

## Тема 10. Мистецтво Західної Європи ХІХ століття

**Мета:** визначення сутності понять «романтизм», «реалізм», «імпресіонізм», «постімпресіонізм»; ознайомлення з образотворчим мистецтвом та архітектурою ХІХ століття; вивчення життя й творчості видатних митців цього періоду.

### План

1. Мистецтво романтизму.
2. Мистецтво реалізму.
3. Імпресіонізм.
4. Постімпресіонізм.

*Ключові поняття:* романтизм, реалізм, імпресіонізм, постімпресіонізм, барбізонська школа, Батіньольська школа, дивізіонізм, пуантилізм.

#### *1. Мистецтво романтизму.*

Поразка Наполеона при Ватерлоо й наступна реставрація Бурбонів внесли глибоке розчарування щодо прогресивності змін у суспільстві. Класицистичне мистецтво відходило в минуле.

Образотворче мистецтво Франції доби романтизму дало таких великих майстрів, які визначили домінантний вплив французької школи на все ХІХ століття. Романтичний живопис Франції виникає як опозиція до класицистичної школи Давіда, до академічного мистецтва, що називалося «Школою» загалом. Водночас це був протест проти офіційної ідеології епохи реакції, її міщанської обмеженості. Звідси – патетичний характер романтичного мистецтва, збудженість, тяжіння до екзотичних мотивів, до історичних та літературних сюжетів, до всього, що відволікало від рутинної повсякденності. Ідеал романтиків був досить розмитим, відірваним від реальності, однак завжди піднесеним і благородним. Світ у їх зображенні постає в безперервному русі. Навіть мотив класичних руїн, що трактувалось класицистами як символ невмирущої вічності, перетворювався в романтиків у символ безкінечного плину часу.

Представники «Школи», академісти виступали проти мови романтиків: їх збудженого гарячого колориту, моделювання форми, не статуарно-пластичної, а побудованої на сильних контрастах кольорових плям, експресивного малюнку, який спеціально відмовився від точності й класицистичної відточеності, сміливої, іноді хаотичної композиції. Енгр, непримиренний ворог романтиків, до кінця життя говорив, що Делакруа «пише сказаною мітлою», так само, Делакруа звинувачує Енгра і всіх художників «Школи» в холодності, розсудливості, відсутності руху, і в тому, що вони не пишуть, а «розмальовують» свої картини. Це було не просто

зіткнення двох яскравих, абсолютно різних індивідуальностей, це була боротьба двох різних художніх світоглядів.

Ця боротьба продовжувалась майже півстоліття, романтизм у мистецтві переміг не одразу і не так легко. Першим художником цього напрямку став Т. Жеріко (1791-1824) – майстер героїчних монументальних форм, який поєднав у своїй творчості як класицистичні риси, так і риси романтизму, і зрештою, потужний реалістичний початок. Однак при житті його цінили лише найближчі друзі.

У Салоні 1812 р. Т. Жеріко заявляє про себе великим полотном-портретом «Офіцер кінних єгерів імператорської гвардії, що йде в атаку». Т. Жеріко наполегливо шукає героїчні образи в сучасності. Події, що відбулися з французьким кораблем «Медуза» літом 1816 р., надають Т. Жеріко сюжет, повний драматизму (із 140 людей, що висадились на пліт, врятувались лише 15). Т. Жеріко створив гігантське полотно, на якому зображено небагатьох людей, що залишились на плоту в той момент, коли вони побачили на горизонті корабель. Серед них і мертві, і збожевільні, і «напівживі», і ті, хто в надії дивиться на горизонті. Картина Т. Жеріко написана в суворій, навіть темній гамі, що порушується спалахами червоних і зелених плям. Рисунок точний, узагальнений, світлотінь різка, скульптурність форм говорить про стійкі класицистичні традиції. Однак сама сучасна тема, розкрита на бурхливому драматичному конфлікті, який дає можливість показати зміну різних психологічних станів і настроїв, доведених до крайньої напруги, динамічний характер зображуваного – усе це риси майбутніх романтичних творів. Через п'ять років після смерті Т. Жеріко саме до цієї картини став використовуватися термін «романтизм». Критика прийняла картину неоднозначно й досить стримано. Пристрасті навколо неї були чисто політичні: одні бачили у вибраній художником темі прояв громадянської мужності, інші – наклеп на дійсність. Однак так чи інакше Т. Жеріко виявився в центрі уваги, серед людей, опозиційно налаштованих до існуючих порядків у суспільстві.

Після поїздки в Англію Т. Жеріко пише останню свою велику картину «Скачки в Епсомі», що є найбільш живописним його твором, у якому він створив улюблений образ коней, які летять, як птахи над землею. Останні роботи Т. Жеріко пише повернувшись до Франції в 1822 р. – портрети божевільних. Романтикам загалом був притаманний інтерес до людей із загостреною психікою, прагнення зобразити трагедію поламаної душі. Портрети божевільних постають як втілення людської долі. У трагічно-гострих характеристиках відчувається глибоке співчуття художника до людей.

Т. Жеріко був попередником і першим представником романтизму. Його місце в мистецтві – нібито на перехресті важливих шляхів. Це робить особливо вагомою його фігуру в історії мистецтва. Цим же пояснюється і його трагічна самотність.

Справжнім вождем романтизму стає Ежен Делакруа (1798-1863). Син колишнього члена революційного Конвенту, видного політичного діяча часів Директорії, Е. Делакруа виріс в атмосфері художніх і політичних салонів, з

юнацьких років перебуває під впливом Т. Жеріко. Кумирами для нього були Ф. Гойя і П. Рубенс. Поза сумнівом, що його перші роботи «Човен Данте» і «Хіоська різня» написані під сталевим впливом Т. Жеріко. «Човен Данте» викликає вогонь критики, однак із захопленням був прийнятий Т. Жеріко і А. - Ж. Гро. Пізніше Е. Мане і П. Сезанн копіювали цей ранній твір Е. Делакруа.

Полотно Е. Делакруа супроводжується почуттям тривоги й трагічного настрою. Тінь Вергілія супроводжує Данте пеклом. Грішники чіпляються за човен. У фігурах – внутрішня напруженість, незвичайна могутність і водночас приреченість.

