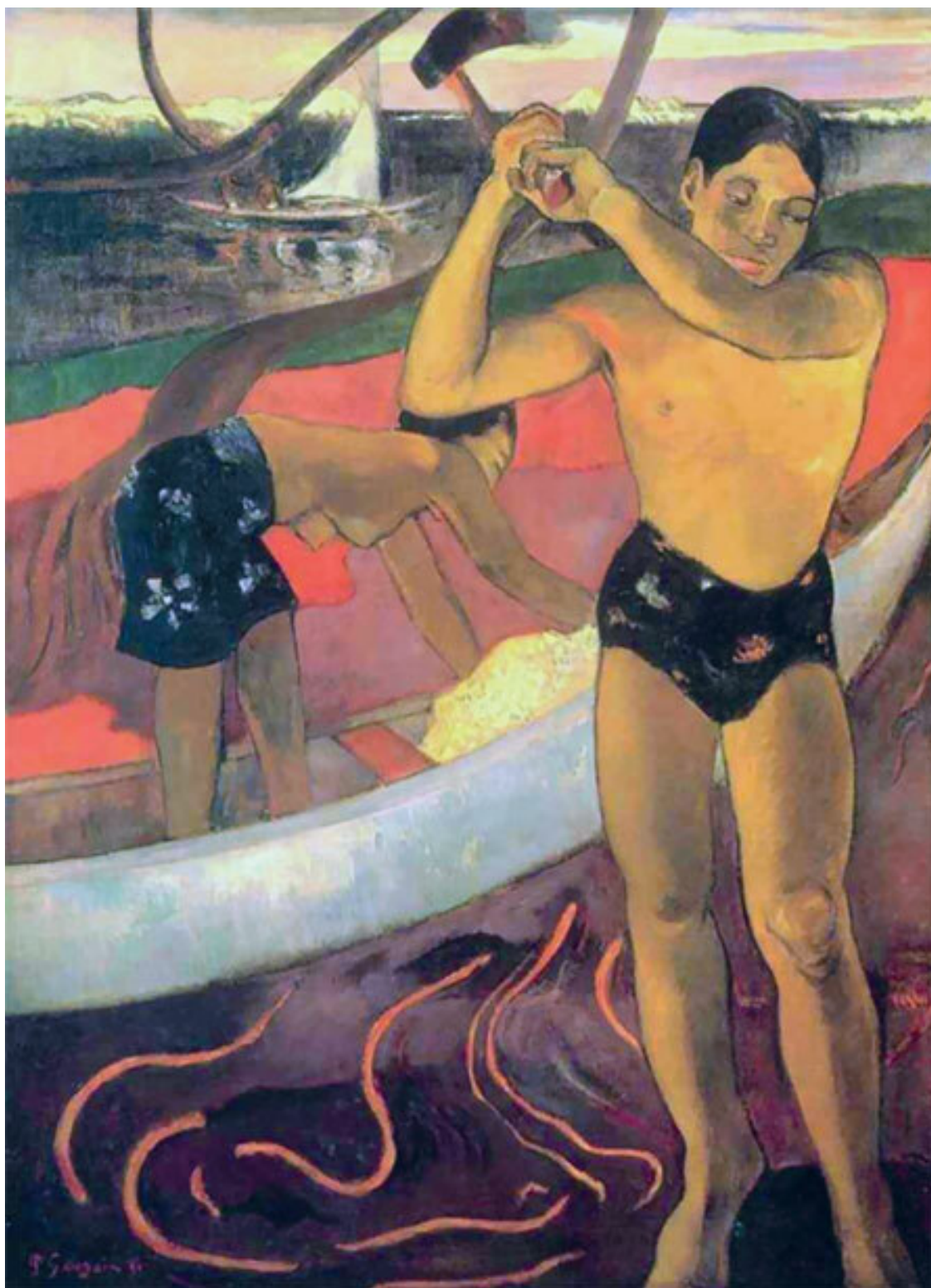
В конце XIX века многие европейцы пребывали в поиске новых духовных идеалов, веры, понимая, что христианские истины перестали быть для них ориентиром. Потому интерес Гогена к наивным и чистым проявлениям веры в провинции был чем-то вроде тоски по былой искренности, которой так не хватало старой Европе.

Европейская цивилизация воспринималась как нечто устаревшее, изжившее себя, подошедшее к концу. В свою очередь, благодаря колониальной политике европейских стран стали очень широко знания о неевропейских культурах. Научно-технический прогресс, развитие транспорта – появление железных дорог и пароходов – решительно сократили расстояние между Европой и другими частями света, в числе которых и многочисленные экзотические страны. Жизнь в Бретани окончательно убедила Гогена в его интересе к самобытным культурам, сохранившим архаические и наивные черты.

Он понимал, что по-настоящему изменить европейское искусство способна молодая культура, какой была Европа несколько тысячелетий назад. Поэтому Гоген устремился к ещё более экзотическим и далёким местам, в которых, как ему казалось, он найдёт не только ослепительно яркие и сочные краски, но и совершенно новые образы и темы для живописи, осво-

бодится от условностей. Поэтому он отправился на Таити, далёкий остров в Тихом океане, принадлежавший Франции.

