

Содержание



Введение,
Меж двух эпох
6

Часть I. ПОСЛЕ ИМПРЕССИОНИЗМА

Глава первая
Поверить алгеброй
гармонию
10



Глава третья
Искусство,
вдохновенное
искусством
52

Глава вторая
Наивный примитив
40



Глава четвертая
Пророки символизма
84

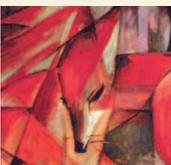
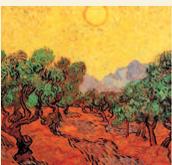
Часть II. В ПРЕДВЕРИИ МОДЕРНИЗМА

Глава первая
Наследуя и преображая
98

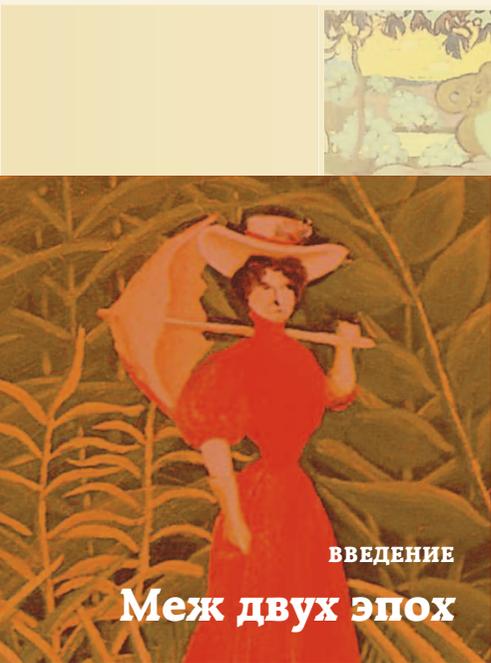


Глава третья
Поиски
утраченного рая
156

Глава вторая
Искусство любить людей
122



Заключение
В авангарде
186



Думаю, что многие из тех, кто любит живопись, не раз с удивлением отмечали, как разительно отличаются картины художников двух соседних столетий — XIX и XX. Подчас даты написания некоторых произведений разнятся на какие-то двадцать–тридцать лет, но у зрителя возникает ощущение, что между ними пролегли эпохи.

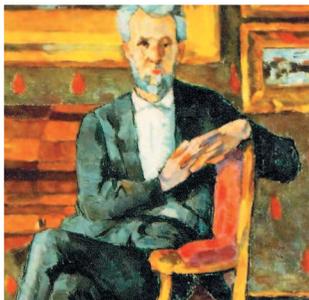
В предыдущие несколько десятилетий и даже веков таких стремительных метаморфоз в искусстве не случалось; да, конечно, появлялись новые стили, техники, манеры, однако основы европейского искусства, заложенные Ренессансом, оставались неизблемыми. Портреты все так же были похожи на свои модели, а пейзажи — на окружающую природу, то есть живопись отражала действительность в формах самой действительности. Что же случилось с изобразительным искусством в самом конце XIX века, отчего уже на первых больших парижских выставках новых художников — фовистов в 1905 и кубистов в 1909 году — посетителей ждал «культурный шок»? На эти вопросы нам помогут найти ответы художники, работавшие на рубеже, на сломе двух эпох, которых мы сейчас называем постимпрессионистами.

Вернемся на полвека назад и отметим, как поступательно в эти годы один стиль сменял другой: на смену классицизму пришел романтизм, уступивший в свою очередь дорогу реализму. Художники Нового времени двинулись в сторону все более точного воспроизведения окружающего мира, все более тонкого и глубокого отображения действительности. Яркую точку, или даже восклицательный знак, в завершение этого вектора поставили импрессионисты, которые довели погоню за реальностью до невиданных ранее нюансов: им доступно стало изображение в картине неуловимого дыхания природы, пульсирующего ритма современного мира.

