

50 ИДЕЙ,
о которых нужно знать
ИСКУССТВО



Сюзи Ходж

Сюзи Ходж

ИСКУССТВО



50 ИДЕЙ,
о которых нужно знать

 phantom press

Оглавление

Введение 3

ОТ ДРЕВНОСТИ К ПОСТРЕНЕССАНСУ

- 01 Первобытное искусство 4
- 02 Искусство Древнего Египта 8
- 03 Греческое
классическое искусство 12
- 04 Буддийское искусство 16
- 05 Искусство Византии 20
- 06 Готика 24
- 07 Раннее Возрождение 28
- 08 Высокое Возрождение 32
- 09 Маньеризм 36

РАСПРОСТРАНЕНИЕ УЧЕНОСТИ

- 10 Барокко 40
- 11 Золотой век
голландской живописи 44
- 12 Рококо 48
- 13 Неоклассицизм 52
- 14 Романтизм 56
- 15 Академизм 60
- 16 Укиё-э 64

ВЫХОД МОДЕРНИЗМА

- 17 Братство прерафаэлитов 68
- 18 Реализм 72
- 19 Импрессионизм 76
- 20 Символизм и эстетизм 80
- 21 Постимпрессионизм 84
- 22 Неоимпрессионизм 88
- 23 Ар-нуво и сецессионизм 92
- 24 Фовизм 96

25 Экспрессионизм 100

26 Кубизм 104

27 Футуризм 108

28 Син ханга 112

ИНЫЕ И ДЕРЗКИЕ

- 29 Дадаизм 116
- 30 Супрематизм 120
- 31 Конструктивизм 124
- 32 Неопластицизм 128
- 33 Баухауз 132
- 34 Метафизическая живопись 136
- 35 Гарлемский ренессанс 140
- 36 Мексиканский мурализм 144
- 37 Новая вещественность 148
- 38 Сюрреализм 152
- 39 Социальный реализм 156
- 40 Абстрактный экспрессионизм 160
- 41 Живопись цветового поля 164

НЕВЕДОМЫМИ ТРОПАМИ

- 42 Поп-арт 168
- 43 Оп-арт 172
- 44 Минимализм 176
- 45 Концептуализм 180
- 46 Перформанс 184
- 47 Лэнд-арт 188
- 48 Неоэкспрессионизм 192
- 49 Гиперреализм 196
- 50 Медиа-искусство 200

Словарь терминов 204

Предметный указатель 206

Введение

На протяжении всей истории человечества искусство выполняло различные функции и всегда являлось зеркалом, отражающим свою эпоху. В простейших своих проявлениях оно было формой коммуникации или украшением жилища, но со временем стало служить множеству других целей, таких как религиозные культы, пропаганда, поминовение усопших, выражение общественного мнения, интерпретация реальности, изображение прекрасного, отражение эмоциональных состояний. Загадочное и таинственное, оно порой ставит нас в тупик или вовсе сбивает с толку, когда мы не в состоянии ни понять, ни объяснить его.

Эта книга — о множестве идей, которые воплощены в искусстве с доисторических времен до наших дней. Здесь рассматриваются произведения, созданные в определенное время в определенных обстоятельствах. Мы анализируем процесс слияния и объединения таких элементов, как традиция, технология, материалы, окружающая среда, социальные или политические события, личностные особенности, в результате которого появляются неожиданные, вдохновляющие новые идеи. В книге также рассматриваются связи между искусством и общественными процессами и то, как результат творчества может оказаться шокирующим или внушающим благоговение, прекрасным или откровенно уродливым.

Следуя довольно приблизительной хронологии, книга начинается с первобытного искусства и включает в себя целый ряд революционных идей, таких, к примеру, как шедевры Ренессанса, живопись и скульптура XVI века и японская «Живопись текучего мира». Мастера различных времен, культур и стран создали великое множество стилей и образов, а роль художника в обществе изменялась в зависимости от эпохи и места действия. Последние разделы книги посвящены могучему всплеску идей XIX и XX веков, от революционной деятельности импрессионистов и развития абстрактного искусства до реакции и новых трактовок, порожденных двумя мировыми войнами. В последней главе исследуются некоторые новейшие течения, которые отражают удивительные и непредсказуемые возможности будущего искусства.

01 Первобытное искусство

(30 000–2000 годы до н.э.)

Представление о том, что искусство имеет магическую природу и способно воздействовать на человеческую душу, было широко распространено во множестве первобытных обществ. До наших времен уцелело немного образцов доисторического искусства. Социальные системы и религиозные идеи, которые они иллюстрируют, были очевидны и понятны людям прошлого. Но мы сегодня можем лишь строить предположения.

Искусство родилось задолго до появления письменности. Так что неизвестно, являются ли обнаруженные древнейшие образцы художественного творчества типичными для своего исторического периода — и вообще являются ли они художественными произведениями. Самые ранние изображения, которые определенно можно считать искусством, относятся к позднему каменному веку, особенно к периоду между 15 000 и 10 000 гг. до н.э., — именно в это время люди рисовали и выцарапывали на стенах своих пещер и каменных жилищ животных, сцены охоты и узоры, оставляли отпечатки ладоней.

Каменный век разделяется на четыре основных периода: нижний и средний палеолит (750 000–40 000 гг. до н.э.); верхний палеолит (40 000–10 000 гг. до н.э.); мезолит (10 000–8000 гг. до н.э.) и неолит (8000–1500 гг. до н.э.). Люди периода палеолита были охотниками и собирателями. Во времена мезолита и неолита они занялись земледелием и потому обрели больший контроль над собственной судьбой. Стили и предметы искусства изменялись в течение этих периодов,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

750 000–40 000 до н.э.

Нижний и средний палеолит. Период похолодания и частичного обледенения. Люди начинают изготавливать каменные орудия, что повлияло на развитие искусства

40 000–10 000 до н.э.

Верхний палеолит. В Европе появляются первые известные пещерные рисунки и женские статуэтки. В Австралии — первые образцы раннего наскального искусства Океании

«Зал быков»

Невероятно реалистичные рисунки животных: бизоны, лошади и олени словно мчатся в панике по стенам и потолку пещеры. Изображения нанесены красящими порошками — красной и желтой охрой, умброй, углем и мелом, которые растирали на каменных палитрах и смешивали с животным жиром, а затем наносили на стены пещеры пальцами, обломками камней, веточками, клочками мха или кисточками из шерсти животных.

Многие, наверное, были нарисованы с мертвой натуры. Натуралистичность рисунков, частое изображение животных, пронзенных копьями или стрелами, частичное перекрывание одних рисунков другими, расположение их в самых недоступных частях пещеры — все это заставляет предположить, что сам процесс рисования был магическим ритуалом, призванным обеспечить успех на охоте.



Пещерная живопись. Ласко. 15 000 лет до н. э.

10 000–8000 до н. э.

Мезолит. Заканчивается ледниковый период, развиваются земледелие и скотоводство. Наскальные изображения появляются в Индии, Алжире и Сахаре. В Китае, Франции, Германии, Словакии, Чехии и Персии изготавливают керамику

8000–2000 до н. э.

Неолит. Развивается производство керамики, в Азии появляется шелк, сооружаются первые мегалитические комплексы. В Египте и Шумере появляется письменность. В Мексике развивается искусство ольмекос

«Суть рисования в принципе осталась той же, что и в доисторические времена. Оно связывает человека и мир в одно целое. Это магия»

Кейт Херинг

но основная идея — художественное произведение может использоваться для заклинаний или предсказания будущего — сохранялась.

Самыми известными произведениями доисторического искусства являются пещерные росписи, созданные 10 000–30 000 лет назад во Франции, Испании, Италии, Португалии, России и Монголии. Наиболее поразительные из них находятся в Ласко на юго-западе Франции — около 300 рисунков и 1500 рельефных изображений в двух огромных пещерах. Несмотря на то что художники работали в пещерном полумраке, на редкость яркие и отчетливые рисунки демонстрируют незаурядное мастерство по части изображения перспективы, формы и движения. Считается, что доисторическое искусство было частью ритуала — с помощью изображений приманивали удачу, то есть искусству следовало мистически воздействовать на будущее — всего сообщества или отдельного человека.

Плодородие и пища Скульптурные изображения, по представлениям древних, тоже обладали сверхъестественной силой. Первые скульптуры были исполнены из слоновой кости, камня или глины. Маленькие фигурки пышнотелых женщин, обнаруженные в Австрии, вырезаны из известняка, высота их 11 см. Датированные примерно 25 000 г. до н. э., фигурки известны под названием «палеолитическая Венера». Эти и подобные им статуэтки, найденные в разных частях Европы, скорее всего, представляли собой символ плодородия.

Власть, верования и религия Существует множество интерпретаций первобытного искусства. Почти наверняка оно служило защитой от сил природы и злых духов; перед пещерными рисунками найдено множество человеческих следов, свидетельствующих о религиозных поклонениях этим изображениям. Между тем изображения человека в палеолитическом искусстве встречаются редко и всегда крайне схематичны, — вероятно, художник полагал, будто посредством искусства можно завладеть душой живого существа. Нестабильность источников пищевых ресурсов заставляла людей искать способы воздействовать на ситуацию, и они стремились установить добрые отношения с невидимыми силами. Изображения были способом контролировать собственную судьбу. Неизвестно, верили ли они во множество богов или в одно верховное существо, но идея сверхъестественной силы, с которой общаются посредством искусства, просуществовала тысячи лет.