Е. Делакруа досить довго заперечував звання романтика, яке йому надали сучасники. У його час романтизм як новий естетичний напрям, як опозиція класицизму мав досить розмиті визначення. Його вважали неправильним мистецтвом, звинувачували в недбалості малюнку й композиції, у відсутності стилю й смаку, в уподібненні грубій і випадковій натурі тощо. Чітку грань між класицизмом і романтизмом провести дуже важко. У Т. Жеріко живописне начало не превалювало над лінійним, колорит – над малюнком, однак його творчість пов'язана з романтизмом. Романтики в образотворчому мистецтві не мали чіткої програми, єдине, що їх споріднювало між собою – це відношення до дійсності, спільність світогляду, ненависть до міщанства, до буденності, яскравий індивідуалізм, відчуття самотності, неприйняття уніфікації мистецтва. Не випадково Шарль Бодлер говорив, що романтизм – це не стиль, не живописна манера, а певний емоційний лад.

Відсутність програми не завадила стати романтизму потужним художнім рухом, а Е. Делакруа – його вождем, вірним романтизму до кінця своїх днів. Таким він стає, коли в Салоні 1824 р. виставляє картину «Різня на Хіосі» («Хіоська різня»). Поява картини в Салоні викликає нападки критики й водночас справжнє захоплення молоді громадянською прямоотою та сміливістю художника. Неприйняття картини було також у таборі класицистів (Ж. О. Д Енгр). А. - Ж. Гро пише, що це різня живопису, а Ф. Стендаль – що це «наполовину посинілі трупи». Твір Е. Делакруа переповнений істинним драматизмом. Колорит картини змінюється на відміну від композиції, він поступово висвітлюється. Безперечно, величезну роль тут відіграло знайомство Е. Делакруа з живописом Дж. Констебла. Отже, у потоці незадоволення і в захоплених оцінках, у битвах і полеміці складається нова школа живопису, новий художній напрямок – романтизм із 26-річним Е. Делакруа на чолі.

Е. Делакруа їде в Англію, як і Т. Жеріко. Після повернення на батьківщину Е. Делакруа зближується з кращими представниками французької романтично налаштованої інтелігенції: В. Гюго, П. Меріме, Ф. Стендалем, А. Дюма, Жорж Санд, Ф. Шопеном, А. Мюссе. Однак він живе англійськими літературними образами і англійським театром. У Салоні 1827 р. він виставляє своє велике полотно «Смерть Сарданапала», навіяне трагедією Дж. Байрона. Зображуючи самогубство асирійського царя, він їде далі, ніж Байрон: приреченими є не тільки сам цар і його скарби, однак і наложниці,

рабині, слуги, коні – усе живе й мертве. Критика нападала на Е. Делакруа за перевантаження композиції, за велику кількість фігур і предметів, за порушення рівноваги – скоріше за все. Це було зроблено свідомо для посилення відчуття загального хаосу, кінця буття. Найбільшої виразності художник досягає кольором незвичайної сили й драматизму. Парадоксальним є те, що картина Е. Делакруа була освістана й глядачами, і критиками.

Наступний етап творчості Е. Делакруа пов'язаний з липневими подіями 1830 р. Він утілює революцію 1830 р. в алегоричному образі «Свободи на барикадах» або «Марсельєзи». Жіноча фігура у фрігійському ковпаці й із триколом, скрізь порохований дим, по трупах веде за собою повсталий натовп. Права критика сварила художника за надмірний демократизм образів, називаючи «свободу» голою дівкою, що втекла з тюрми, ліва докоряла йому за компроміс, що виражався в поєднанні дуже реальних образів – Гамена (що нагадує нам Гавроша), студента з рушницею в руках (у якому Е. Делакруа зобразив самого себе), робітника та інших – з алегоричною фігурою Свободи. Однак узяті з життя символи виступають у картині, як символи основних сил революції.

Поїздки в Марокко й Алжир у кінці 1831-1832 рр. збагатили палітру творів Е. Делакруа й народили дві його відомі картини – «Алжирські жінки у своїх покоях» і «Єврейське весілля в Марокко». Колористичний дар Е. Делакруа проявляється тут повною силою. Кольором художник насамперед створює певний настрій. Марокканська тема довгий час цікавитиме Е. Делакруа.

Оточення Е. Делакруа – Орас Верне, Ежен Деверіа, Поль Деларош, проте не один із цих художників не був рівний Е. Делакруа за талантом.

Із скульптурних творів романтичного напрямку можна відзначити «Марсельєзу» Ф. Рюда (1784-1855). На рельєфі зображені добровольці 1792 р., яких веде алегорична фігура Свободи. У бронзі працював Антуан-Луї Барі – відомий скульптор-аніمالіст (1795-1875).

## *2. Мистецтво реалізму.*

Як потужний художній рух і певна художня система реалізм складається в середині XIX століття. У Франції реалізм пов'язується насамперед з іменем Гюстава Курбе. Реалізм у мистецтві, безперечно, пов'язаний з перемогою прагматизму в суспільній свідомості, переважанням матеріалістичних поглядів, провідною роллю науки. Реалісти заговорили чіткою, ясною мовою, яка змінила «музичну», зате нестійку й неясну мову романтиків.

Революція 1848 р. розвіює всі романтичні ілюзії романтиків і стає вагомим етапом у розвитку не тільки Франції, однак і всієї Європи. Зокрема, мистецтво стає використовуватися як засіб агітації та пропаганди. Звідси розвиток найбільш мобільного виду мистецтва – станкової графіки та ілюстративно-журнальної графіки як основного елементу сатиричної преси. Художники стають активними учасниками суспільного життя.

Життя висуває на передній план нового героя, який скоро стане новим героєм мистецтва – трудову людину. У мистецтві починаються пошуки

узагальненого, монументального образу людини-трудівника, а не анекдотично-жанрового. Побут, життя простої людини стають новою темою в мистецтві. Новий герой і нові теми народжують і критичне ставлення до порядків, що існують, у мистецтві започатковано критичний реалізм. У Франції критичний реалізм формується в 40-50-і роки XIX століття. З реалізмом у мистецтві відображуються й національно-визвольні ідеї, інтерес до яких проявлявся ще романтиками на чолі з Е. Делакруа.