Одним из новых образов, появившихся в живописи Гогена на Таити, стал человек с топором. Герой Гогена как бы разрушает связь, которая оставалась у художника с Европой. Во многом именно Гоген стал первым мастером, с которого началось подражание неевропейским культурам, и европоцентризм в живописи закончился. Это связано не только с обращением к новым мотивам, но и с новым способом работы с пространством, объёмами, ракурсами, красками.



Поль Гоген. Мужчина с топором. 1891 г. Частная коллекция



Поль Гоген. В прежние времена. 1892 г. Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид

Подражание принципам наивной варварской культуры выразилось в первую очередь в работе с большими плоскостями сочного цвета. В картине «В прежние времена» – это сочетание зелёного, красного, бледно-лилового и жёлтого.

Глубина в картине чувствуется за счёт уменьшения фигур дальнего плана, но интенсивность красок не уменьшается по мере удаления от нашего глаза.

Это способствует сильному декоративному эффекту, которого и добивался художник. Он воспринимал цвет как самостоятельную эстетическую категорию, проще говоря, считал, что цвет в картине должен быть красивым, гармонично сочетаться с окружающими его оттенками. Там, где Сёра и Сезанн занимались анализом цвета и формы, Гоген искал гармонию в сочетании цветовых пятен и придавал формам текучесть за счёт плавных линий – всё это делало картину необычайно декоративной.

Большое дерево делит работу на две смысловые части. Справа на холме расположились две таитянки. Они спокойны и расслаблены – большинство героев Гогена выглядят именно так. Тропическая природа и жара погружают в негу, делают человека медлительным. Персонажи слева собрались около большой статуи божества. Это напоминание о древних языческих культурах, вере в духов, наивном взгляде на природу и жизнь. Присутствие статуи в пейзаже – важный знак, что это неотъемлемая и органичная часть таитянской культуры.

Как и в «Видении после проповеди», художник разбил картину на смысловые части, разделив стволом дерева реальность и видение. Уместно подумать об этом же смысле и в связи с «Прошлыми временами», где художник смог соединить два времени – древнее языческое прошлое таитян и настоящее, – тем самым показав эту неразрывную связь времён.



Поль Гоген. Сегодня мы не пойдём на рынок. 1892 г. Художественный музей, Базель



Древнеегипетский саркофаг. 1479–1425 гг. до н. э. Лувр, Париж

Образы таитян Гоген стремился писать обобщённо, стараясь подражать характеру примитивной культуры, где мало детализации, а предпочтение отдаётся характерному, типичному.

Для придания образам архаичности он заимствовал изобразительные приёмы из искусства Древнего мира.

В картине «Сегодня мы не пойдём на рынок» фигуры напоминают рисунки на египетских саркофагах, где человек показан в специфическом ракурсе: голова и ноги в профиль, а плечи фронтально. Это давало древнему художнику возможность показать каждую из частей тела в наиболее узнаваемом, характерном виде. К подобному варианту изображения прибегали в Древнем Египте, на Крите и в Микенах.

Живя в Париже, Гоген посещал Лувр, где видел многочисленные памятники древнеегипетского искусства. Большим впечатлением для художника стала Всемирная выставка в Париже 1889 года, состоявшаяся накануне его поездки на Таити. На выставке большое внимание было уделено этнографии, и Гоген оказался поражён индонезийскими рельефами с острова Ява. Фотографии этих рельефов он взял с собой в путешествие и неоднократно использовал изобразительные мотивы в своих композициях, позы персонажей и даже фигуры богов.

**Приехав на Таити, Гоген ожидал увидеть незатронутый европейской цивилизацией уголок, однако был разочарован увиденным. За тот век, что Полинезия являлась французской колонией, она достаточно европеизировалась. Таитяне приняли христианство, стали одеваться в соответствии с западной модой, курили. Он часто просил своих моделей переодеваться в яркие таитянские парео, чтобы образ соответствовал представлению о дикой тропической культуре. Глядя на картины художника, стоит помнить, что в них многое соответствует фантазиям живописца о Таити, а не реальности.**



Поль Гоген. Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идём? 1898 г. Музей изящных искусств, Бостон

Философские размышления Гогена, его работа с символами и метафорами, любовь к древности и экзотике воплотились в большом программном полотне 1898 года «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идём?». Название, написанное в левом верхнем углу картины, отражает тот духовный поиск, в котором находился весь западный мир.

И на этом панно собраны вечные образы европейской культуры, соединённые Гогеном с образами таитяян.

Перед нами – горизонтальное панно, первый и второй план которого заполнены человеческими фигурами. Сложно связать действия персонажей воедино – это не сюжетная картина. Справа художник изобразил спящего младенца, а слева – седую старуху с длинными волосами и белую птицу рядом с ней. Эти образы напоминают о течении жизни, которое всегда неизменно: от младенчества к старости, от рождения к смерти, символом которой может быть белая птица как человеческая душа, улетающая после смерти в иной мир. Исходя из этой логики, можно рассматривать других персонажей как олицетворение разных человеческих возрастов – здесь есть отрочество, молодость, зрелость. Однако это движение жизни расположено справа налево, то есть против логики восприятия изображения – наше сознание склонно читать тексты разных форм слева направо.

