

ما بعد الانطباعية كمرحلة في الحياة الفنية لأوروبا الغربية في نهاية

القرن التاسع عشر

الباحث الأول : شفشينكا الينا بتروفنا - جامعة سراتوف الحكومية - روسيا
الاتحادية

الباحث الثاني : حسين اسماعيل حسين - جامعة واسط - كلية الفنون الجميلة
الملخص :

تتناول هذه الدراسة ما بعد الانطباعية كمرحلة مهمة في الحياة الثقافية والفنية لأوروبا في نهاية القرن التاسع عشر. وتحل بإيجاز أعمال كل من جان سورا، وبول سينيالك، وفينسنت فان جوخ، وبول سيزان، ومجموعة بونت آفين بقيادة بول غوغان، وجماعة النابي.

الكلمات المفتاحية : ما بعد الانطباعية، الانطباعية، الرسم

اسم الباحث الأول : Шевченко Елена Петровна

اسم الباحث الثاني : Аль-харган Хуссейн Исмайл Хуссейн

Кандидат педагогических наук, доцент, магистр

истории искусств, член общероссийской ассоциации

искусствоведов

Факультет искусств Саратовского государственного
университета

имени Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия

**((ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ КАК ЭТАП
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЗАПАДНОЙ
ЕВРОПЫ КОНЦА XIX ВЕКА)) : العنوان**

Аннотация. Статья посвящена постимпрессионизму, как важному этапу культурной и художественной жизни Европы конца XIX века. В ней кратко проанализировано творчество Ж. Сёра, П. Синьяка, Винсента Ван Гога, Поля Сезанна, понт-авенской группы во главе с Полем Гогеном и группы Наби.

Ключевые слова: постимпрессионизм, импрессионизм, живопись.

В 1886 году состоялась последняя (восьмая) выставка импрессионистов, после которой «Анонимное общество живописцев, скульпторов и гравёров» перестало существовать [7, с. 5]. Высшие и самые принципиальные достижения импрессионистов были уже позади, что, впрочем, не означало угасания их творческой активности и не исключало появления в дальнейшем новых шедевров – таких, как «Руанские соборы» Клода Моне (1892–1895 гг.), «Голубые танцовщицы» Эдгара Дега (ок. 1897 г.), парижская серия «Бульвар Монмартр» вернувшегося в лоно импрессионизма Камиля Писсарро (ок. 1897 г.). Во второй

половине 80-х годов импрессионизм перестал быть специфически французским явлением, начав стремительно распространяться в других странах, но в самой Франции он уже утрачивал притягательность для ищущей молодежи [8, с. 6].

Вслед за импрессионизмом, начиная с 1880-х годов, во французской живописи стали возникать течения, получившие впоследствии общее название «постимпрессионизм» (франц. *postimpressionisme*, от лат. *post* – после, т.е. после импрессионизма). Термин «постимпрессионизм» впервые ввел в обиход английский критик Роджер Фрай, устроивший в 1910 году в Лондоне выставку современного французского искусства: на ней были представлены работы Винсента Ван Гога, Поля Гогена, Поля Сезанна, Жорж-Пьера Сера, Анри де Тулуз-Лотрека и других художников, которые, будучи наследниками идей импрессионизма, в то же время своим творчеством дали развитие многим ведущим тенденциям искусства XX века. Таким образом, постимпрессионизм не является историческим художественным направлением, а лишь знаменует этап, на протяжении которого работали различные по стилистическим идейным устремлениям

художники, обязанные обновлением своей палитры импрессионистам. «Нет больше единой школы – существует лишь несколько групп, да и те постоянно раскалываются. Все эти течения напоминают мне подвижные геометрические фигуры в калейдоскопе, которые мгновенно распадаются, для того, чтобы соединиться вновь, которые то сливаются, то разлетаются в стороны, но, тем не менее, вращаются в пределах одного и того же круга – круга нового искусства», – писал знаменитый бельгийский поэт и знаток искусства Эмиль Верхарн в своем обзоре выставки Салона Независимых, опубликованном в 1891 году в журнале «Современное искусство» [5, с. 3].

Постимпрессионизм явление неоднородное. Исследователи относят к нему творчество художников самых разных групп и объединений, которые пытались обрести в своем творчестве новый художественный язык, созвучный времени. Значительная роль в развитии искусства после импрессионизма принадлежит теоретикам пуантилизма Жоржу Сёра и Полю Синьяку, дебютировавшим на последней выставке импрессионистов в 1886 году. Французский термин «pointillisme» буквально переводится как «точечность» и образован от слова point – «точка».

Иногда это направление называют дивизионизмом – от французского *division*, то есть «разделение» [9].

