



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

XIX век, вторая половина





Мы продолжаем наше путешествие по книге Эрнста Гомбриха. И мы подходим уже к нашему времени, к XX веку. Мы будем говорить про искусство XX века. Но начнем мы, наверное, с XIX века, потому что некоторых художников мы не успели посмотреть в прошлый раз.

У Гомбриха эта глава, посвященная современному искусству, ставшему уже классическим, называется «В поисках новых форм». И вот эти поиски новых форм начинаются фактически не в начале XX века, а гораздо раньше – еще в те времена, когда появляются импрессионисты, которые отменяют все правила. Мы с вами посмотрели творчество импрессионистов, но оставили за скобками в прошлый раз одного очень интересного импрессиониста-скульптора – Огюста Родена.

Роден – это фигура совершенно удивительная. В искусстве она стоит особняком. И вот точно так же, как Клод Моне и Эдуард Мане поменяли живопись, точно так же радикально изменил скульптуру Роден. Мы сейчас смотрим на одно из его произведений, которое называется «Рука Господа». Мы видим, как из этой руки, большой, огромной, вылепливается образ человека. Мне кажется, что эта скульптура чем-то сродни фреске Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы «Сотворению Адама». Только здесь явно «Сотворение Евы», потому что Роден француз, и женских образов у него гораздо больше, чем мужских. Но они родственны не случайно. На самом деле у Родена любимым скульптором был Микеланджело, и более того, его первая дипломная работа называлась «Человек со сломанным носом». И вот этот «Человек со сломанным носом» – это как раз портрет Микеланджело, потому что Роден, конечно, чувствовал свое родство с Микеланджело.

Роден – это фигура удивительно яркая. Как в свое время каждая картина Караваджо вызывала протест и неприятие, точно так же и каждое вновь появившееся произведение Родена вызывало бурю эмоций, и чаще всего это были негативные эмоции. Но все-таки, в конце концов, его полюбили, и он был таким лидером поколения, на него равнялись. Все лучшие скульпторы конца XIX века, начала XX века – это его ученики – Майоль и Бурдель.

Все остальные произведения Родена так или иначе связаны с его большим, глобальным проектом. Они должны были стать частью скульптурного портала музея искусств, который назывался бы «Врата ада». Роден долго работал над этим проектом, так его и не завершил, но отдельные его персонажи стали жить своей жизнью, и в том числе его знаменитый «Мыслитель». Сегодня мы можем увидеть его в музеях разных стран, но настоящий «Мыслитель» находится в Музее Родена в Париже, этот музей находится недалеко от Музея Орсе.

«Мыслитель» – это образ человечества, образ человека, погрязшего в сомнениях. Это образ человека сильного, но сомневающегося, человека уже нашего времени, потому что художники всегда угадывают немного вперед, они рассказывают нам не о том, что происходит сейчас, а немного о том, что нас ждет и что нам предстоит.

Кроме «Мыслителя» к этому большому проекту относится целый цикл скульптур – «Весна», «Поцелуй», «Любовь». Некоторые из них находятся в Музее имени Пушкина в Москве. Они не очень большие по размеру, это камерные работы, но они полны чувственности и переживаний. И выражено это так по-новому, как не было принято в скульптуре до сих пор, до Родена. Мы видим, что Роден как бы не убирает весь камень, когда он делает свою композицию, то есть он оставляет очень много камня, чтобы мы видели, откуда родился весь этот образ, и это тоже было ново. Но главным новаторством в скульптуре Родена был его уход от завершенного силуэта. Его скульптуры разорваны, и в этом смысле они могут нам напомнить скульптуры этрусков, которые точно так же, фантастическим образом открыты в пространство, а не закрыты от него.

