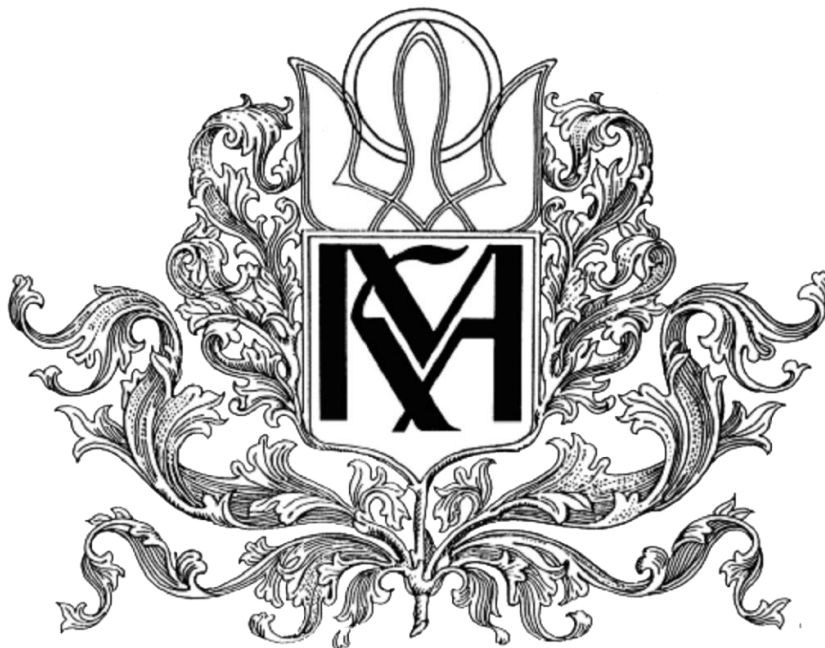


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНІТАРНИХ НАУК
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ



Курсова робота

Освітньо-кваліфікаційний рівень - бакалавр

на тему: «Соціальний вимір жіночого портрету у Франції в ХІХ столітті»

Виконала:

Студентка 3-го року навчання

Спеціальності: 034 Культурологія

Краснікова Олександра Юріївна

Науковий керівник: ст. викладач Івашина Олександр Олексійович

КИЇВ-2020

Зміст:

Вступ	3
I. Художники епохи Романтизму та Реалізму	6
I.1 - Жан Огюст Домінік Енгр	6
I. 2 - Жан-Батіст Каміль Коро	11
I.3 – Жан Дезіре Гюстав Курбе	15
II. Художники епохи Імпресіонізму та Постімпресіонізму	19
II.1 – Едуард Мане	19
II.2 – Едгар Дега	23
II.3 – Анрі де Тулуз-Лотрек	26
Висновки	31-32
Використана література	33-35

ВСТУП

Актуальність: У XIX столітті живописний портрет набуває своєї широковідомості. Таким же чином починає з'являтися більше жіночих портретів, особливо якщо порівнювати з чоловічими. Проте, соціальний устрій та класовість населення Франції ставили певні правила щодо зображення жінок тільки певного соціального статусу: аристократія та буржуазія. Їх зображували такі художники, як Жан Огюст Домінік Енгр та Жан-Батіст Каміль Коро.

Протягом першої половини XIX століття починає змінюватися погляд на жінку як на об'єкт зображення. Завдяки цьому художники пишуть портрети вже не тільки аристократок та представниць буржуазії, а і жінок нижчого соціального статусу. Також змінюються назви портретів: на зміну назв з титулами та повними іменами приходять назви, які описують радше сюжет, аніж соціальне місце моделі.

Далі ж, вже у другій половині XIX століття жіночий портрет зазнає доволі радикальних змін, адже художники зображають офіціанток барів, танцівниць балету й кабаре, повій. Ці ж роботи художники представляють Салону, там же їхні роботи не приймають. Прикладом можуть слугувати роботи Едуарда Мане, Едгара Дега та Анрі де Тулуз-Лотрека.

Французькі художники другої половини XIX століття проводять доволі сильну реформацію живописного портретного мистецтва своїми роботами. Завдяки їхнім картинам публіка звертає увагу на жінок нижчого соціального статусу та починають сприймати їх як повноправних членів суспільства.

Портретне мистецтво у стилі «ню» також зазнає своїх змін. Якщо на початку століття зображення оголеної жінки сприймалося дистанційно і не як репрезентація тіла реального, то ближче до кінця століття зникають еротизм, дистанція скорочується, жіноче тіло репрезентує тільки саме себе. В цьому є

заслуга Едуарда Мане з його роботою «Олімпія» та Едгара Дега з його циклом купальниць.

Отже, дана робота фокусується саме на зміні статусності зображуваних жінок та на еволюції жіночого портретного мистецтва Франції XIX століття, починаючи з творчості Жана Огюста Домініка Енгра та закінчуючи аналізом робіт Анрі де Тулуз-Лотрека.

Ступінь наукової розробки: Для дослідження було взято багато російськомовної та англійськомовної літератури. В основному використовувалась робота Н.Н. Калітиної «Французский портрет XIX века», а також два томи праці авторства Жоржа Вігарелло «История тела: От Ренессанса до Эпохи Просвещения» та «История тела: От Великой Французской революции до Первой Мировой войны». Також були взяті біографії Жана-Огюста Домініка Енгра, Каміля Коро, Гюстава Курбе, Едгара Дега, Едуарда Мане, Анрі де Тулуз-Лотрека.

Ця тема має багато як старих, так і нових досліджень, проте, більше до неї звертаються зарубіжні дослідники: мистецтвознавці, біографи, історіографи. Вітчизняних наукових досліджень знайдено не було, проте мали місце різноманітні російськомовні мистецтвознавчі та біографічні роботи.

Об'єкт: Аналіз жіночих портретів таких художників, як Жан Огюст Домінік Енгр, Жан-Батіст Каміль Коро, Гюстав Курбе, Едуард Мане, Едгар Дега. Анрі де Тулуз-Лотрек.

Предмет: Дослідження соціального виміру зображуваних жінок на портретах вищевказаних художників.

Мета і завдання: Метою роботи є дослідження зміни зображення жінок різних соціальних станів. Ця мета передбачає вирішення наступних завдань:

- Ставлення до жінки як до об'єкту зображення;

- Зміна цього ставлення протягом еволюції портретного мистецтва у ХІХ столітті;
- Конкретизування вищевказаних змін, що саме змінювалось у портретному мистецтві ХІХ століття.

Метод: Аналітичний, біографічний, культурологічний, мистецтвознавчий.

Структура роботи: Робота складається зі вступу та двох розділів: «Художники епохи Романтизму та Реалізму», «Художники епохи Імпресіонізму та Постімпресіонізму», шести підрозділів: «Жан Огюст Домінік Енгр», «Жан-Батіст Каміль Коро», «Жан Дезіре Гюстав Курбе», «Едуард Мане», «Едгар Дега». «Анрі де Тулуз-Лотрек».