Идущие следом, после импрессионизма, решились на революционный шаг: они сделали объектом изображения свое личное, уникальное, неповторимое восприятие окружающего мира. Для живописцев на первый план выходит не желание подражать природе, а внутреннее душевное состояние художника, его эмоции, мысли, рефлексии. Все это, как известно, материи предельно субъективные, вследствие чего никакого единого художественного стиля или объединения художники, пришедшие за импрессионистами, создать не могли и даже не стремились к этому. В итоге этот довольно пестрый по составу и очень короткий по продолжительности период, прежде всего французского искусства с середины 1880-х до начала 1900-х годов, принято называть просто постимпрессионизмом — то есть тем, что последовало за импрессионизмом.

Термин этот появился и утвердился уже в XX веке, когда обрела четкие контуры значимость этого периода и стало очевидно влияние, оказанное им на становление искусства модернизма, когда обозначился и стал очевидным переходный характер живописи постимпрессионистов. Они послужили тем самым мостом, без которого нам никогда не понять многосложного явления авангарда начала XX века. Если взять за основу образ моста, то становится понятен дуализм художников рубежа двух веков, противоречивость их творчества, а также сложные и часто надломленные судьбы самих творцов. Они находились меж двух эпох, как мост меж двух берегов, однако кто-то из них занимал место на этом воображаемом мосту ближе к традиционным, уже изведенным дорогам уходящего века, кто-то другой обосновался на самой середине и создал нечто настолько оригинальное, что остался отдельной страницей в истории искусств, не имея продолжателей. Кто-то третий избрал для себя, как выяснилось позже, тот отрезок моста, что вел непосредственно к новому берегу — причудливому и таинственному двадцатому столетию.

Пытаясь научиться читать и понимать постимпрессионизм, рассмотрим сначала творчество более широкого круга мастеров, которые пришли за импрессионистами и скорее тяготели к ценностям своего века. А затем, во второй части книги, обратимся непосредственно к искусству тех художников, которые приведут нас к новым берегам.



Возможно ли понять искусство?

Книга, находящаяся в ваших руках, ответит на этот вопрос.





Часть I.

ПОСЛЕ ИМПРЕССИОНИЗМА

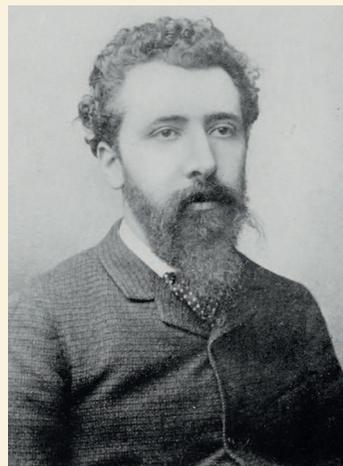


Датой рождения постимпрессионизма, конечно, немного условной, принято считать 15 мая 1886 года — день открытия судьбоносной Восьмой выставки импрессионистов, которая, как стало известно позже, оказалась последней.

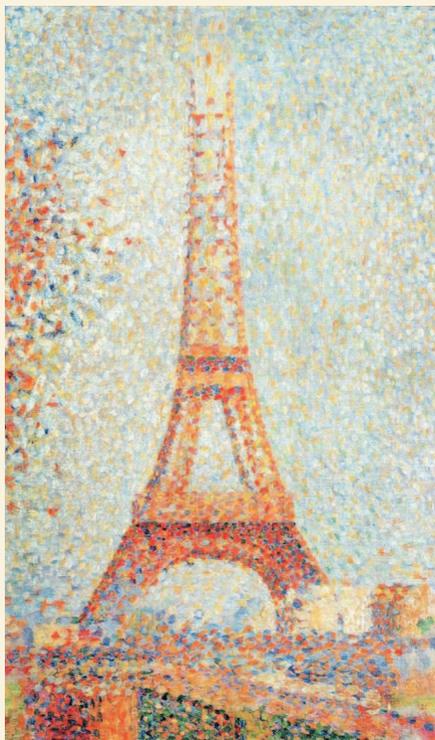
Пуантилисты и Жорж Сёра

Эта выставка со всей очевидностью обозначила кризис движения импрессионистов — неизбежный распад группы, назревавший последние годы, стал свершившимся фактом. Примечательно, что сама организация выставки шла мучительно, в итоге из «старой гвардии» были представлены Эдгар Дега, Берта Моризо и Камиль Писсарро, отказались от участия Клод Моне, Альфред Сислеи и Огюст Ренуар. Зато среди экспонентов был лидер символистов Одилон Редон, а главной сенсацией стали картины молодых живописцев Жоржа Сёра и Поля Синьяка. Их творчество произвело фурор среди зрителей и повергло в шок знатоков.