Ж. Сёра и П. Синьяк внесли значительный вклад в теорию цвета, попытавшись привести в систему стихийный дивизионизм импрессионистов. Выработалась новая техника [5, с. 139]. Ж. Сёра решил, что краску нужно наносить на холст по определенной системе – небольшими точками чистого цвета, с математической точностью высчитывая оптический эффект, возникающий при их слиянии. Он полагал, что картины, выполненные в такой технике, будут особым образом воздействовать на сетчатку глаза, так как человек будет иначе воспринимать цвета, разделенные на составляющие. Благодаря оптическому смещению издали зрители не видели отдельные мазки. С помощью этого эффекта Ж. Сёра добивался особой яркости, фигуры на его картинах получались объемными, с четкими контурами. Картины, написанные в этой манере, были рассчитаны на восприятие с определенного расстояния, что неоднократно служило поводом для критики. Настоящий скандал вызвало появление картины Ж. Сёра «Воскресная прогулка на острове Гран-Жатт» (1886 г.), ставшей программным произведением пуантилистов [5, с. 3]. Помимо лидеров,

среди сторонников пуантилизма были такие художники, как Тео Ван Риссельберге, Максимилиан Люс, Ипполит Птижан, Анри-Эдмон Кросс, Шарль Ангран, Жорж Леммен, Люсьен Писсарро.

Другим значительным объединением художников нового поколения была так называемая «понт-авенская группа» (иногда именуемая «понт-авенской школой»), в течение ряда лет с лета 1886 года работавшая на пленэре в Понт-Авене – маленьком селении в Бретани. Место славилось тем, что сюда приезжали на пленэр живописцы со всех концов мира. Деревня, расположенная на морском побережье в окружении холмов, обрамляющих долину реки Авен, привлекала мастеров кисти и своей живописностью, и сравнительной дешевизной жизни [1, с. 7]. Также мастеров манила еще одна особенность этого глухого местечка – сохранность старинного уклада жизни, словно порожденного суровым каменистым пейзажем. Пансионат Глоанек, находящийся в Понт-Авене, был самым излюбленным местом пребывания молодых художников [5, с. 55].

Основателем и безусловным лидером понт-авенской группы был П. Гоген, разработавший в соавторстве с Эмилем Бернаром теорию синтетизма, ставшую основной

пластической идеей группы. Основополагающими признаками синтетизма были активное использование больших локальных цветовых пятен, упрощение форм и тяготение к образной символике. В своих работах П. Гоген практически избавился от плавных переходов оттенков, добиваясь практически чистого цвета. Он почти никогда не увлекался игрой светотени, ибо считал ее обманом зрения, вызванным солнцем. Тени, по его мнению, мешают глазу воспринимать объект во всей его полноте, таким, какой он есть [6, с. 18]. Личность П. Гогена, человека незаурядного таланта и мощного темперамента, притягивала к себе молодых художников и непосредственно оказывала на них влияние. Он же учил их писать большими цветовыми плоскостями, интенсивно окрашенными, как цельные куски цветного стекла, с ясно выраженными ритмическими силуэтами [2]. «В один момент он сумел внушить нескольким молодым людям, что искусство – это прежде всего средство выражения, что всякий предмет искусства должен быть декоративным, что всякое величие, красота – ничто без упрощения, ясности, органичности материи», – писал о П. Гогене и его художественных принципах художник Морис Дени [5, с. 3].

Еще одна особенность созданной П. Гогеном новой живописной системы получила название «клуазонизма» – термин, впервые употребленный критиком Эдуаром Дюжарденом в связи с живописью двух «понт-авенцев» – Луи Анкетена и Э. Бернара. Речь идет об обводке контуров и отдельных цветовых зон жирной линией словно в подражание средневековым витражам и перегородчатым эмалям, где ячейки цветной массы обрамлялись металлическими перегородками [1, с. 14–15]. Клуазонизм предполагал использование художниками таких приемов, как приподнятая линия горизонта, отсутствие детализации, отказ от линейной перспективы при разработке композиции картины [4]. Мастера черпали идеи у японских мастеров гравюры, переняв у них контурность и яркость фигуративного изображения и дополнив его яркими фонами. Помимо П. Гогена и Э. Бернара, среди членов понт-авенской группы были такие художники, как Поль Серюзье, Клод-Эмиль Шуффенекер, Шарль Лаваль, Якоб Меер де Хаан, Ян Веркаде, Арман Сеген, Анри Море, Шарль Филигер и другие.

Исключительной индивидуальностью отличается и позднее творчество П. Гогена. Его полотна, созданные во время двух путешествий на Таити, полны экзотики и

проникнуты чистотой и первозданной наивностью. Мастер не стремился к достоверности в передаче окружающего мира. Картины П. Гогена того периода по своей плоскостности, орнаментальности, яркости и декоративности цветового решения напоминают узорные ковры [8, с. 26]. Этот мастер был первым, кто своим творчеством обратил свои взоры к самобытной национальной культуре неевропейских народов.