У французькому живописі реалізм заявив себе раніше всього в пейзажі, що починається з так званої барбізонської школи (за назвою села неподалік від Парижа). Власне барбізонці – це поняття не стільки географічне, скільки історико-художнє. Деякі з живописців, наприклад, Шарль Франсуа Добіні, загалом не приїжджали в Барбізон, однак належали до їх групи, виявляючи інтерес до національного французького пейзажу. Це була група молодих живописців: Теодор Руссо, Нарсіс Діаз де ла Пеня, Жуль Дюпре, Констант Тройон та ін., які приїхали до Барбізона писати з натури. Картини вони завершували в майстерні на основі етюдів, звідси – завершеність і узагальненість композиції та колориту. Однак живе відчуття натури в них залишалося завжди. Усіх їх об'єднувало бажання уважно вивчати природу й правдиво її зображувати, проте це не завадило кожному з них зберігати свою творчу індивідуальність. Теодор Руссо (1812-1867) тяжів до зображення вічного в природі, у зображенні дубів, луків ми бачимо вічність світу. Жуль Дюпре (1811-1889) за допомогою світлотіньових контрастів передавав тривожне відчуття і світлові ефекти. Констант Тройон (1810-1865) поєднував пейзаж та анімалістичний жанр.

Певний час у Барбізоні працював Жан-Франсуа Мілле (1814-1875). Селянський світ – основний жанр Ж. -Ф. Мілле. Він відомий передусім як майстер селянської теми. У маленьких за розміром картинах Ж. -Ф. Мілле створив узагальнений монументальний образ трудівника землі («Сіяч», «Збирачка колосків», «Анжелюс»).

Для почерку Ж. -Ф. Мілле характерний лаконізм, відбір головного, що дає змогу передати загальнолюдський смисл у найбільш простих, буденних картинах повсякденного життя. Ж. -Ф. Мілле досягає враження урочистої простоти спокійного мирної праці також за допомогою об'ємно-пластичного трактування й рівної кольорової гамми. Більшість творів Ж. -Ф. Мілле пронизано почуттям глибокої людяності та спокою. Правдиве мистецтво Ж. -Ф. Мілле, який прославляє людину праці, проклало шляхи для подальшого розвитку цієї теми в мистецтві другої половини XIX століття і у XX столітті.

Серед найвідоміших пейзажистів середини XIX століття не можна обійти увагою Каміля Коро (1796-1875). Спочатку він не має особливого успіху в офіційній публіки. Він багато їздить по Франції, слідує за творчістю барбізонців, однак знаходить свій власний Барбізон – маленьке містечко під Парижем Вілл д'Авре. У цих місцях К. Коро знаходить постійне джерело свого натхнення, створює кращі пейзажі, у яких часто були німфи та інші міфологічні істоти. («Міст у Манте», «Башта ратуші в Дюе», «Сім'я женця»). Людина в пейзажах К. Коро органічно входить у світ природи. У пейзажах

К. Коро рідко зустрічаємо боротьбу стихій, нічну темряву, предмети в його полотнах, обкутані легкою димкою, що створює враження сріблястої легкості. Однак головне – зображення завжди пронизано особистим ставленням художника, його настроєм.

Поряд з пейзажами К. Коро часто пише портрети. К. Коро не був прямим попередником імпресіонізму, проте його спосіб передавати кольорову гамму, його відношення до безпосереднього враження від природи й людини мають вагомe значення для утвердження живопису імпресіоністів і багато в чому співзвучні їхньому мистецтву.

Критичний реалізм як потужна художня течія активно утверджується також у жанровому живописі. Його становлення пов'язано з іменем Гюстава Курбе (1819-1877). Як справедливо писав Ліонелло Вентурі: «Не один із художників не викликав до себе такої ненависті міщан, як Г. Курбе, однак і не один не здійснив такого впливу на живопис ХІХ століття, як він». Реалізм, як його розумів Г. Курбе, є елементом романтизму і був сформований ще до Г. Курбе. Для Г. Курбе головними об'єктами для зображення є мешканці його рідного Орнана, тому сцени їх життя стали свого роду «портретами свого часу», які він створив. Прості жанрові сцени він умів трактувати як велично-історичні, а просте провінційне життя отримало під його пензлем героїчне забарвлення.

Паризький період творчості Г. Курбе (після 1840 р.) овіяний своєрідним романтичним почуттям («Закохані в селі», «Поранений»). Він також пише свої автопортрети («Автопортрет із чорним собакою», «Автопортрет із трубкою»). Революція 1848 р. зближує художника з Ш. Бодлером і з деякими учасниками в майбутньому Паризької Комуни. Художник звертається до теми праці та злиднів. Після розгрому революції Г. Курбе їде в свої рідні місця, в Орнан, де створює низку прекрасних полотен, навіяних простими сценами орнанського побуту. «Після обіду в Орнані» – це зображення себе, свого батька та своїх земляків, що слухають музику за столом. Жанрова сцена передана без натяку на анекдотичність чи сентиментальність, однак звеличення буденної теми видалось публіці зухвалістю. Найбільш відоме творіння Г. Курбе – «Похорон в Орнані» завершує пошуки художником монументальної картини на сучасний сюжет. Г. Курбе зображує у великій композиції поховання, на якому присутнє орнанське товариство на чолі з мером. Уміння передати типове через індивідуальне, створити цілу галерею провінційних характерів на матеріалі суто конкретному – на портретних зображення родичів, жителів Орнана, величезний живописний темперамент, колористична гармонія, притаманна Г. Курбе енергія, потужний пластичний ритм ставлять «Похорон в Орнані» в один ряд з кращими творами класичного європейського мистецтва. Проте контраст урочистої церемонії й мізерності людських пристрастей навіть перед обличчям смерті викликає цілу бурю незадоволення публіки, коли картина була виставлена в Салоні 1851 р. У ній побачили наклеп на французьке провінційне суспільство і з того часу Г. Курбе систематично бере участь в офіційних журі Салонів. Г. Курбе звинувачують у прославленні потворного.

Для Г. Курбе пластична форма втілюється в об'ємі, і об'єм речей для нього є важливішим за силует. У цьому Г. Курбе наближується до П. Сезанна. Він рідко будує свої картини в глибину, його фігури нібито виступають із картини. Форма Г. Курбе не спирається ні на перспективу, ні на геометрію, вона визначається передусім колоритом і світлом, які створюють об'єм. Головним засобом вираження Г. Курбе є колір, його гамма дуже строга, майже монохромна, побудована на багатстві напівтонів. Тон у нього змінюється, стає все інтенсивнішим і глибшим при потовщенні й ущільненні шару фарби, для чого він нерідко користується шпателем.

