

М. В. Омеляненко

## **Эволюция художественного метода Макса Либермана в контексте европейского искусства второй половины XIX в.**

Творчество немецкого художника Макса Либермана (1847–1935) отличалось выраженной эволюцией художественного метода и живописной манеры. Интересуясь развитием новаторской французской школы второй половины XIX в. как художник, критик и коллекционер, он сближался с позицией барбизонцев, Э. Мане, импрессионистов и даже постимпрессионистов. Этот процесс охватывает время с 1870-х гг. до начала XX в. и не имеет однозначной периодизации. Исследование художественного метода Либермана и уточнение его связей с европейским искусством невозможно без анализа тематического и жанрового аспектов его творчества. Содержание бытового жанра, доминирующего в его живописи, дает возможность разграничить стадии эволюции и выявить соотношение между различными влияниями и уникальным личным подходом к творчеству.

Ключевые слова: немецкое искусство XIX в., немецко-французские художественные связи, бытовой жанр, реализм в живописи, импрессионизм, Макс Либерман

Mariya V. Omelyanenko

## **The evolution of Max Liebermann's method and European art of the second half of the 19th century**

The art of Max Liebermann (1847–1935) is characterized by a strong evolution of artistic method and style. Liebermann was interested in the experiments of the 19th century French school as an artist, critic and collector. He was close to the art of the Barbizon school, E. Manet, the Impressionists and Post-Impressionists. This process covers the time from the 1870s to the beginning of the 20th century and does not have a clear periodization. The study of Liebermann's artistic method requires an analysis of the thematic and genre aspects of his work. The subjects of his genre painting make it possible to distinguish between the stages of evolution and to reveal the relationship between various influences and a unique personal concept.

Keywords: German art of the 19th century, German-French relations in art, genre painting, realism in painting, impressionism, Max Liebermann  
DOI 10.30725/2619-0303-2022-3-166-170

Творчество выдающегося берлинского живописца и графика Макса Либермана (1847–1935) представлено в российских собраниях лишь небольшим количеством произведений, что предопределило отсутствие отечественных публикаций, отражающих деятельность этого художника. Вместе с тем этот вопрос имеет актуальность в контексте проблематики влияния французской новаторской живописи второй половины XIX в. на ведущих представителей других национальных школ искусства в Европе, включая русский импрессионизм. Немецкоязычная традиция искусствоведческого анализа творчества Либермана, напротив, началась при его жизни и уже на раннем этапе отличалась большим объемом исследований и их высоким качеством. Среди писавших об этом мастере были М. Фридлендер и В. Гаузенштейн. Автором самой подробной монографии, появившейся в период расцвета карьеры художника, стал Э. Ханке (1914) [1].

В ранней литературе живопись Либермана стереотипно определялась как движение от реализма (он же иногда – натурализм) к импрессионизму или люминаризму. Последний термин описывает колористическую живопись с доминантой тонового аспекта, без экспериментов с цветом. В современных монографиях, а также в многочисленных выставочных проектах, сопровождаемых каталогами, Макс Либерман – ключевая фигура немецкого импрессионизма. Именно это обстоятельство стало исключительно важным для его общей характеристики после окончательного осмысления роли импрессионизма в формировании современных представлений о живописи и станковой картине.

В соответствии с этим в творчестве Либермана обсуждаются, прежде всего, выразительные средства – манера живописи, но также и принципы взаимодействия с натурным впечатлением (наличие пленэра и доминирование картины-этюда). Цель

данной статьи – привнести в устоявшееся объективное понимание художественной эволюции Либермана дополнительные наблюдения, основанные на сравнительном анализе тематических и жанровых концепций его произведений. В качестве гипотезы можно предположить, что игнорирование стилистического подхода даст более точную картину стадий творчества художника и его отношения к реалистическому методу и импрессионистическому направлению.