К мезолиту искусство перемещается из темных пещер на открытые дневному свету поверхности, сами изображения становятся более стилизованными, и на них чаще появляются люди. Фигурки человека все еще абстрактны, но почти всегда этот человек — воин. Мезолитическая идея о человеке, управляющем миром, а не являющемся его жертвой, отразилась в том, что люди изображали себя в активных действиях.

Функции и форма В эпоху неолита жизнь стала более стабильной, люди выращивали растения, пасли скот, на смену охоте пришли земледелие и скотоводство. В этот период были сооружены такие мегалитические постройки, как Стоунхендж в Юго-Западной Англии и Белтани в Ирландии, с их знаменитыми астрономическими элементами. Непонятно, как перемещали эти громадные камни и какая идея стоит за сооружением мегалитов, — особенно после того, как последующие поколения использовали их для множества других целей. Согласно основным теориям, объясняющим происхождение мегалитов, это могли быть центры целительства, места захоронений, святилища для поклонения солнцу и луне, духам предков или это просто грандиозные календари. Археологические свидетельства подтверждают, что Стоунхендж, к примеру, последние 500 лет своего существования служил кладбищем. А почитание солнца и луны люди воспринимали как способ общения со сверхъестественными силами.

Бессмертные верования Первоначальная идея, лежавшая в основе искусства, продержалась сотни лет. В самых различных художественных направлениях бытовало представление, что искусство обладает магической силой, ибо за пределами видимого мира существуют некие высшие силы, а художник способен воздействовать на мир посредством символов, воспроизводя свой опыт в застывших изображениях. Поскольку письменных подтверждений не существует, мы можем лишь предполагать, что за доисторическими произведениями искусства скрываются столь величественные идеи. Но судя по тому, где эти произведения были обнаружены, что именно и как на них изображено, весьма вероятно, что они служили именно духовным целям.

Женщины-художники

Считается, что доисторическими художниками были мужчины. Но недавние исследования доказывают, что среди художников было немало женщин. Вполне вероятно, что роль женщины в первобытном обществе была гораздо более важной, чем считалось до сих пор.

В сухом остатке
Искусство обладает
магической силой

02 Искусство Древнего Египта

(3000–30 гг. до н.э.)

Цивилизация Древнего Египта существовала около 3000 лет, и за это время стиль египетского искусства практически не изменялся. Первые художники разработали систему изображения всего на свете, и их идеи передавались следующим поколениям. Каноны обратились в незыблемое правило, никто не смел отклониться от стандарта или добавить индивидуальных штрихов в свою работу.

Египтяне, как и представители прочих древних цивилизаций, глубоко верили в магию и существование богов, которых следовало задобрить, дабы застраховать себя от их гнева. И потому произведения искусства создавались из практических соображений. Стержнем египетской религии была вера в загробную жизнь.

Искусство для мертвых Большинство шедевров египетского искусства было создано для захоронений; не предполагалось, что их будет рассматривать кто-то из живых людей. И неважно, что нам они кажутся интересными, — создавались они с совершенно иными целями. Разгадка кроется в египетском названии скульптора: «тот-кто-сохраняет-живым». Именно в этом и заключалась роль всех древнеегипетских художников — не украшать, не вызывать восхищение, не привлекать удачу, но помогать умершим (причем богатым) достичь загробного мира, заслужить одобрение богов и проводить свои дни с тем же комфортом, что и на земле. Поэтому гробницы украшали предметами быта и сценами из повседневной

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

2575–2467 до н.э.

На стенах царских гробниц впервые начертаны слова религиозных гимнов

около 1991 до н.э. 1500 до н.э.

Установлена система разметки рисунка и образцы для скульптуры

Период 18-й династии, когда появилось наибольшее количество произведений искусства

1540 до н.э.

Египетских богов начали изображать группами, подчеркивая их семейное родство

Древнеегипетские надгробия

Надгробие царицы Нефертари — типичное царское надгробие этого периода. Украшенное религиозными текстами и цветными рельефами, изображающими царицу при жизни, оно должно было содействовать ее переходу в мир иной. На портрете, созданном около 1255 г. до н.э., Нефертари изображена за настольной игрой, и рисунок соответствует всем канонам:

торс и глаза показаны анфас, в то время как голова, руки и ноги — в профиль. Фигурки на столе тоже изображены в профиль, чтобы представить их максимально ясно. Иероглифическая надпись на картине представляет собой заклинание, посредством которого Нефертари может обратиться в птицу, чтобы покинуть свое земное тело и начать вечную жизнь.



Царица, играющая в шахматы, Фивы, 1255 г. до н.э.

1352–36 до н.э.

Правление Эхнатона, который перенес столицу и провел религиозную реформу

около 1336–27 до н.э.

Правление Тутанхамона и восстановление Фив в качестве столицы Египта

около 1326 до н.э.

Возвращение прежних религиозных и художественных канонов и стиля

Египет — это земля величайших контрастов: величественные творения, мерцающие сквозь пыль тысячелетий

Гюстав Флобер

жизни покойного. Туда же помещались статуя или статуэтки умершего вместе с изображениями тех, кто окружал его при жизни, — членов семьи и слуг. Древние египтяне верили, что живописное изображение, рельеф или скульптура оживают, как только двери гробницы замуровывают, и статуэтка слуги становится человеком-слугой, необходимым и в загробной жизни.

Педантичность Художник обязан был изображать действительность максимально просто и точно. По этой причине искусство выглядело довольно схематично. Личные интерпретации, трактовки сюжетов, жизненные зарисовки, воображаемые красоты, декоративные элементы и прочие вольности были строжайше запрещены. Вместо этого на протяжении всего срока обучения художники должны были освоить строгий канон и следовать ему в живописи, рельефе и скульптуре. Несмотря на кажущуюся простоту, в египетском искусстве заложена поразительно сложная система соотношений и гармонии, которая достигается геометрически точным расположением каждого элемента. Избегая стилизации и неопределенности, используя неизменные формы и каноны, египетские мастера создали уникальный и совершенно особый стиль, которым восхищались и которому пытались подражать еще долгие столетия.

Метод Подход художника к работе был методичным и систематизированным. Для настенных росписей сначала размечали сетку, которую наносили натянутыми веревочками, окрашенными красным. Затем делали набросок рисунка согласно эскизу на папирусе, и, наконец, изображение раскрашивалось простыми яркими красками. Никаких попыток изобразить объем, перспективу или текстуру. Каждая фигура демонстрировалась в наиболее характерном ракурсе. Подобным же образом выполняли рельефные изображения и скульптуры — по образцу, в соответствии со строжайшими канонами. Статуя покойного фараона должна была стать прибежищем для его души. Если статую изготавливали из твердого камня, это прибежище могло существовать вечно.

Правила изображения Части тела и черты лица человека изображались в наиболее понятном, типичном ракурсе; персонажи отличались по размеру. Мужья были выше своих жен, и оба — гораздо выше, чем их слуги. Женщин рисовали в неподвижных позах, а мужчин — в активном действии. Кожа у мужчин была более темного оттенка, красно-коричневого, а женская — светло-желтая. Для домов, деревьев, лодок всегда выбирали «вид сбоку», для рек и рыбы — «вид сверху». Для каждого из божеств, которых насчитывалось более двух тысяч, тоже существовали особые правила

изображения. Часто добавляли символы, понятные богам: скарабей — символ созидания, лягушка и утка — плодovitости. Руки сидячих статуй были сложены на коленях, а у тех, что стояли, одна нога была немного выдвинута вперед. Поскольку в скульптуре существовали такие же незыблемые каноны, как в живописи, индивидуальное портретное сходство отсутствует даже в статуях фараонов. Постоянство гораздо важнее натурализма. Египтяне полагали, что каждого умершего (обычно царского происхождения, но иногда и представителей высшей знати) следует замуровать в личной гробнице. Боги узнают человека, примут все молитвенные обращения и жертвоприношения и заберут покойного в загробный мир для вечной жизни.

Три аспекта Искусство египтян оставалось неизменным на всем протяжении своего существования: не было никакого раннего периода, никакого развития, за всю его историю лишь однажды предпринималась попытка реформы. Искусство древнейшего периода было таким же утонченным и совершенным, как и творения позднего времени. Оно родилось из трех основных идей египетской культуры: религия, смерть и верность установленным правилам.

Фараон Эхнатон

За три тысячи лет лишь один фараон попытался внести изменения в египетскую религиозную систему и искусство. Уверовавший в одного верховного бога, Атона, источник света и жизни, фараон Эхнатон призывал художников обратиться к жизни, не концентрировать внимание на смерти, создавать радостные реалистичные образы. Но этот период длился недолго. Жрецы сочли его взгляды ересью, и после смерти Эхнатона, в период правления его зятя Тутанхамона, изначальные каноны были восстановлены. Но художественные произведения периода реформы гораздо более оригинальны, чем творения на протяжении всей египетской истории.

