

ӨНЕР ТАРИХЫ

XIX ғасырдың I жартысындағы Франция
мен Испания өнері





XIX ғасырда Францияда белең алған көтеріліс қозғалыстары жалпы қоғамдағы көптеген пікірлердің өзгеруіне, көзқарастардың қалыптасуына алып келді. Революция идеясы бұл бірлікті, еркіндікті, теңдікті ұран еткен болатын. Эрнст Гомбрих өзінің еңбегінде дәл осы XIX ғасырдың I жартысындағы кезеңді белгілі бір елдің стильдік ерекшелігіне қарай қарастырмайды. Ол суретшілер арасындағы ортақ байланыстың негізінде зерттейді. Бұл байланыс қоғамда жетекші рөл ойнаған қаһарман бейнесімен және де отан алдындағы үлкен ар-ождандық міндетімен байланыстырады.

Эрнст Гомбрих романтизмнің негізін сонау классицист суретші Жак Луи Давид шығармашылығынан қарастырады. Классицизм тарихтан білетініміздей антикалық емес, енді Рим мәдениеті мен өркениетінің идеалдарын алдыға тарта отырып, қаһарман бейнесін қайта жаңғыртуға негізделген кезең болатын. Ол тек қана үлгі болатын өнерді, үлгі болатын бейнені жасады. Сондықтан да классицизм кезіндегі бейнелеу өнері академиялық қағидаларға қатаң бағынды. Жак Луи Давид өзінің шығармаларында осы адалдықты, отан алдындағы міндеті мен оның алдында өз жанын құрбан етуге дайын қаһарман бейнесін терең қарастырады. Мысалы, оны «Ағайынды Горацилердің анты» атты көркем туындысынан көре аламыз. Композиция мейлінше классикалық сипатта шешіліп, Римнің Республикалық кезеңіндегі хал-ахуалды көз алдымызға елестетеді. Ағайынды Горацилер әкесінің алдында отан үшін жандарын қиюға дайын екендерін айтып ант етуде.

Дәл қаһармандық тақырыбы өлім тақырыбымен әрқашан бірге жүреді. Өйткені өлімге тіке қарамайынша қаһармандық қасиеттерді көрсету мүмкін емес. Давидтің өлімді, өлімнің бет-бейнесін айқын суреттеген туындыларының бірі «Мараттың өлімі» деп аталады. Давид өзінің шығармашылығының алғашқы кезеңінде революционерлерді жақтайды. Сол кездегі революцияның ең жетекші өкілі Марат болатын. Давид Мараттың досы әрі замандасы болды. Сондықтан Мараттың өлімі ең алдымен Давидке ерекше әсер етеді. Өйткені ол досын жоғалтты. Революцияның жетекші өкілі ретінде Марат көптеген жауыздықтарға да бой алдыртқан болатын. Классицизм кезеңінде Давид Мараттың өлімін академиялық мектептің заңдылықтарына сүйене отырып, өте қайғылы драмаға толы шынайы сипатта бейнелейді, яғни тарихи деректерге сүйене отырып суреттейді. Марат Давидтің замандасы болғандықтан әлі сол уақытта тарихқа айналып үлгермеген еді. Сондықтан да Давид өзінің сана-сезімінен өткізген қайғы табын осы картинасында айқын әрі анық көрсетуге тырысады. Әдетте классицисттер өз жұмыстарын өте ұзақ уақыт жазатын. Ал, Давид осы туындысын алты айда-ақ бітіріп, көрерменге ұсынған болатын. Марат қаншалықты революционер болса да, ол науқас еді. Осы себептен ол өмірінің басым бөлігін дертіне дауа болатын су толтырылған ваннада өткізеді. Марат революция жолында көптеген қатігездіктер мен құрбандықтарға да барды. Сондықтан да Мараттың бейнесінде өз заманының құбыжығын көрген Шарлотта Коде оны өлтіруді жоспарлайды. Осы мақсатта ол хат әкелген сыңайда Мараттың бөлмесіне келіп, оны өлтіреді. Картинадан ваннада отырған Маратты және оның алдындағы жазу үстелін көрсетеді. Жазу үстелінің төменгі жағына Давид өзінің қолтаңбасын қалдырады. Туындының аясы оның мазмұнын тарқата қараңғы қою түстерде шешім тапқан. Қара, жасыл, ақ түстер осы картинаның мазмұнына жүгінгендей. Давидтің Мараттың өліміне тіке қарап, оның өлімін үлгі еткісі келгенін де байқау қиын емес.

