

ла до 32 метров. Это решение является одним из самых спорных в связи с тем, что постройка столь широких бульваров имела в себе несколько функциональных значений. Помимо решения проблем с уличным движением именно такая планировка улиц позволяла в кратчайшие сроки доставить кавалерию прямо из казарм в рабочие районы, а ширина бульваров не позволяла возводить баррикады. Таким образом, построенные бульвары очень удачно сочетали в себе ряд важных функций:

- обеспечение комфортного уличного движения;
- невозможность возведения баррикад;
- полный контроль рабочих кварталов.

Так же проект реконструкции предусматривал смещение градостроительной активности из аристократических предместий, отрезанных от Парижа линией старых укреплений, в центр города. Пробитые по старым кварталам, новые улицы застраивались жильем для буржуазии. Например, такие магистрали, как Риволи и Севастопольский бульвар, Сен-Жерменский бульвар, обросли многоэтажными домами с характерными парижскими мансардами. Высота новых рядовых построек выравнивалась по карнизам дворцов (эта высота равна отметке в 21 метр). В 6–7-этажных зданиях нижний этаж строился с высокими потолками, так как отводился под торговые помещения, а один, иногда два верхних превращались в мансардные или аттиковые. Дома состояли из 6 этажей плюс мансарда, первый этаж – магазинный, третий этаж был увенчан балкончиками с чугунными решетками, крыша покрывалась графитом. В архитектуре главным новшеством было то, что здания строили не по индивидуальному плану, а по единому стандарту. Мансарды (куда обычно селили слуг) и первые этажи предназначались для самых разных целей, поэтому имели еще некоторые различия в планировке. Остальные – жилые. Жилые этажи всегда строились стандартно. Данное решение так же вызывает массу споров. С одной стороны был наведен порядок: образ прямых широких проспектов был изящно дополнен стройной архитектурой. Был создан единый образ, который город успешно поддерживает и в наши дни. Но, с другой стороны, город потерял индивидуальность, архитектура, как считается, потеряла свою выразительность и стала бесчувственной, современной.

Проект перестройки города является столь противоречивым в связи с тем, что он очень специфичен. То, что у многих городов длится десятилетиями, а то и сотнями лет в Париже уложилось в отрезок равный 18 годам. Осману удалось невероятными темпами ускорить эволюцию Парижа. Если посмотреть на ситуацию трезво, совершенно без эмоций, то становится очевидным, что без столь резкого вмешательства в структуру города он бы попросту не выжил. Те действия, что предпринял ба-

рон Осман были просто необходимы. Разница лишь в том, что Осману удалось взглянуть на ситуацию с современной точки зрения, просчитав перспективы развития города. Париж действительно многое потерял, но получил гораздо больше, потеряв индивидуальность, город получил право на жизнь.

Литература

1. Глазычев, В. Л. Урбанистика / В. Л. Глазычев. – М. : Европа, 2008. – 220 с.
2. Духан, И. Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века / И. Духан. – Минск, БГУ, 2010. – 223 с.
3. Духан, И. Н. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре : учеб. пособие / И. Духан. – Минск : БГУ, 2005. – 104 с.

МИШЕЛЬ ФУКО. ЖИВОПИСЬ МАНЕ

О. С. Добринская, студентка 3 курса
ГИУСТ БГУ
Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент **О. Д. Баженова** (ГИУСТ БГУ)

Французский мыслитель Мишель Фуко (1926–1984) в своей известной лекции о живописи Эдуарда Мане 1968 года задался вопросом, где и как заканчивается одна эпоха и начинается другая. Предметом его раздумий стала живопись первого художника-импрессиониста Эдуарда Мане (1832–1883). Философ в своей лекции анализирует тринадцать картин Мане в трех главных аспектах, предсказывающих появление во второй половине XIX века новой визуальной культуры: пространство полотна, освещение и место зрителя.

Со времен открытия перспективы в эпоху Ренессанса художники воспроизводили на двухмерном холсте трехмерное пространство, однако во второй половине XIX века наметилось движение в противоположную сторону: Мане начал ломать перспективу и подчеркивать материальность холста, на котором материализуется (возникает) изображение. В будущем такая тенденция приведет к появлению абстрактной живописи.

Картины Мане стремятся показать зрителю, что они написаны на определенном и, что еще более важно, ограниченном фрагменте пространства.

В своей лекции Мишель Фуко смог раскрыть для зрителя сущность материального в полотнах Мане через их внутреннее энергетическое содержание; подчеркнул одну из идей импрессионизма, а именно идею о картине, как о холсте, покрытом красками и убереженном от иллюзорных эффектов пространства, свойственных многим предше-

ствующим направлениям и эпохам. М. Фуко назвал новую, наступающую вместе с импрессионизмом эпоху «эпохой Изображения».