В сухом остатке
Искусство помогало
мертвым

03 Греческое классическое искусство

(около 500–320 гг. до н.э.)

Интерес древних греков к человеку, разуму и природе в полной мере отразился в искусстве. Восхищение человеком и природой выражалось в пристальном внимании к окружающей реальности, но вместе с тем восторг перед красотой бытия повлек за собой идеализацию этих наблюдений. Смещение натурализма и идеализма обрело форму, которую мы сегодня называем классическим греческим искусством.

Союз греческих городов сложился после победы греков над персами в 480 г. до н.э. Ощущение силы и уверенности, надежды на мирную жизнь, охватившее греков, проявилось в новом расцвете искусства. Творческий подъем затронул жизнь нескольких поколений, но именно тридцать лет существования союза городов стали наиболее продуктивными.

Техническое совершенство В отличие от египетских мастеров, греков интересовала жизнь, а не смерть. Все их усилия были направлены на развитие личности. Олимпийские игры (первое упоминание о них относится к 776 г. до н.э.) свидетельствуют о стремлении к физическому совершенству. Поддерживая существующие в обществе ценности — идеальные интеллектуальные и физические качества, — художники изображали совершенные тела в безупречном пространстве. Вера в то, что боги похожи на идеальных людей, была частью культа красоты.

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

480 до н.э.

Персы вторглись в Грецию, но были разбиты

474 до н.э.

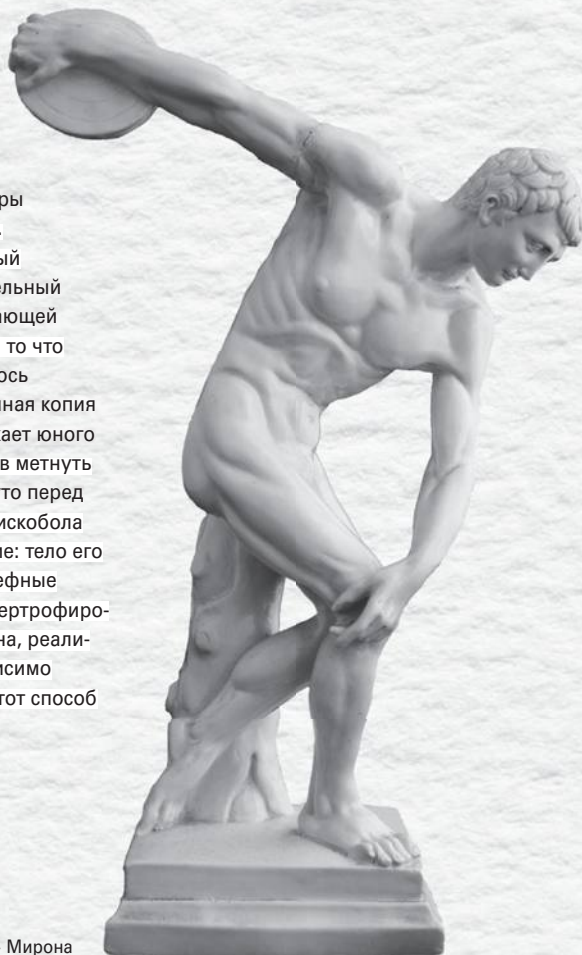
Началась эпоха классики

450 до н.э.

В Афинах начинается строительство Парфенона

Дискобол

Совмещение подлинных и идеальных элементов отражает как преклонение греков перед физической красотой, так и интеллектуальные достоинства художников. Никогда прежде скульпторы не копировали живые модели. «Дискобол» Мирона, созданный около 450 г. до н.э., — убедительный пример скульптуры, изображающей тело в движении. Несмотря на то что подлинник утрачен, сохранилось несколько римских копий. Данная копия оригинальной статуи изображает юного атлета в момент, когда он готов метнуть тяжелый диск и тело развернуто перед броском. Физический облик дискобола вызывал всеобщее восхищение: тело его гармонично и спокойно, рельефные мышцы напряжены, но не гипертрофированы. Вся фигура выразительна, реалистична и безупречна — независимо от того, насколько правилен этот способ метания диска!



Копия «Дискобола» Мирона

438 до н.э.

Мирон создает «Дискобола». Фидий создает колоссальную статую Афины Парфенос, наиболее почитаемый образ богини Афины

435 до н.э.

Фидий завершает статую Зевса, которая станет известна как одно из семи чудес света

около 350 до н.э.

Скульптор Пракситель создает статую Афродиты, первую женскую обнаженную фигуру в классической скульптуре, исполненную в натуральную величину

Контрапост

Придуманый мастерами итальянского Возрождения, термин «контрапост» описывает прием изображения человеческой фигуры при переносе тяжести тела на одну ногу — при этом плечи и руки располагаются в иной плоскости, чем таз и ноги. В эпоху Возрождения художники считали такой ракурс идеальным для портрета и часто копировали его, признавая, что именно Поликлет первым применил этот прием в своем творчестве.

Самый мощный творческий подъем наблюдался в Афинах, где произведения искусства — рельефы, росписи, статуи — украшали общественные и религиозные центры. Среди сюжетов — мифы, герои, боги и богини. Все персонажи изображались молодыми, полными сил, стройными, с безупречными пропорциональными торсами и мускулистыми конечностями. В этом заключалась революционная идея. Прежде во всех культурах изображаемые объекты намеренно упрощались либо их стилизовали. Здесь же художник впервые пристально изучал модель и пытался изобразить ее максимально правдоподобно. Впервые появились перспектива и текстура, а в попытках отразить подлинную жизнь художники не пропускали ни малейшей детали. Даже сильно поврежденные, произведения этого периода являются образцами мастерства и наблюдательности творцов.

Из-за особенностей климата, а также потому, что многие картины писали по дереву, большая часть произведений греческой живописи не сохранилась, но существуют их древнеримские копии.

Краска стерлась со статуй, но их живые лица, должно быть, вызывали невероятный восторг у простых горожан, которые никогда прежде ничего подобного не видели.

Скульпторы-новаторы Впервые в истории стали известны имена художников, выделявшихся из общей массы анонимных ремесленников. У истоков классического искусства стояли три скульптора, а художественные традиции их школ сохранялись еще долго после их смерти. Мирон из Элефтер работал около 480–440 гг. до н. э. Он создавал статуи богов и героев, но стал известен благодаря образам атлетов в мощных, динамичных позах. Фидий (500–432 гг. до н. э.) считается одним из величайших греческих скульпторов, который способствовал возвышению Афин после победы над персами. Фидий отвечал за сооружение главных скульптур города: он руководил постройкой Парфенона и создал его скульптурные украшения. Его статуя Зевса в Олимпии считалась в древности одним из семи чудес света. Он также является автором двух статуй Афины на Акрополе, одна из которых была столь велика, что ее видно было издали, с моря. Творчество Фидия характеризуется пристальным вниманием к деталям и искусным выполнением складок ткани. Его современником был скульптор Поликлет, работавший в V — начале IV в. до н. э. Он создавал идеальные

«Наша любовь к прекрасному не должна вести к расточительности; наша любовь к рассудительности не должна делать нас податливыми»

Перикл (около 495–429 гг. до н. э.)

фигуры в расслабленных естественных позах, которые позднее сумели повторить мастера Ренессанса. Характерной чертой его стиля считается контрапост.

Идеальные пропорции «Золотое сечение», как его называли греки, это соотношение пропорций, которое приятно человеческому глазу. Впервые золотое сечение использовали древние египтяне, а столетия спустя Леонардо да Винчи выразил это соотношение числом «фи», в честь Фидия, который применял данные пропорции в своей работе. Золотому сечению соответствуют внешние параметры Парфенона и все греческие скульптуры. Например, у статуи Афины расстояние от макушки до уха соотносится с расстоянием от лба до подбородка или от ноздри до мочки уха.

Греческие вазы Изначально керамика не считалась видом искусства, но греки обратились и к ней в поисках совершенства. Их керамика была не только искусно изготовлена и изящна по форме, но и украшена росписями. Мастера периода классики изображали на поверхностях керамических сосудов сложные групповые композиции. Росписи на керамике дают нам представление о живописных полотнах того времени, поскольку вазописцы использовали опыт великих художников, своих современников, чьи работы ныне безвозвратно утрачены.

**В сухом остатке
Реализм совершенства**

04 Буддийское искусство

(около 600 г. до н.э.—700 г.)

Буддизм и его искусство существуют более 2500 лет. Около 600–500 гг. до н. э. индийские мастера начали создавать иконографию и символику буддизма, способствуя распространению учения. В течение 600 лет буддийские художники использовали идеи, заимствованные у римских авторов, на которых, в свою очередь, существенно повлияли древнегреческие образцы.

Буддийское искусство иллюстрировало историю Будды и толковало события из опыта духовного учителя и основателя буддизма Сиддхартхи Гаутамы. Религия распространялась из северных районов Индии через Центральную, Восточную и Юго-Восточную Азию. В раннем буддийском искусстве Будда не был представлен в человеческом облике. Его присутствие обозначалось символически, в виде цветка лотоса, отпечатка стопы, пустого трона или пространства под балдахином. Художники создавали стилизованные плоские изображения. Предполагалось, что, изучая образ, адепты приблизятся к более полному пониманию буддизма или даже сумеют достичь просветления.