РОЗДІЛ І

Художники епохи Романтизму та Реалізму

І.1 Жан Огюст Домінік Енгр

*«Я більше не вмю малювати... Я більше нічого не знаю. Жіночий портрет!
Немає на світі нічого складнішого, це неможливо...»*

Ж.О.Д. Енгр

Майбутній портретист народився 29 серпня 1780 року в Монтобані. Його батько, Жозеф Енгр, також був міцно пов'язаний з мистецтвом і відразу розгледів у синові геніальний талант. Тому, батько навчає малюванню юного Жана спочатку сам, а потім відправляє до Тулузу, де хлопець навчається протягом 5 років у Жозефа Гійома Рока. Саме в цьому місті у Жана прокидається захоплення до античного мистецтва. У серпні 1797 року молодий Енгр з прекрасними рекомендаціями вступає на навчання до Жака-Луї Давида у Парижі. [2, с. 8]

Жан Огюст Домінік Енгр був одним з найкращих учнів великого вчителя. «Давид... це наш великий вчитель, який відновив французьке мистецтво... Давид мене навчив міцно ставити фігуру на ноги і правильно саджати голову на плечі.» [9, с. 154] Молодий хлопець володів неабияким талантом, працьовитістю та посидючістю. Коли його однолітки розважалися, він годинами сидів у майстерні та натхненно малював.

Художник був таким собі антиподом свого сучасника і суперника Ежена Делакруа, вони жили в один і той самий час, але начебто у різних світах. Вони стикалися один з одним між минулим і сучасним. [1, с. 9] Якщо Делакруа був прихильником, так званого, пристрасного живопису, він збунтувався проти академізму і старої школи, то Енгр навпаки, вбачав у академізмі і класицизмі красу, елегантність, як вчив його Давид і надихав Рафаель. [1,с. 11]

Як зауважує Адріан Ріфкін, Енгр «вважає себе художником, який працює в модерному світі на основі витісненої естетики, тим більш революційним за його спробу спокутувати цю естетику через свою практику. Він консерватор і революціонер» Проте, його самосвідомість, обмежена вірою в те, що його цілісність дещо відрізняється від потреб Салону та критиків. [1, с. 11]

Таким чином, художник на початку своєї кар'єри знаходиться поміж двох площин: теорії Салону та власної практики. Цей дуалізм призводить Енгра до написання тих робіт, які він вважав недостойними його. Пейзаж був для нього більш вартим його уваги, аніж портрет.

«Знаєте, на кого я схожий? На людину, яку душить кошмар: він хоче бігти, але не може володіти своїми ногами. Так, ось до чого мене доводять ці нещасні портрети!» [9, с. 111] Проте, художник бере замовлення за замовленням, пише портрети прекрасних багатих жінок та їхніх чоловіків.

Одним з найперших написаних портретів був портрет мадам Рів'єр, який входив до трійки картин, присвячених цій сім'ї. Їх не треба вважати триптихом, адже всі вони виконані в трохи різних стилях. Якщо портрет Філібера Рів'єр виконаний у стилі, схожому на Давидівський, (виразна фігура на нейтральному фоні, різкі вертикальні та горизонтальні лінії надають фігурі стійкості), то портрети мадам та мадемуазель Рів'єр були вже написані під впливом власних потягів митця.

Зображенням мадам Рів'єр художник намагається показати статусність та заможність цієї жінки. Замовниця портрету розслаблено сидить на м'якому блакитному дивані з чорною різьбою. Вдягнута вона у білу сукню у стилі ампір, з тонкого дорогого майже прозорого шовку. На її плечах лежить широкий вишиваний шарф; її пальці, руки, вуха та шию прикрашають різноманітні коштовності. Сама жінка сидить таким чином, щоб глядач міг якомога детальніше роздивитись її тіло та прикраси на ньому. З цієї роботи глядач не зможе взяти достатньо інформації про цю жінку: художник не

зобразив ніяких предметів, які б могли щось розказати про мадам Рів'єр. Проте найбільший акцент робиться саме на убранстві та прикрасах дами, немов жінка сама хоче «похизуватись» своїм багатством.

Роботи у стилі ню, або ж зображення оголеного людського тіла стало широковідомим за часів школи Давида. Оскільки Жан-Огюст Домінік Енгр був учнем Жака-Луї, то він не цурався зображати оголених жінок. Взагалі, Енгр, які інші його колеги, починав працювати у стилі ню, пишучи сюжетні полотна з участю чоловічих фігур, як-от «Посли Агамемнона в Ахілла» 1801 року. [6, с. 77] Проте, вже у 1814 році Енгр пише свою «Велику одаліску».

На роботі молода одаліска лежить на ліжку, повернувшись до глядача спиною. Вона оточена блакитними тканинами та подушками. На її голові зображено тюрбан, у руці вона тримає віяло з пір'ям павича. Оголене тіло жінки виражає натяки еротизму, проте без надмірної вульгарності. Енгр навпаки, зберігає дистанцію між моделлю та глядачем, підкреслюючи це східною атрибутикою. Коли художник представив цю картину у Салоні, один з критиків сказав: «Енгр розкривається тут і стверджує себе як художник з неповторним відчуттям стилю, лінії і простору, матеріалу і світла, гнучкості рухів тіла і гри нервів на шкірі, талановитим настільки, що його рука здатна досконало передавати рухи його думок.» [2, с. 24]

Таким чином, навіть через ню портрет Жан-Огюст Домінік Енгр намагається зобразити жінку у розкоші та з прикрасами, підкреслюючи цим її соціальний статус, навіть якщо це наложниця у гаремі.

Якщо портрет мадам Рів'єр показує багатство жінки через її прикраси, то на портреті Баронеси Бетті де Ротшильд, виконаного у 1848 році, художник вирішив зробити акцент на сукні жінки. Яскраво-рожевий колір сукні контрастує з темним тлом картини та світлою шкірою баронеси. Пишність сукні доповнюють ряди рюшів на подолі та мереживні оборки на комірці та рукавах, оброблених стрічковими бантами. Енгр також детально прописав

сукню, надаючи їй об'єму та ваги. Глядачу відразу стає зрозуміло, що на цю сукню було витрачено велику кількість тканини. Голову ж баронеси прикрашає чорний капелюшок з білим пір'ям.

Як вже було сказано вище, всі портрети були виконані Енгром за замовленням заможних людей. Тому і всі героїні його картин оточені розкішшю, вони сидять у м'яких подушках, на їхніх пальцях та шиях сяють коштовності. Таким чином можна вважати, що портрет був уособленням заможності та можливостей замовників. У першому періоді своєї творчості художник писав моделей у сидячому положенні, як-от портрети мадам Рів'єр, мадам де Сенонн, мадам Маркотт де Сен-Марі. Ближче до другої половини 19 століття майже всі героїні картин Жана-Огюста Енгра стоять, на щось опираючись. Портрет графині д'Оссонвіль 1845 року є тому прикладом.

Луїза Альбертіна де Брольї – французька письменниця та історик, написала багато визначних біографічних робіт, в тому числі про Байрона та Роберта Еммета, остання принесла їй світову славу. З Енгром вона та її чоловік Жозеф де Клерон познайомились в Італії, в цей час художник очолював Французьку академію у Римі, або як її називали, вілла Медичі. На портреті графиня д'Оссонвіль стоїть біля великого золотого трюмо, вдягнута в блакитну пишну сукню з голими плечима. Її русе волосся заколоте назад і прикрашене червоною стрічкою.