Творческая биография и профессиональная карьера М/ Либермана охватывают продолжительный период. Он сформировался в конце 1860-х – начале 1870-х гг. как жанровый живописец под влиянием немецкого реалистического искусства А. Менцеля и Дюссельдорфской школы, а также картины «Щипательницы корпии» (1871) венгра М. Мункачи. Важную роль в его развитии играли многочисленные поездки во Францию и Голландию. В частности, посещения Франции в 1873 и 1878 гг. способствовали мощному влиянию реалистической «школы Фонтенбло» – барбизонцев, Г. Курбе и особенно Ф. Милле, ставшего важным ориентиром также для друга Либермана голландского реалиста Й. Израэляса.

Творчество Э. Мане, Э. Дега и других французских новаторов было хорошо знакомо М. Либерману и отразилось в его художественной практике начиная с 1880-х гг. После середины 1890-х гг. он сближался с этими мастерами и по своим выразительным средствам, и по теоретической позиции.

С 1884 г. Либерман жил в Берлине, став к началу XX в. одним из лидеров немецкой художественной жизни. Пик славы живописца пришелся на время деятельности Берлинского Сецессиона в 1900-е гг. В поздний период, до прихода к власти нацистов, Либерман был главой Прусской Академии художеств (1920–1933). Однако вершина его художественной деятельности была позади – его творчество сузилось по задачам и утратило свое былое значение. С позиций научной истории искусства творчество Либермана имеет следующие характерные черты: длительность развития и выраженные изменения художественного метода и живописной манеры; явный отклик на происходящее в новаторской французской живописи; существенная связь с голландской школой (бытовым жанром и персонально творчеством Рембрандта и Ф. Хальса). Кроме живописи, Либерман занимался графикой, в том числе печатной (в технике литографии). Необходимо отметить наличие у него теоретической рефлексии – с 1898 г. он публику-

вал глубокие по содержанию критические статьи и активно участвовал в эстетической полемике [2]. Либерман был коллекционером искусства и владел произведениями Э. Мане, импрессионистов, П. Сезанна и других мастеров. Карьерная активность художника в начале XX в. приводила к расширению его художественных экспериментов, появлению несвойственных для него задач.

В целом его позиция в искусстве, несмотря на принадлежность Либермана к элите в его профессии, тяготела не к охранительской, а к экспериментальной тенденции в художественной жизни Берлина, хотя в довоенное время он поучаствовал в конфликте благопристойного Сецессиона и экспрессионистов. Еще одно немаловажное обстоятельство, наложившее отпечаток на взлет и упадок карьеры Либермана, – контекст его этнической принадлежности. Его жизнь ассимилированного немецкого еврея из состоятельного семейства, добившегося при этом колоссального личного успеха, протекала на специфическом фоне культурных программ сионизма и затем появления нацистской идеологии. Таким образом, его персона оказывалась объектом внеэстетических интерпретаций и использовалась представителями разных политических сил. Этнической принадлежностью обусловлены также некоторые предпочтения художника в области искусства – например, ощущение особого сродства с голландской школой и Рембрандтом.

Развитие живописи Либермана от реализма к импрессионизму не имеет четкой стадийности. Хронология этих изменений проблематична и в отношении манеры, и в отношении непосредственного метода ведения работы над картиной, и в отношении сюжетно-жанровых задач. Например, в связанных с амстердамскими впечатлениями произведениях рубежа 1870–1880-х гг. одновременно есть и опыт реализма, и подражание подходу Э. Мане. Описание одной только живописной манеры Либермана в ее эволюции и вариантах потребовало бы объемного очерка. Для нас существенно, что к началу XX в. она достигает стадии нарочитой, даже отталкивающей грубости и небрежности. Работа ведется очень упрощенно, большими кистями, без детализации и почти без конструирования формы светотенью.

Характерный образец такого подхода – картина «Человек с попугаями» (1902). Эта композиция написана по результатам посещения зоопарка Артис в Амстердаме в 1901 г. Следовательно, это не этюдная работа с на-

туры, а картина по памяти и представлению, и объяснить быструю грубую живопись обстоятельствами и скоростью создания полотна не получится. У картины есть реплики и предварительный рисунок, также имеющий очень высокую степень неопределенности изображения: есть ощущение, что и на стадии замысла, и в финале задача конкретного размещения элементов сцены и их очертаний так и осталась не решенной.