В нашем театре «Астана Опера» легендарный Борис Эйфман поставил балет «Роден», и в этом балете мы можем увидеть всю роденовскую пластику, потому что это пластика модерна. Главная история жизни Родена, послужившая основой для либретто этого балета – это его любовь к Камилле Клодель. Камилла тоже была скульптором, она была его ученицей, и она была не менее талантливым мастером, чем сам Роден. Их роман длился несколько десятилетий. По меньшей мере, около 20 лет. Но, в конце концов, когда состоялась первая выставка Камиллы Клодель, и Роден увидел, что ее скульптуры созданы не менее талантливо, чем его работы, вот этого он ей не простил, и с этого момента начинается их разрыв. Мы помним, чем закончилась эта история. Камилла Клодель провела остаток жизни, 25 лет, в доме для душевнобольных, потому что она не смогла перенести разрыв со своим возлюбленным и учителем. Роден был



для нее богом. Так вот, прототипом большинства моделей, которых мы видим у Родена, была Камилла Клодель. Мы видим, какой здесь надрыв, какая страсть была между ними и какой душевный надлом виден в совершенно новой пластике его скульптур. Нельзя не заметить, какая это сверхчувственная пластика. Даже Бернини меркнет рядом с Роденом.

Но все-таки три главных художника, которые изменили искусство, которые повлияли на XX век, и Гомбрих их совершенно определенно связывает между собой – это Поль Сезанн, Поль Гоген и Винсент Ван Гог. Про Ван Гога мы говорили с вами в прошлой лекции, а сегодня вспомним про двух остальных. Условно их можно называть постимпрессионистами, в том смысле, что они были после импрессионистов. Но на самом деле это совершенно самобытные, отдельные художники, с которых начинается вот эта привычка художников XX века – искать путь, быть ни на кого не похожими, чтобы войдя в зал любого музея, вы сразу, не подходя к этикеткам, видели издали, что вот это Ван Гог, а это Роден, а это Сезанн и так далее. Перед старыми мастерами не стояло такой задачи – быть не похожими, потому что большая часть художников, которых мы называем старыми мастерами, работали по образцу или по некому образу, который всегда был у них в голове. Это были образы Мадонны, Венеры, это была определенная, уже сложившаяся иконография всех библейских сюжетов. Но перед современными художниками стоят совершенно другие задачи.

Для меня первый современный художник – это, конечно, Поль Сезанн. Как ни странно, он принимал участие во всех выставках импрессионистов – и в первой, и во второй – но он очень быстро от них отделился. Его называют «гражданин из города Экс». Он был провинциал, он был приезжий, он был другом Эмиля Золя. По биографии Поля Сезанна Эмиль Золя даже написал свой знаменитый роман «Творчество». Вообще, Золя одним из первых поддержал импрессионистов, он выступал в их защиту на протяжении долгих лет. Но, если вы помните, роман «Творчество» кончается печально – все герои, которых писатель называет модернистами, терпят фиаско, то есть они заявили о себе ярко, но не состоялись как художники. Все это произошло потому, что Золя не увидел, что успех у публики не всегда означает успех художественный, даже наоборот, это часто не связано между собой. Поэтому Сезанн, который очень поздно пришел к успеху и вообще не стремился к публичности, казался писателю аутсайдером, неудачливым художником. Но это было не так, просто Сезанн был самодостаточным человеком, и мне кажется, что это даже видно в его автопортрете. У него несколько автопортретов, но в каждом из них проявляется вот эта сила духа, цельность, уверенность в себе, самодостаточность. Не случайно он уедет из шумного Парижа, где произошло его становление, где сложилось его художественное видение. Но настоящие свои произведения он создаст в тишине своего маленького провинциального города, своего маленького дома, окна которого обращены вот на эту гору, которая называется Сент-Виктуар. Это его любимый персонаж, он пишет ее более сорока раз, он даже перенес мастерскую в своем доме так, чтобы она всегда была видна из окна.

