**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА 19 ВЕКА**

Для художественной культуры рубежа 19—20 вв. характерны, с одной стороны, не только глубокий кризис тех форм демократического реалистического искусства, которые сложились в капиталистическом обществе в течение 19 в., но и глубокий кризис принципов реализма и гуманизма в целом; с этого времени в пределах господствующей капиталистической культуры складываются художественные направления, открыто и последовательно враждебные реализму.

В 1880-е гг. в изобразительном искусстве Франции, особенно в живописи, начался отход от импрессионизма. Как упоминалось раньше, уже в творчестве ряда импрессионистов намечались тенденции отказа от реалистического пленэра 1870-х гг., появилась более декоративная манера исполнения. Процесс этот с особой силой дал себя знать к 1890-м гг. в творчестве такого типичного мастера импрессионизма, как К. Монс.

Однако большее значение имели не изменения в позднем творчестве самих импрессионистов, а выдвижение на авансцену художественной жизни группы новых имен. Мастера этого нового художественного поколения отнюдь не едины, они по-разному принимают свою художественную задачу и по-разному решают ее. В одних случаях художники стремились к дальнейшему видоизменению импрессионизма, в других — стремясь преодолеть ограниченные стороны импрессионизма или то, что им казалось его ограниченными сторонами, они противопоставляли ему свое понимание природы живописи и роли искусства.

Поэтому творчество основателей дивизионизма Сера и Синьяка, декоративно-символическая живопись Гогена, напряженный творческий труд Сезанна, современника импрессиониза, тесно связанного, однако, с новыми проблемами 1880— 1890-х гг., страстные искания Ван-Гога, нервно-острое искусство Тулуз-Лотрека лишь условно могут быть объединены привившимся в литературе понятием «постимпрессионизма» (от лат. post—после).

Конечно, само развитие социальной действительности Франции ставило перед искусством ряд общих задач, но осознавались они и решались этими художниками по-разному. В основном перед французским искусством тех лет стояла огромной важности задача нахождения новых форм реализма, способных эстетически освоить и художественно правдиво выразить новые стороны жизни капиталистического общества, те изменения в общественном сознании, в расстановке классовых сил,которые были связаны с началом перехода его к качественно новой, империалистической стадии развития.

Все более настоятельной становилась необходимость отразить, с одной стороны, острые диссонансы жизни большого города, нарастающую дегуманизацию условий социальной и личной жизни человека и, с другой стороны, возрождение после разгрома Парижской коммуны политической активности рабочего класса Франции.

Вместе с тем усиление реакционности господствующей буржуазной идеологии и характерная для буржуазного общества абсолютизация формально-профессиональной стороны всякого вида социальной деятельности, в том числе и художественного творчества, не могли не оказать свое ограничивающее влияние на искания художников 1880—1890-х гг. Отсюда проистекала сложная противоречивость и двойственность результатов интенсивных новаторских исканий, столь характерных для французского искусства начиная с конца 19 в.

Повышенный интерес к чисто оптическим впечатлениям, тенденция к декоративности решения, отличающие поздний период творчества наиболее последовательного представителя импрессионизма — Клода Моне,— продолжают развиваться и исчерпывают себя во второй половине 1880-х гг. в искусстве Жоржа Сера (1859— 1891) и Поля Синьяка (1863—1935). Искусство этих мастеров во многом близко импрессионизму: им также свойственны увлечение пейзажным жанром и сценами современной жизни, склонность к разработке собственно живописных проблем. Последнее, однако, в отличие от непосредственной свежести зрительного восприятия в лучших работах импрессионистов, сознательно и методически основывалось на формально-рассудочном приложении к искусству современных научных открытий в области оптики (труды ;-)• Шеврейля, Г. Гельмгольца, Д. Максуэла, О. Н. Руда).

Согласно взглядам Сера, художник должен руководствоваться законом спектрального анализа, с помощью которого можно разлагать цвет и его составные части и устанавливать точные границы взаимодействия тонов. Отсюда одно из названий этого направления—дивизионизм (от франц. division—разделение). Допускаемое на практике импрессионистами смешение красок на палитре категорически исключалось, уступив место только оптическому воздействию чистых цветов на сетчатую оболочку глаза. Нужный эффект мог быть достигнут лишь в результате живописного мазка определенной формы. равномерная «точечная» манера дала название новой школе—пуантелизм (от франц. point—точка).

Такая строгая регламентация, естественно, должна была несколько нивелировать творчество достаточно многочисленных художников, группировавшихся вокруг Сера и Синьяка (Альбер Дюбуа-Пилле, Тео ван Рейсельберге, Анри Эд^нд Кросс и др.). Однако наиболее крупные из них — такие, как Сера, Синьяк, Камиль Писсарро (на время примкнувший к этому направлению),—обладали достаточно характерными и яркими особенностями своей творческой манеры и своего дарования, чтобы следовать буквально собственной доктрине.

Все более настоятельной становилась необходимость отразить, с одной стороны, острые диссонансы жизни большого города, нарастающую дегуманизацию условий социальной и личной жизни человека и, с другой стороны, возрождение после разгрома Парижской коммуны политической активности рабочего класса Франции.

Вместе с тем усиление реакционности господствующей буржуазной идеологии и характерная для буржуазного общества абсолютизация формально-профессиональной стороны всякого вида социальной деятельности, в том числе и художественного творчества, не могли не оказать свое ограничивающее влияние на искания художников 1880—1890-х гг. Отсюда проистекала сложная противоречивость и двойственность результатов интенсивных новаторских исканий, столь характерных для французского искусства начиная с конца 19 в.

Повышенный интерес к чисто оптическим впечатлениям, тенденция к декоративности решения, отличающие поздний период творчества наиболее последовательного представителя импрессионизма — Клода Моне,— продолжают развиваться и исчерпывают себя во второй половине 1880-х гг. в искусстве Жоржа Сера (1859— 1891) и Поля Синьяка (1863—1935). Искусство этих мастеров во многом близко импрессионизму: им также свойственны увлечение пейзажным жанром и сценами современной жизни, склонность к разработке собственно живописных проблем. Последнее, однако, в отличие от непосредственной свежести зрительного восприятия в лучших работах импрессионистов, сознательно и методически основывалось на формально-рассудочном приложении к искусству современных научных открытий в области оптики (труды ;-)• Шеврейля, Г. Гельмгольца, Д. Максуэла, О. Н. Руда).