У 1855 р., коли Г. Курбе приймають на міжнародну виставку, він відкриває свою експозицію в дерев'яному баракові, яку називає «Павільйон реалізму» і створює каталог, у якому виклає свої принципи реалізму. Декларація Г. Курбе до виставки 1855 р. увійшла в історію мистецтва як програма реалізму.

Г. Курбе створює в ці роки кілька відверто програмних творів, присвячених проблемі місця художника в суспільстві («Ательє», «Зустріч»). «Зустріч» більш відома під назвою – «Добрий день, пане Курбе!», тому що на ній дійсно зображений сам художник з етюдником за плечима і з посохом у руці, що зустрів на дорозі колекціонера Брюйя зі слугою. Цікаво, що не Г. Курбе, який колись приймав допомогу багатого мецената, а меценат знімає капелюха перед художником, який гордо йде своєю дорогою. Загалом реалістичний живопис Г. Курбе визначає наступні етапи розвитку європейського мистецтва.

Усі історичні події, що відбувались у Франції, починаючи з революції 1830 р. й закінчуючи франко-прусською війною й Паризькою Комуною 1871 р., знайшли яскраве відображення в графіці одного з найвидатніших французьких художників Оноре Дом'є (1807-1879). Славу О. Дом'є принесла літографія «Гаргантюа» – карикатура на Луї Філіпа, зображеного таким, що ковтає золото і віддає взамін ордени й чини. У результаті О. Дом'є був присуджений до 6 місяців тюрми й грошового штрафу. Уже в цьому графічному листі О. Дом'є – графік тяжіє до монументальної, об'ємно-пластичної форми, використовує деформації в пошуках найбільшої виразності обличчя чи предмету, що зображує.

Він сатирично осмислює повсякденні події політичної боротьби, уміло користуючись мовою інакомовності та метафор. Так виникає карикатура на засідання депутатів парламенту Липневої монархії «Законодавче черево»: зборище німечних стариків, байдужих до всього, крім свого честолубства, тупо самозакоханих і чванливих. Трагедія й гротеск, патетика та проза зіштовхуються у творах О. Дом'є, коли йому, наприклад, потрібно показати, що палата депутатів – це всього лише ярмаркова вистава («Опустіть завісу, фарс зіграний!»), або як розправляється король з учасником повстання («Цього можна відпустити на свободу, він нам більше не небезпечний»). Проте нерідко О. Дом'є стає по-справжньому трагічний, і тоді він не віддає переваги ні сатирі, ні гротеску, як у відомій літографії «Вулиця Транснонен». У розгромленій кімнаті, серед пом'ятих простирادل представлена фігура вбитого

чоловіка, що придавив своїм тілом дитину, справа від нього видно голову мертвого старого, на задньому плані – тіло жінки. Так гранично лаконічно передана сцена розправи урядових солдат з мешканцями будинку в одному з робітничих кварталів під час революційних рухів 1834 р.

О. Дом'є створює карикатури – серія «Карикатюрана», у якій художник бореться проти міщанства, тупості, вульгарності буржуазії. Під час революції 1848 р. О. Дом'є знову звертається до політичної сатири, він розвінчує боягузтво і продажність буржуазії («Остання рада экс-міністрів»).

У 1878 р. друзями і шанувальниками художника була вперше влаштована виставка творів, щоб зібрати гроші для художника, що перебував у бідності. Живопису О. Дом'є характерна суворість, а часом – невисловлена гіркота. Предметом зображення його стає світ простих людей: прачок, водноносів, ковалів, бідних городян, міського натовпу. Розміри живописних полотен художника завжди невеликі, тому що велика картина тоді зв'язувалась з алегоричним чи історичним сюжетом. О. Дом'є був першим, чії живописні твори на сучасні теми зазвучали як твори монументальні – за своєю значимістю і виразністю форми. Водночас в узагальнених образах О. Дом'є зберігається велика життєвість, тому що він умів показати найбільш характерне: жест, рух, позу.

Під час франко-прусської війни О. Дом'є випускає літографії, які потім увійшли в альбом «Осада», де з гіркотою й болем розповідає про народне горе. Серію літографій завершує аркуш, на якому зображено зламане дерево на фоні грозового неба. Воно спотворене, однак його корені – глибоко в землі, а на єдиній цілій гілці вже з'являються перші паростки. І надпис: «Бідна Франція!.. Стовбур зламаний, однак корені ще міцні». Цей твір, у якому О. Дом'є вкладає всю любов і віру в нескореність свого народу, є свого роду духовним заповітом художника. Він помер у 1879 р. абсолютно сліпим, самотнім і забутим усіма.

Крім О. Дом'є ілюстративна графіка цього часу представлена також П. Гаварні, Г. Доре.

Водночас разом з реалістичним мистецтвом у Франції в цей час продовжує існувати салонний живопис (від назви одного із залів Лувру – квадратного салону, де влаштовувались виставки), який далекий від «живих» питань сучасності, однак, зазвичай, відрізняється високим професіоналізмом. Саме салонний живопис підтримувався державою, прикрашаючи стіни Люксембурзького музею та інші державні зібрання на противагу полотнам Е. Делакруа, Г. Курбе чи Е. Мане, а його творці ставали професорами «Школи» і членами Інституту.

### *3. Імпресіонізм.*

Серед майстрів, які найбільше відчули вплив живопису Е. Делакруа, Г. Курбе, О. Дом'є, були в основному художники, імена яких в історії мистецтва пов'язують із напрямом імпресіонізму й постімпресіонізму.