У XVIII-XIX столітті дзеркала перестали бути предметом розкоші і ввійшли в багато будинків як заможних людей, так і селян. Жінки у своїх будинках ставили трюмо та «псіше» - велике двометрове дзеркало на ніжках. [18, с. 30]

Художник зовсім нещодавно почав використовувати дзеркало як цікавий предмет на тлі картини. Дзеркало додає портретові об'єму, глибини та символічності. На самому трюмо стоять багато ваз, квітів і чорний маленький бінокль. Цей портрет також відрізняється від інших робіт Енгра мінімумом прикрас на моделі; на Луїзі всього лише декілька золотих кілець та браслет.

Можна зробити припущення, що художник хотів зробити акцент не на багатстві дами, як-от наприклад у портреті мадам де Сенонн (1814-1816), а на її освіченості та інтелектуальності.

Проаналізувавши декілька жіночих портретів авторства Жана Огюста Домініка Енгра можна побачити, як художник різноманітними способами робить акценти на виключності, статусності та багатстві цих жінок. З цього можна зробити висновок, що на початку та у першій половині ХІХ століття жіночий портрет розглядався як репрезентація заможного, буржуазного життя, журі Салону та публіка чекали від художників (в цій ситуації – Енгра) вишуканих, багатих жінок, які показують собою більш прийнятну сторону суспільства Франції ХІХ століття.

I.2 Жан-Батіст Каміль Коро

«Таємничий живопис пана Коро діяв на глядача так само, як музика на дилетанта – незбагненно і нез'ясовно»

Торе-Брюгер, критик, 1847

Жан-Батіст Каміль Коро народився 17 липня 1796 року у сім'ї продавця сукном та модистки. У підлітковому віці починає продавати тканини, як і батько, але згодом розуміє, що його більше цікавить мистецтво.[4, с. 5]

Так, двадцятишестирічний Коро йде навчатись спочатку до Ахілла Мішалона, а потім після смерті свого першого вчителя – до Віктора Бертена; обидва вчителі навчили його написанню історичних пейзажів. Таким чином і починається творчий шлях Жана-Батіста Каміля Коро як пейзажиста та інколи портретиста. З самого початку Жан-Батіст розуміє свою манеру, і, ігноруючи поставлені Салоном правила романтизму, пише свої перші роботи: «А от мене ніхто не навчав. Коли перед обличчям природи ти наданий сам собі, то і справляєшся, як можеш, і, звісно, таким шляхом і складається моя власна манера» [14, с. 83]

Як і вищеназваний Жан-Огюст-Домінік Енгр, Коро не бачив себе портретистом, проте, іноді писав своїх родичів, наприклад племінниць або матір. Перші його жіночі портрети датуються 1826-1827 роками, як-от «Портрет італійки з глечиком». Ці портрети позбавлені детальності, чіткості рисунку, яка властива тому періоду.

Завдяки частим подорожам до Риму та по Італії він захопився написанням італійок. Ось як Жан-Батіст писав у листі своєму другові Абелю Осмону: «На мою думку, римлянки найгарніші жінки в світі... Їх очі, плечі руки та стегна неперевершені. В цьому вони кращі за наших. Але, з іншого боку, їм далеко до грації і люб'язності французенок. Як художник, я надаю перевагу

італійкам, але в питаннях чуттєвості і відносин між чоловіком і жінкою я обираю француженок» [14, с. 94]

Згідно з класичною теорією живопису, між художником та предметом зображення повинна бути певна дистанція, проте на початку XIX століття художники вирішують змінити це правило. Вони вважали, що дистанція повинна зменшуватись, наближаючи глядача до реальності та природи. Глядач повинен відчувати перед картиною те ж саме, що він відчував би у контакті з реальністю. [Вигарелло, история тела, том 2 часть 3] Портрети авторства Коро є наглядним прикладом зміни такої догматики.

Основною діяльністю художника було написання пейзажів, тому і своїх моделей він пише на пленері (з фр. свіже повітря). Бачення природи у Жана-Батіста було нерозривно пов'язане з природою. [8, с. 32] З 1830 по 1845 роки Жан-Батіст пише портрети родичів, які потім їм дарує.

Робота «Мадам Клер Сенегонн, у майбутньому мадам Шармуа» була написана у 1837 році. Вже з першого погляду можна відмітити помітну зміну у портретному мистецтві першої половини XIX століття. Про належність до певного соціального статусу жінки на портреті немає ніяких свідчень: Клер вдягнута в звичайну блакитну сукню, на ній немає ніяких прикрас, зображена вона на тлі природи. Стає зрозумілим, що художник не бере за мету зобразити свою племінницю як жінку певного соціального стану.

У першій половині XIX століття існувала тонка межа між ню та дезабільє. Коли як ню стало широковідомим та часто вживаним за часів школи Давида, до дезабільє ставилися більш негативно. Оскільки XIX століття було століттям цнотливості, ніякого еротизму у ню портретах не повинно було бути присутнім. [6, с. 75] Такого ж еротизму немає на картині Коро «Марієтта» або «Римська одаліска» 1843 року.

Жінка повернута до глядача спиною, лежить вона на білій ковдрі, що застилає постіль. Погляд направлений удалечінь, руки підняті над головою та зігнуті в ліктях. Можна сказати, що саме поза відрізняє цю ню роботу від дезабільє. Художник намагається балансувати на грані, майже показуючи груди жінки. Модель є єдиним об'єктом у цій картині, художник не зобразив нічого у доповнення, що могло б надати глядачеві якусь інформацію про її соціальний статус та заможність.

Тим не менш, Коро, зображуючи оголену жінку, вказує її ім'я, та називає її римською одаліскою. Якщо б не коментар автора, не можна було б ніяким чином здогадатись, що ця жінка – одаліска. Якщо у Енгра одаліска оточена тканинами та тримає віяло з пір'ям павича у руці, одаліска Коро – звичайна жінка, яка лежить на ліжку без усіляких аксесуарів.

Також важливим буде відмітити, що Коро, пишучи деякі портрети, не дає назву «Портрет...», він фокусується на дії або сюжетові своєї роботи. Наприклад, «Італійка» 1866 року, або «Перерване читання» 1870 року. Каміль Коро не має на меті надати інформацію про зображувану жінку, її рід або соціальний статус. Його цікавить зображення певного сюжету, оточення та діяльності жінки в момент написання картини. Таким чином можна знову переконатися у зміні соціального статусу зображуваних жінок.

Останньою роботою Каміля Коро є «Дама у блакитному» 1874 року. Позувала йому професіональна натурниця Емма Добіньї. На картині зображена жінка у парадній блакитній сукні з турнюром, у її руках віяло. Стає зрозумілим, що жінка приймає гостей, адже її вбрання не схоже на те, що носять вдома. Проте, як і на інших роботах художника, на картині не зображені предмети, які могли б дати інформацію про соціальний статус жінки; як і вбрання – про заможність.

