Министерство образования Республики Беларусь

Белорусский государственный университет

исторический факультет

Реферат на тему:

**Словенская живопись в 1 пол. XIX в.**

Минск – 2007 г.

Словенские земли в продолжение многих столетий входили в состав Габсбургской империи и особенно были тесно связаны с Австрией. Все это наложило отпечаток на культуру Словении, и в частности на ее искусство.

В конце XVIII—начале XIX в. битвы наполеоновских войск с австрийцами разыгрывались на территории словенцев. Недолгое время господства Фран­ции (1809—1813) в этих областях хотя и не дало существенных сдвигов в социальных отношениях, но реформы, проведенные в иллирийских провин­циях, имели определенное значение для роста национального сознания. Осо­бенно важную роль сыграла реформа, касающаяся ограничения прав церкви и разрешения обучения в начальных школах на словенском языке. В Слове­нию начали проникать идеи французской революции, ими, в частности, вдох­новлялся Валентин Водник (1758-1819), один из самых выдающихся деятелей словенского Возрождения. Он был первым поэтом, который стал писать на словенском языке и внедрял его в своем преподавании в гимназии, кроме того, он руко­водил художественно-ремесленной школой. Его деятель­ность была направлена на то, чтобы помочь росту национальной интелли­генции.

С переходом Словении под власть Австрии вновь усиливается германизация словенского народа. Национальное движение, вначале еще слабое, начинает развиваться в конце 20-х гг., но и теперь речь идет не об утверждении сло­венской национальности, а о соединении воедино всех югославских народов-иллиров.

В начале XIX столетия живопись находилась все еще под влиянием традиции и, несмотря на ее тематические отклонения, продолжала носить религиозный оттенок. Эти стилистические тенденции были мотивированы католической церковью, защищающей консерватизм и старые живописные особенности. Одной из основных задач, выполнение которых преследовала церковь при этом, была демонстрация ее превосходства над протестантизмом, который противостоял католической церкви, ослабленной Буржуазной французской революцией, а затем - деятельностью Наполеона Бонапарта.

В Восточной Европе католическая церковь пострадала в первую очередь от реформ, проведенных по приказанию австрийского императора Иосифа II. Ко второй половине XIX столетия баланс между светской и церковной живописью неуклонно менялся в пользу первой. Прослеживается следующая тенденция: то время как церковные заказы представили важный источник дохода для живописцев, они рассматривали светскую живопись как сферу для исследования, в которой можно выработать новые методы письма и новые подходы к письму.

Уже во второй четверти XIX столетия прогрессивные либеральные круги создали ощутимую платформу для дальнейшего национального возрождения. Под влиянием недавно появившихся словенских либералов (младословенцев) и их четко определенной политической программы словенская живопись стала ориентироваться на отражение действительности. Особое распространение получил сельский жанр. Художники отходили от классического наследия и стремились к изображению окружающей их действительности.

Практически не имея своих собственных художественных традиций, словенские художники черпали идеи реализма в различных культурных центрах Европы: в Венеции, Риме, и Вене. Следующее поколение художников-реалистов уже получило образование в Мюнхенской академии и, наконец, обратился к свободной живописи.

Некоторые из самых видных живописцев того времени были выходцами из цеховых корпораций, которые в XIX столетии продолжали специализироваться на живописи и резьбе по дереву. Именно поэтому они унаследовали упрощенную живописную манеру.

Недостаточное развитие национального самосознания словенской интел­лигенции сказалось на изобразительном искусстве. На рубеже XVIII—XIX вв. словенское искусство, как и в предыдущий период, было тесно связано с австрийским. Австрийские художники работали в Словении, и наоборот, некоторые словенские художники вошли в историю не только словенского, но и австрийского искусства. Так, например, уроженцы Словении Франц Кавчич (1762—1828) и Ловро Янша (1749—1812) были воспитанниками Вен­ской Академии и оба впоследствии стали профессорами этой Академии. Кавчич, писавший картины из античной истории и мифологии, был связан не только с австрийским, но и с итальянским искусством; в Италии Кавчич провел несколько лет.