Изображение покоя Первые изображения Будды в человеческом облике появились в I веке в области Индии, известной как Гандхара. Тамошнее искусство пребывало под очевидным греческим и римским влиянием, поскольку Будду изображали зачастую с кудрявыми волосами, подобно римскому образу Аполлона. Одет он был в римскую тогу и носил римские украшения. Постепенно, усвоив живой реалистичный повествовательный стиль римского искусства,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

около 563 до н.э.

В Лимбини (сейчас район Непала) в царской семье родился Сиддхартха Гаутама

около 534 до н.э.

Принц Сиддхартха становится религиозным учителем

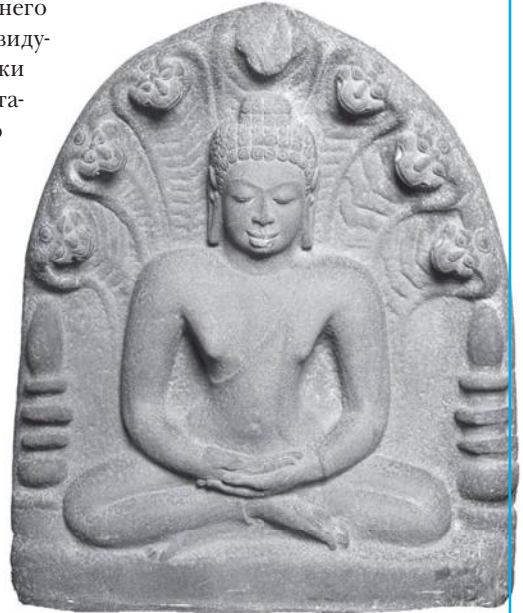
около 400 до н.э.

Художники используют символы для изображения сцен из жизни Будды

около 150 до н.э.

Художники Гандхары, следуя греческим и римским образцам, создают собственные изображения Будды

художники объединили его с символизмом раннего периода, в результате чего родился более индивидуальный стиль. В других частях Индии художники создавали свои собственные стили и интерпретации образа Будды. Искусство Гандхары оказало влияние на скульптуру Матхуры, города на севере Индии, а далее эти идеи проникли в Китай, Корею и Японию. Мастера Матхуры иначе интерпретировали образ Будды: его тело было округлым, словно переполненным священной энергией (праной), а левое плечо покрывал плащ. В Южной Индии Будду изображали с покрытым правым плечом и с очень серьезным выражением лица — этот стиль характерен для Шри-Ланки. Постепенно образ Будды стал одним из самых популярных в буддизме; хотя первоначальные аллегорические



Медитирующий Будда (IV–VI вв.)

Империя Гуптов

Период правления Гуптов, продолжавшийся в Северной Индии с IV по VI столетие, иногда называют золотым веком. Это было время изобретений и научных открытий, развития техники, литературы, математики, астрономии, философии и искусства. Основой империи служила классическая цивилизация, в ней царили мир и процветание. Художники

создавали множество произведений искусства, изобретая собственный «идеальный образ» Будды, который объединил в себе опыт Гандхары и Матхуры. У Будды времен Гуптов волосы завивались кудрями, а веки были опущены. Будда Гуптов стал архетипом для будущих поколений художников по всей Азии.

120 до н. э.

Китайскому императору Хан Вуди подарили две золотые статуи Будды

68

Буддизм становится официальной религией в Китае

около 320–500

Период правления Гуптов знаменует собой золотой век в истории Индии, когда буддийское искусство достигает своего расцвета

около 650

Закат буддийского искусства в Индии

символы продолжали оставаться важной частью изобразительного искусства, но они перестали быть основными. На всех изображениях выражение лица Будды безмятежно, а руки сложены в символическом жесте; волосы завязаны в пучок на макушке, а одежды, все еще напоминавшие древнеримскую тогу, постепенно приобретали более традиционные индийские черты.

Религиозное наставление Как прочие религиозные искусства, буддийское было инструментом духовного наставления, должно было концентрировать внимание адепта и обучать основам доктрины. Кроме того, буддийское искусство способствовало развитию навыка медитации. Адепт концентрировался на объекте искусства и созерцал его сложную символику. В процессе созерцания буддисты стремились пережить духовное пробуждение.

В течение последующих столетий возникла новая форма буддизма, в которой было уже гораздо больше богов и замысловатых ритуалов. Абсолютно новая группа божеств изображалась в том же стиле, что Будда и его символика. Сначала никаких правил и традиций не существовало, но со временем стали появляться узнаваемые элементы, которые постепенно обрели ключевое значение. Важно, что эти элементы постоянно повторялись и люди узнавали их, поскольку основная идея буддийского искусства состояла в том, чтобы как можно более ясно передать сюжет и его смысл. Когда человек понимает, на что именно он смотрит, это способствует пробуждению и укреплению веры.

Просветленные существа Бодхисаттвы — это просветленные личности, или «мудрецы», которые сами готовы стать Буддой и помогать другим в достижении этой цели. Слово «бодхисаттва» происходит от санскритских «бодхи» (просветление) и «саттва» (существо, сущность). Будда способен к безграничному состраданию и бесконечно мудр, а бодхисаттва в состоянии вынести любые страдания, чтобы помочь другим живым существам. С ранних времен, даже когда все было уже канонизировано, художники приносили собственные интерпретации в образы

Идеальные пропорции

Независимо от стиля, образ Будды всегда являет образец гармонии и безмятежности. Это достигалось соблюдением физических пропорций, которым следовали все художники. Независимо от размера, каждое изображение Будды соответствовало этим пропорциям. В буддийском искусстве считалось, что идеальные пропорции представляют одно из десяти проявлений, или совершенных качеств, Будды.

**Мысль, превращенная в действие, более важна,
чем мысль, существующая сама по себе**

Будда

бодхисаттв. Их изображали юными прекрасными богоподобными созданиями, одетыми в роскошные ткани, в чудесных украшениях, счастливыми и безмятежными, в расслабленных позах.

По мере того как буддизм, а вместе с ним различные художественные стили и интерпретации Будды, распространялись по Азии, из одних культур в другие проникали разнообразные символы. Некоторые аспекты радикально различались, в то время как другие были почти идентичны. Цвет и положение рук — вот два символических элемента, вошедших в художественную традицию различных стран. Глаза символизируют мудрость, цветок лотоса — духовный рост, свастика приносит удачу и процветание, балдахин означает защиту, а «колесо закона» представляет собой учение Будды и путь к просветлению. Цвет также имеет универсальный смысл в буддийском искусстве: пять цветов — белый, желтый, красный, синий и зеленый — сопровождают духовную трансформацию медитирующего адепта, поэтому они присутствуют в искусстве разных стран. Каждый обладает собственным значением. Синий, к примеру, означает покой и мудрость, белый — знание и учение, зеленый — энергию и действие.

**В сухом остатке
Искусство способствует
медитации и духовным
трансформациям**

05 Искусство Византии

(около 300–1204)

С распространением христианства в Европе реализм греческого и римского искусства был забыт. Статуи считались идолами, а подчеркнуто позитивное изображение обычных людей вызывало неодобрение, поскольку, согласно христианскому вероучению, человек не должен возвеличиваться над Богом. Христиане верили, что именно Бог дарует художникам их умение, поэтому искусство призвано лишь передавать людям Его послания.

Христианское искусство зародилось задолго до того, как в 313 году римский император Константин принял крещение и объявил христианство государственной религией. Самые ранние памятники христианского искусства — это росписи на стенах и потолках катакомб, где тайно собирались последователи этой запретной религии. Рисунки были довольно грубо исполнены, но это не имело особого значения, поскольку они призваны были лишь иллюстрировать христианские идеи, а вовсе не вызывать восхищение мастерством художника.

На изображениях библейских сцен Христос зачастую напоминал Аполлона, а Бог Отец походил на Зевса и Юпитера, так что зритель, привыкший к греческим и римским канонам, сразу узнавал в них божественные образы. Впрочем, это было единственным напоминанием о классическом искусстве, поскольку христиане отвергли многие из прежних художественных воззрений в стремлении сконцентрироваться на учении своей Церкви. Они, например, отказались от любых изображений обнаженной натуры, как и от детализации сюжетов,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

313

Император Константин принял христианство

323

Император Константин переименовал Византий в Константинополь, ставший новым центром христианского искусства

476

Падение Западной Римской империи

730

Император Лев III запретил изображение святых образов, вызвав волну иконоборчества

потому что произведение искусства не должно излагать Библию, но лишь напоминать зрителю о славе Господней и святости Его Писания.

Одухотворяя неграмотных В 323 году император Константин перенес столицу Римской империи в Византий, переименовав город в Константинополь. В скором времени христианство стало главной религией во всем государстве. В самом Византии строились христианские базилики, создавались фрески, а наиболее распространенным декоративным приемом стала мозаика. Вместе с христианскими идеями новое искусство распространялось в Европе — Равенна, Венеция, Сицилия, Греция и Россия. Мозаики, иконы, рукописи, украшенные миниатюрами, фрески и рельефы несли миру чудо Писания с единственной целью — продемонстрировать людям, как они должны поступать, чтобы попасть в Царствие Небесное. Поскольку большинство зрителей были невежественны, все искусство было пронизано исключительно духом Библии, дабы верующие могли сосредоточиться во время молитвы, а заодно способствовало обращению все новых последователей. Мерцающие мозаики и золотой фон икон внушали благоговение, которое немало благоприятствовало популяризации христианства.