Такая инверсия может отражать идею художника о возвращении к началу времён, к детству человечества.

Наиболее заметной является расположенная в центре фигура человека, срывающего с дерева плод. Он вызывает ассоциации с Адамом, готовым совершить грехопадение, вкусив запретный плод. Это заставляет подумать о рае, где началась история человека. Эту фигуру также трактуют как напоминание о распятии – и в этом случае Гоген снова совместил несколько мифологических образов сразу. Важность веры подчёркивается статуей идола на заднем плане слева, различные животные и птицы говорят о пестроте и наполненности земного мира.

В картине преобладают оттенки синего, который кажется густым и звучным, сочетаясь с бронзовыми и жёлтыми фигурами. В левом и правом углу полотна также есть золотисто-жёлтый – активный и энергичный, противопоставленный синему, будто пробивающийся сквозь него, и он напоминает о свете, надежде. Однако именно синий – доминирующий в картине цвет, придающий пространству глубину и таинственность, – добавляет образам многозначности. Все трактовки произведения лишь отчасти передают его возможные смыслы.

Недосказанность, возможность многочисленных трактовок и бесконечного поиска смыслов – важная черта позднего искусства Гогена и других художников 1890-х годов.

К этому времени в европейской культуре сформировалось большое и важное течение – символизм, и Гоген был у его истоков.

## Символизм

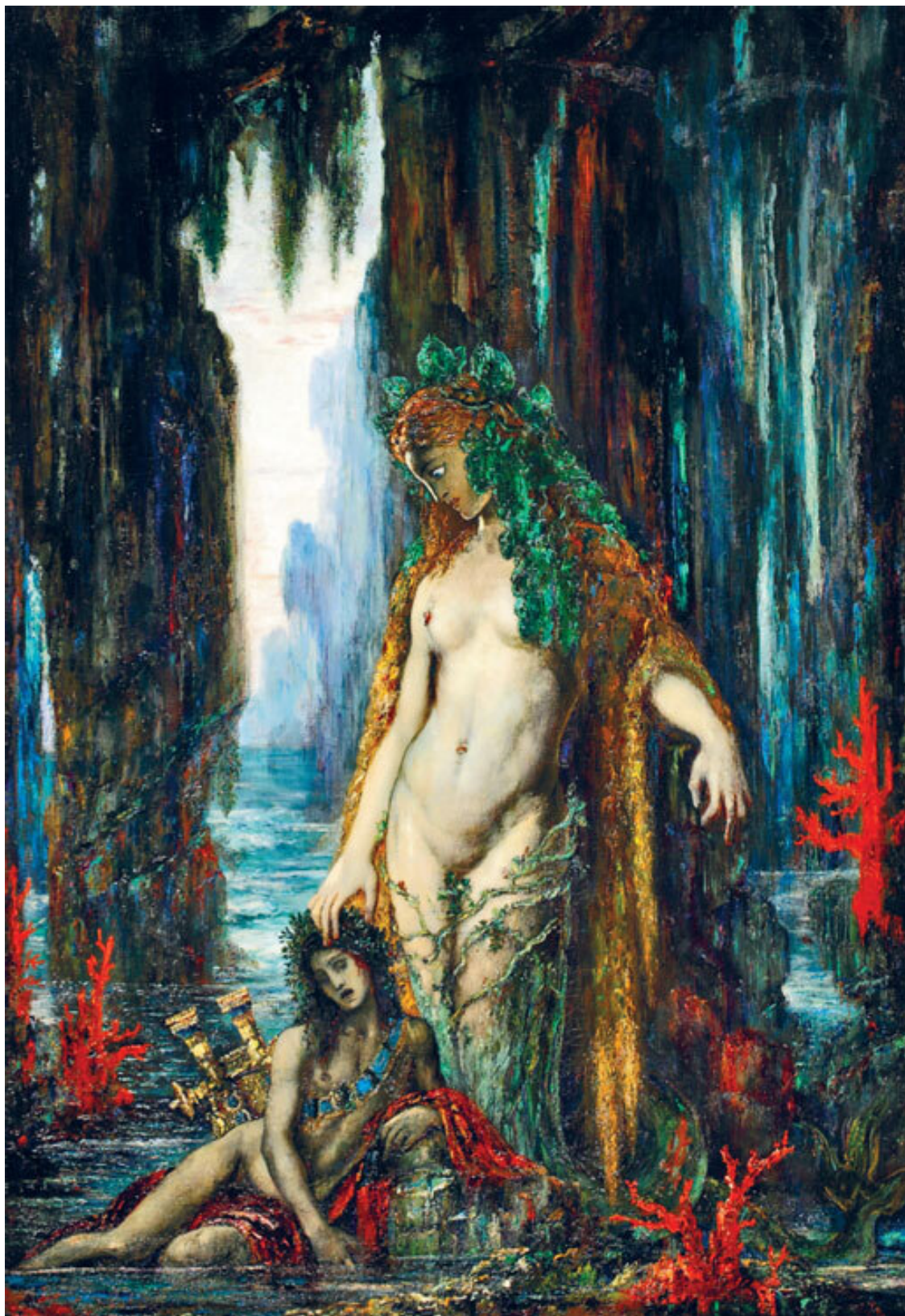
Течение, ярко проявившееся в поэзии и живописи. В какой-то мере символизм можно считать реакцией на искусство натурализма и импрессионизма, когда художники задались целью изучить и описать материальный, зримый облик мира. Увлёкшись эффектами изменчивого света, импрессионисты ушли от метафор и возможности анализа произведения с точки зрения содержания. Натурализм же показывал максимально конкретные картины окружающей действительности, нередко выступая с её критикой. Также не стоит забывать о засилье салонной академической живописи, по-прежнему востребованной у среднего класса, с её сюжетностью и морализаторством. Многим художникам подобное развитие событий в искусстве казалось тупиковым, не соответствующим возможностям живописи, поэзии, драматургии.