Согласно взглядам Сера, художник должен руководствоваться законом спектрального анализа, с помощью которого можно разлагать цвет и его составные части и устанавливать точные границы взаимодействия тонов. Отсюда одно из названий этого направления—дивизионизм (от франц. division—разделение). Допускаемое на практике импрессионистами смешение красок на палитре категорически исключалось, уступив место только оптическому воздействию чистых цветов на сетчатую оболочку глаза. Нужный эффект мог быть достигнут лишь в результате живописного мазка определенной формы. ^Ta равномерная «точечная» манера дала название новой школе—пуантелизм (от франц. point—точка).

Такая строгая регламентация, естественно, должна была несколько нивелировать творчество достаточно многочисленных художников, группировавшихся вокруг Сера и Синьяка (Альбер Дюбуа-Пилле, Тео ван Рейсельберге, Кросс и др.). Однако наиболее крупные из них — такие, как Сера, Синьяк, Камиль Писсарро (на время примкнувший к этому направлению),—обладали достаточно характерными и яркими особенностями своей творческой манеры и своего дарования, чтобы следовать буквально собственной доктрине.

Одной из наиболее типичных для Сера работ является «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт». Изображая группы людей на фоне зеленого берега реки, мастер прежде всего стремился разрешить проблему взаимодействия человеческих фигур в световоздушной среде. Картина делится на две четкие зоны: освещенную, где художник, следуя своей теории, работает теплым чистым цветом, и затененную, где преобладают холодные чистые тона. Несмотря на тонкость красочных сочетаний и удачную передачу солнечного света, точки мазков, напоминающие рассыпанный по полотну мозаичный бисер, создают впечатление некоторой сухости и неестественности. Склонность к резко локальному декоративизму становится еще более очевидной в таких работах Сера конца 1880-х—начала 1890-х гг., как «Парад» (Нью-Йорк, собрание Кларк), «Натурщицы», «Воскресенье в Порт-ан-Бессен» (Оттерло, музей Кроллер-Мюллер) ), «Цирк» (Лувр). Вместе с тем в этих работах, в частности в «Цирке», Сера пытается возродить принципы законченной декоративно-монументальной композиции, стремясь преодолеть некоторую фрагментарность, как бы мгновенную случайность композиции импрессионистов. Эта тенденция была характерна не только для Сера, но и для ряда художников следующего за импрессионистами поколения. Однако общий формально-декоративный характер исканий Сера, по существу, не способствовал действительно плодотворному решению этой важной проблемы.

От холодного интеллектуализма Сера несколько отличалось искусство Поля Синьяка, достигавшего в своих пейзажных работах относительно большой эмоциональности в передаче красочных сочетаний, «Папский замок в Авиньоне» . Повышенный интерес к выразительности цветового звучания картины заставляет Синьяка дать ряду морских пейзажей 1880-х гг. названия музыкальных темпов—«Ларгетто», «Адажио», «Скерцо» и т. д. .— Проблема возрождения пластической материальности живописи, возврата на новой основе к устойчивому композиционному построению картины поставлена крупным представителем французской живописи конца 19 в. Полем Сезанном (1839 — 1906). Ровесник Моне, Ренуара и Сислея, Сезанн работает хронологически параллельно с этими мастерами. Но его искусство в своей неповторимости складывается именно в 1880-х гг. и принадлежит уже к постимпрессионизму.

Ранние работы Сезанна, написанные в 1860-е гг. в Париже, отмечены влиянием Домье и Курбе («Портрет монха>)

У Домье ранний Сезанн воспринял те романтические моменты, ту заостренную Экспрессивность форм и динамику композиционного построения, которые, правда, несколько по-иному свойственны и некоторым его живописным работам последних лет. Вместе с тем Сезанн стремился к максимальной вещественности в изображении предметов. Не случайно он, как и Курбе, часто предпочитал кисти шпатель. Но, в отличие от Курбе, осязаемая плотность живописи достигается Сезанном не столько светотеневой моделировкой, сколько цветовыми контрастами. ^т» склонность к передаче материальности мира чисто живописными средствами вскоре станет ведущей в творчестве художника.

Советы Писсарро, с которым Сезанн встретился в Академии Сюиса, помогли художнику преодолеть нарочитую тяжеловесность манеры: мазки становятся легче, прозрачнее; палитра высветляется (например, «Дом повешенного, Овер-сюр-Уаз», 1873; Лувр).

Однако близкое знакомство с методом импрессионистов вскоре вызывает творческий протест мастера. Не отрицая колористических достижений школы К. Моне, Сезанн возражает против самого стремления фиксировать мир в его бесконечной изменчивости. В противовес он выдвигает некие общие, неизменные представления о реальности, которые, по мнению художника, основываются на выявлении внутренней геометрической структуры природных форм.

Искусству Сезанна присуща созерцательность. Его рождает то ощущение Эпического покоя, внутренней сосредоточенности, интеллектуального раздумья о вселенной, которым характеризуются произведения живописца зрелого периода. Отсюда и постоянная неудовлетворенность созданным, желание многократно переделывать написанную картину, необыкновенное упорство художника. Недаром друг и биограф Сезанна Амбруаз Воллар назвал процесс его работы «размышлением с кистью в руке». Живописец мечтал «вернуться к классицизму через природу». Сезанн пристально и внимательно изучает натуру. «Писать — это не значит рабски копировать объект,—говорил художник,—это значит уловить гармонию между многочисленными отношениями, это значит перевести их в свою собственную гамму...».

Для передачи предметного мира, в котором наиболее ценными для Сезанна качествами являлись пластичность, структура, он пользовался методом, основанным на чисто живописных средствах. Объемная моделировка и пространство станковой картины строились им не с помощью светотени и линейно-графических средств, а цветом. Но, в отличие от импрессионистов, цвет для Сезанна не был Элементом, зависящим от освещения. Цветовыми соотношениями живописец пользовался для того, чтобы, растворяя в них валеры и не прибегая к помощи моделировки, лепить объемы «модуляцией» самого цвета. «Не существует линий, не существует светотени, существуют лишь контрасты красок. Лепка предметов вытекает из верного соотношения тонов»,—говорил художник.

Подобные принципы могли быть воплощены с наибольшим эффектом там, где преобладали бы неодушевленные, неподвижные предметы. Поэтому Сезанн предпочитал работать преимущественно в жанре пейзажа и натюрморта, что позволяло ему предельно сконцентрировать внимание на передаче пластически-зримых форм. С другой стороны, такой формально-созерцательный по своей истинной сути метод сразу ограничил его творческие возможности. Своеобразная трагедия творчества Сезанна заключается в том, что, борясь за реабилитацию утерянного импрессионистами цельно-синтезирующего взгляда на мир, он исключил из поля зрения всю ту действительную противоречивость реальности, все то богатство человеческих действии, эмоций и переживаний, которые и составляют подлинное содержание жизни.