Власне історія імпресіонізму охоплює всього 12 років із першої виставки 1874 р. до останньої – восьмої, 1886 р. Однак передісторія цього напрямку в мистецтві значно довша. Її витоки полягають у боротьбі романтиків з

академістами, в антагонізмі Ж. О. Д. Енгра і Е. Делакруа, у пошуках барбізонців, у реалістичних картинах Г. Курбе і графіці О. Дом'є. У 1863 р. художники, які були не прийняті офіційним журі на чергову виставку, улаштували свій «Салон знедолених», на якому й був представлений відомий у майбутньому «Сніданок на траві» Е. Мане. Картину Е. Мане вороже зустріли офіційні академічні кола. Поява «Сніданку на траві» супроводжувалась гучними скандалами, тому що в ній Е. Мане в незвичній живописній манері зображує одягнутих молодих людей і оголених жінок. Його цікавить насамперед проблема сонячного світла, світлоповітряне середовище, у якому представлені як фігури, так і предмети в ландшафті. Ще більше незадоволення викликала «Олімпія» - зображення оголеної жінки, що лежить на жовтуватій шалі й блакитних простиралах, якій служниця приносить квіти (сучасний парафраз Венер Джорджоне й Тиціана). Однак це не ідеальний образ жіночої краси, а сучасний портрет, який холодно передає подібність «без поетичних викрутасів».

Е. Мане стає центральною фігурою всієї прогресивної художньої інтелігенції Парижа. У 1867 р. він влаштовує власну виставку. До нього приєднуються такі молоді художники, як Ф. Базиль, К. Піссарро, П. Сезанн, К. Моне, Е. Дега і Б. Морізо. Вони збиралися зазвичай у кафе Гербуа на вулиці Батіньоль, 11. Ось чому їх називають художниками Батіньольської школи, хоча ця назва є умовною. Власне школою вони не були, у них не було єдиної програми. Їх єдність була основана на незгоді з офіційним мистецтвом, на бажанні знайти нові, свіжі форми, проте кожний із них йшов своїм шляхом. Спільним було розуміння локального кольору як чистої умовності, пошук передачі світлового середовища, повітря, що охоплює предмети. Після першої виставки цих художників у фотографічному ательє Г. Ф. Надара з легкої руки критика, який використав назву одного пейзажу К. Моне – «*Impression. Soleil levant*» (Враження. Схід сонця, 1872) їх назвали імпресіоністами. Перша виставка, як і всі наступні, закінчилась провалом.

Сутність імпресіонізму як художнього методу полягала в тому, що художники намагалися передати у своїх творах безпосереднє враження від оточуючого середовища – *impression*, враження насамперед від міста з його рухливим, імпульсивним, різноманітним життям. Ці враження вони намагалися втілити на полотні, створивши живописними засобами ілюзію світла й повітря. Для цього вони розгорнули колір на весь його спектр, стараючись писати чистим кольором, не змішуючи його на палітрі й використовуючи оптичне сприйняття ока, яке поєднувало на певній відстані окремі мазки в загальний живописний образ. Вони хотіли бути максимально наближеними до того, як той чи інший предмет бачить людина в натурі чи на пленері, а людина його бачить завжди в складній взаємодії зі світлоповітряною масою. Розчинивши колір у світлі та повітрі, позбавивши предмети матеріальності форми, імпресіоністи тим самим зруйнували великою мірою матеріальність світу. Однак у гонитві за враженням, коротким і гострим, імпресіоністи прийшли до того, що картину зі всіма її законами завершеності підмінили етюдом, а типове – випадковим, соціальне – фізіологічним,

біологічним. «Сюжет заради живописного тону, а не заради сюжету» – у цьому вбачав П. О. Ренуар відмінність художників його групи від інших. Звідси й справедливність вислову О. Шпенглера: «Пейзаж Рембрандта лежить десь у безкінечних просторах світу, тоді як пейзаж Клода Моне – недалеко від залізничної станції» (що, на нашу думку, не применшує значення останнього).

В імпресіонізмі, без сумніву, було те нове, оригінальне й велике, що вплинуло на розвиток європейського живопису. Імпресіонізм остаточно вивів живопис на пленер, представив колір у всій його чистоті повною силою. Імпресіоністам була притаманна висока, досконала культура етюду, у якому вражає влучність спостереження, сміливість і неочікуваність композиційних рішень.

Формування імпресіонізму почалось навколо Едуарда Мане (1832-1883). Від імпресіоністів Е. Мане відрізняло те, що він не відмовився від широкого мазка, від узагальнення і реалізму портрета. Водночас багато що його пов'язувало з імпресіоністами: це, передусім, живопис на пленері («Аржантей», «Берег Сени в Аржантей», «Партія в крокет», «У човні»). Зображені ним паризькі вулиці і бари, паризький натовп, сучасний йому ландшафт, портрети друзів, паризька богема – сучасне йому життя передається у всьому багатстві руху й різноманітності випадковостей, що характерно для імпресіонізму загалом. Найбільш імпресіоністська річ Е. Мане – «Бар «Фолі-Бержер»». За спиною прекрасної барменши відображається в дзеркалі зал, наповнений людьми. У цьому передається все багатство життя, схопленого за одну мить. Звідси відчуття нестійкості й миготіння, образ майже ірреального. Останні риси імпресіонізму прослідковуються в його натюрмортах, які виконано з почуттям глибокого осмислення класичної традиції.

Істинним главою імпресіоністичної школи був Клод Моне (1840-1926). Саме в його творчості втілилась основна проблема імпресіонізму – проблема світла і повітря. Світ на полотнах К. Моне поступово позбавляється матеріальності й перетворюється в гармонію кольорових плям. К. Моне десятки раз пише один і той же мотив, тому що його цікавлять ефекти освітлення різного часу доби в поєднанні із зображуванним предметом («Копиці сіна», «Руданський собор»). Він перший не став писати чорним кольором, вважаючи, що такого немає в природі й що навіть тіні в реальності кольорові. П. Сезанна говорить: «К. Моне – це тільки око, однак Боже ж мій, яке око!». («Вид Темзи і парламенту в Лондоні», «Бульвар Капуцинів в Парижі», «Скелі в Бель-Іді», «Туман у Лондоні»).

Виключно в жанрі пейзажу працює Каміль Піссарро (1883-1903). Париж і його околиці під пензлем художника постають то в бузкових сутінках, то в тумані сірого ранку, то в синяві зимового дня («Бульвар Монмартр»). Ще більш ліричними та тонкими є пейзажі Іль де Франса в творчості Альфреда Сіслея (1839- 1899) («Маленька площа в Аржантейлі»).