Отже, саме з портретів Коро починається вже вищевказана зміна соціального статусу зображуваних жінок. Якщо Енгр писав графинь та баронес, то Коро

звертає увагу не на аристократок та представниць буржуазії, а більш звичайних жінок, тим самим наближуючи глядача до реальності. Також художник намагається відійти від образу «неіснуючої жінки», який існував ще з XVIII століття. Коро наче нагадує глядачеві про існування звичайних жінок, яких визначають не соціальний статус та заможність.

І.3 Жан Дезіре Гюстав Курбе

«Звання реаліста було мені присвоєно, також як і людям 1830-х років – звання романтиків»

Гюстав Курбе

Багато дослідників розцінюють Гюстава Курбе як новатора та революціонера у французькому реалізмі XIX століття, проте Жорж Вігарелло у своїй роботі «Історія тіла» наголошує, що Курбе був продовжувачем реалістичного живопису після Теодора Жеріко (1791-1824). [6, с. 82] Все ж, важливо підмітити, що саме Курбе вплинув на поширення цього стилю у живописі, привнісши тим самим важливі зміни у портретному мистецтві.

Гюстав Курбе народився 10 червня 1819 року в Орнані в сім'ї заможного землевласника. Навчався у духовній семінарії, проте оцінки були погані і вчителі казали, що Гюстав даремно витрачає час. Тільки один предмет в духовній семінарії його зацікавив – малювання. [7, с.13] Батьки ж не розділяли того захоплення малюванням, що їх син. Вони вважали це не більшим ніж просто хобі, а професію Гюстав повинен мати достойну – наприклад, юриста. [7, с.17] Проте, все одно Курбе наголошує на своєму, і остаточно покинувши навчання, вирішує займатися живописом.

У листопаді 1840 року Курбе від'їжджає до Парижу. Він розпочинає навчання, пишучи натуру в Академії Сюїсса. Навчаючись на роботах старих майстрів, він відкидав будь-які прояви академізму у своїх роботах. [7, с.25] Вивчаючи творців епохи Відродження, Гюстав захоплювався роботами Веронезе і Канателло, в той же час демонстративно зневажливо дивився на картини Леонардо да Вінчі, Рафаеля та Тиціана. До душі йому припали фламандці – Хальс, Ван Дейк і Рембрандт, та іспанці – Веласкес, Рібера, Сурбаран. [7, с.26]

Гюстав Курбе почав творити у неспокійний для мистецтва час. Саме в середині XIX століття у художньої інтелігенції постає питання місця художника у цьому світі: хто він, художник? Мрійник? Безумець, який впав у відчай? Людина, яка в самотності займається улюбленою справою? Сам Курбе довго шукає своє місце в художньому світі, і знаходить тільки тоді, коли звертається до показу художника як активного учасника сучасного художнього життя. [10, с.129]

Гюстав Курбе починає свій творчий шлях з написання автопортретів, або як називає це дослідниця французького портрету XIX століття Н. Н. Калітіна, портретів-картин. Калітіна стверджує, що цими автопортретами Курбе стверджує, а не питає. [10, с.130]

Гюстав Курбе, який відкрито проголосив себе реалістом, був вимушений зіткнутися з консервативністю журі Паризького Салону. Багато його робіт не приймалися, викликали бурю скандалів. Зображення простих та обездолених людей сильно контрастували з парадністю академізму і оголяли ту сторону людського життя, яку вважали краще не бачити. У відповідь на нескінченні відмови Салону Курбе у 1855 році створює власну виставку з провокуючою назвою «Павільйон реалізму». [19, с.2]

Художник вважає за потрібне писати сучасність і бере за мету написання тіла людини у якомога більш звичайних умовах існування. Він заявляв, що бути зображеним має право будь-яка людина, незважаючи на статус, заможність чи родовід. [10, с.133] Ціль, яку переслідує Курбе – стерти дистанцію: малювати не для того, щоб показати, а щоб дати відчутти все зображене в повній мірі. [6, с. 83] Проте, як вважає Н.Н. Калітіна, у середині XIX столітті властива романтизму залученість художника у об'єкт написання вже не має такого впливу, як раніше. Фразу «Хвилювати, будучи схвилюваним» Мюссе замінює «Бачити речі такими, якими вони є, може тільки той, хто вільний від будь-якого особистого інтересу» Флобера. [10, с.138] Таким чином, можна сказати, що Гюстав Курбе входить у конфронтацію не тільки з

журі Салону, а і зі світоглядом французької інтелігенції на предмет зображення та живопис взагалі.

Скандал викликала його надто реалістична робота «Купальниці» 1853 року. Можна задатися питанням, чому тоді такі його роботи як «Сплячі» (1866) та «Джерело світу» (1866) не викликали таких дискусій? Справа у тому, що «Купальниць» Курбе представив Салону, тим чином похитнувши устої вірного зображення оголеного тіла жінки. А роботи «Сплячі» та «Джерело світу» художник створив для приватних колекцій. Дійсно, оголене жіноче тіло і задовго до Курбе зображували на полотнах, проте ХІХ століття було епохою цнотливості; тіло, особливо жіноче, намагалися якомога більше прикрити. Також важливо відмітити, що оголене тіло на полотні ніколи не прирівнювалося до тіла реального. Тому до ХІХ століття оголеними зображували богинь з прозорою шкірою та у величних позах. [6, с. 84]

Курбе ж своєю роботою показав реальність жіночого тіла, з усіма його недоліками. На роботі зображені дві жінки, одна з них стоїть до глядача спиною, виходячи з води та активно жестикулює у сторону своєї співрозмовниці. Художник зобразив пишне тіло жінки без зайвої ідеальності та романтичності, воно не має тої звичної для романтизму гладкості шкіри; особливу увагу звертають на себе брудні жіночі стопи. Цією роботою художник хотів наблизити глядачів до реальності, стерти дистанцію між ними та зображенням.

Також прикладом стирання дистанції у роботах Курбе може слугувати «Іспанка» 1855 року. Важливим буде відмітити назву роботи: автор не вказує ні імені жінки, ні тим паче її соціального статусу, вона просто іспанка. На ній не зображено ніяких прикрас, глядач ледве може розгледіти її сукню. Художник фокусується саме на постаті жінки, не залишаючи простору ні для предметів, ні для інтер'єру, які могли б надати інформацію про іспанку.

У 1865 році з-під пензля Курбе виходить «Прекрасна ірландка» або, як її іноді називають, «Портрет Джо». Позувала Курбе кохана художника Уїстлера Джоанна. Багатьох чоловіків вона приваблювала та захоплювала пишністю свого рудого волосся. Курбе не був винятком, тому вирішив написати її за процесом розчісування. Дослідниця французького портрету XIX століття Н. Н. Калітіна порівнює її з «Венерою, яка дивиться у дзеркало» Тиціана. Можливо, Курбе і мав на меті прирівняти ці дві роботи. Пишучи Джоанну, художник ставить її на один п'єдестал з богинею краси. Цим же художник хотів показати рівність гідності зображення як і богинь, так і звичайних жінок. Тобто, не тільки богині, оточені амурами, або баронеси у пишних сукнях достойні бути зображеними на полотні, а і жінки нижчого соціального статусу. Також варто підмітити дистанцію, з якої Курбе зображує Джоанну: як і в «Іспанці», художник не залишає простору між глядачем та моделлю.