Слава Господня Византийские художники, как правило, принадлежали к религиозным структурам; большинство из них были монахами. Поскольку реалистичное изображение противоречило второй заповеди («не делай себе кумира и никакого изображения», Исх., 20:4), реализм не ценился, так что скульптура была абсолютно непопулярна. В живописи и мозаике фигуры изображались в двух измерениях, без светотени и перспективы. Они стояли анфас, смотрели прямо перед собой, с практически одинаковым выражением лица. Одежды ниспадали множеством складок, потому форма тела даже не угадывалась. В то время как художники классического периода стремились детально изображать земную жизнь, византийские мастера использовали более символические приемы, поскольку зритель не должен был восторгаться их мастерством или путать искусство с жизнью. Фон всегда был золотым, ибо

Византия

После падения Западной Римской империи (это длилось более 300 лет, но финальный акт состоялся в 476 году) восточная ее часть — Византия — не пострадала. Термин «византийский» стали использовать для описания географического региона Восточной Римской империи и определенных стилистических черт, характерных для христианского искусства, которое с того времени развивалось в данной части Европы.

843

Вновь официально разрешены религиозные изображения, расцвет византийского искусства

1067–70

В Британии, вдали от византийской роскоши, создан «Гобелен из Байе»

1204

Константинополь разграблен крестоносцами, участниками Четвертого крестового похода

1261

Византийцы восстановили Константинополь, но империя все же постепенно приходила в упадок

1453

Взятие Константинополя турками-османами

Иконы

Одним из наиболее значимых элементов византийского искусства была икона — изображение фигуры Христа, Богородицы или святого. Иконы разного размера, как средство помощи в молитве, размещались в церквях и частных домах. В иконах не было никакой реалистичности, но люди благоговели перед ними, считая, что икона являет святость изображенной на ней фигуры.

Богоматерь Оранта — распространенный христианский образ молящейся Девы Марии. Выполненная в XI веке в Софийском соборе Киева, мозаика представляет Богородицу с молитвенно воздетыми руками. Платок у нее на поясе предназначен для утирания слез тех, кто обратился к ней за помощью.



Богоматерь Оранта,
1037–1061 гг., мозаика,
Софийский собор, Киев

произведение передавало чудо и величие Бога и Святой Троицы. Богатство, роскошь и таинственное ощущение потустороннего, которое охватывало человека в церкви, были одним из основных способов воздействия на верующих, демонстрацией вездесущности Бога. Священные символы стали неотъемлемой частью искусства, а вместе с ними люди постигали и важнейшие аспекты христианского учения. Ключи, олицетворяющие власть Церкви; чаша, символ Святого причастия и прощения греха; крест, главный символ христианства, изображающий тот самый крест, на котором был распят Иисус.

«То, чем является Писание для грамотного, то — икона для неграмотного»
Папа Григорий Великий, VI век

Иконоборчество Основной целью византийского искусства было прославление Бога и Святой Троицы. Как следствие, появилось множество изображений Бога, Иисуса, Девы Марии, святых и мучеников, а византийские мастера разрабатывали новые декоративные приемы, чтобы придать их обликам большую выразительность. Первый грандиозный взлет византийского искусства относится к периоду правления Юстиниана I (483–565 гг.), который привел римское законодательство в соответствие с христианской верой, а та, в свою очередь, оказала влияние на развитие искусства. Но к 730 году исламское представление о богохульности изображения человека привело к тому, что император Лев III запретил изображать Святое семейство и святых. Этот период вошел в историю как иконоборческий и продлился до 843 года. В течение этого времени развитие всех видов искусства остановилось.

Искусство миниатюры Распространение христианства способствовало развитию летописания: писцы создавали рукописные книги, в основном переписывая молитвенные тексты и библейские истории. Они, безусловно, следовали христианским канонам, но при этом тщательно выписанные миниатюры в манускриптах предназначались взору образованных людей, обычно принадлежавших к высшей знати или верхушке клира.

В сухом остатке
Символическое
изображение христианства

06 Готика

(около 1140–1500)

Подобно предшествующим византийскому искусству и романскому стилю, готика глубоко символична и должна была вызывать у зрителя восхищение величием Бога. Все три христианских по сути стиля выражали различные идеи. Готическое искусство выросло из готической архитектуры — в те времена церкви строили, чтобы добраться до небес, а интерьеры их были омыты светом, проникавшим сквозь огромные витражные окна.

Готическое искусство зародилось во Франции в XII веке и, быстро распространившись по Европе, заняло доминирующее положение на ближайшие 200 лет. Начало было положено в 1144 году — в то время аббат Сугерий (около 1081–1151) руководил перестройкой церкви Сен-Дени в Париже. Когда сооружение устремленной ввысь постройки было завершено и свет, «подобный райскому», по выражению аббата Сугерия, хлынул внутрь сквозь витражные окна, рождение нового стиля можно было считать свершившимся. Сен-Дени стала образцом для множества других церквей со вздымающимися в небо шпилями и другими новаторскими элементами. Художники поспешили разделить успех архитекторов.

Варварский стиль Термин «готический» имел откровенно уничижительный оттенок. Пущенное в оборот в период Возрождения, определение это должно было напомнить о варварских племенах готов, захвативших Римскую империю и уничтоживших классическое искусство. Художники Возрождения относились к готическому стилю пренебрежительно, но в пору своего существования он считался величественным и благородным — и авторы его не имели ничего

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1140

Аббат Сугерий руководит перестройкой церкви Сен-Дени в Париже, тем самым способствуя рождению нового стиля в искусстве и архитектуре

1194–1220

Строительство собора в Шартре, изобилующего памятниками религиозного искусства

1210

Франциск Ассизский создает Францисканский орден

1215

Создание Доминиканского ордена, пропагандирующего образование и целомудрие

Доминиканцы и францисканцы

В XIII веке были основаны два влиятельных монашеских ордена: Доминиканский и Францисканский. Доминиканцы с самого начала полагали основой служения молитву и проповедь, в то время как францисканцы считали достаточным существование в нищете, аскезу и жизнь Христа ради. Доминиканцам требовалось искусство информативное, способствующее просвещению, а францисканцы предпочитали образы страдания, как, например, в изображениях распятия и мучеников.

общего с падением Римской империи. Готическое искусство обрело признание гораздо позднее — за оригинальность идеи, передающей христианское учение в совершенно новом и живом стиле.

Большая часть произведений готики неотделима от истории Церкви, хотя, безусловно, развитие искусства свидетельствует о росте и процветании общества. Украшение соборов и церквей всячески поощрялось. Аббат Сугерий полагал, что в окружении прекрасных произведений искусства молитва человека станет более искренней и поможет глубже постичь Бога. Огромные витражные окна заняли пространства церковных стен, прежде украшенных фресками. Подобно полупрозрачным мерцающим мозаикам, витражи иллюстрировали библейские сюжеты и жития святых. Изнутри церкви они виделись мерцающими драгоценными камнями, а когда их озарял яркий солнечный свет, многоцветная радуга разливалась под сводами храма. Невежественные бедняки, даже не понимая смысла изображений, все же ощущали нечто чудесное, таинственное и святое в пространстве вокруг них.

Иллюстрация идеи Художники готического стиля не столько стремились к реалистичности, сколько иллюстрировали христианскую мысль. Искусство было их религиозным служением и отражением всемогущества Господа. В ранний период технические навыки ценились выше, чем творческие способности, поэтому ремесленник занимал более важное положение, чем художник. Художники стремились завоевать признание, разрабатывая новые подходы. Скульпторы, например, более прочих мастеров Средневековья преуспели в изображении эмоций. К концу XII века они обратились к уцелевшим греческим и римским творениям, заимствуя некоторые из

около 1220

Родился Никколо Пизано, считающийся основателем современной скульптуры как вида искусства

около 1240

Родился Джованни Чимабуэ, наставник Джотто ди Бондоне

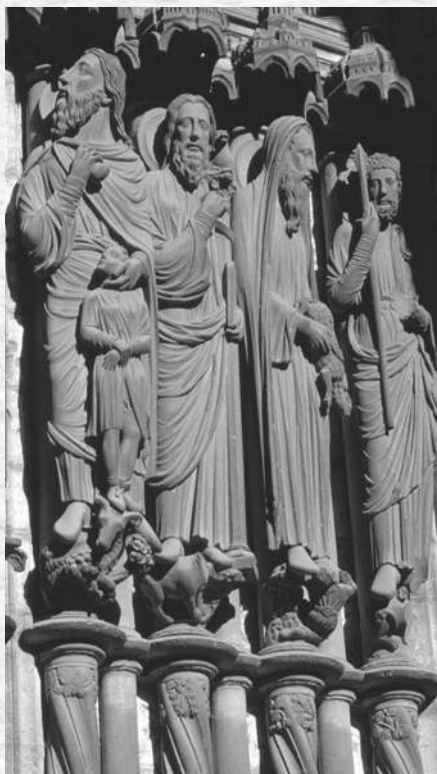
около 1250

Родился Джованни Пизано, скульптор, художник и архитектор, сын знаменитого Никколо Пизано

Как живые

Скульпторы стремились сделать свою работу столь же заметной, как готическая архитектура и витражи. Статуи, прежде бывшие лишь частью стены, теперь размещались на некотором расстоянии от нее — подобный стиль исчез вместе с падением Римской империи. Вслед за византийскими и романскими образцами фигуры создавались вытянутыми, но теперь скульптор гораздо точнее изображал детали одежды, выражение лица, жесты. Автор скульптур северного портала Шартрского собора попытался максимально «оживить» статуи. Здесь изображены персонажи Ветхого Завета: Авраам, беседующий с Богом и одновременно удерживающий приготовленного к жертвоприношению собственного сына; Моисей, держащий в руках скрижали с Десятью заповедями; Самуил, приносящий в жертву агнца; Давид в царском венце с копьем в руке.