В то же время смелые шаги импрессионистов и постимпрессионистов успешно доказали, что целью искусства может и не быть фотографически точное изображение реальности. Фотография освободила живопись от этой необходимости, дав ей возможность запечатлеть и выразить то, на что сама фотография не способна. Символизм возник во многом как ответ и на этот запрос. Его цель – с помощью языка символов не рассказать, но намекнуть на сложное и невыразимое словами состояние души, внутреннего мира человека, его отношения с окружающим, уйдя от изображения современности и повседневности. Для этого многие художники вернулись к мифу – античному и библейскому, веря в его способность говорить о важном и сложном обобщённо. Однако, в отличие от академизма, символистская трактовка мифа не предполагает любования деталями, наготой, уходя далеко от всякой чувственности, как в работах Гюстава Моро. Иногда художник обращается не к мифологическому сюжету, но к одному из его героев, используя образ в новом контексте.

**Эту ситуацию хорошо иллюстрируют слова Константина Треплева, героя пьесы А. П. Чехова «Чайка». Он рассуждает о современном ему театральном искусстве:**

**Когда поднимается занавес <...>, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль – маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью. Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно.**

**Эти эмоциональные слова, произнесённые литературным героем конца XIX века, во многом говорят об усталости от старого искусства, его конкретных образов и конкретных смыслов.**



Гюстав Моро. Поэт и сирена. 1893 г. Частная коллекция

Одним из ярчайших художников-символистов был финский живописец Хуго Симберг, и в его работе «Раненый ангел» ребёнка в виде ангела на носилках несут двое мальчиков. У ангела ранено крыло и завязаны глаза. Картина создаёт ощущение беспомощности и печали, которое чувствуется в обобщённом пейзаже, написанном холодными тонами. В этой картине

звучат многие важные для символизма темы: любовь, жизнь, смерть; человеческий возраст, созвучные ему времена года и состояния природы. Среди особенно любимых явлений и объектов: осень и весна, ночь, туман, деревья, цветение и сами цветы. Частыми героями становятся птицы – изящные или экзотические, как лебедь или павлин. Любимое состояние – печаль, задумчивость, полусон, грёза.

Женские образы у символистов встречаются чаще, чем мужские, – хрупкость мира и тайны бытия заключены для них именно в женщине.