И даже бесконечное многообразие жизненных форм часто переосмыслялось мастером в плане сведения их к некоторым четко организованным конструктивным схемам. Это не означает, конечно, того, что художник раз и навсегда стремился свести все природные формы к определенному числу простейших стереометрических элементов. Но такая тенденция иногда сковывала творческое воображение художника, и, главное, в результате ее появилась та характерная для искусства Сезанна статика, которая прослеживается в изображении почти любого мотива.И особенно бросается в глаза, когда живописец обращается к образу человека. Однако в лучших картинах, посвященных образу человека, там, где Сезанн не стремится слишком четко применить свою художественную доктрину, он достигает большой художественной убедительности. Поэтичен и очень жизнен портрет жены художника из собрания Кресслер в Нью-Йорке (1872—1877) (алд. 8). В «Курильщике» (между 1895 и 1900 гг.; Эр^1111'8131) (илл. 11) он передает ощущение спокойно-сдержанной задумчивости и внутренней сосредоточенности. Однако Сезанн создает и ряд работ более холодных, в которых начинает ощущаться своеобразный созерцательно-отчужденный, так сказать, «натюрмортный» подход к человеку.

Не случайно именно в области пейзажа и особенно натюрморта достижения Сезанна если и не наиболее значительны, то, во всяком случае, наиболее безусловны. «Парковый ландшафт» (1888—1890; Мюнхен, собрание Ребер) может служить характерным примером пейзажа Сезанна зрелого периода. Четкая горизонталь мостика, который обрамляют вертикальные купы склонившихся над водой деревьев, продуманный параллелизм планов близки уравновешенности классической кулисной композиции. В неподвижной глади реки отражаются очертания тяжелой листвы, домик на берегу, небо с редкими освещенными солнцем облаками. В отличие от цветовой и атмосферной вибрации импрессионистического пейзажа Сезанн сгущает цвет, стремясь передать материальность земли и воды. Густые мазки наносят на холст синие, изумрудные и желтые краски, которые воспринимаются как очень сложные по переходам и градациям, но приведенные к единому тону цветовые массы. Тяжелые ветви и зеркало воды трактованы объемно и обобщенно.

Пейзажи Сезанна конца 1870—1890-х гг. всегда монументальны: каждый из них проникнут эпическим величием, ощущением стабильности, целесообразной упорядоченности, вечности природы («Берега Марны», 1888, ГМИИ, ад.и. 10 а; «Поворот дороги», 1879—1882, Бостон, Музей изящных искусств; «Маленький мост», 1879,, Лувр; «Вид Марсельской бухты из Э\*1'13111301) 1883—1885, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) .

Выразительность пластичности предметов Сезанн передает в своих многочисленных натюрмортах зрелого периода («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888— 1890, Лувр; «Голубая ваза», 1885—1887, Лувр; «Горшок с геранью и фрукты», 1890—1894, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Здесь он стремится к контрастному сопоставлению форм и цветовых сочетаний, что в целом создает впечатление продуманной гармонии композиции.

В картине «Персики и груши» (1888—1890; ГМИ1Г) (илл. между стр. 72 и 73) отбор предметов строго продуман: горизонталь стола подчеркивает смятость скатерти, на которую положены яркие фрукты, а рядом высятся граненый узорчатый кувшин и круглая сахарница. Темно-красные персики, розово-золотисто-зеленоватые груши контрастируют с холодной гаммой, в которой написана белая с сине-голубыми переходами скатерть. Красная кайма, изломанная складками материи и окруженная ее холодными рефлексами, вторит приглушенным цветовым эхом насыщенности теплых тонов.

Для того чтобы подчеркнуть объем предметов, художник упрощает их структуру, выявляет их основные грани. Так привычно бытовые формы становятся монументальными: тяжело лежат на тарелке круглые персики, накрахмаленные складки материи приобретают скульптурность, объемы груш кажутся уплотненными. Сознательно монументализируя натуру, художник хочет передать ее весомость и пластику в большей мере, чем характерные, неповторимые свойства данного предмета. Тенденция к упрощению форм, заложенная в искусстве Сезанна, будет в дальнейшем развита его последователями, так называемыми сезаннистами, которые используют ее намеренно односторонне и превратят в самодовлеющую, отвлеченную от многообразия качеств конкретной жизни формалистическую схему.

Портретные работы художника объединяет общее настроение сдержанной задумчивости и внутренней сосредоточенности: им, как правило, несвойственна подчеркнуто психологическая острота состояний. Эпический покой, привлекающий Сезанна в природе, характеризует и образ человека, который в его полотнах всегда полон величавого достоинства. В таких портретах, как «Портрет Шоке» (1876—1877; Кембридж, собрание В. Ротшильд), «М-м Сезанн в желтом кресле» (1890—1894; Сен-Жермен-сюр-Уаз, частное собрание), «Мальчик в красном жилете» (1890— 1895, варианты в разных собраниях), живописец достигает не только богатства и законченности живописи, но и большей по сравнению с другими его работами тонкости психологической характеристики образов.

Скульптурной ясностью форм, пластической выразительностью отмечены и многофигурные сюжетные композиции художника. В многочисленных вариантах «Игроков в карты» Сезанн компонует группы из двух-четырех-пяти персонажей. Наиболее выразительна работа, находящаяся в Лувре (1890—1892), где взволнованность импульсивного состояния одного из сидящих за столом подчеркивает неторопливое размышление его методичного партнера.

Картина «Пьеро и Арлекин» (1888, ГМИИ; второе название картины —«Mardi-gras», т. е. «Последний день карнавала») может служить примером живописного мастерства художника .

Одетый в неуклюжий балахон сгорбившийся Пьеро, мешковато движущийся медленной поступью, четко вписывается в замкнутую пирамидальную композицию. Эта почти застывшая инертная масса воспринимается еще контрастнее в сравнении со стройностью шагающего Арлекина. Ясно ощутимая весомость объемов и ритмические соотношения между ними подчеркнуты рисунком и формой драпировки; кусок занавеси справа подобен в своей тяжеловесности фигуре Пьеро, жест правой руки которого ритмически повторяется в изогнутой линии ткани; падающая слева крупными складками материя как бы вторит движению Арлекина. Наклонная линия пола, параллельная очертанию драпировки в правом верхнем углу, подчеркивает медлительность шага изображенных персонажей. Общий колористический строй картины также основан на чередовании контрастных сочетаний. Черно-красное трико, облегающее Арлекина, неожиданно перерезается белой тростью, которая служит естественным переходом к написанной белилами со свинцово-голубыми тенями свободно падающей одежде Пьеро. Некоторая угрюмость общего цветового звучания картины создается за счет тусклости синеватого фона и зелено-желтых занавесей.