Собор в Шартре, центральный портал, Франция



идей их создателей. Но если древнегреческие художники изображали прекрасные тела, скульпторы готического периода с максимальной убедительностью пересказывали в изобразительном искусстве священные тексты.

Постепенно художник занимал все более значимое положение. Многие мастера начали подписывать работы, стремясь к признанию своих заслуг. Помимо витражей и скульптуры, появлялись фрески, росписи, миниатюры, гобелены. Художники вносили некоторое разнообразие в свои работы, изображая людей в более естественных позах, но в массивных, ниспадающих складками одеждах. Несмотря на чуть большую жизненность по сравнению с ранним христианским искусством, они все же не стремились к реализму классики. Впрочем, идея спасения вдохновляла художников гораздо

«Сияет благородное изделие, но, будучи благородно сияющей, работа эта должна освещать умы, чтобы они могли продвигаться среди истинных светов к Истинному Свету, в который истинный вход есть Христос»

Аббат Сугерий

больше, чем идея вечных мук, и вместо апокалиптических картин на стенах соборов появлялись сцены из жизни Христа, Девы Марии и святых — и лица их были исполнены сострадания. Вместо золотого фона художники использовали архитектурные и декоративные средства.

Интернациональная готика В XIII веке, особенно во второй его половине, в Европе случился экономический подъем. И к исходу следующего столетия развитие торговли привело к росту городов, появлению университетов и буржуазии и распространению образования. Художники, все активнее путешествуя, обменивались идеями и технологиями. И произведения искусства, создававшиеся во Франции, Италии, Англии, Германии, Австрии и Богемии, становились все более замысловатыми, изысканными и элегантными. Хотя они уступали в естественности греко-римским образцам, в целом искусство развивалось в направлении большего реализма и детализации. Позднее этот стиль назовут интернациональной готикой.

В сухом остатке
Распространение
Слова Господня

07 Раннее Возрождение

(около 1300–1500)

Термин «Возрождение» («Ренессанс») в широкий обиход вошел в XIX веке и описывает период примерно с XIV по XVI столетие, характеризовавшийся возрождением интереса к философии, литературе, архитектуре и искусству Древней Греции и Рима. Стилль возник в Италии, во Флоренции и Сиене, где художники и философы, исследуя прошлое, постигали собственную личность.

Период, называемый Возрождением, продолжался достаточно долго и породил такое множество идей, что обычно его разделяют на два — раннее Возрождение и Высокое Возрождение. Хотя идеи Возрождения распространились в Италии и Фландрии (нынешние Бельгия и Нидерланды), а затем и по всей Европе, воздействие их было далеко не одинаковым; сложные комбинации этих идей еще на протяжении 200 лет эхом отзывались в европейской истории.

К концу XV века благодаря развитию торговли, изобретению книгопечатания в Европе и возросшему в связи с этим интересу к образованию многие европейцы начали живо интересоваться окружающей действительностью и несколько отошли от средневековой идеологии, воплощенной в готическом искусстве и архитектуре. Некоторые районы Италии развивались особенно успешно, а потому туда стекались ученые и богатые жители. В Италии, с античными корнями, словно материализовался общий интерес к наследию Древней Греции и Рима. Многие ученые переводили и изучали тексты древнегреческих

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1304

«Оплакивание Христа»
работы Джотто

около 308–1311 1334

«Маэста»
Дуччо

Джотто выполняет
общественные
заказы
во Флоренции

около 1390

Книга Ченнино Ченнини
«Il libro dell'arte», свое-
образный справочник
по искусству Ренессанса

1401

Гибerti получает заказ на изго-
товление бронзовых рельефных
врат для баптистерия
Сан-Джованни во Флоренции

философов и архитекторов, оживились и приобрели новый смысл некоторые теоретические дискуссии.

Гуманизм Одной из важнейших идей, занимавших умы, стала древнегреческая философия гуманизма. Гуманисты полагали, что человек обладает способностью к логическому мышлению и, следовательно, изучение и улучшение мира является более достойной целью, чем пожизненная подготовка к загробной жизни. Благодаря изобретению книгопечатания гуманистические идеи довольно быстро распространялись. Порой они противоречили традиционному христианскому учению, но тем не менее побуждали художников искать новый смысл в земных ценностях. Церковь по-прежнему была одним из основных покровителей искусства, но в городах, где господствовала новая идеология, существовало многочисленное светское общество. Аристократия и представители растущего торгового сословия выступали в роли заказчиков произведений искусства наравне с Церковью. Художники по-прежнему иллюстрировали в основном религиозные сюжеты, но проявляли все больший интерес к светским темам и новым идеям о важном месте человека в мироздании. Искусство более не служило только религии, оно становилось ценностью само по себе. Под влиянием новых знаний о природе, заново осмысленного классического наследия и гораздо более личностного взгляда на действительность рождалось искусство, отражающее мир во всей его полноте.

Наблюдения и перспектива Некоторые из мастеров раннего Возрождения произвели подлинную революцию в искусстве. Джотто ди Бондоне (1266/67–1337) радикально изменил живопись флорентийской школы, в то время как Дуччо ди Буонисенья (1255/60–1315/18) сделал то же самое в Сиене. Джотто отказался от стилизации, принятой в византийском и готическом искусстве, изображая людей в естественных позах и с выразительными лицами; на красочных полотнах Дуччо

Социальный статус

Отношение общества к художнику радикально отличало Возрождение от всех предыдущих эпох. Прежде художник оставался безымянным ремесленником, который лишь помогал распространению Слова Божьего, но теперь он обрел настоящую славу — отчасти ради привлечения новых заказчиков, отчасти для повышения статуса своего патрона. Многие мастера Ренессанса стали знамениты и признаны еще при жизни.

1408

Донателло создает «Давида», первую с античных времен обнаженную статую в натуральную величину

1454

Появление первой печатной книги, Библии Гуттенберга; книгопечатание произвело революцию в распространении грамотности

1469

Во Флоренции пришел к власти Лоренцо де Медичи «Великолепный»; его правление считается периодом наивысшего расцвета флорентийского Ренессанса

1470–1480

Живопись маслом появляется и в Италии

Живопись, передающая объем

По сравнению со строгими мозаиками Византии и застывшими торжественными работами готических мастеров фреска Джотто «Поклонение волхвов» (около 1266) при всей своей суровости и академичности имеет особенности, которые не только вызывают художественный интерес, но усиливают производимый ею религиозный эффект. Расположив фигуры так, что они

взаимодействуют друг с другом, и поместив их на фоне архитектурного сооружения, мастер добился эффекта объемности изображения. Для своего времени этот прием стал революционным; иллюзия реальности способствовала более глубокому пониманию библейских текстов, но вместе с тем отражала возродившийся интерес к человеку и достижениям античных художников.



«Поклонение волхвов», Джотто ди Бондоне, около 1266, фреска

И хотя многих художников восхваляли и без перспективы, все же исходили такие хвалы от тех, кто при своем ложном суждении не знал о силе искусства,

Пьеро делла Франческа

человеческие фигуры выглядели почти объемными, одетыми в настоящие ткани. Огромный вклад в развитие живописи XV века внес Мазаччо (1401 — около 1428), применив линейную перспективу для создания иллюзии трехмерности на плоской поверхности. Паоло Уччелло (1397–1475) был энтузиастом нового математического метода линейной перспективы, а Пьеро делла Франческа (около 1415–1492) не только воспринял все новые идеи, но и привнес в живопись эффект светотени. Развивая в своем творчестве выразительность и реализм Джотто, он добавил в полотна линейную перспективу и светотень, создав иллюзию глубины и объемности изображения.

Северный Ренессанс Тем временем Фландрия, где жили богатые купцы, тоже переживала взлет искусства, и с конца XV века здесь активно использовали идеи итальянских мастеров. Наиболее успешные художники этого времени работали в жанре книжной миниатюры, которая отличалась невероятным правдоподобием. Вскоре этих же мастеров пригласили для создания более крупных форм, и около 1410 года появились первые картины, написанные масляными красками на дереве; эта техника разительно отличалась от принятой в Италии темперы — краски на основе яичного желтка. С новым материалом было значительно легче работать — цвета получались ярче, а масло придавало им дополнительный блеск. Ян ван Эйк (около 1390–1441) разработал способ нанесения лака на картину, что усиливало цвет. Рогир ван дер Вейден (1399–1464) и Робер Кампен (около 1375–1444), также известный как «Мастер из Флемалей», создали невероятно выразительные полотна, в которых видны были и объем, и перспектива. В их произведениях всегда множество бытовых деталей, наделенных символическим смыслом.