В его живописных работах явно сказались классицистические тенденции. В картине «Фокион» (Любляна, Национальная галерея) с ученической точно­стью воспроизведены все принципы классической композиции. Вместе с тем, в противоположность своим очень сухим, статичным картинам, Кавчич создает живые рисунки («Корчма», Любляна, Национальная галерея), в кото­рых непосредственно проявился его интерес к народному быту. Кроме того, Кавчич создает целую серию рисунков, посвя­щенных архитектурным памятникам Триеста. Они свидетельствуют инте­ресе об художника к старине, о котором приходилось уже не раз упоминать, говоря о югославских художниках.

Творчество Ловро Янши, соратника Кавчича по Венской Академии, разви­валось в несколько другом направлении. Янша поступает в Академию в то время, когда туда был приглашен преподавателем Ф. 3. Вейроттен, приехав­ший в 1776 г. из Франции. Вейроттен был последователем Юбера Робера, кото­рый в это время начал приобретать известность во Франции своими романтизированными руинами; примерно в этом же духе работал и Брандт, у него тоже учился Янша.

В Вене же Ловро Янша изучает творчество Жозефа Берне и сам начи­нает работать в его духе. Он пишет дикие ущелья, руины, низвергающиеся водопады («Пейзаж с руинами» и «Пейзаж с водопадом», 1802, Любляна, Национальная галерея). Для большего эффекта он свои темные по колориту картины пронизывает ярким освещением. В его пейзажах показано величие природы. Романтические настроения можно проследить и в гравированном альбоме этюдов деревьев, изданном под французским названием «Etudes d'Arbres, Dessinees et Gravee par L. Janscha». Для того чтобы создать романтическое настроение, он рисует деревья мощными, но исковерканными. В то же время Янша создает другие, более спо­койные пейзажи. Яркий пример – выполненный сепией «Пейзаж с рекой» (Любляна, Национальная галерея). Эти пейзажи с введением жанровых сцен носят пасто­ральный характер. Непосредственно у Янши не учился никто из словенских художников. Но его гравированные работы были широко известны, и легко проследить их воздействие на словенское искусство.

Классицистические и романтические тенденции, которые можно наблюдать у Кавчича и Янши, определили развитие словенского искусства на бли­жайшие десятилетия. Однако в основе обоих направлений словенского искусства лежало вполне реальное отображение людей и природы родной страны. Интересно, что в Словении, в противоположность Сербии и Хорватии, не была распространена историческая живопись. Объяснение этому можно найти, по-видимому, в том, что Словения и в прошлом не знала государственной самостоятельности. Портрет и пейзаж были теми жанрами искусства, которые в Словении развиты больше других.

При рассмотрении словенского искусства первых лет XIX в. надо учиты­вать, что оно было непосредственно связано не только с Веной, но и с Ита­лией. Так, в Италии учились все три художника, творчество которых опреде­лило развитие словенской живописи в первую половину века. Это были Лангус, Томинц и Строй.

Матей Лангус (1792—1855) попадает в Рим уже сложившимся художником. Сначала он учился у художника Янеза Трейберса в Целовце (Клагенфурт). Во время похода Наполеона он зачисляется в один из иллирийских полков. И только в 1820 г. попадает в Вену, где в продолжение двух лет работает у Кавчича. В Вене он знакомится с Франце Прешерном (1800-1849). Недолго пробыв на родине, он в 1824 г. едет в Рим и до 1826 г. живет там в качестве экстерна Француз­ской Академии в Риме. В 1829 г. возвращается на родину и живет в Любляне.