Вне общего контекста эта манера не понятна и может ассоциироваться с неумелостью или деградацией живописного навыка. Но стоит только сопоставить «Человека с попугаями» с более ранней картиной «Женщина с козами в дюнах» (1890) или пастелью «Девушка с коровой» (1880–1890-е гг.), становится очевидной изощренность работы художника с компоновкой, силуэтом, конструированием формы, а также безупречность его анатомического знания человека и животных. «Женщина с козами в дюнах» композиционно достигает уровня Дега, о котором Либерман восхищенно писал в своей дебютной статье как о художнике-гордеце, намеренно прячущим свою виртуозность и создающим искусство, которое кажется «наивным» [3, с. 195]. Таким образом, развитие живописной манеры Либермана в направлении упрощенной, грубой работы с масляной техникой имело характер осознанной программы. Доминирующий жанр в живописи Либермана – бытовой. Он принципиально придерживался этого выбора, изображая современные типы людей и повседневные ситуации. Именно нюансы трактовки бытовой картины могут, по нашему мнению, служить наилучшим инструментом выявления его отношения к художественным методам реализма и импрессионизма в динамике. Картина «Женщины, ощипывающие гусей» (1872) – первое значительное произведение Либермана, возникшее под влиянием А. Менцеля и М. Мункаки.

Специфическим интересом художника становится популярная в искусстве того времени тема труда – в данном случае, простого ручного, не индустриального, но коллективного и требующего от художника небольшого исследования всего процесса. В живописном отношении сюжет реализован детально и скромно, в духе старых голландцев. Эта живописная объективность с отказом от эстетической выразительности и позже иногда использовалась художником, когда его искусство уже достигло большей изощренности и содержания, и формы. В картине 1872 г. сочетание выбора сюжета,

повествовательности и стилистической нейтральности однозначно свидетельствуют о том, что перед нами воплощение реалистического метода в изобразительном искусстве. Особенность интерпретации реализма у Либермана – исследование действительности без социальной критики. Можно сказать, что в этом случае художник сближается по своему объективному подходу с учеными-этнографами, которые описывают необычные явления с научно-просветительскими целями. В дальнейшем тема коллективного и также индустриального труда чрезвычайно занимала художника. В его произведениях появились мотивы, связанные с процессом отбеливания холстов, инструментами ткачества, прядения, вязания, сапожного ремесла. Их содержание исследует определенный профессиональный тип (не социальный слой, как в критическом реализме), специальные трудовые навыки, часто незнакомые посетителям художественных выставок, а также организацию рабочего процесса (например, распределение функций или стадий производства между работниками).

К периоду высокого расцвета мастерства и художественного мышления Либермана относятся «Прядильщицы льна в Ларене» (1887). Эту картину можно сопоставить как с «Железопрокатным заводом» Менцеля (1875), так и с динамичными сценами Г. Кайботта и Э. Дега, посвященными анализу стереотипных движений рабочих или спортсменов. Композиция Либермана устроена так, что зритель может понять специфику помещения и реконструировать необычные действия персонажей, траектории их движения, распределение задач между прядильщицами и подростками у станков. Впечатление моментального снимка здесь сочетается с изысканными расчетами композиционного равновесия и динамики, сложного порядка и вторгающихся в него элементов хаоса – упавших на пол волокон и девушки, идущей перпендикулярно прядильщицам. Возникает кинематографический эффект оживленного пространства, в котором мы можем предугадать последующее расположение фигур.

Другая большая группа произведений Либермана представляет тему традиционного крестьянского труда, например, мотивы выпаса животных, где художник мог продемонстрировать свой дар анималиста. Иногда это не коллективный труд на поле или вблизи рыбацкой деревни, а однофигурные композиции без активного действия, имеющие созерцательный характер, с потенциалом

выхода на философское и символическое содержание. Изначально крестьянская тема связана с влиянием на Либермана Г. Курбе и Ф. Милле. Работая над образом крестьянской жизни в 1880–1890-е гг., художник сближался с идеями своего современника Й. Израэляса, но также и В. Ван Гога. Художественные решения картин Либермана с сюжетами из крестьянской жизни различны. Часто это этюдная живопись с продуманными эффектами небрежности, упором на аспект тона и спокойным колоритом, воспроизводящим неяркие краски голландских ландшафтов.