XIX ғасырдың басында романтизм Франция өнерінде жетекші рөл атқарады. Тарихқа үңіліп, романтизмнен кейінгі кезеңдерге де көз жүгіртетін болсақ, әдебиетті, музыканы, бейнелеу өнерін бір кезеңге тоғыстырған дәл осындай ауқымды бағытты көре алмаймыз. Бірақ романтисттер өзінің бастамасын классицист суретші Давид шығармашылығынан ғана алған жоқ қой. Оның алғышарттарын испан суретшісі Франсиско Гойя шығармашылығынан да айқын көреміз.

Гойя бүкіл өмірін, әсіресе революцияға дейінгі шығармашылығының алғашқы кезеңін сарай суретшісі ретінде өткізеді. Бұл XVII ғасырдағы Испания өнерінің «алтын ғасырынан» кейін испан бейнелеу өнеріне жаңаша бір леп алып келген дара тұлға болатын. Бір ғана суретші Гойя тұлғасынан біз XVIII ғасырдың соңы мен XIX ғасырдың басындағы Испания мәдениетін, Испания тарихын және осы жерде болған төңкерістердің табын айқын көре аламыз. Гойя тек қана сарай суретшісі болып қалмайды. Сонымен қатар, Испанияда мекен еткен билеушілердің өз отанына ешбір аяушылық танытпай, жаны ашымай сол мекенді құрбандыққа шалғанын өзінің графикалық парақтары мен кенептерінде айқын көрсетеді.



Франсиско Гойя сарай суретшілігіне қабылданбас бұрын, сарай маңындағы шпалералық мануфактураның жетекшісі болады. Ол мануфактуралардың эскиздеріне жарияланған кезекті байқауда жеңіске жетіп, тапсырысты ұтып алады. Нәтижесінде, Гойяның шығармашылығының бастапқы кезеңінде ол өз халқының ойын сауық, салт-дәстүр көріністерін сарай бейнелеу өнерінде айқын көрсетіп, оны салтанатты-парадтық бейнелеу өнерімен байланыстырады. Мануфактураға жасаған эскиздері «Ойын», «Алыптар», «Маскарад» секілді тақырыптарда орындалып, қарапайым халықтың алғаш рет сарай бейнелеу өнеріндегі көрінісін байқаймыз.

Гойя 1980 жылдардан кейін нақты сарай суретшісі ретінде ресми түрде бекітіледі. Шығармашылығының осы кезеңінде ол сарай қызметкерлерінің, корольдің, Король Карл IV мен оның әйелі Луизаның отбасылық жеке тұлғалық портреттерін жазады. Әсіресе, Король Карл IV отбасылық портреті ерекше қызығушылық тудырады. Гойя осы портретті жазуда олардың киіміне, салтанатты сипатына ерекше мән бере отырып, астыртын сарказм мен патша отбасының негізгі бет-бейнесін ашып береді. Толық портреттен айқын сезетініміз патшалықты басқарып отырған Карл IV емес, оның әйелі Мария-Луиза. Ол топтық портреттің ортаңғы бөлігінен орын алып, мейлінше өркөкірек, тәкәппар сипатта шешім тапқан. Франсиско Гойя бейнеленуші патша отбасының барлық мүшелеріне жарықты мол түсіріп, олардың киімдерінің әсемдігін, әшекейлерінің көркемдігін барынша айшықтай отырып, келбеттеріне де назар аударады. Әсіресе Мария-Луизаның тартымсыз түр-сипаты арқылы оны бір мазаққа айналдырғандай әсер қалдырады.

Гойя сарай суретшісі бола отырып, халықтың мұң-мұқтажына, қиыншылықтарына назар салмай қоймайды. Мұндай тақырыптарды әдетте Гойя графикалық парақтарында айқын ашып жеткізуге тырысқан. Мысалы, 1797 жылдан бастап бес жыл бой салынған «Капричос» атты графикалық топтамасы 80 парақтан тұратын. Бұл парақтарда аллегориялық суреттеу арқылы Гойя халық арасында белең алған азғындаушылыққа, билік пен халық арасындағы байланыстың әлдеқашан үзілгендігіне, дін қызметкерлерінің де азғындағаны соншалық халықтың арқасында тек қана өз мүддесін көздейтінін айқын көрсетеді. XIX ғасырда «Капричос» сериясы жазылған уақытта, Испания әлі де болса католиктік шіркеу қарамағында қатты қысымда өмір сүріп жатқан болатын. Серия көптеген нұсқада көшірмеленіп, халық арасына тарап кетеді. Гойя секілді суретшілер халықтың мұң-мұқтажын билік пен діни басшыларға жеткізудің құралы, ақпараттық тасымалдаушы тұлғалары саналатын. Сондықтан да шіркеу тарапынан дәл осы сарказмға толы гротескілі әжуа суреттерді көре отырып, діни басшылар өн бойындағы кемшін тұстарын айқын көре бастайды. Олар әрине Гойяны жазалай алмайды. Өйткені осындай қоғамда белең алған сұрқия арам дүниелердің барлығының бастауында Гойя тұрмағанын, Гойя тек сол ақпаратты өн бойынан өткізіп, өзінің пайым-түсінігі жағынан талқылап көрсетуші екенін түсінеді. Шіркеу инквизицияның арқасында әжептәуір байып, ал Карл IV де халқына еш жаны ашымастан оның мал-мүлкін талан-таражға салған тұлғалардың бірі болатын. Гойя осындай биліктің немқұрайдылығын сезіне отырып, графикалық парақтарында айқын ашып көрсетеді.