В данном произведении Сезанн достигает удивительной живописной законченности. Но цельность восприятия живых человеческих характеров, их взаимоотношений заменяется мастерством конструкции картины. Остановившийся взгляд Арлекина и невидящие глаза Пьеро почти превращают лица этих людей в застывшие маски.

Среди последних произведений Сезанна следует отметить ряд пейзажей с изображением горы св. Виктории, над которыми он работал в течение долгих лет.

В тот же период художник вновь обращается к теме «Купальщиков» и «Купальщиц», которую он разрабатывал еще в самом начале своего творческого пути. Уравновешенность форм в пространстве, гармония и ритм как композиционного, так и очень красиво найденного колористического построения «Больших купальщиц» (1898—1905; Филадельфия, Художественный музей) свидетельствуют об интересных поисках Сезанна в области монументальной живописи. Однако интерес Сезанна к монументальной живописи не смог найти в условиях того времени своего применения.

Известное влияние импрессионистов испытал Поль Гоген (1848—1903), вскоре занявший по отношению к ним резко негативную позицию. Художник восстает против свойственной импрессионизму пассивной верности зрительно-иллюзионистическим впечатлениям. Взамен он выдвигает требование следовать «таинственным глубинам мысли», смыкаясь в этом с программой литераторов-символистов. Однако, в отличие от Германии и Англии, течение символизма не завоевало на родине Гогена господствующего положения и само содержание творчества Гогена не может быть сведено к символизму или модерну.

Человек бурной и сложной биографии, бывший матрос и биржевой маклер, Гоген стал художником в зрелом возрасте. Тридцати восьми лет он отправляется в Бретань, живописную деревушку Понт-Авен, полюбившуюся нескольким художникам-пейзажистам. Часть этих художников, идущих по пути постимпрессионизма, в том числе и Гоген, объединились в понт-авенскую школу. Убежденный противник «казарменной европейской цивилизации», он мечтает обрести в памятниках национального средневековья источник вдохновения.

Сюжет полотна «Желтый Христос. Понт-Авен-Ле Пульдю» (1889; Буффало, галлерея Олбрайт) подсказан старинной деревянной статуей, увиденной художником в одной из местных часовен. Огромное романское распятие и сидящие рядом с ним в благочестиво-сосредоточенных позах крестьянки воссоздают атмосферу покорного суеверия бретонских жителей, так увлекавшую в то время мастера.

Пейзаж, который служит фоном, решается художником подчеркнуто декоративно: по золотисто-желтым нивам разбросаны рдеющие багрянцем деревья, за холмами синеет полоса далекого леса. Декоративный эффект усиливают белые накрахмаленные платки, темно-голубые и черные платья изображенных на первом обрамляющим красочные пятна. Это напоминает технику перегородчатой эмали, только роль металлических перегородок здесь выполняют линии рисунка, между которыми распределяются пятна чистого цвета. Термин «клуазониэм» (от франц. cloison — перегородка) довольно часто употребляется для характеристики творчества Гогена этого периода. Поиски линеарной выразительности также занимают важное место в творчестве художника. II этго, как правило, приводит его к нарочитой плоскостности изображения. Искусственность содержания картины «Желтый Христос», свидетельствующего о религиозно-мистических настроениях Гогена, сочетается с несколько модернистской манерностью ее художественного решения.

Поиски линеарной выразительности, сознательное упрощение форм и рисунка, контрасты цветовых пятен характеризуют также полотна «Борьба Иакова с ангелом» (1888; Эднкбург, Национальная галлерея), «Прекрасная Анжела» (1889; Лувр), «Бретонское распятие» (1889; Брюссель, Музеи) и др.

Уже в этот период стремление Гогена преодолеть мелочный анекдотиэм салонной живописи, своеобразную смесь в ней плоского натурализма и пошлой красивости осуществляется им на путях сознательной архаизации и условной стилизации форм. Это определяет и сильные стороны его декоративно-условного мастерства и своеобразную ограниченность творчества. Уход Гогена от прозаизма господствующего уклада жизни в «благополучной» буржуазной Франции не привел его к стремлению раскрыть подлинно драматические, эстетически значительные стороны и проблемы современной ему жизни общества. Вот почему его красочное и отвлеченно-созерцательное творчество, далекое как от прямого отражения социальной жизни, так и от сложного и богатого духовного мира современных ему людей, после инерции сопротивления со стороны сложившихся вкусов общества было принято и, так сказать, эстетически освоено так называемой «просвещенной» элитой того же буржуазного общества, эстетическое неприятие которого и послужило одним из первоначальных толчков, предопределивших направленность творческих исканий Гогена.

В 1891 г. Гоген решает расстаться с прозаическим, торгашеским, лицемерно-лживым буржуазным обществом, которое, как глубоко был убежден Гоген, враждебно природе истинного творчества. Художник уезжает на остров Таити. Далеко от родины он надеется обрести первозданный покой и безмятежное существование, присущие «золотому веку» детства человечества, которое, как ему думалось, сохранилось у аборигенов далеких островов. Гоген до последнего дня жизни хранил в своем искусстве наивные иллюзии этой мечты, хотя подлинная колониальная действительность грубо ей противоречила.

В 1893 г. Гоген пишет картину «Женщина, держащая плод» (Эрмитаж). Формы человеческих фигур величавы и статичны, так же как лениво-неподвижен тропический пейзаж, на фоне которого они изображены. Художник воспринимает людей в неразрывной связи с окружающим их миром. Человек для него — совершенное создание природы, как цветы, плоды или деревья. Работая над станковой картиной, Гоген всегда стремился решить ее декоративно: плавные контуры, рисунок тканей, причудливый узор ветвей и растений создают ощущение торжественной декорации. Реальная природа Таити трансформируется в яркий красочный узор.