В сухом остатке
Новая эра
высочайшего реализма

08 Высокое Возрождение

(около 1498–1527)

По мере того как идеи Возрождения распространялись в Европе, молодые художники работали все более уверенно, а произведения их отличались все большим разнообразием и мастерством. Никогда прежде искусство не было таким глубоким и плодовитым одновременно — множество идей, творческий блеск и страстная вера художника в значимость своего творчества.

К концу XV века революционные идеи раннего Возрождения обрели творческую зрелость и стали тем, что ныне известно как Высокое Возрождение. Техническое совершенство приемов в живописи и скульптуре, реалистическая интерпретация действительности, композиционный баланс, пространственная гармония — вкупе со стремлением соответствовать или превзойти достижения античных мастеров. Историки полагают, что переход от раннего Возрождения к Высокому произошел с завершением Леонардо да Винчи (1452–1519) его «Тайной вечери» в Милане (1495–1498), совпавшим с перемещением центра культурной жизни из Флоренции в Рим, где главным покровителем искусств был папа Юлий II. К тому времени появилось множество выдающихся художников, завоевавших уважение и признание: венецианские мастера Джорджоне (около 1477–1510) и Тициан (1488–1576) — великолепные краски и динамичные композиции их работ словно наполняли светом полотна; мастера северной школы Дюрер (1471–1528) и Гольбейн (1497–1543), чьи работы были проникнуты глубочайшим

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1498

«Тайная вечеря»
Леонардо
да Винчи

1500

«Пьета»
Микеланджело

1503

По инициативе папы
Юлия II начинается
процесс, который позже
назовут золотым веком
римского искусства

1504

Микеланджело завершает
работу над «Давидом»
во Флоренции; Босх
создает «Сад земных
наслаждений»

1505

«Мона Лиза»
Леонардо;
Дюрер
приезжает
в Италию

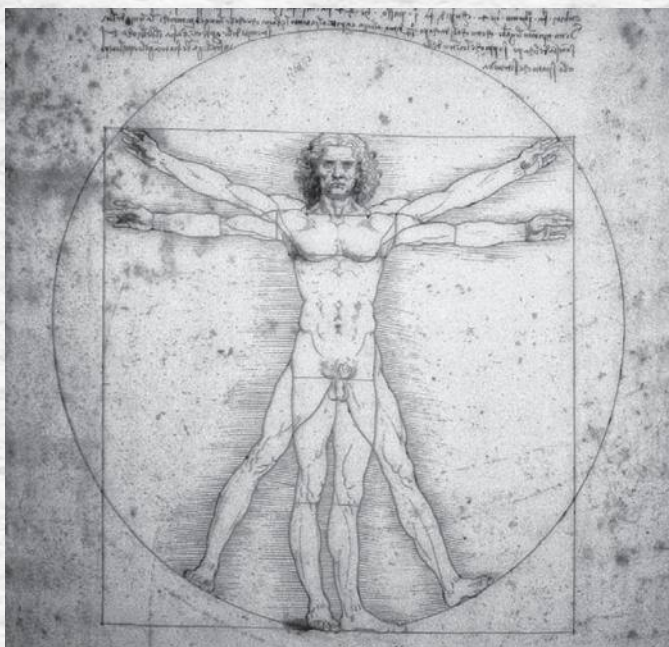
1506–1615

Художники работают
в соборе Святого Петра
в Риме

Человек Витрувия

«Человек Витрувия» — это рисунок Леонардо, датированный примерно 1487 годом. На нем изображена мужская фигура, заключенная в круг и квадрат, демонстрирующая идеальные пропорции человеческого тела. В размещенных на полях цитатах из книги древнеримского архитектора Витрувия пояснялось, что

классические пропорции античной архитектуры имеют основой пропорции человеческого тела. Рисунок Леонардо иллюстрирует не только его восторг перед совершенством анатомии, но и новаторскую идею о связи искусства и науки. Леонардо верил, что движения человеческого тела соотносятся с движением Вселенной.



«Человек Витрувия», Леонардо да Винчи, около 1485–1490, перо, чернила

1508–1512

Микеланджело расписывает потолок Сикстинской капеллы

1509–1511

«Афинская школа» Рафаэля

1527

Рим захвачен имперскими войсками, что знаменовало завершение итальянского Возрождения

1533

«Послы» Ганса Гольбейна Младшего

1562–1563

«Брак в Кане Галилейской» Веронезе

1564

Умер Микеланджело, родился Шекспир

философским смыслом. И величайшие из всех — Леонардо, Микеланджело (1475–1564) и Рафаэль (1483–1520), за свое мастерство и творческий гений прославленные еще при жизни. Именно благодаря достижениям Леонардо впервые возникла идея о том, что художника можно считать гением.

Гении Леонардо был художником, скульптором, архитектором, инженером, философом, математиком, изобретателем и естествоиспытателем. Его живописные и графические работы оказали огромное влияние на развитие изобразительного искусства, поскольку он использовал оригинальные способы передачи света (одним из его изобретений стала техника *сфумато* — рассеяния; слегка размытое изображение позволяло добиться мягких, словно подернутых дымкой тонов). В его многочисленных

**Подлинное
произведение
искусства лишь тень
божественного
совершенства**
Микеланджело

дневниках, заполненных рисунками и техническими набросками, очевидны талант и пытливый разум, но множество проектов он оставил незавершенными, поскольку мысль его постоянно стремилась к новым идеям. Микеланджело тоже был многосторонней личностью и реализовал себя в скульптуре, живописи, архитектуре и поэзии. С самого начала карьеры его считали выдающимся мастером современности, изображающим человека с невероятной вырази-

тельностью красками и в мраморе. Третьим итальянцем, которого называли гением при жизни, был Рафаэль. Его портреты и картины на религиозные и мифологические темы вызывали восхищение совершенством цвета, композиции и четкостью линии.

Анатомия Научный подход к изучению человеческого тела и его пропорций не являлся достижением эпохи Возрождения. Эту проблему исследовали и в средневековой Европе, но на основе текстов древнегреческих врачей, поскольку в христианстве идея расчленения человеческого тела считалась святотатственной. Но с ростом интереса к человеку — и потребностей искусства, изображающего точное подобие жизни, — некоторые художники шли на риск изучения анатомии путем рассечения мертвых тел. Леонардо работал (нелегально) с трупами, телами казненных преступников, чтобы выяснить, как устроен и функционирует человеческий организм. Микеланджело также оставил рисунки, подтверждающие, что он пристально изучал анатомию. На основе своих исследований художники Возрождения создали новые каноны изображения человеческой фигуры.

Роскошь и достоинство Первоначальные идеи Возрождения — создавать более реалистичные изображения и руководствоваться интересами человека — получили развитие в работах мастеров позднего периода, в их стремлении создать идеальное подобие природы. На смену ясной перспективе и тщательно прописанным деталям раннего Возрождения пришли более общие, простые формы, демонстрировавшие

красоту, достоинство, величие, динамизм, глубину и смысл. Композиции стали более непринужденными и гармоничными, а лица на портретах вызвали ответные эмоциональные реакции у зрителя. Мастера Высокого Возрождения в своем творчестве уделяли внимание не только христианской доктрине, поскольку их патроны происходили из разных социальных групп, среди них были кардиналы, юристы, банкиры, купцы, аристократы — представители как Церкви, так и светского общества. Искусство стало важной частью жизни: художников часто приглашали во дворцы знати, где они могли жить, работать и получать плату за свой труд.

Высокое Возрождение, возможно, более остальных художественных течений, упомянутых в этой книге, сосредоточило в себе множество разнообразных идей. Но в целом оно все же представляло одну концепцию — целенаправленное развитие человеческих дарований. Впервые в истории талант и достоинства человека поощрялись, воспитывались, возвращались и развивались; человека побуждали стремиться к совершенству, а гений был признан и вознагражден.

Disegno и colore

Практика рисунка с натуры (*disegno*) считалась самым важным аспектом художественного творчества, которым овладевали ученики во Флоренции на их пути к успеху. В Венеции же главным в мастерстве художника считалось владение цветом (*colore*). На протяжении всего периода Возрождения не утихали споры между представителями этих двух школ.

В сухом остатке
Высшая точка технического
и творческого развития

09 Маньеризм

(около 1520–1600)

Маньеризм зародился в Риме и Флоренции после 1520 года, в обществе, сотрясаемом трагическими событиями — Реформация, расколовшая Центральную Европу, чума, унесшая тысячи жизней, захват Рима в 1527 году. Некоторые художники отреагировали на это, отказавшись от изображения идеалов Возрождения, предпочтя им куда более эмоциональные сюжеты.