«Капричос» парақтарының ішінде бізді ерекше толғандыратын туындылардың бірі «Сана түсі құбыжықтарды оятады» деп аталады. Бұл жерден ұйқыға кеткен адамдарды көреміз. Ол ұйықтаған сәтте оның маңайын сан түрлі құбыжықтар жайлаған. Бұл Гойя өмір сүрген қоғамның айна қатесіз келбеті еді. Ұйқыдағы адам еш оянғысы келмейді. Ол өзінің маңайын жайлаған құбыжықтарды, соғыс пен революция салдарын көргісі келмейді. Сондықтан да ол басын көтергісі келмеген күйі қалың ұйқыға шомған. «Капричос» сериясының тағы бір парақтарынан есек арқалаған адамдарды көреміз. Адам есекке міну керек болса, Гойя керісінше оларды адамдардың арқасына арқалатып қояды. Осы арқылы олардың сана-сезімінің төмендегенін, тіпті белгілі бір жағдайда деңгейінің сол есекпен теңескенін айтқысы келгендей еді. Ал аристократтар герцогиняны қарапайым халық арқасына көтеріп, арқалап тұр. Тағы бір парақтарында дін қызметкері жазаға тартылса, енді бірінде олардың беттері құбыжыққа ұқсап, өсек айтуда. Осындай аллегориялық әдіс арқылы Гойя халыққа да, билікке де түсінікті тілде өз заманының бет-бейнесін айқын көрсетіп әшкерелейді.

1800 жылдары Испанияда төңкеріс болып, француз билігі басып кіреді. Бұл тұста Карл IV өзінің басын сауғалап, шегара асып қашып кетеді. Ел иесіз қалады. Осы кезде ешқандай қару-жарақсыз, соғысқа дайындықсыз отырған халық тұрмыс құралдарын қолдарына алып, француз әскерімен күреске шығады. Бұл Гойя шығармашылығының екінші кезеңін қамтитын. Дәл



осы уақытта, жасы қырыққа таяған шағында Гойяны ауру меңдеп, ол меңіреу болып қалады. Меңіреулік Гойяның ішкі жан дүниесіне терең бойлауына, сол арқылы өзінің заманын, уақытын, ортасын, билік пен саясаттың құйтырқы әрекеттерін терең ойлауға мүмкіндік береді. Гойя енді революция тақырыбына қалам тарта бастайды. Әрине оны алғашында графикалық топтамалары арқылы көрсетсе, енді сол тақырыпты кескіндемеде бейнелей бастайды. 1802 жылы жазылған кескіндемелік жұмысында құлашын кең тастап, кеудесін кере оққа төсеген ақ киімді орталық фигура арқылы ашып өз заманының қаһарманын көрсетеді.

Қарапайым шаруадан шыққан осындай кейіпкерлер өлімнен де қорықпастан отанын қорғауға басын құрбандыққа тіккен болатын. Бұл туынды «1808 жылғы 3 мамырдағы ату жазасы» деп аталады. Революция Испанияның орталық астанасында ғана болған жоқ. Басқа қалалардың барлығын жайлайды. Сондықтан да ол өзінің революцияға деген қатынасын, туған қаласы Сарагосаны қорғауға үндеу ретінде 1808–1820 жылдар аралығында «Десастрес», яғни «Соғыс құбыжықтары» атты графикалық парақтарын жарыққа шығарады. Осы графикалық парақтардың ішінде ерекше назарға ілігетіні тау болып үйілген мәйіттердің үстінде нәзік қыз баланың қарсы жақтағы француз әскеріне зеңбіректен оқ жаудырған сәтінің куәсіне айналамыз. Қайсарлық, жігерлік, отан үшін жанын құрбан ету тек қана ер адамдарға ғана тән қасиет емес, өз отанын сүйген әрбір жанға тиесілі екенін айқын көрсетсе керек.