Однако есть и та особенно грубая манера, о которой написано выше (она появляется в 1890-е гг.). По своему художественному методу крестьянский жанр у Либермана имеет отношение к реализму. Но в таких картинах, как «Женщина с козами в дюнах» (1890) или «Крестьянин с корзиной в дюнах» (1896), мы видим, что выбор содержания с ослаблением сюжетно-повествовательной составляющей, а также экспериментальные приемы живописи делают связь этих произведений с реализмом проблематичнее, чем в «Прядильщицах». Реалистическое исследование действительности в случае этой группы произведений не имеет полноценного и объективного характера. Подход художника ближе к импрессионистическому субъективному методу восприятия природы, разве что он все-таки предпринимает специальные экспедиции в голландскую провинцию. Этот акт исследовательского усилия по изучению человеческих типов и чьего-то образа жизни сам по себе значим для реалистического метода. Сходным образом следует интерпретировать отражение Либерманом жизни социальных учреждений Амстердама, которой посвящены его многочисленные произведения конца 1870-х – начала 1880-х гг. В этой группе картин можно наблюдать максимальные различия в подходе к работе с бытовым сюжетом. Этот цикл разнороден и имеет экспериментальный для художника характер и в концептуальном, и в формальном отношении. В частности, ряд полотен, связанных со сценами в доме престарелых, представляет собой попытку усвоить подход Э. Мане к современной жанровой картине со смелым воспроизведением натурального впечатления от света и цвета и попыткой переосмыслить приземленные повседневные ситуации как эстетические образы.

Тем не менее в концептуальном отношении это гораздо ближе к реалистическому методу, чем к импрессионизму. То же можно

сказать про большинство изображений, посвященных жизни девушек в сиротском доме, с различными сюжетами (обучение, шитье, отдых). Характер объективного или более личного изучения скрытой от посторонних жизни здесь почти всегда сохраняется. Однако можно наблюдать и смещение внимания художника – от изучения общественного явления к чисто эстетическому впечатлению от него. В частности, картина «Сиротский дом в Амстердаме» (1876) демонстрирует такой эпизод преимущественного интереса к декоративным возможностям живописи, к пониманию станковой картины как эстетического объекта, а не визуального рассказа о прогрессивном благотворительном учреждении. Каждый раз, когда у Либермана появлялась эта интенция, направленная на работу со средствами самой живописи, а не с задачей отражения в картине визуального опыта, он и становился импрессионистом по методу.

Особенно ярко это проявилось позже, в 1890-е гг. и в начале XX в., в той части произведений живописца, сюжеты которых, что важно, наконец-то совпадают с основным содержанием искусства Мане и импрессионистов, посвященного жизни буржуазного Парижа. У Либермана это места городского отдыха в Берлине, Гамбурге, городах Голландии – изображения уличных кафе, террас, курортных развлечений (пляжа, спортивных площадок). Пример – «Уличный ресторан в Лейдене» (1905), картина-этиюд с характерной для импрессионизма трансформацией задач бытового и пейзажного жанра. С точки зрения социологии искусства, Либерман не покидает свой круг общения и не пересекает границы обычной жизни знаменитого и обеспеченного художника. Он не изучает образ существования другой страты, как в случае с пастухами или прядильщицами.

На этой собственно импрессионистической стадии исследовательское усилие при выборе и разработке темы если не исключается из художественного подхода, то значительно модифицируется и перестает иметь прежнее главенствующее значение. Сюжет и повествование как бы отмирают, и это очень существенное видоизменение в истории бытового жанра, которого в принципе бы не появилось, не будь импрессионистов-французов и особенно их системы жанров, как ее интерпретировал К. Моне. В дальнейшем, в течение первых двух десятилетий XX в. такая новая трактовка жанровой картины доминирует в творчестве Либермана и приводит к тому, что его живопись стали однозначно

определять как немецкий аналог импрессионистического направления. Уже в послевоенный период, бытовая тематика в картинах Либермана сузилась до впечатлений жизни на вилле художника (например, семейных сцен).