Это были странные картины, состоящие из небольших точечных мазков, в которых одновременно ощущалось переливчатое дрожание воздуха

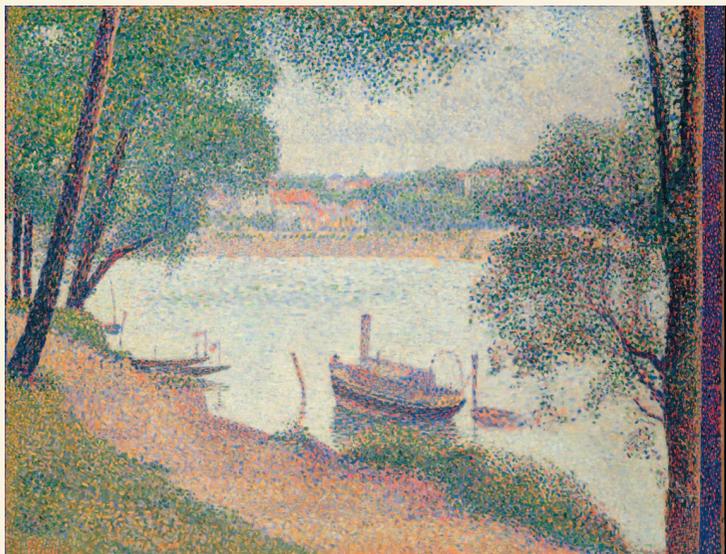


Жорж Сёра. Фото



Жорж Сёра. Эйфелева башня. 1889

**Жорж Сёра. Пасмурная погода,
Гранд-Жатт. 1888**



и мерцание света, но все предметы и объекты представляли странно застывшими, а люди — впавшими в глубокое задумчивое созерцание. Равнодушных в зале «пуантилистов», как тут же назвали молодых авторов за мазки-точки («пуант» по-французски — точка), не было, одних завораживала виртуозность исполнения, других раздражала искусственность и статичность. Но все сходились в одном: это какой-то новый этап в развитии идеи импрессионизма, а потому вскоре появился термин — «неоимпрессионизм». Сейчас принято саму стилистику называть неоимпрессионизмом, а вот технику, в которой выполнялись работы Сёра и Синьяка, — пуантилизмом.

Сами же друзья именовали себя «дивизионистами» (от слова *divisio* — разделять), поскольку главным принципом своей живописной манеры они считали продуманное по определенной, научно обоснованной схеме разделение сложных красочных тонов изображения на отдельные мазки чистых цветов. «Техника разделения — это сложная система гармонии, это скорее эстетика, чем техника. Работа точками, пуантилизм — это только средство», — писал Поль Синьяк, не только один из авторов, но и теоретик неоимпрессионизма. Художник теперь не нуждался ни в линиях, ни в контурах, создавая любую форму или тень с помощью огромного количества точечных мазков.



**Жорж Сёра.
Женщина перед
мольбертом**

В годы учебы в Школе изящных искусств он увлекся идеальными линиями Энгра, и первые работы Сёра — это черно-белая бархатная графика, выполненная мелом и углем.