Экс – это Прованс, и вот краски Прованса как раз видны в каждом пейзаже Сезанна. Вот эти холодные сине-зеленые и охристые краски. Что делает Сезанн? Он делает прямо противоположное Клоду Моне. Если Клод Моне хочет остановить мгновение – солнце, которое уйдет, и все изменится – то Сезанн хочет вернуть живописи ее глобальность, потому что Сезанну не нравится такой пассивный метод работы, как у Клода Моне. Вы помните, что Клод Моне смотрит на стог сена и пишет его или смотрит на воду и пишет воду, и он заканчивает свою работу прямо там, на пленэре, не дорабатывая ее в мастерской. Так вот, Сезанн считает, что это не имеет смысла – такое не активное отношение к природе. Ему кажется, что художник это тот, кто создает образ природы, образ реальности, а для этого реальность надо трансформировать. И для этого он убирает за скобки все изменяющееся – свет, воздух, фактуру, пространство. Ничего этого нет в его картинах. Он оставляет только то, что не меняется никогда. То есть если Клод Моне сосредоточен на том, что сейчас изменится, то Сезанн сосредоточен на том, что не изменится, он хочет сохранить облик этой горы всегда – не такой, какой она была сегодня утром или в обед, а какой она будет всегда. Он как бы ищет первую основу, первый элемент каждого предмета. И поэтому когда он учит своих учеников, то он говорит, что задача художника – в сложных формах природы найти простые геометрические формы. Если вы думаете, что это просто, то попробуйте в кроне дерева найти шар, как это советовал Сезанн.



Тем не менее, лишая свою живопись фактурности и пространства, он переходит к одному главному – цвет и форма. Вот две главные составляющие живописи Сезанна. Ведь цвет и форма – это то, что ляжет в основу всей живописи XX века. А что мы видим у Пикассо? Мы видим цвет и форму. Что мы видим у импрессионистов? Только цвет и форму. То есть зрителя теперь должен волновать не сюжет, а собственно художественные выразительные средства – цвет и форма, как в музыке нас волнует звук.

Три любимых жанра Сезанна – это пейзаж, портрет и натюрморт. И в каждом из них он переходит к таким вот упрощенным конструкциям. Он говорит, что чем проще форма, тем сильнее чувства, и вот этому девизу будут следовать многие художники. Вообще, если бы не было Сезанна, то не было бы и Пикассо. Сезанн повлиял и на всех казахстанских художников. Если мы посмотрим на Салихитдина Айтбаева, Шаймардана Сариева, то ведь это тоже сильное сезанновское влияние.

Вот перед нами «Портрет мадам Сезанн». На самом деле он любил писать свою жену, он писал ее много раз, и всегда в этих портретах я вижу не реальное сходство с прототипом, а образ, придуманный художником. И поэтому в этом образе много устойчивости, потому что она была для него именно таким берегом. Вот, например, картину, где мадам Сезанн в шляпе, он писал более сорока сеансов. Трудно в это поверить, конечно, когда смотришь на эту работу. Кажется, что она сделана быстро и небрежно. Так вот, это импрессионисты пишут быстро. А Сезанн пишет долго, потому что он считает, что он создает живопись точно так же, как это делали старые мастера. Он возвращает живописи утраченную основу.

Натюрморты Сезанна всегда похожи на пейзажи, в них обязательно будет гора, будет река. Гора – это бутылка, река – это драпировка, и обязательно все будет собрано по его вкусу – эклеры, вино, яблоки. Например, яблоки Сезанн нашел не сразу, он сначала долго экспериментировал. Ему нужен был такой фрукт или такой образ – демократический. У него в первых натюрмортах есть и груши, и персики. Но вот яблоки – это сезанновский фрукт, именно потому что он еще такой семантически емкий, яблоко – это запретный плод, тот самый, который всегда манит человека.

Конечно, в живописи Сезанна нет той философии, того подтекста, который мы видим в живописи старых мастеров, или, по крайней мере, он иначе выражен. Сезанн занят чисто художественными задачами, они выходят на первый план, но именно благодаря ему мы получим все то феерическое разнообразие направлений XX века, которые начинаются с кубизма.

Параллельно импрессионизму, может быть, чуть позже, в этом искусстве появляется еще одно направление, которому отведено место в книге Гомбриха. Оно называется неоимпрессионизм или пуантилизм. «Пуант» – это точка, то есть это направление получило свое название от слова «точка». Его создатель Джордж Сера, вот перед нами его портрет. Ему тоже не нравится слишком пассивный метод Клода Моне, он тоже хочет создать научный импрессионизм. И вот, создавая неоимпрессионизм, он создает научный импрессионизм, то есть ему хочется вернуть в живопись основательность. Сера считает, что он разрабатывает целую теорию цвета. Он уверен, что человеческий глаз – это прекрасный оптический прибор, которой сам умеет соединять цвета, поэтому художнику не надо соединять цвета заранее на палитре, а можно писать сразу открытыми точками цвета на каком-то тонированном фоне, он так и делает.