Оригинальным самобытным художественным явлением, возникшим в русле позднего импрессионизма и причисляемым критиками к постимпрессионизму, является группа Наби, возникшая в Париже в октябре 1888 года. Необычное название группы (французское «nabis» восходит к древнееврейскому «наби», что означает «пророк») ни в коей мере не раскрывает сущности творчества художников, входивших в группу. Единого стиля у Наби никогда не было. Уникальность этого объединения заключается в том, что всякий его участник волен был идти своим собственным путем, вне зависимости от эстетических, стилистических, религиозных и прочих устремлений. Первоначально в группу входили Пьер Боннар, Эдуард Вюйар, Кер Ксавье Руссель, Морис Дени, Поль Серюзье, позднее к ним

присоединились Феликс Валлоттон, Ян Веркаде, Поль Эли Рансон, Йозеф Риппл-Ронаи, Аристид Майоль.

Молодые художники, составившие основу группы, были увлечены творчеством П. Гогена. Вдохновленные его примером, «набиды» в своих картинах локализовали цвет и упростили рисунок. В этом им содействовало также их увлечение японской цветной гравюрой: в конце 1880-х годов «японизм» в Париже был в самом разгаре. От японской гравюры Наби переняли плоскостность в решении холста, декоративную обобщенность форм, гармонию ритмов. Каждый из художников, представлявших группу, понимал опыт предшественников на свой лад, беря на вооружение то, что отвечало его вкусам и интересам [5, с. 4]. Так, П. Боннар и Э. Вюйар сделали в своем дальнейшем творчестве акцент на камерности и интимности, работая в основном в бытовом жанре. Другие члены группы, среди которых М. Дени, П. Серюзье, К. Руссель, Я. Веркаде, посвятили себя религиозно-мистической живописи, стремились возродить церковную монументальную живопись.

Особенностью творчества художников группы Наби является то, что помимо живописи (как станковой, так и монументальной) они занимались практически всеми видами

искусства: гравюрой, плакатом, книжной иллюстрацией, декоративно-прикладным искусством (эскизы ковров, витражей, мебели и т.д.), в каждой области достигнув вершин художественного мастерства. Художники Наби охотно принимали в свою среду музыкантов, режиссеров, актеров; рисовали декорации и костюмы для парижских театров, делали марионеток, в мастерской П. Рансона ставили произведения символистов и пьесы собственного сочинения; занимались керамикой и разными видами графики [10]. Группа Наби разрушила преграду между искусством и художественными ремеслами и внесли большой вклад в формирование декоративного стиля модерн (ар нуво).

Необходимо отметить тот факт, что некоторые наиболее яркие представители постимпрессионизма не принадлежали ни к одному из крупных течений, а шли своим самостоятельным путем. Эти гениальные одиночки не создали своих школ, но их творчество и по сей день питает новаторские авангардные устремления современных художников. Все они стремились к созданию на основе художественных достижений импрессионизма принципиально новых изобразительных систем, отвечающих духу времени, точнее, их представлениям о нем.

Одной из самых ярких и величайших фигур постимпрессионизма является Винсент Ван Гог. Человек напряженной внутренней жизни, обостренных чувств и эмоций. Винсент писал в своем письме Э. Бернару в 1888 году: «...Все это совсем не импрессионизм...Я делаю то, что делаю, самозабвенно отдаваясь натуре и ни о чем не задумываясь» [3, с. 226]. Художник сумел за короткие семь лет творческой деятельности выработать свою собственную живописную манеру, создав более 800 картин и 700 рисунков в самых разных жанрах: натюрморте (а также автопортрете), жанровой картине. Однако ярче всего его талант проявился в пейзаже: именно в нем находил выход его холерический взрывной темперамент [5, с. 36].

Больше всего Ван Гог известен своими густыми мазками. Такая техника называется импасто, сам термин происходит от итальянского слова «*impasto*», в дословном переводе – «тесто». Ван Гог любил наносить густой, не разведенный цвет кистью или мастихином. Иногда мастер писал свои цветные завитки, размазывая пальцем краску, наложенную на холст. Его работы обладают рельефной, почти трехмерной поверхностью. Целью искусства художника-самоучки стало самовыражение, а не подражание природе. Полотна Ван Гога, при жизни художника не

имевшие успеха, после его трагической гибели в возрасте 37 лет стали предметом поклонения и многочисленных подражаний, оказав решающее влияние на эстетику символизма и экспрессионизма.