Во Французской Академии в это время господствует П. Н. Герен со своим лож­ным классицизмом, а Римская Академия определялась творчеством Винченцо Камучини. Лангус делал очень много религиозных композиций, в которых чувст­вуются отзвуки барокко. В его портретах («Автопортрет», Любляна, Нацио­нальная галерея) и пейзажах видна тяга к классицизму. Однако в некото­рых своих работах он отступает от классицизма, например в «Портрете Матия Чопа» (Любляна, Народная университетская библиотека) — филолога и лите­ратурного критика, друга поэта Прешерна. Портрет написан с большой теп­лотой, хотя он и примитивней его обычных работ и напоминает портреты хорватского живописца Векослава Караса (1821-1858). Можно назвать и другие произведения Лангуса, в которых художник пристально наблюдает портретируемого и старается не только изобразить его индивидуальные черты, но придать лицу, особенно глазам, живое выражение. Таким, например, является «Портрет Элеоноры Карингер» (1826, Любляна, Национальная галерея). Жизнь ощутима и в пейзаже «Бегунья» (1826, Любляна, Национальная галерея), несмотря на всю строгость композиционного построе­ния, с четким делением по планам. Декоративное решение листвы деревьев передает величавость и торжественность природы, в то же время на первом плане представлена бытовая сцена: разговаривающие крестьяне, справа – удаляющийся вглубь путешественник.

Такое введение жанровых сцен было в духе европейского пейзажа того времени. Это можно найти и в русской пейзажной живописи у С. Ф. Щед­рина (1745-1804) и у Ф. М. Матвеева (1758-1826), особенно в его итальянских видах, и у самих итальянских художников (Массимо д’Азелио и других). И все же тот характер, кото­рый приобрели эти тенденции в картинах Лангуса, связан с особенностями развития искусства Словении.

В словенском искусстве заметен все больший интерес к обыденному, житейскому; естественно, что оно начинает тяготеть к австрийскому бидермейеру[[1]](#footnote-1). Одним из самых типичных художников этого направления является уроженец Горицы Иосип Томинц (1790—1866), который учился в Венеции, посещал Академию св. Луки в Риме, испытывая влияние сначала Камуччини, затем Хайеца. Вернувшись на родину, Томинц, как и все югославские худож­ники того времени, должен был для заработка заниматься церковными рос­писями, в которых все еще держались реминисценции барокко. В другом русле развивается его портретное искусство, оно напрашивается на сравне­ние с искусством австрийского художника Ф. Г. Вальдмюллера (1793-1865). Он был превосходным мастером живописи, одинаково хорошо работающим на различных материалах: ткань, холст, фарфор, полированная деревянная доска. Как и у Вальдмюллера, портреты Томинца приобретают жанровый характер, что видно в груп­повом портрете «Семья Москон» (1829, Любляна, Национальная галерея). Это, по существу, жанровая сценка, которую можно с успехом назвать «За чашкой кофе». Интересно, что здесь дана анекдотическая завязка. Обе моло­дые женщины, и та, что стоит, разливая кофе, и та, что сидит на диване, куда-то смотрят, их явно живо заинтересовало что-то происходящее вне картины. Пожилая женщина в свою очередь наблюдает за той, которая разливает кофе. Таким образом, в этот портрет вводится какой-то рассказ. Он имеется и в «Портрете отца» (Любляна, Национальная галерея), на котором изображен пожилой отец художника в день своего восьмидесятилетия. Старик изо­бражен в глубокой задумчивости, в руках у него миниатюра, очевидно жены, на столе женская шаль. Выписывая лицо, Томиц использовал более яркие цвета с тонким розовым оттенком.

Эта особенность портретов Томинца и то, как подробно художник выписывает все мелочи, роднит его с бидермейером. Детально переданы не только лица портретируемых (скрупулезно обозначены все бородавки на лице отца), но и вся обстановка. В портрете семьи Москон художник с та­ким же пристальным вниманием изображает лицо, как и кружева воротничка и кофейный сервиз, отражающийся в полированном столе, и рыбок в аква­риуме.

Портреты Томица ясно показывают различие между социальными классами. Изображения людей среднего класса подчеркивают их простое достоинство, умеренность и жизненную мудрость. Его портреты аристократов также содержат детали, отражающие особенности этой социальной группы. Так, к примеру, это могут быть фамильные ценности типа женских драгоценностей, или фарфора в групповом портрете семьи Москон.