Анализируя ряд произведений художника Мане, Мишель Фуко акцентирует внимание на отсутствии или ограниченности заднего плана полотен («Бал-маскарад в Опере», «Флейтист»), на выявлении фактуры холста через нанесение мазков, на выраженность вертикалей и горизонталей, методично напоминающих зрителю о существовании прямоугольника холста, прямоугольника рамы, – то есть в целом на материальность произведения. Эти вертикали и горизонталы как бы поглощают перспективу и убеждают зрителя в двухмерности холста («Железная дорога», «Балкон», «В оранжеее»).

Важной стороной лекции Мишеля Фуко является обращение к «оборотной» стороне картины, через противоположные направления взглядов героев картин. Можно сказать, что он будит в зрителе желание обойти картину, заглянуть по ту сторону и открыть для себя невидимое, что скрыто за взглядом персонажа и материальной рамой. Фуко говорит о том, что художник зачастую лукавит, провоцируя любопытство смотрящего («Официантка с кружками», «Железная дорога»).

Рассматривая картину «Флейтист», Фуко говорит о сведении на нет внутреннего освещения; тогда как при взгляде на картину «Завтрак на траве» обнаруживается источник как внутреннего, так и внешнего освещения (чего в действительности быть не могло). Один из них, традиционный, расположен сверху, а второй находится на уровне взгляда того, кто смотрит на картину, так как обнаженной женщине на переднем плане яркий белый свет бьет прямо в лицо.

Интереснейшим является сопоставление зрителя с источником света, который своим взором «раскрывает картину» или даже подглядывает («Олимпия»). Художник не забывает о зрителе, призывая его быть значимым, причастным к изображению. И по мере усиления света со стороны зрителя, приглушается внутренний свет, о чем свидетельствует темный фон таких картин как «Олимпия», «Балкон» и др. При этом М. Фуко обращает внимание на скрытую цитатность полотна «Балкон» Э. Мане. Художник взял за основу картину Ф. Гойи (1746–1828) «Махи на балконе» и абсолютно уничтожая смысловую нагрузку и всячески разрушая живописные нормы и законы, создал ее новый вариант. Вместо того чтобы погрузить архитектурные элементы в тень, художник делает их цветовым акцентом, в то время как персонажи остаются монохромными (что явно противоречит академической живописи). Глубина картины замкнута и практически непроницаема.

В картине «Бар в Фоли-Бержер» Фуко широко раскрывает тему зеркала и места зрителя. Он ука-

зывает на уже знакомый нам прием ограничения пространства плоской поверхностью. Ведь то, что отражено в зеркале, находится на месте зрителя или за его спиной, но никак не за спиной центрального персонажа. Это значит, что видимая глубина на самом деле таковой не является.

Известно, что в классической живописи место зрителя было предопределено, в то время как здесь оно рассредоточено. Это подтверждается несоответствием фронтального построения картины в целом, включая фронтальный свет (который, как мы помним, в некоторой мере отождествлен со взглядом зрителя или художника) с отражением центрального персонажа, написанного как бы с угловой точки зрения. Объясняя свою позицию, Мане писал: «Люди, которые будут жить век спустя, будут счастливы, мой друг, их органы зрения будут более развитыми, чем наши. Они будут лучше видеть» (письмо М. Прусту) [2, с. 86].

И мы снова возвращаемся к желанию обойти картину и взглянуть на нее с разных точек зрения, не пытаясь найти отведенное нам место. Фуко здесь настаивает не на обобщенном схватывании форм, а на неспешном и постепенном анализе такой тонкой динамики произведения и его противоречивых смещений.

Свою работу в данной сфере Фуко называл «археологическим анализом» [7, с. 421]. Он анализировал пространство, освещение и способ изображения человеческого тела, впервые выделил место зрителя в качестве самостоятельного топоса. А художник Мане провозгласил новую эпоху тем, что не пытался имитировать природу, значительные события и образы, а стремился показать саму живопись.

Литература

1. Калитина, Н. Н. Эпоха реализма во французской живописи XIX века / Н. Н. Калитина. – СПб. : Издательство Ленинградского университета, 1972. – 346 с.
2. Прокофьева, М. Н. Эдуард Мане / М. Н. Прокофьева. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 178 с.
3. Раздольская, В. И. Искусство Франции второй половины XIX века / В. И. Раздольская. – СПб. : Искусство, 1981. – 589 с.
4. Перрюшо, А. Эдуард Мане / Э. Перрюшо. – М. : Молодая гвардия, 1976. – 209 с.
5. Ревалд, Д. История импрессионизма / Д. Ревалд. – Ленинград, М. : Искусство, 1959. – 308 с.
6. Фуко, М. Живопись Мане / М. Фуко. – СПб. : Владимир Даль, 2011. – 429 с.
7. Табачникова, С. Мишель Фуко – историк настоящего // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М. : Наука, 1996. – С. 396–443.