Удивительно, например, вот это его полотно «Воскресный день на острове Гранд-Жатт». Оно большого размера – три на четыре метра. Мы видим в нем анти-импрессионизм, потому что все, что было в работах Клода Моне – ветер, воздух, солнце – здесь обретает какие-то нереальные очертания. Совершенно застывшие фигуры скорее похожи на фреску раннего Ренессанса, чем на реальность. И привычный день, привычный бытовой жанр превращается в нечто фантастическое, загадочное, полное знаков и символов. Например, все знают, что остров Гранд-Жатт – это не просто любимое место отдыха парижан, но это еще и место, где встречаются и знакомятся парочки. И вот на первом плане как раз у нас такая пара – джентльмен и дама в костюме того времени, у нее такое платье со смешным турнюром, которое сразу делает ее силуэт похожим на утку. Смотрите, на цепочке у девушки обезьяна, а у мужчины мопс. Собака – это еще понятно, а вот откуда здесь обезьяна? Надо знать, что обезьяна – это символ похоти, который мы встречаем на разных других картинах – например, на полотнах голландских



художников XVII века. Джордж Сера наверняка это знал, он был интеллектуалом, при этом очень закрытым, замкнутым человеком, который не дожидаясь открытия своей выставки ровно неделю. Он простыл и умер в 35-летнем возрасте. У него есть только одна такая личная работа – это портрет его возлюбленной.

У Джорджа Сера были ученики, и главный его ученик – это Поль Синьяк. Он следовал вот этому придуманному ими стилю долго – до 20 годов XX века. Одна из самых известных его картин – это «Сосна». Заметьте, что сосна – это любимый мотив Сезанна. Или вот такие морские пейзажи, которые тоже сразу узнаваемы, их автор Сюра.

Еще один художник, которого надо отнести к постимпрессионистам, но тем не менее его творчество стоит немного особняком, потому что он ни на кого не похож. Это Анри де Тулуз-Лотрек. Это потомок очень древнего аристократического рода, человек из богатой семьи. Однажды он сломал ногу, а потом вторую, и вот где-то в 13-летнем возрасте его рост остановился, он остался очень низкорослым – метр пятьдесят, почти карликом. Анри пережил разрыв с родителями, особенно тяжелым получился его разлад с отцом. Дело в том, что отец возлагал на него много надежд, но увидев, что его сын никогда не будет всадником, а какой же это аристократ без лошади, что он не сможет принимать участие в светской жизни, то он отрекся от сына, отошел в сторону. Анри чувствовал вот эту свою обреченность на одиночество, он был изгоем, он чувствовал это всегда. Поэтому не случайно его мир – это мир Мулен Руж, это мир кабаре, ночных кафе, парижской ночной жизни, герои которой тоже изгои, тоже отщепенцы, аутсайдеры – все эти танцовщицы. Он вращается среди них и здесь он чувствует себя равным, он чувствует себя своим.

Чудесны ранние работы Анри – иногда пастельные, чаще гуашевые, которые выдают в нем отличного рисовальщика. Вообще, он говорит, что если бы он не был калекой, то он бы никогда не стал рисовать, потому что он никогда не испытывал к этому никакого влечения. Но чтобы чем-то занять свою пустую жизнь, разрушенную катастрофой его физического состояния, он взял в руки мелки, пастель. Мы видим, какое большое влияние на него оказал Дега, потому что его рисунки очень похожи на рисунки Дега – они такие же острые, выразительные, всегда фрагментарные, ракурсные. Вот «Портрет Сюзанны Валадон». Это все его ранние работы.

Надо сказать, что Анри де Тулуз-Лотрек – это тот, кто придумал афишу, он создал это искусство афиши. Ведь все афиши были ручные, и тут понадобился весь талант стилизатора, чтобы осуществить переход от реального изображения к условному, но при этом очень выразительному, пластическому. Афиши Лотрека, конечно, забываемы. Он вообще мастер деталей. Когда он запоминает жесты и потом их изображает, ты сразу узнаешь канкан, только что придуманный танец, ты сразу узнаешь эти лица, которые кажутся призрачными – лица публики в этих ночных варьете и весь этот ночной мир, выморочный, не настоящий.