Соғыс, революция Испанияны әбден жұтатып, дағдарысқа әкеледі. Гойя енді қала сыртындағы өзінің үйін «меңіреулер үйі» деп атайды. Бұл жерде Гойя өмірінің соңына дейінгі уақытын өткізгендіктен оның қабырғаларына керемет фрескалар жазады. Сол туындыларының тақырыбы антикалық мифологиямен байланысып, Гойя заманының ең астарлы тұсын жеткізетін «Өз балаларын жалмаған Сатурн» және «Колос» атты туындыларын кескінделген еді. Өлім тақырыбын Гойя барынша сиықсыз, қорқынышты, сұрықсыз етіп бейнелеген еді. Сатурн мифологияда – уақыт. Өз балаларын жалмай арқылы ол мәңгілік билік құрады. Осы Сатурн бейнесінде Гойя Испанияның Карл IV билеген бейнесінде билікті кескіндейді. Сатурн өз баласын жалмаса, Карл IV де дәл осылай өз елін тастап, өз басын сауғалап қашып кеткен болатын.

Ал, «Колос» ше? Ол да маңайына қарамастан тұтастай бір елді, халықты жаншып, жайпап барады. Соғыс салдары тудырған құбыжықтарды өте азапты көріністерді өз үйінің қабырғаларына салған фрескаларымен қатар, жындыхана мен түрмеге барып орындаған туындыларында да айқын көрсетеді. Түрмедегі қарсы жаудың адамдары қаншалықты аянышты күйге түскен. Олар әлдеқашан адам кейпінен ажыраған. Неше түрлі сұрапыл жағдайларды көрген адамдар ақыл-есі ауысқандар үйіне барған кезде адамдық сипатынан әлде қашан арылған еді. Гойя өз шығармашылығында осы адами қасиет пен оның қарсы жағын өз шығармашылығына арқау ете отырып, адамзатты ең жоғарғы рухани құндылықтарға жетелейді.

XIX ғасырдың басындағы Франциядағы романтистік бағыттың жарқын өкілі Теодор Жерико болды. Теодор Жерико өмірі өте қысқа болып, небәрі 33 жас қана жасайды. Алайда сол 33 жасында ол тұтастай бір ауқымды кезеңнің көшбасында тұрады. Теодор Жерико алғашқы туындыларында композициялық құрылымы күрделі, ізденіске толы картиналар жазады. Солардың бірі «Аттылы егерейлердің офицері» деп аталады. Әдетте дәл осы туынды үшін таңдап алынған ракурс бұл пассивті ракурс. Аттылы әскерді бастап бара жатқан офицер қарама-қарсылықта, алдыға қарай ұмтылған қаһарман, өзінің соңынан ерген әскерлерін шақырған күйі монументалды шешім таба бейнеленген еді.

Жерико 1814 жылы жазылған тағы бір туындысында жаралы жауынгерді бейнелейді. Бұл да пассивті диагональда орналасқан. Осы бір күрделі ракурсты таңдай отырып, Жерико туындының негізгі мән-мағынасын ашуға тырысады. Бүлекі туынды да Жерико шығармашылығының жауһары емес. Ол өлім тақырыбын, адамзаттың өлімнен ең бір айқасқа түскен сәтін «Медуза қайығы» атты туындысында айқын көрсетеді. Бұл туынды сюжеті нақты болған тарихи оқиғаның желісі негізінде өрбиді. Теңізге шыққан алып кемесі мызғымас мығым еді. Оның сүйегінің беріктігі мен мықтылығына ешкім күмән келтірген жоқ. Алайда дәл осы кеме суға барып, көптеген адамдардың құрбан болуына алып келеді. Жиырма шақты адам кеме қирандыларынан сал жасап, аман қалуға тырысады. Медуза кемесі суға кеткеннен кейін оларды құтқаруға ешкім келмейді. Біз дәл сол өлім мен өмірдің арпалысын бастарынан кешіріп жатқан адамдарды көреміз. Бірінші план романтисттерге тән көптеген мүрделерге толы. Жанкешті осы сапарда күнделікті бір адам өлім құшқан еді. Өйткені азық қылар ешнәрсе жоқ. Тіпті кейбіреулері ақылынан ажыраған. Олардың