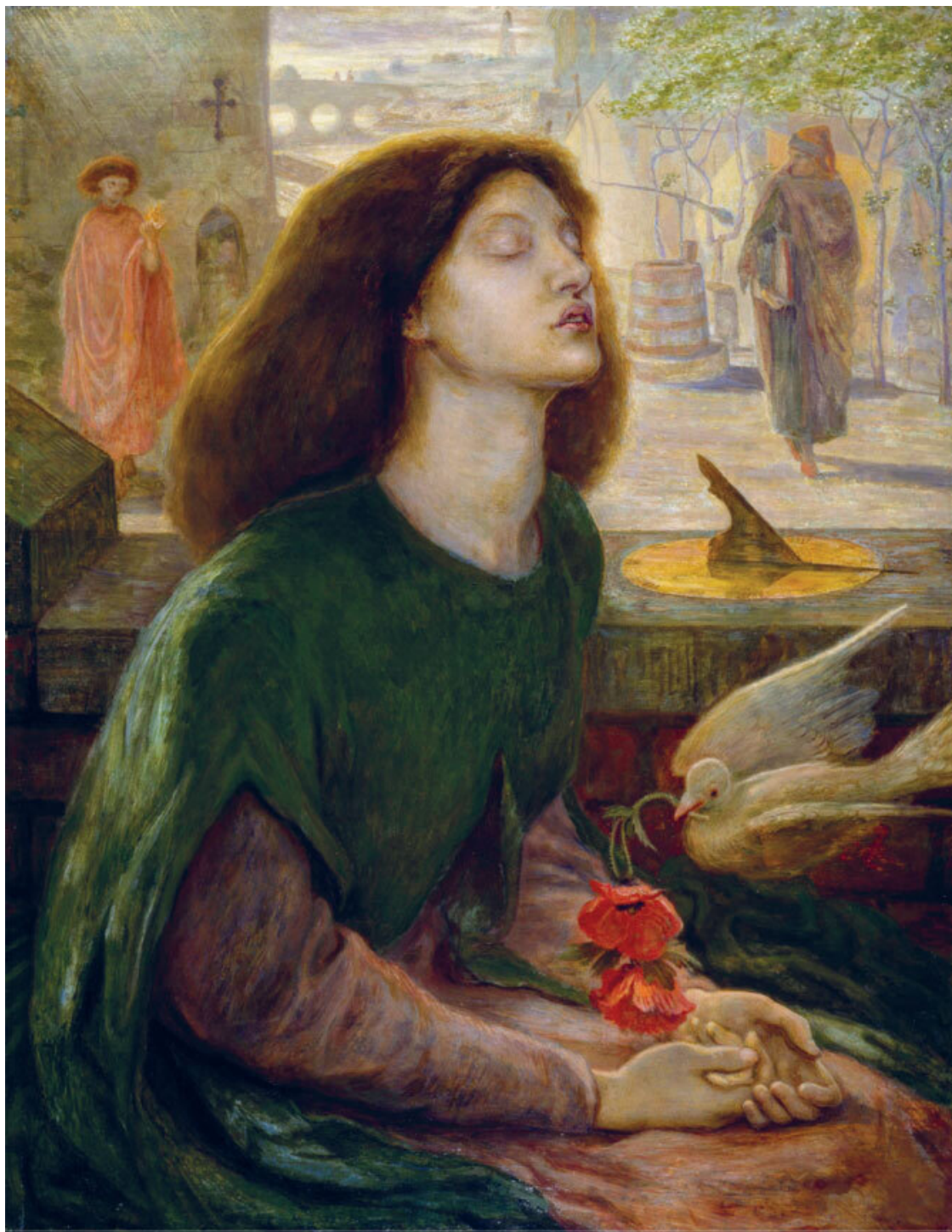
Эти образы становятся своего рода символами, которые для каждого художника и каждого зрителя могут обладать своим значением и порождать свои ассоциации. Отсюда вечная недосказанность, неоднозначность смысла и бесконечность трактовок символистского произведения – как живописного, так и поэтического.



Хуго Симберг. Раненый ангел. 1903 г. Атенеум, Хельсинки

Одновременно поэтом и художником, одним из ранних символистов был Данте Габриэль Россетти, английский живописец, картина которого *Beata Beatrix* («Блаженная Беатриса», «Беатриче Благословенная») наполнена лирической грустью. Героиня – Элизабет Сиддал, умершая возлюбленная и жена Россетти, написанная им в образе Беатриче – музы средневекового поэта Данте Алигьери. Она изображена с закрытыми глазами, будто в полусне, принимающей открытыми ладонями мак – цветок забвения, который ей приносит птица – вестник смерти. За спиной Элизабет-Беатриче – ангел, зовущий её за собой, и сам Данте, оплакивающий возлюбленную. Для Россетти фигура Данте была альтер эго художника. Солнечные часы за спиной Беатриче показывают час её смерти. Забвение, печаль, одиночество, уход в другой мир как бы коснулись и прошлого, и настоящего, судьбы Данте и самого Россетти. Совершенно

невозможно провести границу между этими героями и временами. **Двоемирие, то есть слияние фантастического и реального**, прошлого и настоящего, – характерная особенность языка символизма. Именно эти особенности встречаются в картинах Поля Гогена, где библейское, языческое, античное, таитянское абсолютно неразделимы.



Данте Габриэль Россетти. Beata Beatrix. 1864–1870 гг. Британская галерея Тейт, Лондон

В конце XIX века в Европе сложилась абсолютно парадоксальная ситуация. На фоне стремительного научно-технического прогресса, улучшения условий жизни, относительно спокойного времени без масштабных затяжных войн и голода западный мир стал чувствовать упадок и думать

о смерти. Настроения постимпрессионистов и символистов во многом отразили это явление, оно называется декадансом (от французского *decadence* – «упадок»). Желание убежать от реальности, уйти в себя, погрузиться в мир грёз, бросить вызов буржуазной морали так или иначе стало свойственно большинству художников этой эпохи. Отсюда трагизм, внимание к явлениям, разрушающим человека физически и духовно, вместе с тем активные духовные поиски, способные открыть новые знания и истины. Возникновение этих настроений в Европе связывают со множеством причин, среди которых – неудачи Франции во Франко-прусской войне, ханжеская мораль викторианской Англии, индустриальная революция, стремительно меняющая картину мира, рост научного знания, теория Чарлза Дарвина, заставившая многих усомниться в существовании Бога, наконец, философские взгляды Фридриха Ницше, написавшего в одном из своих трактатов о том, что Бог умер<sup>3</sup>.

Одним из тех, кто первым почувствовал эту эпоху, был поэт Шарль Бодлер. Строки одного из его стихотворений в прозе предвосхитили настроение декаданса.