У него есть и очень трогательные работы, когда это касается тех, кого он любит. Как, например, вот эта «Клоунесса Ша-Ю-Као», его подруга, которая работала в Мулен Руж. И он пишет ее в разных обстоятельствах, но всегда с большой теплотой.

Вообще, удивительно, как они прощали ему эти изображения – иногда очень гротескные, острые, просто карикатурные. Они его любили, и он их тоже любил, и поэтому он был свой, поэтому ему позволялось изображать их без блесток, без перьев. Даже сложно представить, что вот эти уставшие женщины – танцовщицы Мулен Руж, но это именно так.

Вот они, три художника, которые изменили XX век – Поль Гоген, Поль Сезанн и Винсент Ван Гог. И дальше я хочу рассказать о Поле Гогене. Это человек не менее удивительной судьбы, чем у Ван Гога. Точно так же, как и Винсент, он был отвержен, он был одинок. Вообще, они все трое были одиноки. И Гоген тоже в течение своей жизни не получил почти никакого признания. Собственно, его поездки на Таити, на Мартинику, на острова Тихого океана – это такой побег не просто в поисках рая, а это побег из ада одиночества и непонимания. Это была его самая главная трагедия.

Если про Сезанна написана книга Золя «Творчество», то про Гогена написана еще более удивительная книга, потому что это приключенческий роман Сомерсета Моэма, который называется «Луна и грош». В этом романе Сомерсет Моэм рассказывает про одного клерка, банковского работника, биржевого маклера, который в 35 лет, когда у него уже есть семья, пятеро детей, дом и вообще устоявшаяся жизнь, вдруг однажды все это бросает и становится



художником. После этого он, конечно, обрекает себя на нищету и все кончается очень плохо, но, с другой стороны, это жизнь, полная приключений. Именно так все и было, Моэм ничего не придумал.

Поль Гоген – художник, в жилах которого течет перуанская кровь, потому что его мать – наполовину перуанка. Отсюда этот южный темперамент и первые детские впечатления, которые возникли у маленького Гогена – это как раз теплый климат, южные моря. Потому что когда он родился, во Франции была война, и семья его переехала в Перу к дальним родственникам, и там он жил до 7 лет. Может быть, там тогда и сложилось его представление о том, что мир должен быть жарким, ярким, доброжелательным, и поэтому потом он все это искал в Европе, в Париже. Он искал эти свои истоки и не находил их.

Поль Гоген поздно стал художником. А вот почему он стал художником? Виной всему опять-таки импрессионисты. Поль Гоген был страстным ценителем живописи, он приходил на выставки импрессионистов, он даже сам начал писать вместе с ними и получил поддержку и одобрение Камиля Писсарро. И когда он стал писать, то он очень быстро понял, что метод импрессионизма не совсем ему подходит, он искал свой путь.

Мы видим, что на Гогена, как и на большинство европейских художников XIX века, повлияла японская живопись. Вот перед нами два натюрморты, один называется «Щенки», а второй «Котята». «Котята» – это Утагава, а «Щенки» – это Гоген. Нельзя не увидеть абсолютного композиционного и стилистического сходства.

Когда Гогену исполнилось 42 года, он сел на корабль, и его путешествие длилось 63 дня. 63 дня ожидания, и вот, наконец, Таити. Это был совершенно сознательный путь в поисках рая, потому что художник считал, что в Европе уже нет гармонии, что там невозможно чувствовать себя счастливым, а он все-таки хотел быть счастливым.