Гоген понимает цвет обобщенно декоративно: увидев на песчаной почве теплые тени, он пишет ее розовой; усиливая интенсивность рефлексов, превращает их в локальные тени. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а, накладывая цвет ровными яркими плоскостями, контрастно сопоставляет их, увеличивая тем самым силу цветового звучания картины («Букет цветов. Цветы Франции», 1891, мл.», между стр. 80 и 81; «А, ты ревнуешь?», 1892, м.ы. 17; обе—ГМИИ). Некоторая матовая блеклость цвета произведений Гогена объясняется недостатками грунтовки, которые оказали впоследствии на них свое губительное влияние.

Столь же экзотичными, как и природа Таити, кажутся Гогену люди, населяющие этот удивительный край. Их жизнь, овеянная воспоминаниями старинных легенд и преданий, кажется ему полной особого значительного смысла. Увлечение образами народного фольклора, таинственной загадочностью древних богов находит своеобразное преломление в ряде поздних работ мастера. В последние годы тяжелобольной художник боролся за сохранение туземной культуры, пытался защитить местное население от притеснений французской администрации. Одинокий и отчаявшийся, он умер в своем доме, который когда-то назвал «Домом радости».

В существенно ином направлении, чем у Сезанна и Гогена, развивались творческие искания Винцента Ван-Гога (1853—1890). Если Сезанн стремился к раскрытию самых общих закономерностей материального мира, если для Гогена была характерна, вне зависимости от его личных настроений, отвлеченность от конкретных противоречий жизни современной ему Франции, то искусству Ван-Гога присуще стремление воплотить сложную противоречивость и смятенность душевного мира современного ему человека.

Искусство Ван-Гога остропсихологично и глубоко, подчас исступленно-драматично. Преодоление ограниченности импрессионизма мыслилось им как возврат искусства к острым проблемам нравственной и духовной жизни человека. В искусстве Ван-Гога нашли свое первое открытое выражение кризис гуманизма конца 19 в., мучительные и безысходные поиски истинного пути его наиболее честными представителями. Это определило и глубокую человечность, искренность творчества Ван-Гога и вместе с тем черты болезненной нервозности, субъективной экспрессии, часто проявляющиеся в его искусстве.

Если односторонняя интерпретация, а по существу фальсификация наследия Сезанна, стала базой для создания холодно-рационалистических, отвлеченно-формальных направлений в буржуазном искусстве 20 в., то односторонняя искаженная трактовка некоторых тенденций в творчестве Ван-Гога характерна для экспрессионистических и вообще субъективно-пессимистических направлений западноевропейского буржуазного искусства 20 в. Для нас решающее значение имеют не подхваченные формализмом черты в творчестве Ван-Гога, а все его искусство — искусство честного и искреннего художника, воплотившего трагедию гуманизма Эпохи начавшегося кризиса буржуазной культуры.

Ван-Гог родился в Голландии в небогатой семье провинциального пастора. Очень рано наметился разрыв между мучительно ищущим смысл жизни молодым Винцентом и мещански-самодовольной атмосферой его семейного окружения.

Ван-Гог уезжает в Бельгию, ищет решения волнующих его вопросов в миссионерской деятельности. В 1878—1879 гг. он проповедует Евангелие на угольных копях Боринажа. Однако вскоре церковные власти отказываются от услуг человека, лишенного необходимых ораторских качеств и к тому же слишком страстно пекущегося о «мирских» невзгодах своей бедной паствы.

Подавленный неудачей, Ван-Гог впервые в двадпатисемилетнем возрасте обращается к языку искусства, уверовав в его великую действенную силу. Так он надеется стать полезным людям. С осени 1880 г. и до весны 1881 г. будущий живописец посещает Брюссельскую Академию художеств. Вскоре он прерывает свое художественное образование и возвращается на родину. В дальнейшем Ван-Гог мечется между отчим домом, Гаагой и другими городами Голландии и Бельгии. Он хватается, равно неудачно, за самые разные дела, одновременно упорно работая как художник.

Первое пятилетие творческой деятельности Ван-Гога (1880—1885) обычно определяется как голландский период, хотя было бы точнее назвать его голландско-бельгийским. В эти годы он стремился в своем искусстве отразить тяжелую жизнь «униженных и оскорбленных», с глубоким чувством он передавал нищету и тяжелый труд шахтеров, ремесленников, крестьян. Глубоко примечательно, что начинающий художник обращается к примеру Милле, копируя его «Анжелюс», и в 1881 г.—к его «Сеятелю» (к этому образу Ван-Гог будет возвращаться и в дальнейшем).

Не менее закономерно, что Ван-Гогу, прожившему более года в стране шахт, при всем его глубоком искреннем демократизме оказался чужд творческий опыт Менье, художника, не столь сострадающего беднякам, сколь утверждающего суровую красоту и величие человека индустриального труда. Знаменитые «Едоки картофеля» (1885; Ларен, собрание Ван-Гог) написаны в мрачных темных тонах и проникнуты духом сумрачной подавленности, почти животной покорности своей судьбе. Вместе с тем в работах раннего периода постепенно раскрывается способность художника с особой интенсивностью и убедительностью передавать и эмоциональную напряженность своего мироощущения и смятенность внутреннего мира изображаемых им людей.

Ван-Гог начинает преодолевать профессиональные недостатки (приблизительность в передаче ракурсов и пропорций, слабое владение анатомией и т. д.), которые проявляются в таких рисунках, как «Подметальщик улицы» (1880—1881; Оттерло, музей Кроллер-Мюллер). Он все более и более овладевает мастерством в передаче характерного и экспрессивно-выразительного. Так, в литографии «Отчаяние» (1882) он с беспощадной правдивостью передает уродство тела увядшей женщины и вместе с тем с глубоким сочувствием раскрывает ту глубокую и горькую безнадежность, которой охвачен этот некрасивый, жалкий, страдающий человек.

Драматическую взволнованность, мучительную, почти болезненную чуткость к страданию Ван-Гог передает и в произведениях, посвященных миру природы, неодушевленным предметам (рисунок «Дерево», 1882, Оттерло, музей Кроллер-Мюл-лер, и «Зимний сад», 1884, Ларен, собрание Ван-Гог). В них Ван-Гогу удалось осуществить свое стремление «вложить в пейзаж то же чувство, что и в человеческую фигуру... f)vo — особая способность растения конвульсивно и страстно цепляться за землю; и все же оно оказывается вырванным из нее бурею» (из письма к брату). Такое «очеловечение», острая драматизация мира вещей и природы — одна из самых характерных черт творчества Ван-Гога.