---

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Фридрих Ницше. Сумерки богов.



Шарль Бодлер. 1821–1867 гг.

**...Мне кажется, что я бы всегда чувствовал себя хорошо там, где меня сейчас нет; и вопрос о переезде туда – вот что я обсуждаю непрерывно в беседах с моей душой.**

**«Скажи мне, бедная моя охладевшая душа, не думаешь ли ты пожить в Лиссабоне? Там должно быть жарко, и ты бы отогрелась там, как ящерица...»**

**Моя душа не даёт ответа.**

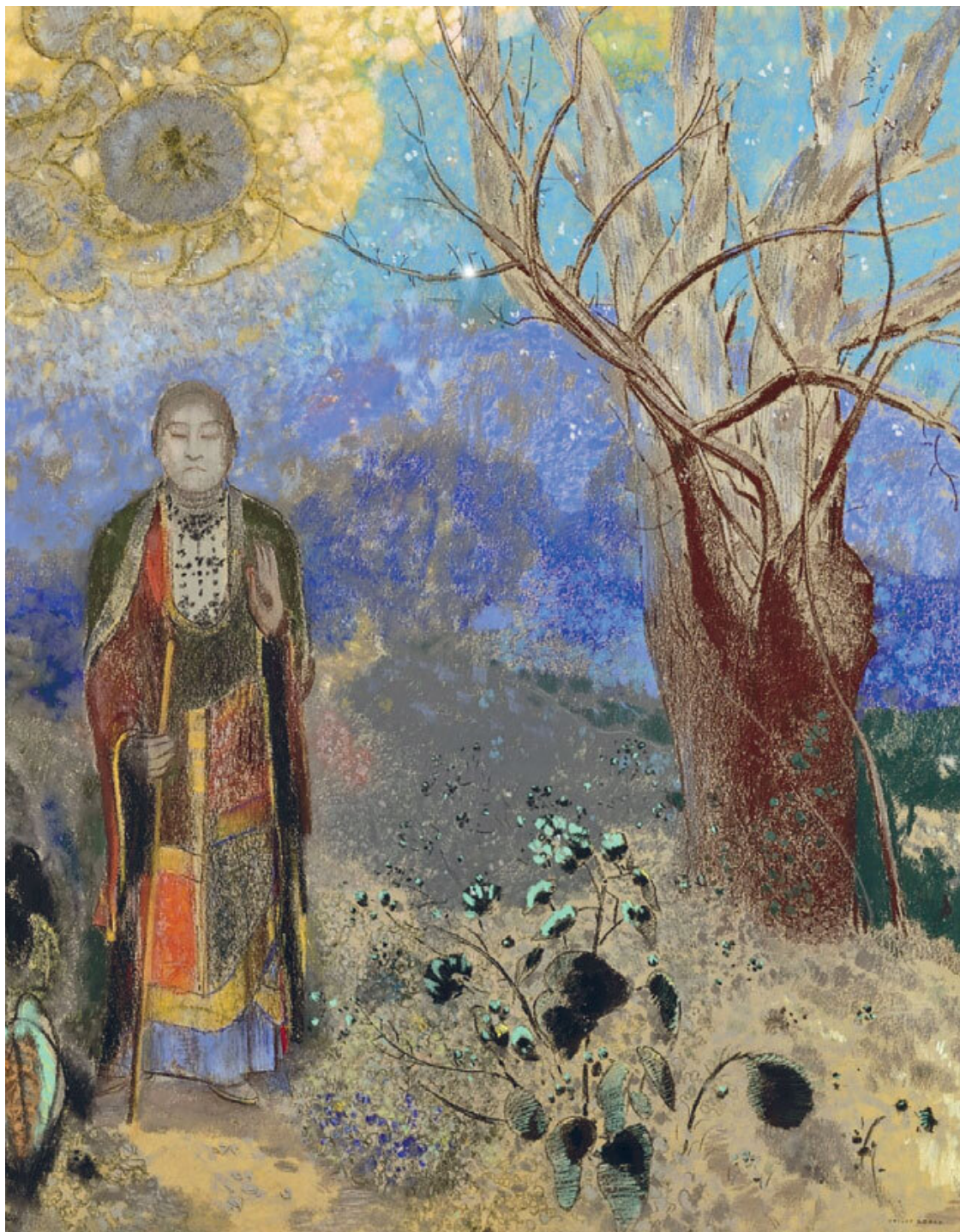
**«Раз уж ты так любишь покой в сочетании с переменной зрелищ, не хочешь ли пожить в Голландии, этой блаженной стране?..»**

**<...> Наконец душа моя взрывается возмущением, и слова, что она выкрикивает мне, воистину мудры: «Не важно! не важно куда! всё равно, лишь бы прочь из этого мира!»<sup>4</sup>**

---

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Шарль Бодлер. Стихотворения в прозе. Перевод Эллиса.