осылай теңізде өмір үшін арпалысқа түскеніне екі аптаға жуық уақыт болды. Пирамидаға ұқсас туындының композициялық құрылымының ұшар басындағы жас жігіт назарын артқы пландағы көкжиекке жіберген. Жігіт жалпы болмысымен үміттің символына айналған. Картинаның планында өлім құшқан адамдардың бейнесі арқылы үзілген үмітті көрсетсе, ортаңғы пландағы жігіттің бейнесі арқылы көрермен назарын кеңістікке жіберу арқылы оны кеңейте түседі. Оны демеп тұрған адамдар арқылы үміттің ешқашан үзілмейтінін көрсете отырып, оларды құтқаруға келе жатқан нүктедей болған кемеңің сұлбасын көреміз. Теодор Жерико оқиғаның драматизмін күшейту үшін өзінің шеберханасында суға кеткен адамдардың мүрделерін жазумен болады. Арнайы іздестіріп, нақты суға кеткен адамдардың мүрделерін өз шеберханасына алдыртады. Осылайша, біз туындының алдыңғы планынан өлген адамдардың денесінің шынайы, қорқынышты бейнесін көреміз. Теодор Жерико өкінішке қарай 33 жасында дүниеден өтеді.

Енді оның ізбасары Эжен Делакруа романтисттер шығармашылығын жалғастырады. Эжен Делакруа ұзақ жасайды. Бар болғаны 26 жасында бүкіл романтизм бағытының көшбасында тұрады. Эжен Делакруаның революция, еркіндік тақырыбына арналған ең басты туындысы «Халықты жетелеген бостандық» деп аталады. Туынды символикалық белгілерге, аллегориялық сипаттарға толы. Бірінші планда соғыс барысында қаза тауып, бірінің үстіне бірі үйіліп қалған адамдарды таптай, алдыға қарай ұмтылған күресшілерді байқаймыз. Орталығында әйел адам бейнеленген. Байқасақ оның тұрған тұрысы, киім киісі, бір жақ кеудесінің ашылып қалғандығы антикалық жеңіс құдайы Никамен сабақтасады. Жалпы дене бітімінде Никамен ұқсастық табады. Осы арқылы Эжен Делакруа әрқашанда ақиқат жағында болатынын айқын көрсетуге тырысады. Сондай-ақ ол көтеріліске дайын әскери адамдар емес, тек қана халық шыққанын көрсетеді. Әйелдің қасынан қолына тапанша ұстаған жас баланы көрсек, студент бейнесінде Эжен Делакруа өзін бейнелейді. Осылайша суретші бізге өз заманының соғыс тудырған айқын бейнесін, аяусыз келбетін көрсетеді. Делакруа да Жерико секілді бірінші планды өліммен, яғни өлген адамдардың денесімен толықтырады. Сол арқылы өлімінің ешқашан әдемі, сұлу болмайтынын, өлімнің қорқынышты екенін, яғни өлімнің тек құрбандықпен келетінін көрсетеді.

Романтизм тек қана Испания мен Франция территориясында ғана болған жоқ. Бұл бағыт маңайлас көршілес елдердің де өнерін шарпиды. Соның ішінде романтизмнің ерекше ықпалын сезінген Англия болды. Уильям Тернер мен Джон Констебл өз шығармашылықтарында романтизмнің лебін айқын көрсетеді. Әрине екеуі де пейзажист суретшілер. Уильям Тернер маринист, ал Джон Констебл пейзажист болды. Сол пейзаж кескіндеу мәнерінде де олар түс арқылы, түстердің сан түрлі құбылысы арқылы романтизмнің ықпалын айқын сездіртеді.

Уильям Тернер 1844 жылы жазылған «Жаңбыр, бу, жылдамдық» атты туындысында екі заманды салыстырмалы түрде қарастырады. Туынды өзі бұлыңғыр, акварельмен салғандай әсер қалдырады. Алайда кенепке майлы бояумен салған. Осындай кескіндеудің ерекше әдісі арқылы алдыңғы планға қарқынды қозғалыс арқылы ұмтылған бейнесін көрсететін пойыз бұл жаңа заманның бейнесі. Енді жаңа заман келе жатыр. Алыстан бұлыңғырланып, сәл-пәл көрінер көрінбес сипат алған акведуктар көне заманның сипаты. Осындай салыстырмалы бейнелер арқылы Уильям Тернер да белгілі бір дәрежеде өзінің романтистік көзқарасын көрсетеді. Романтизм бейнелеу өнері өз заманындағы шынайы болған оқиғаларды асқақтатып бейнелеу арқылы қаһармандарды құдайлардан немесе ойдан шығарылған кейіпкерлерден емес, қарапайым халық арасынан айшықтап көрсету арқылы ерекшеленген еді. Қоғамда болған қайшылықты тұстарды шынайы, мейлінше натурализмге жеткізе бейнелеу арқылы ол өзінен кейінгі реалистік кезеңнің негізін қалайды.