Позднее, хотя и прижизненное, признание получил и другой представитель постимпрессионизма – П. Сезанн. Он начинал вместе с импрессионистами и даже участвовал в их первых выставках, однако, очень скоро отошел от них, создав свою особую, неповторимую манеру. П. Сезанн был сторонником аналитической живописи, рассматривая цвет как конструктивную составляющую своих полотен. «Цвет лепит предметы», – утверждал художник [5, с. 124]. В стремлении не только передать, но и «осознать свои ощущения» П. Сезанн с огромной тщательностью создавал на поверхности холста иллюзию глубины пространства, передавая каждое его изменение на плоскости и в перспективе при помощи тончайших градаций цвета. Часто повторяющиеся, исследовательские мазки П. Сезанна очень характерны и легко узнаваемы. Он использовал цветные плоскости и мелкие мазки, которые складывались в сложные поля. Картины передают интенсивное изучение П. Сезанном своих предметов. Отсюда вытекали радикально новые художественные принципы – во-первых, искажение

традиционной прямой линейной перспективой и стремление связать трехмерный мир с двухмерной плоскостью картины, а во-вторых, иная природа живописи. По представлению художника, живопись складывается из двух составляющих – геометрической структуры природных форм и колорита. В каждом предмете П. Сезанн пробовал выявить его геометрическую основу. Если говорить о натюрмортах, то яблоки на его полотнах становились шарами, груши – конусами, а кувшины или бутылки – цилиндрами. То же касается и пейзажей: художник стремился свести изображения разных объектов к последовательности геометрических фигур. П. Сезанна отличала невероятная требовательность к себе и своей работе. Он годами писал одни и те же полотна, постоянно возвращаясь к ним снова и снова.

Со второй половины 1870-х годов художник перестал выставляться, сделавшись добровольным затворником в родном Экс-ан-Провансе. Только лишь 20 лет спустя его работы, выставленные Амбруазом Волларом в его галерею в Париже (было показано 150 полотен), сделали имя П. Сезанна известным: молодое поколение художников провозгласило его вождем нового искусства.

Конструктивное, глубоко аналитическое творчество П. Сезанна оказало решающее влияние на возникновение кубизма.

Итак, можно отметить, что постимпрессионизм повысил интерес к философским и символическим началам искусства. Постимпрессионисты в своих работах большое внимание уделяли выражению своих эмоций, пытались установить более глубокую связь со зрителем. Реальность в обыденном её понимании в картинах постимпрессионистов отходит на второй план. Художники этого направления не придерживались только зрительных впечатлений, они стремились свободно и обобщенно передавать материальность мира, прибегали к декоративной стилизации. Стремление достичь силы естественного впечатления заставило постимпрессионистов писать чистым цветом, не смешивая краски. При этом ощущение полутонов достигалось рядом расположенными мазками чистых дополнительных цветов – при отдалении от полотна создавался эффект смешения, который придавал оттеночность даже цветам повышенной интенсивности.

Выделяются основные черты постимпрессионизма: яркая гамма цветов, сосредоточенность на истинности каких-то вещей, акцент на символичности произведений, обращение к эмоциональной установке связи с

обозревателем, отказ от трехмерных изображений, преобладание плоского. Творчество художников-постимпрессионистов в значительной степени расширило диапазон художественных возможностей живописи, тем самым возвестив рождение совершенно нового искусства и подготовив почву для возникновения новых художественных стилей и направлений: символизма, экспрессионизма, фовизма, кубизма и др.

Литература

1. Гоген: альбом / авт. текста В. Крючкова. М: Белый город, 2005. – 48 с.
2. Идея синтетизма в творчестве Поля Гогена // Studfile Artchive [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/7688744/page:7/>
3. Импрессионисты. – М: Эксмо, 2020. – 240 с.
4. Клуазонизм в живописи: известные художники // Artchive [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <https://artchive.ru/styles/cloisonism>
5. Мировое искусство. Постимпрессионизм / сост. И. Г. Мосин. – СПб: ООО «СЗКЭО «Кристалл. 2006. – 175 с.
6. Поль Гоген: биография, картины, история / составитель А.М. Гаврильчик. – М: РИПОЛ Классик, 2018. – 38 с.

7. Поль Гоген, 1848–1903 / М. Гордеева. – М.: Директ-Медиа: Комсомольская правда, 2009. – 48 с.
8. Прокофьев, В. Н. Постимпрессионизм / В.Н. Прокофьев. – М: Искусство, 1973. – 37 с.
9. Пуантилизм // Культура РФ [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/puantilizm/?ysclid=m1piwq1myn319574910>
10. Эрмитаж. Живопись Франции. От импрессионизма до Пикассо // Государственный эрмитаж. Образовательная музейная программа [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <https://edu.hermitage.ru/catalogs/1419972136/themes/1419972254/article/1419972829>