Огюст Ренуар (1841-1919) – один з найбільш видатних художників-імпресіоністів. Твори О. Ренуара створюють враження надзвичайної легкості, швидкості, ніби жартуючи, його композиції обдумані, у них немає елементу випадковості, який характерний для імпресіонізму загалом («Мулен де ла

Галетт», «Парасольки»). Він писав в основному жіночу модель: портрети «ню» – оголену натуру. Його образи побудовані на гармонії чистих, мажорних, радісних, барвистих поєднань («Гойдалки», «Молодий солдат», «Бал у Буживалі»). У них немає психологічної глибини, людина сприймається художником як частина природи («Мадам Моне», «Дівчина з віялом», «Портрет актриси Комеді-Франсез Жанни Самарі»). Жінки О. Ренуара – одного художнього типу: у них свіжа матова шкіра, рожеві щоки, блискучі вологі очі, легке волосся, пухлі червоні губи. Захоплюють і прекрасні дитячі портрети О. Ренуара, які він часто писав на замовлення, виставляючи їх в Салонах («Мадемуазель Ірен», «Габріель з Жаном», портрет сина художника – Жана «Клод Бенуар»).

Послідовником імпресіоністом є також Едгар Дега (1834-1917). Він отримав класичну художню освіту, звідси його дотримання канонів класичного малюнку в трактуванні людської фігури й поклоніння таким майстрам, як Ж. О. Д. Енгр і Н. Пуссен. У 60-і роки Е. Дега зближується з Е. Мане й до цього часу відноситься початок його творчого шляху. Тематика Е. Дега типова для імпресіоністів і доволі обмежена: зображення буднів театру, в основному балету та іподрому, доповнюється зображенням жінки за туалетом і сцен праці – прачок, модисток. Е. Дега ніколи не звертається до пейзажу, що відрізняє його від послідовних імпресіоністів, тому що саме в пейзажі й виник художній метод імпресіонізму.

У свої твори Е. Дега вносить гостроту іронічного, навіть саркастичного розуму, його картини навіяні невеселим настроєм. Будні балету сумні, а танцівниці некрасиві, жокеї втомлені, прачки вимучені працею, люди безкінечно самотні («Урок танців», «Виїзд скакових коней», «У фотографа», «Танцівниці на репетиції», «Блакитні танцівниці», «Прачки», «Абсент»). Однак сцени Е. Дега повні гострим відчуттям сучасності. Він критикував імпресіоністів за принцип швидкоплинності, за те, що вони прагнули фіксувати побачене. Е. Дега прагнув схопити й запам'ятати своїм гострим внутрішнім зором характерне й виразне, і коли сідав малювати, умів передати найголовніше, відкинувши випадкове.

За гостротою побаченого до Е. Дега наближена творчість Анрі Тулуз-Лотрека (1864-1901). Його творчість часто відносять до постімпресіонізму. Він працював в основному в графіці та залишив гострі, трагічні за світовідчуттям образи, що часто доходили до гротеску й карикатури. Це в основному літографії, присвячені типажам паризької богемі і паризького «днища». Він робить плакати із зображенням відомих танцівниць, співачок кабаре, циркачок, «нічних метеликів Монмартру», показує натягнуті веселощі Парижа («Мулен де ла Галетт» і «Мулен Руж»), оспіваного Ш. Бодлером і П. Верленом, проте побаченого абсолютно по-своєму, нервово, експресивно, драматично («Танець в Мулен-Руж», «У кафе»). Анрі Тулуз-Лотрек проявив себе і як прекрасний портретист. Численні естампи, пастелі, літографії, малюнки говорять про нього як про видатного художника XIX століття Афіша, театральний плакат XX століття зародились саме з його творчості.

Імпресіоністський метод був доведений до свого логічного завершення в творчості таких художників, як Жорж Сера (1859-1891) і Поль Сіньяк (1863-1935). Вони прагнули створити наукову теорію світла, доповнити мистецтво науковими відкриттями в галузі оптики, складали діаграми на основі співвідношення основних і додаткових тонів. Це був останній етап імпресіонізму – неоімпресіонізм, або дивізіонізм (від сл. division – розділення), або пуантилізм (від point – крапка). Однак у пейзажах Ж. Сіньяка багато безпосереднього, ліричного почуття («Піщаний берег моря»). Хоча в композиціях П. Сера є чіткість і завершеність структури, як наприклад, у його картині «Гуляння на острові Гран-Жатт». Спосіб зображення відрізняє його від імпресіоністичної етюдності, тут утілюється бажання синтезувати пейзаж, а не зафіксувати побачене. Загальний принцип строгої регуляції крапок, з яких створюється ілюзія предметної форми лише на відстані, направлений на сприйняття людського ока, надає усім творам неоімпресіоністів деяку схожість.

Історія імпресіонізму на цьому закінчується, однак із Франції імпресіонізм поширюється в Англію (Джеймс Уїтлер, Дж. Сарджент), Німеччину (Макс Ліберман), Швецію (Андерсен Цорн), Бельгію (Тео Ван Ріссельберг).

У пластичній другій половині XIX століття не спостерігається такого яскравого розвитку імпресіоністського напрямку, як у живописі. Не можна назвати ні одного скульптора, якого можна було б безпомилково віднести до імпресіоністів. Однак найбільш близьким до імпресіоністів був Огюст Роден (1840-1917), який прагне передати миттєвість у вираженні людського обличчя або в позі людини, а не просто статичний образ. Саме пошук тимчасового, мінливого в людині, прагнення втілити в статичному мистецтві все багатство життя, а також новаторський характер моделювання викликали бурю незадоволення громадськості, коли в 1878 р. О. Роден уперше експонував свою скульптуру «Бронзовий вік». З цього моменту всі твори О. Родена були приводом до полеміки. Суворо були зустрінуті його «Мислитель», «Єва», «Адам», «Блудний син» та інші роботи, рельєфи для дверей Музею декоративних мистецтв, які отримали назву «Ворота пекла» – незавершений твір. Загалом він перевантажений і подрібнений за композицією, не зовсім зрозумілий за призначенням, не узгоджений з архітектурою, що дало змогу критикам назвати його «воротами в нікуди». Однак у кращих творах О. Родена є відчуття цілісності, завершеності, повноти художнього втілення ідеї.