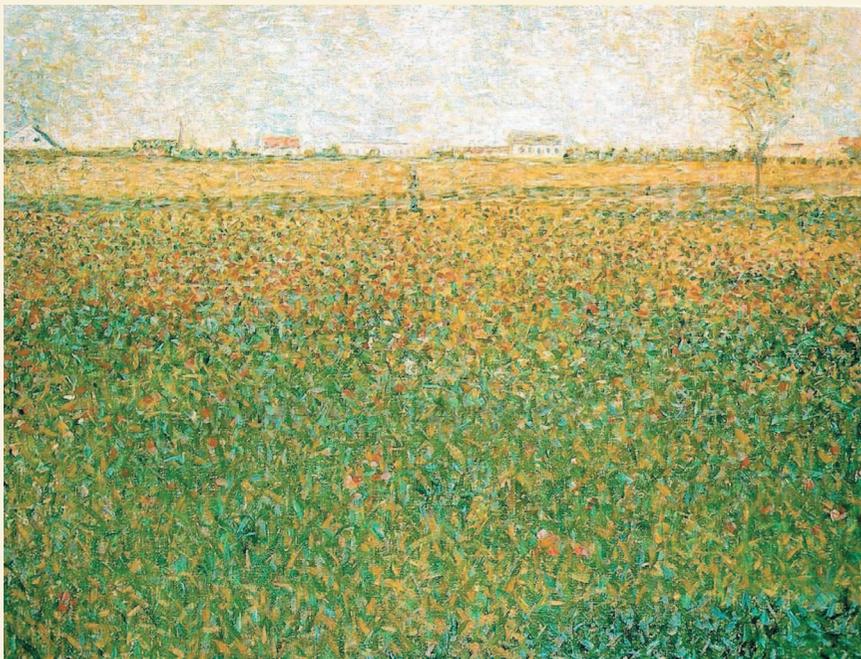
**Жорж Сёра.
Каменотес.
1881–1882**

Но вскоре его палитра высветляется, особенно в пленэрных этюдах-крокетонах или больших пейзажах, в которых чувствуется влияние прежде всего Писсарро и Моне.

Целью этих, надо признать, титанических усилий была замена механического смешения цветов на палитре оптическим смешением непосредственно на сетчатке глаза зрителей. Подобные задачи в той или иной степени ставили перед собой их старшие товарищи — Моне, Ренуар и компания, но они никогда не делали раздельное письмо неукоснительным принципом, а исходили из спонтанной потребности для создания выразительного художественного образа в каждой конкретной картине. Их последователи решили, что такой подход излишне интуитивен и эмпиричен, что необходимо открытые импрессионистами новые живописные методы поставить на научную основу, подтвердив их находки новейшими достижениями химии, оптики и даже математики. «Старики» же отнеслись к новому искусству с пренебрежением, считая работы Сёра и Синьяка «упражнениями вычурных виртуозов».

Кроме необычной техники картины «нео», как их называли парижане, поразили посетите-





Жорж Сёра. Поле люцерны в Сен-Дени. 1884

лей выставки своими размерами — «классические импрессионисты» обычно работали на пленэре в малом формате, большие полотна в их творчестве довольно редки. Лидер группы Жорж Сёра считал принципиальным вернуть живописи монументальность, стремясь выразить неизменную устойчивость окружающего мира, отвергая сиюминутность и спонтанность зыбкого

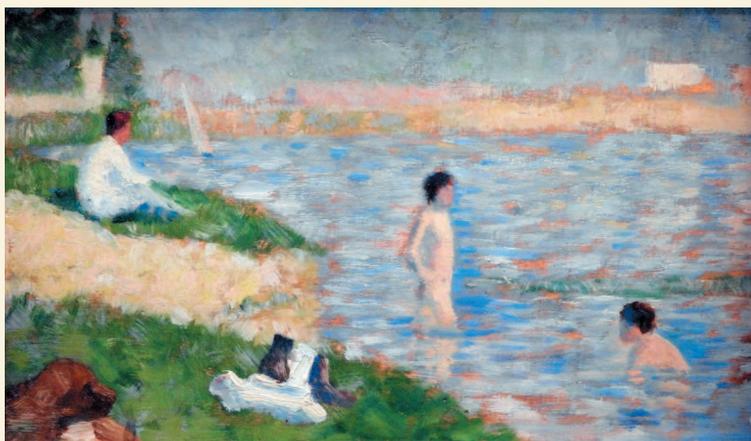


Жорж Сёра. Рисунок сидящего мальчика к картине «Купание в Аньере»

Он сделал для «Купания в Аньере» десятки предварительных этюдов карандашом и маслом, детально проработал каждую фигуру, позаимствовав некоторые позы с работ старых мастеров.