К 1886 г. полностью выявляется общая направленность творческих исканий Ван-Гога. Переезд художника во Францию окончательно определяет его художественное развитие. Знакомство с импрессионистами, сияние света солнечного юга (Ван-Гог в 1888 г. переезжает из Парижа в Арль) помогают ему освободиться от остатков черноты колорита и выявляют то острое чувство цветовых контрастов, ту эмоциональную гибкую выразительность мазка, которые уже формировались в творческой манере Ван-Гога.

В течение последних четырех лет своей жизни одержимо работающий Ван-Гог создает огромную серию картин, которая определила его место в истории европейского искусства новейшего времени. Правда, приступы душевной болезни, подчас лихорадочная торопливость работы сказываются в неравноценности его произведений. Но наиболее значительные из них наряду с живописью Сезанна оказали огромнейшее воздействие на все дальнейшее развитие западноевропейской живописи.

Для французского периода в творчестве художника характерно при безусловном использовании опыта импрессионистов принципиально иное по сравнению с ними понимание задач искусства. Так, в его картине «Дорога в Овере после дождя» (1890; ГМИИ) (илл. между стр. 88 и 89} поражает не только тонкая, точная передача умытой свежестью природы, освещенной солнцем и еще сверкающей влагой от только что прошедшего дождя, но и острое чувство ее ритмической жизни: бегут ряды садовых гряд, кучерявятся деревья, вьются клубы дыма бегущего поезда, сияют и играют блики солнца на влажной траве — все это сливается в целостную полную жизни картину по-летнему радостного мира.

Поиски новой реалистической выразительности ярко проявляются и в его «Лодках в Сент-Мари» (1888; частное собрание) . Звучная напряженность цвета эстетически подчеркнуто и лаконически-обобщенно передает характер природы и освещения средиземноморского юга. Острый ритм перечеркивающих друг друга мачт и рей, стремительно изогнутые силуэты вытащенных на берег лодок как бы сохраняют в себе ощущение легкого бега по волнам.

Вместе с тем Ван-Гог создает и произведения, в которых начало субъективной экспрессии, принцип самовыражения своего состояния получают примат над задачей отражения и оценки мира. Такой отход в известной мере чувствуется в его «Красных виноградниках в Арле». В выразительно красивой по своему цветовому строю картине заложено противоречие между идиллическим мотивом (закат в безоблачном небе, неторопливый и спокойный сбор урожая в уже охваченном увяданием винограднике) и драматическим настроением образа. Так, беспокойные мазки превращают виноградник в глухо горящий поток пламени, голубые ветви деревьев пронизаны беспокойным порывом, аккорд болезненно-оранжевых тонов неба и тяжелого, голубовато-белого диска солнца создают ощущение смутной тревоги и смятенности.

Визионерский характер присущ и таким пейзажам, как «Звездная ночь. Сен-Реми» (1889; Нью-Йорк, Музей современного искусства). Черно-синий пламень верхушки кипариса на переднем плане противопоставлен шпилю далекой колокольни, притаившейся в синей мгле деревушки. Клубятся то золотистые, то серебристо-голубые мерцающие световые спирали по небу. Все это превращает картину мирной летней ночи в почти апокалиптическое видение.

Безусловно, что ощущение грозной враждебности отчужденного от человека мира, его сумрачной опасной красоты эстетически выражали то положение, в котором находится одинокий, страдающий «маленький человек», не связанный с классом, познавшим законы развития истории. Поэтому и такие работы Ван-Гога глубоко искренни, а их появление было исторически неизбежно. Но они вместе с тем являлись художественным выражением духовного мира тех социальных слоев, которые, страдая от уродств современной им действительности, не видели реальных путей преодоления этих уродств и абсолютизировали свое субъективное состояние, свое чувство трагического отчаяния. Именно эта сторона в творчестве Ван-Гога и будет подхвачена экспрессионизмом и аналогичными художественными течениями в искусстве 20 в.

Было бы неверно, однако, видеть только эту сторону в творчестве Ван-Гога, большого и честного художника. Его «Дорога в Овере после дождя», поразительная своей психологической портретной правдивостью «Спальня художника в Арле» (1888; Ларен, собрание Ван-Гог), «Стул и трубка» (1888—1889; Лондон, галле-рея Тейт) (илл. 15} и многие другие работы волнуют реалистической силой образа, правдивостью чувств. В некоторых работах этого рода поражает не только правдивость его столь эмоционально выразительного художественного языка, но и то ощущение несколько возбужденной жизнерадостности, мажорности восприятия жизни природы, которая показывает, что Ван-Гог был чуток и к красоте и гармонии жизни. Драматизм, нервный надлом, столь характерный для многих работ Ван-Гога,—результат не его болезненно предвзятой тяги к уродливому и отвратительному, к их извращенному смакованию (как это было характерно для некоторых декадентских мастеров культуры того времени), а плод его обостренной чувствительности к тем уродствам и диссонансам, которые несла в себе социальная действительность.

Чуткость к враждебному человеку началу, всегда таящемуся в жизни того общества, где жил Ван-Гог, и скрытому под оболочкой обыденной повседневности, нашла свое выражение в его «Ночном кафе в А-рле» . Тоска и безнадежность одиночества охваченной щемящим отчаянием человеческой души переданы в тускло-ярком мертвенном освещении полупустого кафе; они переданы в унылых фигурах редких таос-етателеи, как бы оглушенных вином и своей отчужденностью от мира. Это душевное состояние выражено и в резких диссонансах красок—зеленого сукна бильярда, розово-желтого пола, красных стен, желтых кругов света вокруг горящих ламп—и особенно в одинокой, беспомощно-тоскливой, напоминающей фантоша фигурке застыло стоящего с опущенными руками официанта.

«Я пытался. .. в этой атмосфере адской печи и бледно горящей серы воплотить все могущество мрака и атмосферу войн. И все же все это я хотел раскрыть под видимостью японской легкости и тартареновского благодушия» (из письма к брату).

Эта же огромная внутренняя напряженность переживания раскрывается и в его портретах и автопортретах. Так его «Автопортрет, посвященный Полю Гогену» (1888; Кембридж, Музей искусств Гарвардского университета), характерен тем чувством суровой и чуть скорбной сосредоточенности и скрытой одержимости, которая дает нам возможность узнать в этом портрете именно художника Ван-Гога с его неповторимым художественным видением мира. Таков и его полный нервной энергии и настороженного напряжения «Автопортрет с перевязанным ухом».

В картине «Женщина в кафе «Тамбурин» (1887; Ларен, собрание Ван-Гог) в скорбно-усталом лице сидящей за столиком в пустом кафе женщины, в нервно-беспокойной фактуре мазков как бы продолжается та тема опустошенной тоски и одиночества, которая впервые прозвучала так ярко и определенно в «Абсенте» Дега. Но здесь этот мотив выражен с меньшей сдержанностью, чем у Дега, с большей страстной ожесточенностью.