Отже, уже в середині XIX століття можна побачити різницю між роботами Домініка Енгра та Гюстава Курбе. Якщо дивитись глобально, пройшло доволі мало часу, всього лише 34 роки від перших портретів цих художників. За ці роки змінився погляд на об'єкт зображення художника, почав відходити принцип написання портретів виключно статусних людей. Курбе поширив ідею зображення реальності, зображення простих жінок; він довів, що гідними полотна є не тільки аристократія чи буржуазія а і жінки іншого соціального статусу. Також показовим є назви робіт, уже сказаних вище: «Іспанка», «Прекрасна ірландка». Цим художник показує другорядність титулів та соціальної статусності зображуваних жінок.

РОЗДІЛ II

Художники епохи Імпресіонізму та Постімпресіонізму

II.1 Едуард Мане

«У тому, як він обирає теми для картин і насамперед у тому, як він їх обігрував, був обнадійливий подих свободи.»

Фернан Денуайє, критик, 1861

Як Курбе вважають зачинателем реалізму, так і Мане вважають зачинателем імпресіонізму. І також як і відомий реаліст, Едуард жив у переломні часи. Саме за часів становлення Мане як художника стався черговий переворот – постала Друга французька імперія. Ясна річ, що політичні занепокоєння в країні викликали емоційний сплеск на картинах художників того часу.

Едуард Мане народився 23 січня 1832 року у заможній буржуазній сім'ї. Його батько Огюст був головою адміністрації у Міністерстві юстиції, а потім високопоставленим суддею; мати ж була донькою французького дипломата. Батько сподівався, що первісток піде його шляхом та стане юристом. Проте, живопис цікавив Едуарда набагато більше. Таким чином, з 1850 по 1856 роки Мане навчається у Тома Кутюра, який притримувався академічних поглядів на живопис. [15, с. 87]

Мішель Фуко вважав, що Мане перший в західному живописі з часів Кватроченто показав картину як матеріальну поверхню. Справа в тому, що з XV століття у західному живопису намагались замінити матеріальну поверхню, наприклад, полотно, на поверхню зображуваного. Тобто, заперечувався той факт, що картина написана на поверхні; картина і є поверхнею. [16, с. 22] Мане ж дозволив собі писати картини на поверхнях, вписувати сюжети у прямокутники та квадрати і писати роботи так, щоб глядач міг подивитись на неї під різними кутами. Згідно з Фуко, Мане створює «картину-об'єкт».

У 1860-х роках художник розвиває свій талант шляхом написання різноманітних портретів, в тому числі і жіночих. При чому художник прагнув писати простих жінок, він мав на меті змінити відношення публіки та журі Салону до портретів представниць нижчого соціального статусу.

Прикладом може слугувати «Лола з Валенсії» 1862 року. Цей портрет відкриває невеличку акторську серію робіт Мане. Ще за часів романтизму художники прагнули зобразити актора, який повністю занурився у свій образ і перестав існувати як особистість. Мане ж намагається зобразити саме особистість актора, а декорації, костюми та грим – просто антураж. На цьому портреті Мане показав всю красу іспанської жінки. І не просто жінки, а прима балерини, яка гастролює Францією. Характер, темперамент, постать і погляд: все говорить про її впевненість у собі та рішучість. Жінка вдягнута у національний іспанський костюм. Цією роботою Мане показує своє бачення жінки, яка живе сценою, відділяючи її особистість від її образу.

Написавши «Олімпію» у 1863 році, Мане зробив справжню революцію у портретному мистецтві ХІХ століття. Річ у тім, що раніше повії не фігурували на полотнах художників. Мане ж не тільки зобразив представницю цієї професії на картині, він ще взяв за основу сюжет «Венери урбінської» Тиціана. Проте деталі вносять зовсім інший сенс в «Олімпію». Справа в тому, що Тиціан зобразив зняквовілу дівчину, яка готується до весілля. Про це говорить скриня з приданим на задньому плані та песик у ніг дівчини: символ вірності та невинності. Сюжет строїться на тому, що глядач начебто випадково зайшов у спальню дівчини, застав її в такий хвилюючий момент.

За допомогою ж «Олімпії» Мане зумів показати нам продажне кохання. Про це нам говорить ім'я моделі, адже це ім'я головної героїні роману Олександра Дюма «Дама з камеліями», де розповідається про кохання куртизанки та молодого юнака. Обличчя Олімпії не виражає ніякої зняквовілості чи сорому; у неї в ногах кішка, символ хтивості. Поряд

чорношкіра служанка подає пишний букет від клієнта. А в ролі клієнта – глядач картини, це він зайшов у кімнату і потривожив кішку, і на нього Олімпія дивиться з таким презирством. Завдяки цій картині Мане зумів «перенести» портретний живопис на нову ступінь. Він показав, що повії теж можуть бути зображені на полотнах та бути представленими у Салоні.

Свою найвідомішу картину Мане пише вже на смертному одрі. Це – «Бар в Фолі-Бержер». На відміну від «Олімпії», вона не викликає бурі емоцій, обурення чи невдоволення. Мане по-особливому був прив'язаний до цього кабаре, адже він обожнював паризьке життя з усім його шумом, пишністю та повнотою. І саме в цьому закладі найчастіше збиралися впливові люди, його друзі та колеги по роботі.

Головний елемент картини – дзеркало, воно відображає те, що відбувається за спиною людини, яка підійшла до барної стійки. Дівчина-бармен стоїть за стійкою, яка зовсім не помічає нового клієнта; її погляд наче занурений у саму себе, немає тієї привітності та кокетства, що зазвичай грає на її обличчі. Її підкреслено сексуальна сукня (тугий корсаж, глибоке декольте з приколотим букетиком квітів) говорить нам, що вона не тільки бармен, вона ще дає і послуги інтимного характеру, як і інші її колежанки, наприклад, офіціантки.

Повертаючись до дзеркала, глядач помічає, що відображенню не вистачає якоїсь натуральності та реалістичності, наче. Справа в тому, що Мане писав цю роботу по пам'яті, адже не міг встати з ліжка. Таким чином ми і не бачимо людини, що підійшла до бару – це сам художник перед мольбертом, що так жадає хоч ще раз відвідати цей заклад. І саме тому бармен така відсторонена та задумлива, адже на даний момент немає клієнтів і не потрібно вдавати з себе кокетку.

Отже, проаналізувавши вищевказані портрети Едуарда Мане, можна зробити висновок, що статусність зображуваних жінок суттєво змінилась. Як

стверджує Майкл Фрід, живопис Мане пориває з традицією. [16, с. 12] Художник мав на меті показати іншу сторону життя, зображуючи барменш, актрис та повій. Мане дійсно зробив революцію не тільки своєю манерою письма, а і показом тих людей, яких високопоставлена публіка бажала не бачити. Завдяки наполегливості Мане відношення до вищевказаних жінок починає змінюватись, їх починають сприймати майже на рівні зображуваних представниць аристократії та буржуазії.

II.2 Едгар Дега

Картина вимагає стільки ж шахрайства, ехидства і зла, скільки й скоєння злочину»

Едгар Дега

Різні дослідники, пишучи розділи про початок імпресіонізму, ставлять Едуарда Мане і Едгара Дега пліч-о-пліч. І не дивно, адже ці двоє доволі тісно товаришували, їх вважають зачинателями імпресіонізму на ряду з Моне та Піссаро.