Протягом свого довгого життя О. Роден, захоплюючись молодістю й красою закоханих, багато разів повторював теми вічного кохання, поцілунку. Рух для О. Родена був основною формою вираження життя в скульптурі, він був пристрасно закоханим у танець, захоплювався сміливою сучасною хореографією, і звідси його етюди, присвячені Айседорі Дункан і В. Ніжинському («Па-де-де»).

У 1891 р. спільнота літераторів, президентом якої був Еміль Золя, замовляють О. Родену статую О. Бальзака, яка викликала незадоволення своєю незвичністю, підкресленою фізіологічністю.

Незважаючи на справедливості деяких зауважень О. Родену (то в натуралізмі, то в модерністській стилізації), не можна не визнати його уміння виразити напружені внутрішні рухи, підкорити пластичну форму певному психічному переживанню.

#### *4. Постімпресіонізм.*

Художники, яких в історії мистецтва називають постімпресіоністами – П. Сезанн, В. Ван Гог і П. Гоген – не були об'єднані ні загальною програмою, ні загальним методом. Вони починають працювати паралельно з імпресіоністами й відчувають їх вплив. Насправді кожний із них є яскравою творчою індивідуальністю, кожний залишив свій власний внесок у мистецтві.

Пол Сезанн (1839-1906) починає творчий шлях разом з імпресіоністами, бере участь у їх першій виставці, потім від'їжджає до свого рідного Провансу (м. Екс). Із ХХ століття П. Сезанн стає вождем нового покоління. До кінця життя П. Сезанн підписував свої твори, додаючи до свого імені «учень Піссарро», віддаючи належне відомому імпресіоністу (про що Піссарро ніколи не знав), підкреслюючи свої зв'язки з художникам цього напрямку. Однак П. Сезанн не був імпресіоністом, він був скоріше реакцією на імпресіонізм, на метод імпресіоністів бачити й писати. Насамперед він не дематеріалізує форму. Світ, природа, людина утверджуються ним у всій цілісності (за термінологією самого художника це «реалізація натури»). У П. Сезанна немає картин складного змісту: портрети близьких людей, друзів і багато автопортретів, пейзажі («Береги Марни»), натюрморти («Натюрморт з кошиком фруктів»), портрети-типи («Курець»), рідко сюжетні зображення («Гравець у карти») – світ, повний споглядальності, мрійливості та зосередженості. Проте у всіх випадках це не етюди, а завершені твори, картини.

Найбільш сильною стороною таланту П. Сезанна був колорит. Він все бачить, як прояв живописної стихії. Сутність сезаннівських пошуків – у передачі кольором незмінної вічної реальності, виявленні геометричної структури природних форм. На заміну випадковості імпресіоністів П. Сезанн приніс матеріальну міцність, почуття маси, пластичну ясність форм, стійкість, чеканну виразність своїх простих і суворих образів (портрет дружини художника). Однак, відвоювавши в імпресіоністів об'ємність і матеріальність предметів, П. Сезанн втратив деяку конкретність форми, почуття її фактури. На натюрмортах Сезанна важко визначити, які фрукти зображені, на портретах – у яких тканинах зображені фігури. У портретах, в образах людей, крім того, є деяка бездушність, оскільки художника цікавить не стільки духовний світ і характери моделей, скільки основні форми предметного світу, передані кольоровими співвідношеннями.

Постімпресіоністом називають також «великого голландця» Вінсента Ван Гога (1853-1890), художника, який утілює душевне збентеження сучасної людини. Він почав займатися живописом ще в Бельгії, коли був місіонером у «чорній країні» бельгійських шахтарів – Боринажі. Ранні його роботи мають певні риси старої голландської традиції. Тільки після 30 років

Ван Гог повністю присвячує себе живопису. У 1886 р. він приїжджає до Парижа і через брата Тео, який працював у картинній галереї, зближується з імпресіоністами. Під впливом імпресіоністів техніка Ван Гога стає більш вільною, сміливою, палітра висвітлюється («Пейзаж в Оноре після дощу»). Незабаром він переїжджає в Прованс, у місто Арль, де разом з П. Гогеном мріє організувати щось на зразок братства художників. У високому творчому підйомі Ван Гог починає працювати, ніби відчуваючи, як мало часу йому відпущено. («Червоні виноградники в Арлі»). Він був душевнохворим і саме тому дуже загострено сприймає всі життєві конфлікти й закінчує життя самогубством.

Творчість Ван Гога охоплює майже десятиліття, причому найбільш важливими є останні п'ять років. Це були роки напруженої, майже нелюдської праці, у результаті якої Ван Гог створив роботи, які залишили незабутній слід у світовій культурі. Життя, повне протиріч і несправедливості, викликало у Ван Гога загострене почуття, що майже фізично ранило художника, звідси песимістичний і тривожний, болюченервовий характер його творчості. Так тривожно, підвищено-емоційно Ван Гог сприймає не тільки людей, однак і пейзаж, мертву природу. У його образах складно переплітаються різні настрої: захоплення перед світом і пронизливе почуття самотності в цьому світі, нудьги, постійної тривоги. Під його рукою зображення простих хатинок чи кімнат («Хатини», «Спальня») повне справжнього драматизму. Він олюднює світ речей, наділяючи його гіркою безнадійністю. Ван Гог досягає внутрішньої експресії за допомогою особливих прийомів накладання фарби різкими, іноді зигзагоподібними, а частіше паралельними мазками, як у «Хатинах», де земля і хатини написані мазками, що йдуть в одному напрямку, а небо – у протилежному. Це посилює загальне враження напруженості. Цієї ж цілі служить пронизливо дзвінкий колір: зелень трави на схилі, де розташовані хатинки, і яскрава синь неба. Динамізм мазків, гранична насиченість тонів допомагають художнику передати всю складність його світосприйняття. Ван Гог в більшості випадків писав із натури, однак навіть його етюди мають характер завершеної картини, тому що він не віддається повністю безпосередньому враженню від натури, а приносить в образ свій надскладний комплекс ідей та почуттів, загострену чуттєвість до потворності та дисгармонії життя. Саме ці якості полягають в основі світогляду Ван Гога («Прогулянка ув'язнених», «Автопортрет з перев'язаним вухом»).