В последние годы Ван-Гог был подвержен приступам тяжелого душевного заболевания. У некоторых исследователей возникал соблазн приписать характер искусства Ван-Гога его душевной болезни. Но это не так. Если искусство Ван-Гога и было симптомом болезни, то смертельной болезни самого общества — начавшегося неизлечимого кризиса буржуазного гуманизма.

Современником Сезанна, Ван-Гога и Гогена был Анри де Тулуз-Лотрек (1864— 1901). Его творчество также относят к постимпрессионизму.

Для творчества Тулуз-Лотрека в целом характерно своеобразное развитие и видоизменение традиций искусства Дега и отчасти Э- Мане в сторону все большего подчеркивания моментов экспрессии образа, доходящей почти до гротеска нервной динамики формы. В листах художника пестрой чередой стремительно проходят перед зрителем и безвестные мидинетки и известные певицы ночных кафе; блестящие представители артистической и писательской богемы Парижа и опустившиеся завсегдатаи притонов; проходят то одержимые лихорадочно-судорожным весельем, то охваченные тоской одиночества.

Необычные, порой трагические события биографии, своеобразие обстановки, в которой прошла жизнь художника, сыграли определенную роль в формировании творческих склонностей Тулуз-Лотрека. Он был одним из тех художников Франции конца 19 столетия, в творчестве которых тема социального и душевного неустройства, пусть в очень традиционной и узкой тематически сфере, нашла прямое выражение.

Тулуз-Лотрек происходил из древнего потомственного рода виконтов Южной Франции. В детстве он сломал обе ноги и навсегда остался калекой. Физическое безобразие сделало его парией в глазах респектабельной аристократии.

Моделями для первых живописных полотен художника служат чаще всего его близкие и родственники. Портреты «Графиня Тулуэ-Лотрек за завтраком в Маль-роме» (1883), «Графиня Адель де Тулуз-Лотрек» (1887; оба—Альби, музей Тулуз-Лотрека) отмечены влиянием импрессионистической техники, но стремление к максимальной индивидуализации характеристик, особая, порой беспощадная, порой интимно-грустная зоркость наблюдения говорят о принципиально ином понимании образа человека. Таковы «Молодая женщина, сидящая за столом» (1889; Ларен, собрание Ван-Гог), «Прачка» (1889; Париж, собрание Дортю) и другие работы.

Дальнейшая эволюция искусства Тулуз-Лотрска отмечена продолжением поисков психологической выразительности, развивающихся параллельно с интересом к передаче конкретно-неповторимого облика изображаемых персонажей. Полотно «В кафе» (1891; Бостон, Музей изящных искусств) близко по содержанию известной, уже упоминавшейся выше работе Дега «Абсент». Но в интерпретации Тулуз-Лотрека изображение двух опустившихся пьяниц, тупо застывших за грязным столом, приобретает еще более драматическую окраску.

Позиция Тулуэ-Лотрека—это ироническая позиция сатирика, который постоянно пользуется методом гротескового преувеличения. Подобная черта отчетливо проявилась в таких картинах, как,«Ла Гулю, входящая в Мулен-Руж» (1892; Париж, собрание Бернхейм де Виллер) (илл. 3), «Танец в Муден-Руж» (1890; Филадельфия, частное собрание). Стремление к передаче яркого своеобразия движений, жестов, поз особенно наглядно прослеживается в изображении танцующей в глубине зала пары. Гротесковый силуэт мужчины, выделывающего гибкими ногами необычные антраша, и резкие движения его рыжеволосой партнерши в красных чулках создают острый и лаконический образ, в котором есть черты, сближающие его с выразительностью плаката.

Роль рисунка в искусстве мастера чрезвычайно велика. Острота, выразительность, богатство и разнообразие графического почерка Тулуз-Лотрека делают его выдающимся рисовальщиком 19 в. Графика составляет значительную часть его творческого наследия (многочисленные эстампы, пастели, литографии, рисунки) (илл. ij. Особое место занимают знаменитые афиши. Именно в эти годы складывается специфика плаката как особой формы искусства. Плакат в современном смысле Этого слова и зародился в искусстве Тулуз-Лотрека и отчасти Стейнлена.

Одной из лучших в истории афиш по праву считается его цветная литография «Divan japonais» (1892), рекламирующая маленькое кафе-концерт Неожиданно вынесенный на первый план острый силуэт дамы в модном узком платье и причудливой шляпе, нервно-извилистая линия, очерчивающая контур мужчины, сидящего позади, составляют композиционный стержень листа. Фигура главной героини, поющей на сцене, намеренно отнесена вглубь таким образом, что видны только ее платье и затянутые в длинные темные перчатки руки, а голова срезается рамой листа. В результате смотрящий на афишу как бы сам попадает в атмосферу зрительного зала, на подмостках которого выступает певица Иветт Гильбер.

К образу Иветт Гильбер Лотрек обращался много раз. В 1894 г. он сделал целый альбом литографий, где запечатлел характерные движения и тончайшие оттенки настроений, мимики лица звезды Монмартра. Один из подготовительных вариантов портрета Иветт Гильбер, выполненный в том же году многоцветной масляной эссенцией, хранится в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

В некоторых портретах 1890-х гг. наряду со склонностью к острогротесковой, порой карикатурной передаче образа человека можно проследить и иные тенденции. В портрете доктора Габриэля Тапье де Салейрана фигура медленно бредущего элегантного мужчины, позади которого копошатся странные люди с лицами, напоминающими кошмарные маски, становится почти символом безнадежного отчаяния и одиночества. Эта-же тема прослеживается в картине «Жанна Авриль, выходящая из Мулен-Руж». Нота печального лиризма звучит в одинокой усталой фигуре женщины, в ее потухшем грустном лице.

Творчество Тулуз-Лотрека сыграло большую роль в развитии французской графики конца прошлого века. Дальнейшие поиски выразительности графической техники, понятой несколько более самодовлеюще формально, продолжает Феликс Валлотон (1865—1925). Швейцарец по происхождению, Валлотон большую часть жизни провел в Париже, и обычно его рассматривают как представителя французской школы. Валлотон много работал и как живописец. Интерес к отвлеченно-холодной объемности в трактовке человеческих фигур делает его одним из первых представителей неоклассицистического варианта модерна в живописи. Однако наиболее значительным вкладом в историю искусства была графика Валлотона. Именно Этому художнику принадлежит приоритет в разработке новых возможностей мало практиковавшейся в то время ксилографии.