Едгар Дега народився 19 липня 1834 у заможній родині. Його батько – Огюст – працював головою паризької філії сімейного банку, а мати Селестіна була донькою торговця бавовною. [3, с.6]

Як можна зрозуміти, Едгар Дега походив з аристократичної сім'ї. Проте, у молодості, під впливом нових соціальних ідей, він змінив прізвище на менш «аристократичне». В оригіналі його ім'я виглядало як Hilaire Germain Edgar de Gas, має місце аристократична приставка «де». Художник же вирішив прибрати цю приставку і став підписуватись як Edgar Degas.

Хоч Огюст і любив мистецтво і передав цю любов синові, майбутнє Едгара він бачив у правничій сфері. Таким чином, майбутній художник вступає до престижного ліцею Людовика Великого, який відомий своїми випускниками, такими як Гюго, Бодлер, Вольтер, Делакруа та ін. Проте, навчання не дає хлопцеві насолоди так, як мистецтво, яке він вже встиг полюбити. [15, с. 94]

Майбутній імпресіоніст залишає юриспруденцію остаточно і знайомиться з другом Ежена Делакруа – Еварістом де Валерном. До 1854 року він навчався живопису у майстерні Барріаса, а потім брав уроки у Луї Ламота, одного з учнів відомого Домініка Енгра. Паралельно з цим Едгар вступає до Школи витончених мистецтв. [3, с.10]

Протягом навчання Едгар Дега вважає своїм авторитетом Жана Огюста Домініка Енгра, майбутній художник вчиться академічному рисунку, рисує такі ж чіткі лінії, захоплюється Давніми Грецією та Римом. Одного разу, у 1855 році. Едгар навіть побував у домі свого кумира, де почув влучну фразу від нього: «Рисуй лінії, юначе, з натури і пам'яті, і ти станеш хорошим художником» [15, с. 95]

Перші свої роботи Едгар пише, опираючись на школу Енгра: реалістичний малюнок, чіткі лінії та контури, глибокі кольори. Прикладом може слугувати «Портрет молодої жінки» 1867 року. Цей портрет більше нагадує етюд: дівчина зображена у напіванфасі, зовсім «не портретний» ракурс з точки зору мистецтва. Робота, як і її назва, не може надати ніякої інформації про жінку. Художник фокусується на зображенні жінки як такої, не надаючи простору для репрезентації образу. У цьому портреті ми можемо бачити Дега-реформатора: композиційно зміщена з центру фігура, незвичний ракурс та поза жінки. [10, с.149]

У 1870-х художник пише циклами: балет, кафе, скачки. Звісно, найвідоміші зараз його роботи пов'язані з балетом. Пише він, в основному, жанрові картини, як-от «Танцювальний клас», «Блакитні танцівниці», «Перед екзаменом»... Проте, не забуває він і про портрети, наприклад «Зірка» 1877 року. Знову ж можемо побачити Дега-реформатора: фігура танцівниці сильно зміщена вправо, наче художник фокусується зовсім на іншому, проте танцівниця все одно привертає до себе увагу. Дівчина робить елегантний стрибок, приземляючись на одну ногу. І знову ж художник не надає інформації про ім'я моделі, її соціальний статус. Його цікавить жінка-танцівниця та її талант. У цьому портреті вже немає і натяку на авторитет неокласиків, Енгра та його вчителя Луї Ламото.

На думку дослідниці французького портрету XIX століття Н. Н. Калітіної: «Все, що судилося сказати Дега у мистецтві портрету, було ним виражено у 1860-1870-х роках». [10, с.165]

У 1880-х роках інший погляд на жінку пропонує в першу чергу ню. Проте, зображення жінки вже істотно відрізняється від тих, які існували на початку ХІХ століття. Саме з цієї точки зору було б актуально проаналізувати деякі роботи з циклу художника з зображеннями купальниць у доволі бідних інтер'єрах. Цим своїм циклом Дега показав іншу сторону робіт у стилі ню. Як зазначив Вігарелло у своїй роботі «Історія тіла»: «Погляд художника суворий, хоча і не позбавлений співчуття, коли він демонструє сурову реальність життя жінок, єдиним капіталом яких є власне тіло. (...) Дега доводить до крайнощів незвичність повсякденного.» [6, с. 86]

Влучним прикладом може слугувати «Ванна» 1886 року. На картині зображена жінка, яка, зігнувшись, проводить процес купання. Кут погляду художника та поза жінки не типові для робіт у стилі ню ХІХ століття. У роботі немає ніякої еротичності та зацікавленості в героїні, як наприклад в «Олімпії» Мане; Дега показує всю прозаїчність повсякденного ранкового або вечірнього туалету. Ця робота також помітна тим, що поза на ній зовсім не романтична та не награна, художник показує звичайний образ купальниці, яка не помічає ні художника, ні глядача. Дега, коментуючи свої роботи, додавав: «До сих пір оголена модель завжди зображувалась в позах, які припускали присутність глядачів». [20]

Отже, Дега також можна назвати реформатором у сфері портретного мистецтва Франції ХІХ століття. Не тільки з точки зору композиції, а і зображуваних ним моделей. Дега, як і Курбе та Мане, вплинув на глядача зображеннями своїх балерин та купальниць. Своїми роботами він показав гідність своїх моделей бути представленими на виставках та бути обговорюваними публікою.

II.3 Анрі де Тулуз-Лотрек

Професіональна натурниця завжди схожа на опудало сови, а ці дівчата живі.

Анрі де Тулуз-Лотрек

Одного разу Анрі де Тулуз-Лотрек став свідком бесіди двох жінок про собак.

- Собака може бути найчистіших кровей і при цьому жахливо страшною. Чи не правда, мсьє Анрі? – звернулась до нього одна з них.

- Саме так, мадам. Чи мені про це не знати! [17, с. 99]

Все своє життя Анрі де Тулуз-Лотрек бачив в очах своїх співрозмовників жалість або навіть відразу. Від комплексів його не могли позбавити навіть успіх на професійному терені та слава одного з найнеординарніших творців того часу. Будучи аристократом, він обрав писати таких же як і він – знедолених.

Анрі де Тулуз-Лотрек був сином графині Адель де Тулуз-Лотрек та графа Альфонса, який за сумісництвом був двоюрідним братом Адель. Народився Анрі 24 листопада 1864 року в Альбі під час сильної осінньої грози. [13, с. 9]

Близька спорідненість батьків, генетика та хворобливість сильно вплинули на майбутнього художника: майже все життя він провів у санаторіях, лікарнях та оздоровчих центрах. У всьому його підтримувала мати, а батько був для нього кумиром, взірцем для наслідування.