Надо понимать, что Гоген и Ван Гог – это совершенно разные фигуры, потому что Гоген даже внешне был высокого роста, красивый, обаятельный, он был окружен учениками и всегда был в центре внимания, всегда нравился женщинам, чего совсем не скажешь про Ван Гога. Поэтому, когда он становился художником, он был уверен, что максимум через два месяца он станет знаменитым и богатым, и он совсем не ожидал такого равнодушия публики к своим картинам. И поэтому на Мартинику и на Таити в первый раз он поехал именно с тем, чтобы написать что-то экзотически яркое и неповторимое и удивить всех. На самом деле, первое его путешествие на этот остров подарило необычную живопись, совершенно необыкновенную, потому что живое воображение Гогена соединилось с этим ландшафтом, с этим светом, цветом и совершенно другой действительностью Полинезии. Первая выставка, которую он привез в Париж через пять лет, была невероятной, но, к сожалению, она прошла совершенно незамеченной. Конечно, его друзья художники пришли на эту выставку, но, скорее, раскритиковали ее. И тогда разочарованный и подавленный Гоген уезжает обратно, во второй раз – уже искать свое спасение.

Давайте посмотрим на некоторые из этих его таитянских работ, ведь на Таити он пытался стать одним из тех жителей, которых он там нашел, одним из туземцев. Во-первых, Таити называется Ноа-Ноа, и все свои работы Гоген подписывает на местном языке. Он женится на Техуре по всем правилам, по всем законам, он строит свое бунгало и он начинает жить, как бы думая, что он живет так же, как они. Но нельзя стать другим человеком, и поэтому туземцы воспринимают его как «неправильного француза», а французская миссия, естественно, принимают его как сумасшедшего, которому вообще нельзя доверять. Тем не менее самые яркие картины Гогена были созданы тогда, и вот здесь в полной мере уже выразился его стиль, который называют по-разному – например, клуазонизм, от слова «клуазон», «разделенный», потому что у него на самом деле каждый цвет живет, разделенный рисунком. Мы видим явные приемы детского рисунка, мы видим уплощенное пространство картины – именно так рисуют дети. Но гораздо больше здесь символического. Гоген – это, конечно, глава школы символизма. Символизм – это когда в видимом, реальном предполагается нечто невидимое, нечто таинственное.

Например, вот эта работа называется «Дух мертвых не дремлет». Это совершенно биографическая работа. Однажды Гоген вернулся в свое бунгало поздно ночью, а там кончился керосин, не было света, и он застал свою Техуру, лежащей ничком, дрожащей от страха, потому



что темнота для нее была наполнена призраками, эти призраки смерти вились вокруг нее. Удивительно, как Гоген превращает эмоциональное в символическое, знаковое. Вообще, он очень свободный художник, он совершенно никак не привязан к реальности, он использует цвета, формы и ракурсы как хочет, он соединяет все это в одном изображении. Если он так захочет, то земля у него будет розовая, а небо зеленое.

Жена короля – это, конечно, аналог «Спящей Венеры» Джорджоне или «Венеры Урбинской» Тициана, она написана по всем правилам. И она царственно прекрасна, она подарок для того, кто к ней приближается, и для короля. Поэтому перед ней фрукты, а за ней прекрасная природа, прекрасные краски.

Что влияло на Гогена? Конечно, на него влияло и то, что он видел в Европе, а в Европе в то время было увлечение не только Востоком, Японией, но уже и Африкой. Африканские маски и вообще искусство примитива сильно повлияло на искусство XX века. Еще, например, яванский храм. Гоген никогда не был в Боробудуре, но он, конечно, видел эти фигуры, и нельзя не отметить сходство этих фигур с фигурами на этом рельефе.

«Никогда больше». Это опять про Техуру, это опять его личная работа, и он здесь изображает не просто красивую девушку. Но это девушка еще и очень печальна, потому что она только что родила и потеряла их первого ребенка. Никогда больше не подвергайте ее опасности, никогда больше не оставляйте ее одну. Вот о чем эта работа, она очень личная, но даже если бы мы не знали эту биографическую историю, все равно мы не смогли бы не заинтересоваться этой работой, настолько прекрасна эта золотистая молодая женщина.

Последняя работа Гогена – очень большая и глубокая по смыслу. Она называется «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?». Это такая притча, которая содержит историю человечества.

У Гогена возникла целая школа учеников, последователей – французские символисты, группа Наби, это Поль Серюзье, Эмиль Бернар, Пюви де Шаванн, Морис Дени. Мы видим, что это все такие фантастические картины, в которых смысл всегда ускользает, смысл всегда спрятан глубоко, фигуры призрачны. Это такой уход от реальности, от рационализма, очень характерный для конца XIX века.