Жорж Сёра.
Купание в Аньере.
1883–1884



Жорж Сёра.
Этюд к картине
Купание в Аньере

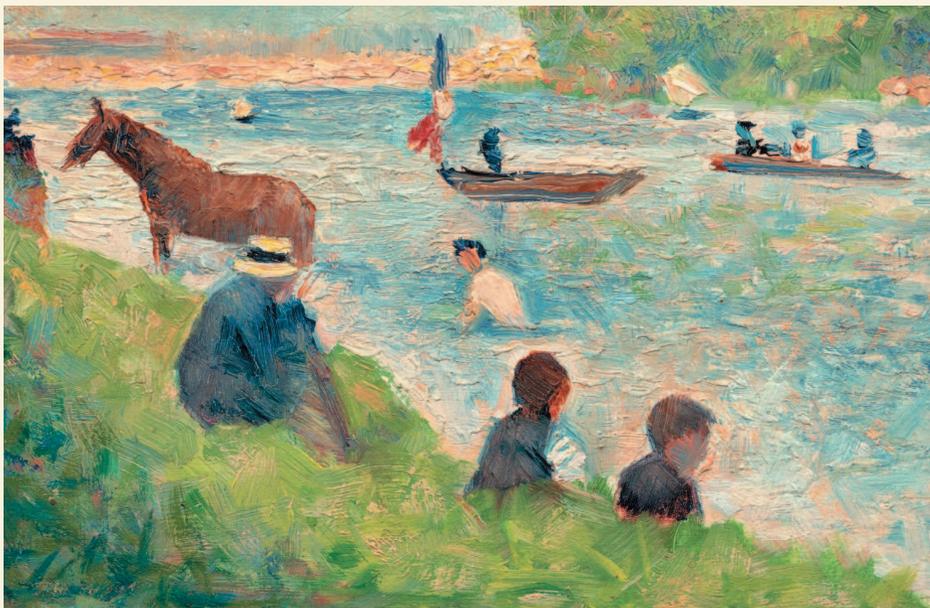
Мастер много раз посещал найденный живописный изгиб реки и наблюдал за происходящим. Сёра тщательно выстраивает композицию, отвлекаясь от всего обыденного и преходящего.

пространства своих предшественников. Это ему в полной мере удалось, когда он в 1886 году представил зрителям огромный холст «Воскресный день на острове Гранд-Жатт», ставший живописным манифестом неои́мпрессионизма.

Жорж Сёра (1859–1891) — очень яркая личность, цельная независимая натура с мощными замыслами, с новаторским взглядом на искусство, с фантастической творческой энергией и редкостным упорством, лидер, который увлекал своими идеями и вел за собой. За отпущенные ему судьбой неполные десять лет профессиональной деятельности он смог навсегда вписать свое имя в историю мирового искусства. Само явление неои́мпрессионизма вряд ли бы состоялось, если бы не увлечение Сёра наукой, если бы не его позитивистская вера во благо научного прогресса. Жорж происходил из состоятельной

семьи, и занятие живописью для молодого человека не было способом заработать на жизнь, искусство стало для него возможностью реализации собственного мироощущения и поисков философских истин.

Но в 1879 году он посещает выставку импрессионистов, и его увлекает их живопись, их краски, их работа с цветом. Сёра воспринимает их открытия, понимая вместе с тем, что для него этого недостаточно. Молодой человек начинает серьезно интересоваться новыми теориями и идеями, читать научную литературу по оптике, а также изучать наследие старых мастеров раннего Ренессанса, прежде всего — итальянские фрески Пьеро делла Франческа.



Жорж Сёра. Эскиз с лошадьми в воде

По ходу реализации сам замысел корректировался, так, в ранних этюдах Сёра в воде находились лошади и купальщики, но они делали композицию более динамичной, — и поэтому художник заменил их неподвижной фигурой мальчика с приложенными ко рту ладонями.

Жорж Сёра. Этюд к картине Купание в Аньере. 1883