Останній рік життя Ван Гог проводить у лікарнях для душевнохворих спочатку на півдні Франції в Сан Ремі, а потім в Овері під Парижем. Його творча активність у цей період вражає. З надзвичайною загостреністю він пише природу (квіти, дерева, траву), архітектуру, людей («Овер після дощу», «Церква в Овері», «Портрет доктора Гаше»). Ван Гог залишив після себе велику епістолярну спадщину, найбільшу цінність мають його листи до брата Тео, у яких він постає у своєму душевному сум'ятті, болючості і водночас у величчї духовного багатства, безмірності художнього таланту.

При житті Ван Гог не був відомим. Великий вплив на розвиток мистецтва він зробив набагато пізніше. Експресіоністи стали називати його

предтечею. Крім того немає ні одного великого художника сучасності, який би так чи інакше не відчував впливу напружено-емоційного й глибоко щирого мистецтва великого голландця.

Не менш своєрідним, самостійним шляхом йшов ще один художник-постімпресіоніст – Поль Гоген (1848- 1903). Як і Ван Гог, він досить пізно став займатися живописом систематично. Перші його твори несуть на собі відбиток імпресіонізму. Однак згодом П. Гоген виробляє свою манеру. У 1886 р. П. Гоген разом з учнями поселяється в Бретані, селі Понт-Авен, тому за ними закріплюється назва «Понт-Авенська школа». Однак В. Гоген був незадоволений ні темами, які давала йому європейська цивілізація, ні самою буржуазною цивілізацією. Він тікає від неї в екзотичні країни, захоплюючись примітивним життям полінезійських племен, які, на його думку, зберегли спокій, першостворену чистоту й цілісність, притаманну дитині. У 1891 р. П. Гоген їде на Таїті. На «Виставці імпресіоністів та синтетистів» у 1899 р. Гоген і художники його кола продемонстрували, що для них головне завдання – передавати не видимість предметів, що максимально наближена до оптичного сприйняття людського ока, а їх сутність, ідею, використовуючи образ як знак, символ. У цьому вже була принципова відмінність постімпресіоністів від їх попередників – імпресіоністів. У 1893 р. П. Гоген ще раз з'являється в Парижі для організації виставки, а потім знову їде на Таїті. Останні роки життя П. Гоген живе на острові Домініка (Маркізькі острови).

Перші враження (безперечно, ідеалізовані) від островів Полінезії П. Гоген передав талановито й поетично в написаному щоденнику «Ноа-Ноа» («Благоуханна земля»). Насправді життя художника на цій землі не було настільки безтурботним. Він жив там у безперервній нужді, часто хворів, витрачав сили в зіткненнях із колоніальною владою, стараючись захистити інтереси туземців. Туземці ж його не розуміли, уважали чужаком і чужаком.

Зазвичай, П. Гогена пов'язують з напрямом символізму і примітивізму, напрямом, що поширився в кінці XIX - початку XX століття. Намагаючись наблизитися до художніх традицій туземного мистецтва, П. Гоген спеціально йшов до примітивізації форми. Він користується паралельно спрощеним малюнком, форми зображуваного спеціально плоскі, фарби чисті та яскраві, композиції мають орнаментальний характер («Жінка, що тримає плід»). П. Гоген свідомо порушує перспективу, він пише не так, як бачить людське око в єдності з світлоповітряним середовищем, що було так важливо для імпресіоністів, а як він хоче це побачити в природі. Реальну природу він перетворює в декоративний яскравий візерунок. Мова його гіперболічна. Він посилює інтенсивність тонів, тому що його цікавить не колір певної трави, у певному освітленні (як Клода Моне), а колір трави загалом: трава – зелена, земля – чорна (чи коричнева), пісок – жовтий, небо – синє. Колір – як символ, знак: землі, чи неба, чи трави тощо. Він розуміє колір символічно. П. Гоген стилізує форму предметів, підкреслює потрібний йому лінійний ритм зовсім не відповідно до того, як він виглядає в натурі. Площинність, орнаментальність, яскравість – декоративність мистецтва П. Гогена дали

змогу назвати його стиль килимовим. Багато його полотен дійсно нагадують східні декоративні тканини.

У спілкуванні з первісною природою, з людьми, які стоять на нижчих сходинках цивілізації, П. Гоген хотів знайти ілюзорний спокій. Він вносить у свої екзотичні, овіяні романтикою й легендою твори, елементи символіки («Гаїтянська пастораль», «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?»). Створивши стилізацію таїтянського мистецтва, П. Гоген викликає інтерес до мистецтва неєвропейських народів.

П. Сезанн, Ван Гог, П. Гоген вплинули на розвиток художньої культури новітнього часу



### Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте розвиток мистецтва романтизму у 20-30-і роки XIX століття.
2. Назвіть особливості реалістичного стилю в європейському мистецтві XI століття.
3. Окресліть основні риси художнього методу, притаманного імпресіонізму та постімпресіонізму.
4. Висвітліть імена художників Батінйольської школи.
5. Назвіть риси відмінності реалізму від романтизму.
6. Що є головним у творчості Гюстава Курбе?
7. Які загальні риси творчості художників барбізонської школи?
8. Що є характерним для картин Едгара Дега?
9. Які основні риси живопису О. Ренуара?
10. У чому полягає новизна творчого методу П. Сезанна?

### Практичні завдання:

1. Підготувати презентацію Power Point (тема за вибором студента):
  - «Образотворче мистецтво романтизму»;
  - «Романтичне мистецтво Франції»;
  - «Критичний реалізм у живописі Ж. -Ф. Мілле та Г. Курбе»;
  - «Імпресіонізм у живописі та скульптурі»;
  - «Живописні відкриття постімпресіоністів»;
  - «Творчість художників барбізонської школи»;
  - «Творчість художників Батінйольської школи»;
  - «Образ людини в мистецтві романтизму та класицизму»;
  - «Колір у романтичному пейзажі»;
  - «Пейзажний живопис К. Коро».
2. Зробити порівняльну характеристику (тема за вибором студента):
  - «Творчість Ван Гога та П. Гогена»;
  - «Творчість Едуарда Мане та Клода Моне».

3. Створити стислий кейс (3–5 сторінок) з теми «Світ образів у творчості П. Сезанна й Н. Пуссена».
4. Створити міні-кейс (1–2 сторінки) з теми «Відбиття ідей імпресіоністів у творчості постімпресіоністів».