Иллюстрируя «Книгу масок» (1895) Реми де Гурмона, Валлотон создает ряд портретов известных литераторов того времени. Не отказываясь от индивидуализации портретных образов, он достигает значительной обобщенности в характеристики своих моделей. Особенно интересен портрет Ф. М. Достоевского (гравюра на дереве), трагическая сложность натуры которого была угадана автором. Белое пятно лица с напряженно-пытливым взглядом внимательных глаз четко выделяется на гладком черном фоне. Резко процарапанные линии упрощенно обозначают формы носа, бровей, очертания волос и морщин.

Интересна своей динамикой ксилография «Демонстрация» (1893). Валлотон показывает сцену разгона демонстрации в резком ракурсе сверху вниз, как бы увиденной из окна верхнего этажа. Беспокойное мелькание черных фигурок воспринимается мастером как бы с позиции артистически точного постороннего наблюдателя.

Особое место в развитии французской графики конца 19—начала 20 в. занимает творчество Теофиля Стейнлена (1859—1923). Стейнлен продолжает в новых условиях традиции демократической боевой журнальной графики Франции. Художник не чужд и открытий таких мастеров 1860—1870-х гг., как Э- Мане, Э- Дега, создавших полный выразительной динамики язык, остро и точно передающий характерные мгновенья в вечно подвижной жизни большого города. Однако Стейнлена отличает не столько блеск артистизма в решении того или иного мотива, сколько социально-этическая нацеленность образного решения.

Как точный и острый наблюдатель социального быта Парижа, он стоит ближе к традиции Дега, чем Э- Мане или К. Монс, не достигая, однако, художественной выпуклости и лаконической точности своего старшего современника. Сильная сторона творчества Стейнлена—-стремление к социальной действенности искусства, непосредственная демократичность, связь с жизнью не вообще «парижской улицы», а с миром чувств, мыслей, стремлений трудового люда великого города. В этом смысле он скорее наследник Шарле и Домье, представитель демократической, социально заостренной линии во французской реалистической культуре.

Обращаясь не только к изображению трудящихся, рабочего класса, но стремясь выразить его чувства и идеалы, Стейнлен близок к переходу от буржуазно-демократического реализма к реализму, связанному с идеалами демократии социалистической. Правда, эти идеалы для Стейнлена выступают еще в смутно-неопределенной форме, и в этом отношении художник разделяет силу и слабость стихийно социалистической направленности взглядов и чувств рабочей массы Франции тех лет.

Многие, особенно ранние работы Стейнлена (1880—1890-х гг.) представляют собой иллюстрации к популярным песенкам парижских предместий, публикуемым в отдельных сборниках или на страницах демократических журналов. Эго полные движения, подчас лукавые, подчас печальные, а подчас и сентиментально-чувствительные в духе «жестокого романса» как бы подсмотренные на улице сцены: «Зима», «Молодые работницы»—задорные пересмешницы, идущие после работы па свидание; «Старый бродяга» —несколько сентиментальная композиция, изображающая одинокого старика, делящего свою скудную трапезу с единственным другом—мохнатым, худым псом.

Особое место в творчестве мастера занимают его полные гуманизма и печального юмора сделанные в 1901 г. иллюстрации к «Кренкебилю» А. Франса, столь высоко оцененные самим автором рассказа.

Социальная, антиимпериалистическая направленность особенно ясно звучит в иллюстрации Стейнлена к песенке, повествующей о тяжелой доле солдата, направленного служить в колониальные войска. Антимилитаризм и антиколониализм—характерная черта работ Стейнлена-журналиста, постоянного сотрудника таких левых газет, как «Ассиет о бёр», «Шамбар сосиалист» и др. Таковы, например, рисунки, бичующие «цивилизаторскую» деятельность французских и бельгийских колонизаторов в Конго.

Большое значение имеют литографии Стейнлена, посвященные борьбе рабочего класса Франции. Его «забастовка» (1898) без внешнего пафоса, выразительно передает грозное спокойствие забастовщиков, собравшихся у охраняемых солдатами ворот фабрики. Остро и скупо намечена галлерея характеров этих рабочих, рослых жителей севера Франции с их лицами, полными сурового ума и упрямой простонародной энергии. Точно противопоставлен им столь типичный облик одетых в солдатскую форму приземистых «черномазых» крестьянских парней, пригнанных с сельского юга Франции сюда, в чужую им страну шахт и заводов с незнакомыми и непонятными людьми.

Его цветная литография «Преступление в Па-де-Кале» (1893) своей лаконичной социальной силой и драматизмом предвещает будущие революционные плакаты 20 в. Пафос «Преступления в Па-де-Кале» —пафос горечи и гнева. Эта журнальная иллюстрация-плакат посвящена реальному факту: восемьсот семей бастующих шахтеров были выгнаны жандармами на холод из принадлежащих компании халуп. Образ скорбно-гневного могучего шахтера с ребенком на плече, идущего во главе подавленной горем семьи и грозно сжимающего рукой шахтерскую кирку, вырастает в символ несгибаемой воли, непримиримого революционного гнева рабочего класса Франции.

Искусство Стейнлена сложилось в течение второй половины 1880-х и в 1890-е гг. и тесно связано с пробуждением рабочего класса и вообще демократических сил Франции после периода господства реакции, наступившего вслед за подавлением Парижской коммуны 1871 г. Стейнден продолжал работать в своей манере над привычным кругом тем и в 20 в. И хотя он откликнулся на события первой мировой войны интересной серией «Беженцы» (1916), противостоящей своим гуманизмом шовинистической пропаганде тех лет, он остается в истории французской культуры как мастер, связанный в первую очередь с демократической и социалистической тенденциями во французском искусстве 1880-х—начала 1900-х гг.

В целом в эти годы во Франции в творчестве ее крупнейших мастеров были поставлены проблемы перехода к новым формам реализма, к преодолению распыленной формы и ускользающей мгновенности восприятия импрессионистов. Однако в условиях нарастания первых признаков общего кризиса культуры капитализма, вступившего в завершающую фазу своего развития, решить проблему перехода искусства на более высокую ступень было невозможно, оставаясь в пределах мировоззрения и эстетических представлений старого общества. Отсюда двойственность и противоречивость исканий таких больших мастеров, как Сезанн и Ван-Гог. Эта противоречивость и сделала возможной одностороннюю интерпретацию их наследия формалистическим искусством 20 в.