Саме завдяки батькові Анрі познайомився з художником Рене Пренсто. З часом майбутній художник навчався у нього, потім у вісімнадцятирічному віці пішов в учні до Леона Бонна, прихильника академізму. Провчившись там декілька місяців та отримавши необхідні знання з рисунку та композиції, пішов з майстерні. Далі Анрі звернувся до Фернана Кормона, який був менш вимогливим та суворим, ніж Бонна. Кормон не заважав своїм учням творити,

тільки давав поради. В ті часи Анрі був зовсім не задоволений собою, він казав: «Я борюся з нещасним аркушем паперу, який не зробив мені ніякого зла, і на якому, запевняю Вас, у мене не вийде нічого хорошого». [мулен руж, с. 88] Також на хлопця тиснув батько, стверджуючи, що своїми малюнками він не зможе прославити рід Тулуз-Лотреків і змушує художника взяти псевдонім. Так, Анрі підписує свої роботи як Трекло. [13, с. 115]

Усі портрети Тулуз-Лотрека можна умовно розділити на дві групи: у першій модель начебто протиставляється глядачу і дивиться прямо в очі (наприклад, «Жінка з парасолькою», 1889 рік); у другій – модель знаходиться серед предметів, які характеризують її професію, захоплення та повсякденні справи, тло пом'якшує зовнішні різкі риси моделі (наприклад, «Мадемуазель Діо (Део) за фортепіано, 1890 рік).

Навчаючись у Фернана Кормона, художник тренується, пишучи портрети матері та друзів. Герої портретів не виражають яскравих емоцій, вони в основному або займаються якоюсь справою, або наче не звертають уваги на художника. Такою роботою можна назвати «Графиня Адель де Тулуз-Лотрек за сніданком» 1883 року.

Художник доволі часто писав свою матір, таким чином намагаючись їй віддячити за всі ті добрі справи, що вона робила для свого сина. Саме на цій роботі можна побачити аристократичність цієї жінки завдяки її позі: пряма постава, руки ледве торкаються обіднього столу. Проте, більше нічого про статусність жінки на портреті не вказано: Адель одягнута у білу домашню сукню, інтер'єр кімнати також не надає інформації. Стає зрозумілим, що художник мав на меті зобразити цю жінку у ролі матері, такою, якою він бачить її кожного дня. І для Анрі не головне її соціальний статус та вбрання. Як і не повинно бути це головним для глядача.

Також цікавою роботою Тулуз-Лотрека можна вважати «Похмілля (“П'яниця”))» 1889 року написання. На ньому зображена подруга та

натурниця художника Сюзанна Валадон. Вона також позувала таким новаторам мистецтва, як Едгар Дега, Огюст Ренуар та П'єр Пюві де Шеванн. Теж важливим буде підмітити, що ця жінка була не тільки натурницею, а ще й художницею; вона була єдиною жінкою, яку прийняли в Професійну Організацію живописців Франції. [13, с. 174] Сюзанна вела, можна сказати, веселий спосіб життя, про що нам говорить сюжет цієї картини. Після бурної ночі жінка сидить, обпершись лівою рукою за маленьким столиком тихого кафе, перед нею стоїть почата пляшка алкоголю, а стакан наполовину повний цією рідиною. Сюзанна дивиться вдалечінь, поринувши у думки. Її тіло розслаблене та наче завмерле: на картині не відчувається і натяку на рух. Русяве волосся недбало прибране у пучок, декілька пасом спадають на обличчя.

Анрі де Тулуз-Лотрек вирішив зобразити звичайну дівчину з пристрастю до алкоголю та легковажного способу життя. До цього ніхто не наважувався зобразити на полотні таку дівчину, вважаючи її не достойною цього. Тулуз-Лотрек, навпаки, намагається звернути увагу на достойність таких жінок бути зображуваними та бути представленими публіці.

Може бути доречним провести паралелі між двома вищевказаними роботами Анрі де Тулуз-Лотрека. Обидві мають схожий сюжет: жінка, яка сидить за столом і занурилась у свої думки. Відчувається майже однакова втома у позах та поглядах Адель ат Сюзанни, проте контекст цієї втоми зовсім різний. Якщо Адель втомилася від тяжкої долі, самотності та відчутті власного нещастя, Сюзанна ж наче робить невеличку перерву та різко видихає перед початком нової безсонної ночі, повною веселоців та вечірок. Анрі де Тулуз-Лотрек не бачить сенсу прикрашати реальність своїх героїнь, він вважає за потрібне зобразити правдивість на своїх полотнах. Таким же чином Анрі де Тулуз-Лотрек доводить гідність цих жінок бути зображеними на полотнах, тим самим демонструючи їх публіці.

Ще один період мистецтва Тулуз-Лотрека, який можна вважати найбільш плідним та реформаторським, це період його життя на Монмартрі. Героїнями його картин стають танцівниці кабаре, офіціантки барів, повії. У цей період творчості Анрі бере на себе роль спостерігача за дамами, які відвідували бари та кабаре. Саме з цієї точки зору художник пише групові портрети цих жінок та інших відвідувачів закладів Монмартру, хоча, він сам це не вважав портретами. [10, с. 247]

Іноді художник пише цикл портретів однієї певної танцівниці, як-от Джейн Авріль, Марсель Лендер, Іветт Гільбер, Ля Гулю. Важливим буде уточнити, що художник зображає своїх моделей у різноманітних стилях: від графіки до живопису. Спочатку він звертає увагу на аристократку-танцівницю Джейн Авріль.

Варто звернути увагу на її портрет «Джейн Авріль, яка танцює» 1893 року. Жінка мала меланхолічний характер та аристократичне походження: вона була незаконнонародженою донькою італійського аристократа та колишньої дами Напівсвіту (фр. *Demi-monde*) Другої імперії. Такі характер та історія відрізняли її від інших танцівниць кабаре. Проте, вона користувалася популярністю у відвідувачів закладу завдяки своїм сольним виступам. Художник вирішив зобразити її гуашшю на картоні під час танцю на сцені. Джейн у червоній сукні підняла ногу, підтримуючи її руками, рух нагадує знаменитий танець «Канкан». Наслідуючи Дега, Тулуз-Лотрек зображує жінку у момент танцю. Єдина відмінність, Джейн – танцівниця кабаре.

«Марсель Лендер, яка танцює болеро в опереті “Хільперік”» написана у 1895 році. Ця жінка також була удостоєна циклу робіт від Тулуз-Лотрека. Художник зобразив її під час участі у спектаклі на сцені оперети. Проте, на перший погляд ця жінка здається звичайною танцівницею кабаре Монмартру: настільки вульгарною є її сукня. Глибоке декольте, тугий корсаж та легкі спідниці під нею: все, щоб привернути увагу глядача.

До Тулуз-Лотрека ніхто з художників не зображував танцівниць кабаре, це вважалося не пристойним, ці жінки були не гідні полотна живописців. Тулуз-Лотрек же цими зображеннями підіймає культуру зображення жінки на новий рівень. Він хоче показати своїми роботами, що будь яка жінка має право бути зображеною, і не важливо, чи це баронеса, чи це повія.

Починаючи з 1891-го року Тулуз-Лотрек починає писати афіші для вже відомого на всю Францію «Мулен-Руж». У своїй гротескній манері художник зображає в пікантних позах танцівниць, офіціанток та повій цього кабаре. Головними героями афіш кабаре стають танцівниця Ля Гулю та її партнер Валентин. Ці афіші допомогли стати відомими і художникові, і самому кабаре. Таким чином, коли згадується ім'я Анрі де Тулуз-Лотрека, відразу згадуються його афіші.