В творчестве 1920-х гг. появилось доминирование камерных пейзажей, портретов и автопортретов, отсылающих к поздним изображениям Рембрандта и являющихся оммажем этому художественному кумиру Либермана. В рамках чисто импрессионистического бытового жанра в живописи Либермана, начиная с рубежа веков, можно выделить еще одно концептуально-тематическое направление. Это картины, этюды и зарисовки с немногими воспроизводящимися сюжетами, сутью которых становится действие и движение человеческого тела, – изобразительная задача, волновавшая художника еще в ранние годы. Показательными примерами можно назвать ситуации на пляже (особенно мотив купания обнаженных мальчиков и вбегания в волну прибой), а также мотив «дороги в школу» с группами девочек, устремляющимися от первого плана вглубь пространства. Эти незамысловатые сцены, часто с грубым вариантом живописной манеры Либермана, по некоторым внешним и концептуальным признакам сопоставимы скорее с постимпрессионизмом во Франции, чем с импрессионизмом. То же, как нам представляется, можно отнести и к автопортретам и пейзажам с уголками сада вблизи собственного дома. Основания для такого определения следующие. Пережив этапы интереса к повествовательной жанровой живописи и, позже, к художественным эффектам импрессионизма в почти бессюжетных произведениях, художник приблизился к пониманию искусства как непрерывного процесса, творческого усилия, в котором эстетика картины перестает быть конечной целью.

Подобно П. Сезанну и В. Ван Гогу, Либерман обратился к сложному художественному переосмыслению природы и к попыткам вербализовать свою теоретическую позицию, что соответствует во французской школе этапу работы Ж. Сера и постимпрессионистов, а не импрессионизму. Важный контекст: на начало XX в. в Германии приходится расцвет изучения творчества Ван Гога и Сезанна, что существенно для чуткого к художественной моде Либермана. Есть также и стилистическая аналогия постимпрессионизма: плоскостная, упрощенная по рисунку и светотеневому решению манера, характерная для картин Либермана этого времени.

Итак, сюжетно-жанровые особенно-

сти различных по времени произведений Макса Либермана помогают уточнить его художественную эволюцию и отношение, во-первых, к такому общеевропейскому творческому методу, как реализм, и, во-вторых, к французскому импрессионизму. Обращение к теме коллективного труда (в том числе, крестьянского и индустриального) характерно для его жанровой живописи 1870–1880-х гг. В этом случае художник сближался по своей позиции с художественной объективностью европейского не критического реализма, включая опыт французских мастеров середины XIX в. и особенно Г. Курбе.

Несколько иначе реалистический подход был интерпретирован в картинах и пастелях крестьянского жанра второй половины 1880–1890-х гг. Его однофигурные композиции или композиции с компонентом анималистики тяготели к созерцательности Ф. Милле и утрате существенной для реализма работы по отражению социальной действительности.

К реализму относится также изучение Либерманом жизни благотворительных учреждений Амстердама, воплощенное в его картинах второй половины 1870-х – начала 1880-х гг., где он начал экспериментировать с выразительными средствами под влиянием уже Э. Мане и импрессионистов. Импрессионистический метод представлен в искусстве Либермана в жанровой живописи, начиная со второй половины 1890-х гг. и до Первой мировой войны – в произведениях, тематически аналогичных опыту французов (мотивы столичной и курортной жизни). Однако в этих временных рамках можно выделить также явление, сближающее творчество Либермана с концепциями постимпрессионистов. Это бытовые картины, в которых внимание смещено с сюжета на изучение моторики тела, действия и пространственности.

### Список литературы

1. Hancke E. Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin: B. Cassirer, 1914. 547 S.
2. Liebermann M. Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1978. 320 S.
3. Liebermann M. Degas // PAN. Berlin, 1898–1899. H. III–IV. S. 195.

### References

1. Hancke E. Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin: B. Cassirer, 1914. 547.
2. Liebermann M. Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1978. 320.
3. Liebermann M. Degas. PAN. Berlin, 1898–1899. III–IV, 195.