**Способность видеть фантастическое есть не у каждого, только у того, кто наделён особым даром, знанием, подобно пророку. Вдохновлённая работами Гогена, группа французских художников объединилась под названием «Наби», в переводе с древнееврейского – «Пророки».**



Одилон Редон. Будда. 1905. Музей д'Орсэ, Париж

Гогеновское желание покинуть Европу – понятный и знакомый ему мир – отвечает желанию символиста обратиться к непознанному, уйти от реальности, обыденности внутрь себя, где всё бесконечно и сложно. Этот мотив ухода звучит и в том, что героями символистов становятся образы из других культур, как «Будда» Одилон Редона, где восточный философ пока-

зан отчуждённым, пребывающим в состоянии мистической созерцательности. Призрачности работе добавляют бледные полупрозрачные оттенки голубого, жёлтого, серовато-бежевого.

Цвет в работах символистов обладает особым значением. Бледность и прозрачность красок создаёт ощущение призрачности и отрешённости созданного художником мира.

Синий и его многочисленные оттенки – самый главный в символизме. Особая роль синего заметна ещё в начале XIX века, в литературе эпохи романтизма. Именно этот цвет философы и писатели связали с чем-то нематериальным, неосознанным и недоступным. Символисты увидели в синем **и связь с потусторонним, и отражение трагического мировосприятия.**

## **Винсент Ван Гог**

Прочь из этого мира на поиски вдохновения, нового искусства бежал любитель синего цвета голландский художник Винсент Ван Гог. Сын протестантского пастора, он с ранней юности служил клерком в фирме по продаже картин, затем резко сменил профессию, ненадолго став проповедником, а к двадцати семи годам пришёл к осознанию, что его призвание – живопись.

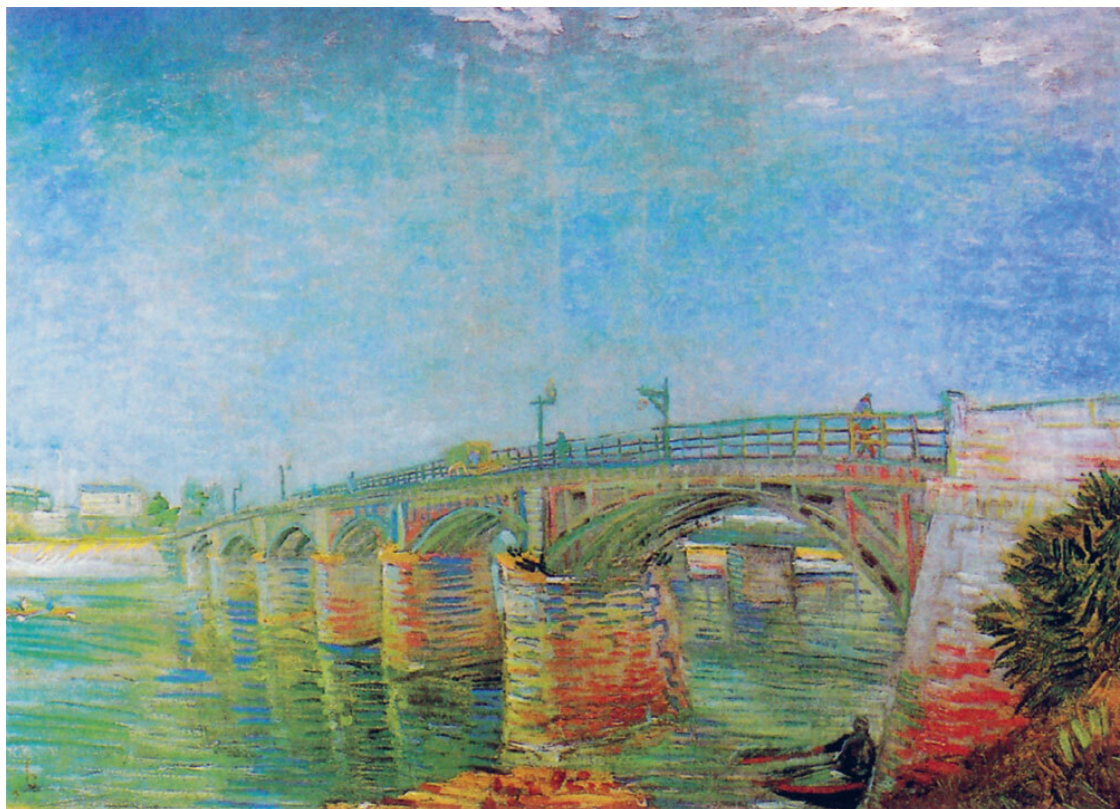


Винсент Ван Гог. Голова крестьянина в кепке. 1884 г. Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней

Общим местом для многих художников конца XIX века был переход от реализма к импрессионизму, чего не избежал и Ван Гог.

От реалистических работ, по палитре похожих на Рембрандта, он шагнул в сторону наполненных светом полотен, испытал влияние не только Моне, Ренуара, Сислея, но и метода Жоржа Сёра. По манере исполнения картина «Мост через Сену в Аньере» напоминает технику дивизионизма, однако, присмотревшись, замечаем, что это лишь игра в него – художник не передаёт тех сложных переходов и взаимного влияния цветов друг на друга. Ван Гог использует

раздельные упорядоченные мазки, и в этой работе уже заметно, что его привлекает не сухой научный анализ световых эффектов, а возможность использовать яркие цвета.