У Томинца имеется портрет поляка. Интерес к угнетенной национальности со стороны словенского художника не случаен. Кроме того, в созданной этим мастером галерее портретов немалое место занимает изображение общественных деятелей. Он пишет портрет Станко Враза (1841, Загреб, галерея), известного политического деятеля Блажа Хробата (Любляна, Национальный музей) и других. С некоторой наивностью художник пытается рассказать о своих моделях. Так, например, в портрете Михаила Амброжа (1850, Любляна, городской Музей), желая показать, что Амброж был актив­ным участником «Новиц»[[2]](#footnote-2), он его представляет с этим журналом в руке. Вместе с тем в таких портретах, как «Станко Враз» или «Михаил Амброж», нет присущей бидермейеру приглаженности. Эти произведения отличаются серьезностью, характерной и для портретов сербского и хорватского искус­ства середины века. И все же основной путь словенских художников первой половины века был путем от классицизма к бидермейеру.

Пристальное изучение натуры, характерное для творчества Томинца, было важным моментом в формировании словенского искусства. Эту же тенден­цию можно проследить и в творчестве Михаила Строя (1803—1871). Ми­хаил Строй учился, как и другие словенские художники, в Венеции и Риме. Затем закончил Академию искусств в Вене. С 1830 г. художник жил в Загребе, где принимал участие в деятельности иллирийского кружка Станко Враза. В 1840—1850 гг. Строй становится самым модным, фешенебельным портретистом. М. Строй развил сложную и искусную, но приятную манеру портретной живописи, которая и явилась предпосылкой к его успеху. Так же как и у Томинца, у Строя можно наблюдать как бы общение изображенного со зрителем. Это достигается композиционными приемами художника, не отли­чающимися, впрочем, разнообразием. Так, например, Михаил Строй, изо­бражая женщину на балконе, как в портрете «Неизвестной в белом» (1847, Любляна, частное собрание), так и в «Женском портрете у балюстрады», повторяет один и тот же прием: фигуры в обоих портретах даны наклонен­ными вперед, благодаря чему создается впечатление, что они что-то рас­сматривают вне картины. Однако пейзажный фон в этих женских портретах Михаила Строя вымышленный, органически не связан с фигурами и произ­водит впечатление декорации. Строй выработал специальный тип женского портрета с узким лицом, меланхоличным выражением лица, подчеркивал изящные руки и плечи, как, например, в портрете Луизы Песджаковой (1855). Несмотря на полную свою финансовую зависимость от живописи, при которой трудно говорить о призвании и вдохновении, М. Строю удавалось в основном писать именно то, что ему нравилось, и именно так, как ему нравилось.

Параллельно развиваются и романтические тенденции, что видно в пейзажной живописи Франца Курца-Гольденштейна (1807—1878), сохраняющей традиции Янши. Но важно отметить, что художник ищет романтические мотивы у себя на родине. В пейзаже «Шкоуянска Яма» (Любляна, Национальная галерея), выбирая эффектный мотив, пейзажист как бы наслаждается величественной красотой родной природы. Эмоциональная приподнятость ощущается и в его «Портрете поэта Прешерна» (1849, Любляна, частное собрание).

Романтические тенденции сказываются и у Марко Пернхарта (1824—1871). Пернхарт воспринял первые основы живописи от художника-любителя Эдварда Моро, затем, чувствуя тягу к живописи, по собственному желанию обучался в Вене и Мюнхене. Здесь особое влияние на Пернхарта оказало творчество нидерландских пейзажистов XVII в. с их тщательно выписанными деталями. В его картинах мы видим широкие панорамы гор с резким светом и глубо­кими тенями, с клубящимися облаками на вершинах («Озеро», Любляна, Национальная галерея, и др.). Пернхарт, как и Лангус, любит по контрасту с величием природы показывать затерянность в ней человека. Так, в пейзаже «Горные вершины» (Любляна, Национальная галерея) маленькие домики и человек, идущий по дороге, как бы придавлены нагромождением остроконечных гор. Романтично-реалистическое представление гористого пейзажа – характерная особенность живописи Пернхарта. В своих больших композиционных пейзажах он, бесспорно, многое привносил от себя, но все же почти всегда по его произведениям можно определить, с какого места изображен тот или другой вид. Чтобы охватить взглядом как можно больше пространства и отобразить эту величественную панораму на полотне, Пернхарт часто взбирался на вершины гор, откуда созерцал отдаленные Восточные Альпы. Вообще панорамная живопись стала очень популярной к середине XIX в., чему способствовало быстрое развитие оптики и фотографии. В небольших этюдах Пернхарта («Река Сава», 1851, Любляна, Национальная галерея, и др.) также отражается величие природы благодаря широко открывающейся панораме гор, но в этих работах ощущается более непосредственное отношение к природе.