Отже, Анрі де Тулуз-Лотрек зробив великий вплив на портретне мистецтво Франції XIX століття, адже він зображав тих, кого вважали за краще не бачити на полотнах. Повії, танцівниці та офіціантки барів і кабаре не були бажаними моделями у художників багато сторіч, проте, Тулуз-Лотрек вирішує показати їх публіці. Своїм вчинком та своїми роботами він добився сприйняття публікою та мистецтвознавцями вищевказаних жінок.

Висновки:

Проаналізувавши роботи вищевказаних портретистів, можна зробити висновок, що соціальний вимір зображуваних жінок на портретах Франції XIX століття значно змінився. Ближче до кінця XIX століття на роботах художників стали фігурувати повії, танцівниці та жінки не з аристократичних або буржуазних родин.

Якщо поглянути на роботи художників початку XIX століття (Жан Огюст Домінік Енгр та Каміль Коро), зображувані на них жінки були саме аристократками або представницями буржуазії. Також стає зрозумілим, що портрети робилися на замовлення, про це свідчать однакові позування героїнь, пишне вбрання та дорогий інтер'єр. Таким чином художники мали на меті показати статусність та заможність зображуваної жінки. Оголені жінки зображуються, проте з певною дистанцією, оголене тіло не сприймається як тіло реальне. Також потрібно зазначити, що оголеними зображали також статусних жінок, наприклад, одалісок, у багатому інтер'єрі.

На портретах в середині XIX століття зображуються жінки нижчого статусу, тим паче, художники не вказують їхніх імен у назвах портретів, тим самим не надаючи ніякої інформації щодо статусності героїні. На портретах фігурують жінки у простих сукнях серед недорогих інтер'єрів, дистанція між художником та моделлю зменшується. Оголене жіноче тіло починає сприйматись як більш реальне, цим можна завдячити роботі Густава Курбе «Купальниці» 1853 року. На цій роботі не можна зрозуміти, до його соціального статусу належать героїні. Таким чином у середині століття статусність зображуваної на полотні жінки «відходить на другий план».

Вже наприкінці XIX століття художники починають писати балерин, офіціанток, танцівниць кабаре та повій. Цим в основному займаються Едгар Дега та Анрі де Тулуз-Лотрек. Дистанція між художником і моделлю перестає існувати як така, жінки зображені без потрібного раніше

прикрашання дійсності. Художники не звертають уваги на статусність жінки та її місце у суспільстві. Ню портрети вже пишуться без ранішньої емоційності, зображуються жінки не вищих соціальних класів, без певного статусу у суспільстві. Прикладом може слугувати цикл Едгара Дега з купальницями.

Використана література:

- 1 – Rifkin A. Ingres, then and now: Adrian Rifkin, Routledge, 1999, 176 с.
- 2 – Fleckner U. Jean Auguste Dominique Ingres 1780-1867 (Masters of French Art): Uwe Fleckenr, Konemann, 2000, 140 с.
- 3 – Greenwood K. Biographic: Degas: Katie Greenwood, 2017, 96 с.
- 4 – Байрамова Л. Камиль Коро: Лилия Байрамова, Белый город, 2001, 49 с.
- 5 – Вигарелло Ж. История тела Том 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения: Жорж Вигарелло, Москва, Новое литературное обозрение, 2016, 496 с.
- 6 – Вигарелло Ж. История тела Том 2: От Великой французской революции до Первой Мировой войны: Жорж Вигарелло, Москва, Новое литературное обозрение, 2018, 384 с.
- 7 – Герстл М. Гюстав Курбе: Герстл Мак, Москва, Искусство, 1986, 271 с.
- 8 – Дзери Ф. Коро. Мост в Нарни: Федерико Коро, Москва, Белый город, 2004, 48 с.
- 9 – Изергина А. Энгр об искусстве: Изергина Антонина, Москва, Издательство Академии художеств СССР, 1962, 172с.
- 10 – Калитина Н. Французский портрет XIX века, Нина Калитина, Москва, Искусство, 1986, 280 с.
- 11 – Ла Мур П. Мулен Руж: Трагическа жизнь Тулуз-Лотрека: Пьер ла Мур, Москва, Республика, 1994, 384 с.
- 12 – Перрюшо А. Эдуард Мане, Анри Перрюшо, Москва, Молодая гвардия, 1976, 320 с.
- 13 – Перрюшо А. Тулуз-Лотрек, Анри Перрюшо, Москва, Издательство АСТ, 2017, 333 с.

14 – Робо А. Коро – художник, человек, Робо А, Москва, Издательство Академии художеств СССР, 1963, 184 с.

15 – Смі С. Мистецтво суперництва: Себастьян Смі, Київ, ArtHuss, 2020, 292 с.

16 – Фуко М. Живопись Мане, Мишель Фуко, Санкт-Петербург, Издательство Владимир Даль, 2011, 230 с.

17 – Шелест В. Анри де Тулуз-Лотрек: «Скорбь смеха, ад веселья», Киев, Личности, 2017, с. 99 – 123

Електронні ресурси:

18 – Пантелеева Е. А: Геналогия образа в искусстве: на примере зеркала в искусстве Италии, Франции, и США, 58 с. URL: <https://nauchkor.ru/pubs/genealogiya-obraza-v-iskusstve-na-primere-obraza-zerkala-v-iskusstve-italii-frantsii-i-ssha-587d36445f1be77c40d58b15>

19 – Хроменков И: Формирование термина «реализм» во французской живописи середины XIX века, 5 с. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/3902/Formirovanie%20termina%20realizm%20v%20francuzskoy%20zhivopisi%20serediny%20XIX%20v..PDF?sequence=1&isAllowed=y>

20 – Эдгар Дега, Ванна: веб-сайт: <https://artchive.ru/edgardegas/works/3828~Vanna>

Література:

21 – Offent K: The woman question in France 1400 – 1870, Karen Offent, New York, Cambridge university press, 2017, 286 с.

22 – Pollock G: Differencing the canon. Feminist desire at the writing`s and are histories, Griselda Pollock, Oxon, Routledge, 1999, 345 с.

23 – Вентури Л: Дневники импрессионистов, Лионелло Вентури, Москва, Издательство АСТ, 2019, 526 с.

- 24 – Волкова П: Мост через бездну. Имперессионисты и XX век, Паола Волкова, Москва, Издательство АСТ, 2016, 128 с.
- 25 – Дмитриева Н. А: Кратка история искусств, Выпуск 3, Страны Западной Европы XIX века, Россия XIX века, Нина Дмитриева, Москва, Искусство, 1993
- 26 – Дюби Ж, Перро М, История женщин. Возникновение феминизма: от Великой французской революции до Мировой войны, Жорж Дюби, Мишель Перро, Санкт-Петербург, Алетейя, 2015, 536 с.
- 27 – История частной жизни: От Великой французской революции до I Мировой войны / Корбен А та ін., Москва, Новое литературное обозрение, 2018, 667 с.
- 28 – Кухта М. С, История искусств, М. Кухта, Томск, Издательство Томского политехнического университета, 2010, 269 с.
- 29 – Моклер Г. Импрессионизм. Его история. Его эстетика. Его мастера. Камилл Моклер, Москва, Издание Ю. И. Лепковского, 1900, 157 с.