Винсент Ван Гог. Мост через Сену в Аньере. 1887 г. Частная коллекция

**Интерес к чистому яркому цвету и чётким линиям, схожий с гогеновским, особенно усилился после знакомства художника с японской гравюрой. Можно сказать, что японское искусство оказало огромное влияние на всю европейскую культуру – моду, дизайн, живопись и графику. Знакомство с Японией способствовало осознанию, что источник вдохновения для европейца находится за пределами Европы. Популяризацией японского искусства занимались торговцы, открывшие многочисленные магазины экзотических товаров. Среди них заметной фигурой стал Зигфрид Бинг. Он не только продавал гравюры Хиросигэ, Хокусая, Куниёси и других художников, но и сотрудничал с музеями, был соорганизатором выставок японского искусства. Именно в его лавке приобретали гравюры для своей коллекции Винсент Ван Гог и Тео, его младший брат.**

В Париже его палитра радикально изменилась, но главные изменения произошли после переезда на юг Франции, в Арль, где, по признанию самого Ван Гога, он открыл настоящий цвет. Провансальские пейзажи показались Ван Гогу похожими на те, что рисовали японцы: в них было столько же простоты, яркости, солнца, красок! И именно краски, цвет Ван Гог сделал своим главным инструментом.

Если у Сёра и Сезанна цвет был объектом изучения, а у Гогена – эстетической единицей и символом, то для Ван Гога он стал способом говорить о собственных чувствах. «Я использую цвет субъективно, чтобы наиболее полно выразить себя», – писал он своему брату. Каждый оттенок в сочетании с другими цветами передаёт сильные, сложные, разные и, главное, невы-

разимые словами чувства. Опираясь на записанные художником рассуждения о созданных им картинах, можно видеть и различать в его красках разные эмоции. «Урожай в Ла Кро» – это многочисленные оттенки жёлтого, который стал для художника символом счастья, восторга. Это и цвет солнца, заливающего светом южные поля Прованса. В использованных в картине оттенках нет попытки отразить реальные краски летнего поля. Ван Гог усиливает звучание цвета для передачи собственного счастья при виде пейзажа. Он называет жёлтый цвет прекрасным и оттеняет его сиренево-голубыми горами на горизонте и полоской неба. Художник знает об одновременном контрасте, и это позволяет ему добиться максимальной интенсивности жёлтого, то есть впечатления счастливого солнечного дня. Звучанием этого цвета художник выражает своё внутреннее состояние. На то же работает и панорамность пейзажа – долина показана сверху, с высоты птичьего полёта, что даёт удобный ракурс и позволяет увидеть больше поверхности земли. Также художник несколько сжимает пространство, то есть помещает на полотне очень широкий ландшафт, как если бы речь шла о специальном объективе, настроенном на панорамную съёмку, который позволяет сжать изображение, чтобы оно поместилось в кадр. Благодаря этому приёму пейзаж Ван Гога максимально насыщенный, способный выразить полную палитру чувств художника.



Винсент Ван Гог. Урожай в Ла Кро. 1888 г. Музей Винсента Ван Гога, Амстердам



Винсент Ван Гог. Ночная терраса кафе. 1888 г. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло

В своих письмах Ван Гог много размышляет об искусстве, подробно описывает свои картины и часто перечисляет оттенки красок, которые использует в работах.

Различные оттенки одного цвета способны вызывать порой совершенно противоположные чувства.

В картине «Ночная терраса кафе» левая часть полотна – это менее насыщенный жёлтый, переходящий в бледно-зелёный. Рядом с этими оттенками – пол цвета охры. Кажется, все цвета светлые и тёплые, но для художника гораздо более привлекательной частью картины является участок, передающий не искусственное освещение террасы, а цвет ночи.

Ван Гог считал южную ночь невероятно красивой и говорил: «Я часто думаю, что ночь более оживлённа и более богата красками, чем день»<sup>5</sup>. Он даёт разные оттенки синего, чтобы показать красоту ночи. Небо не кажется тёмным, его освещают звёзды, которые на всех ночных пейзажах художника создают иллюзию глубины и бесконечности неба. Звёзды показаны совершенно не так, как видит их глаз в реальности, но Ван Гог пишет не видимое глазу, а то, что чувствуется сердцем.

На сине-голубом фоне – чёрные силуэты домов, их сплошная череда образует причудливую линию. Но главное, что на чёрно-синей массе этих пятен есть мазки оранжевого. Это светящиеся окна, символ домашнего тепла, семьи, уюта. И люди, уходящие по дороге вдаль, кажется, стремятся в тот уютный мир. Художник же явно смотрит со стороны террасы, освещённой холодным и отталкивающим искусственным светом газовых ламп.

---

<sup>5</sup> Цит. по: Винсент Ван Гог. Письма к брату Тео. Арль, 8 сентября 1888 года.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.