Наконец, романтические тенденции можно проследить и у самого молодого из этой группы художников, Антона Карингера (1829—1870). Этот словенский пейзажист и портретист был выходцем из среднего класса, поэтому начал серьезно заниматься живописью только после получения своего первого образования[[3]](#footnote-3). По суще­ству, в его пейзажах природа так же величественна, как и у Пернхарта. У обоих живописцев можно наблюдать свободную компоновку, хотя всегда изображена вполне определенная местность. Но, как справедливо пишут югославские историки искусства, пейзажи Карингера по цвету разнообраз­нее и живее.

Пейзажей Карингера несут в себе и другую отличительную особенность: в отличие от Янши, Лангуса и Пернхарта (которые жанровые сценки давали на первом плане) он переносит свои небольшие фигурки в глубину картины («Триглавский пей­заж», 1861, Любляна, Национальная галерея). От этого совсем по-другому воспринимаешь природу, она ощущается ближе, как бы окружает тебя. По существу, это уже прием реалистического пейзажа, который был широко использован французскими художниками-барбизонцами, в частности Руссо, но в словенском искусстве эта тенденция проявляется еще робко. Карингер писал не только пейзажи, но работал и в других жанрах. Любопытен его «Автопортрет» (1865, Любляна, Национальная галерея). Как и Михаил Строй в своем портрете Амброжа, Карингер несколько наивно хочет показать деятельность изображенного человека. В данном случае, изобразив себя на фоне своих произведений: пейзажа, портрета и религиозной композиции, он рассказывает зрителю не только о своей профессии, но и о своей работе в различных жанрах. Автопортрет Карингера с его внимательной характери­стикой модели говорит и о том, как настойчиво в изобразительное искус­ство Словении проникают реалистические тенденции. Ближе к концу своей карьеры живописца Карингер несколько пересмотрел способы письма: смягчил мазки, стал более смело смешивать цвета.

Таким образом, в середине века и те художники, которые идут от классицизма, и те, в творчестве которых проявляются романтические тенденции, все ближе подходят к реализму.

Однако в полную силу реализм развивается и связывается с именами братьев Шубицев — Янеза (1850—1889) и Юрия (1855—1890), сыгравших одну из главных ролей в словенском искусстве. Оба брата много работали в области декоративной и, в частности, церковной росписи. Но они интересны не декоративными произведениями, исполненными в духе австрийского художника Ганса Макарта (1840-1884), у которого, кстати, учился Янез, а своими сравнительно немногочисленными портретами, жанровыми сценами и пейзажами.

1. Бидермейер (нем. Biedermeier, Biedermaier) — художественный стиль, направление в немецком и австрийском искусстве, (архитектуре и дизайне), распространённый в 1815—1848 гг. Получил свое название благодаря шутливому псевдониму «Готлиб Бидермейер», популярному среди немецких поэтов, воплощавших буржуазные вкусы. В бидермейере отразились представления «бюргерской» среды, формы стиля ампир преобразовывались в духе интимности и домашнего уюта. Для бидермейера характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы и бытовых деталей. Представители бидермейера в живописи: немецкие художники Г. Ф. Керстинг, Л. Рихтер, Карл Шпицвег, австрийские Мориц фон Швинд и Фердинанд Вальдмюллер. [↑](#footnote-ref-1)
2. Журнал «Novic» выходил с 1843 г. в Любляне под редакцией Блейвеса. [↑](#footnote-ref-2)
3. По образованию А. Карингер был военным. [↑](#footnote-ref-3)