Период маньеризма начался примерно между 1520 годом, когда умер Рафаэль, и зарождением барокко в 1600-м. Как реакция на социальные и политические волнения в Европе, маньеризм стал непосредственным результатом изменения роли художника в обществе. Художник перестал быть простым ремесленником, неприметно создававшим произведение ради поддержки религиозных воззрений своего социального слоя, но, напротив, теперь встал в один ряд с учеными, поэтами и гуманистами в новом мире, где ценились красота, мудрость и стиль. Отныне искусство не обслуживало исключительно религиозные интересы, но обрело самостоятельную ценность.

Подражание манере различных художников

Термин «маньеризм» появился в XVII веке от итальянского слова «*maniera*» — стиль. Изначально он носил уничижительный оттенок. Художники Возрождения пытались максимально точно копировать живую природу. Маньеристы — современники Высокого Возрождения — отвергали такой подход, предпочитая подражать не природе, а творчеству себе подобных. Они воспроизводили стиль своего кумира и далее развивали, усложняли и гиперболизировали его. За всем этим стояла идея, подсказанная поздними работами Микеланджело, исключительно выразительными и эмоциональными.

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1520

«Бахус и Ариадна», Тициан

1527

Падение Рима привело к распространению маньеризма в Италии и Франции

1528

«Встреча Марии и Елизаветы», Понтормо

около 1531

«Юпитер и Ио», Корреджо

1534

Микеланджело начинает работу над фреской «Страшный суд» в Сикстинской капелле, которая повлияла на развитие маньеризма как стиля

«Снятие с креста»

Это типичный образец маньеризма. Хотя стиль начал развиваться еще при жизни Микеланджело, эта работа демонстрирует разницу между его собственным творчеством, где фигуры выглядят массивными и очень «плотскими», и маньеристской интерпретацией того же самого сюжета. Фигуры гораздо менее мускулисты, порой почти невесомы, с трудом балансируют на длинных тонких конечностях, а голова кажется крошечной по сравнению с пышными складками одежд. Композиция словно стиснута рамой картины, ограничивающей движения персонажей, фон и одежды выполнены в пастельных тонах, придающих оттенок ирреальности, — явное отклонение от канонов Возрождения. Все вместе создает впечатление потустороннего мира; эти люди не могут жить в реальной действительности, они похожи на создания иной природы. Фантастический аспект маньеризма овладевал воображением современников.

«Снятие с креста», Понтормо, около 1526–1528, масло, дерево



1535

«Мадонна с длинной шеей», Пармиджанино

1540–1545

«Аллегория с Венерой и Амуром», Бронзино

1550

Джорджо Вазари (1511–1574) завершил «Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», биографии выдающихся мастеров Возрождения. Из живших в то время авторов в книгу был включен только Микеланджело

Некоторые авторы, глядя на его масштабные работы последних лет, осмелились приукрасить манеру гения, создавая гораздо более экспрессивные образы. Других вдохновлял Андреа дель Сартто (1486/87–1530/31), знаменитый в период Высокого Возрождения использованием ярких красок и замысловатых поз в своих композициях. На третьих маньеристов повлиял Корреджо (около 1489–1534), в чьих произведениях сочетались мягкость образов и выразительность эмоций. Максимально удлинняя перспективу, Корреджо создавал на полотне иллюзию огромного пространства. Его мастерство в изображении фигур в новом ракурсе, снизу, вдохновляло маньеристов представлять свои модели в самых необычных позах для достижения большего художественного эффекта. Художники пользовались яркими цветами, нанося длинные плавные мазки широкой кистью, в то время как скульпторы сосредоточились на изображении выразительных поз и драматических жестов.

Преувеличение Стилистические примеры маньеризма почти одновременно появились в Риме и Флоренции. Одним из любимых объектов маньеристов стала обнаженная натура. Они копировали фигуры из работ великих мастеров Высокого Возрождения, которыми восхищались, гипертрофируя отдельные детали. Наиболее часто подчеркивали такие элементы, как узкие плечи, широкие бедра, удлинненные кисти рук и стопы. Сами фигуры художники изображали в причудливых позах, совершенно не похожих на расслабленные *contrapposto* раннего Возрождения. Вместо реалистичных цветов использовали либо мягкие пастельные тона, либо резкие неестественные оттенки. И скульпторы, и живописцы были на редкость изобретательны не только в поиске стиля, но и в разработке сюжетов. Если мастера Высокого Возрождения стремились к гармонии и уравновешенности, маньеристы создавали нестабильность и напряжение. Самые популярные сюжеты представляли собой смешение античной классики, христианства и мифологии.

Портреты в стиле маньеризма

Следуя собственному стилистическому подходу, в портретной живописи и скульптуре художники маньеризма никогда не изображали просто внешность человека. Напротив, впервые они попытались отразить в портрете сущность личности, скрывающуюся за внешним обликом модели.

Маньеризм был отчасти модным течением, а отчасти стилем, в котором художники вовсе не имели целью превзойти мастеров Высокого Возрождения. Основной целью было создание искусства более зрелищного и яркого, пробуждающего мысль и демонстрирующего, насколько уверенно художник манипулирует классическими пропорциями и канонами. Задача не в том, чтобы точно копировать жизнь, но показать ее зрителю в авторской интерпретации и тем способом, который сам художник считает изящным и разумным.

«Подлинное дарование требует работы лишь тогда, когда воля, исполненная любовью и жаждущая творческой деятельности, создает нечто божественное»

Джорджо Вазари

Главные маньеристы Самыми известными маньеристами стали ученики Андреа дель Сарто — Якопо да Понтормо (1494–1557) и Россо да Фьорентино (1494–1540). В 1540 году один из учеников Понтормо, Аньоло Бронзино (1503–1572), стал придворным живописцем Козимо Медичи, герцога Тосканского, и, как главный художник Флоренции, немало способствовал популярности маньеризма. Известные скульпторы, приверженцы данного стиля, Бартоломео Амманати (1511–1592) и Джамболонья (1592–1608) создавали замысловатые скульптуры, извивающиеся и сплетающиеся в причудливых позах, а Пармиджанино (1503–1540) считали мастером идеальных фигур, застывших в самых неожиданных позах. Бартоломеус Шпрангер (1546–1611) и Ханс фон Аахен (1552–1615), фламандские мастера, путешествовавшие по Европе, также помогли признанию маньеризма как стиля.

Распространение маньеризма Неустанный поиск новых путей самовыражения побуждал маньеристов к путешествиям и заимствованию художественных идей во всех концах Европы. Падение Рима в 1527 году вызвало настоящий исход мастеров из Вечного города; европейские правители, особенно Франциск I, приглашали ко двору итальянских художников, и вскоре маньеризм стал доминирующим художественным стилем во Франции. К середине XVI столетия влияние маньеризма распространилось далеко за пределы Рима и Флоренции.

**В сухом остатке
Преувеличение
и стилизация,
изобретательность
и утонченность**

10 Барокко

(около 1600–750)

На религиозные конфликты XVI века европейское искусство ответило очередным изменением. Барокко становится своеобразным способом усиления влияния римского католицизма. Охватывая широкий спектр различных стилей, барокко объединяет в себе эмоции, динамизм, драматизм, а в живописи — новые методы изображения света и полутонов.

XVI век начинается с Реформации и религиозных конфликтов. Благодаря изобретенному Иоганном Гуттенбергом (около 1398–1468) книгопечатанию у простых людей появилась возможность читать книги. Первой книгой, изданной типографским способом, стала Библия, но знакомство с ней вызвало у простых горожан множество вопросов по поводу интерпретации основных сюжетов и законности власти Римской католической церкви. В результате реформ в некоторых европейских странах утвердился протестантизм как новая ветвь христианства, породив новые религиозные войны. Авторитет Католической церкви пошатнулся, а Европа утратила свое единство. Но со временем Католическая церковь сумела дать отпор.

На Тридентском соборе было принято решение о частичной реформе Церкви с целью противостоять нападкам протестантов и сохранить целостность доктрины. Это положило начало так называемой Контрреформации, и для осуществления своих планов Католическая церковь прибегла к помощи изобразительного искусства — дабы повлиять на максимально широкую аудиторию.

Вдохновенное созерцание Тридентский собор постановил, что любое произведение искусства должно иметь ясное, вразумительное и понятное людям религиозное содержание. В качестве

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

около 1599–1600

«Юдифь, убивающая Олоферна», Караваджо

1628

Веласкес и Рубенс встречаются в Мадриде

1635

«Пир Валтасара», Рембрандт; «Три грации», Рубенс; ван Дейк отправляет в Рим портрет-триптих короля Карла I, чтобы Бернини изготовил бюст по этой модели

рекламного материала римского католицизма искусство эпохи барокко призвано было вызывать сопереживание и сочувствие у зрителя благодаря продуманности композиции, искусному использованию цвета и эмоциональности образов. Художники работали в заранее оговоренной манере, демонстрируя невероятное техническое мастерство в изображении различных эффектов. Скульптуры и живописные полотна передавали живость движения, силу, а тщательно выписанные светотени усиливали впечатление.

В XVII веке популярность барокко выплеснулась за границы мира Католической церкви. Стиль покорила сначала королевские семейства, а затем и аристократию. Европейские правящие династии стремились поддержать в своих подданных веру в божественное происхождение власти, а знаменитые художники, скульпторы и архитекторы способствовали достижению этой цели. По мере развития торговли все больше богател протестантский север Европы, и там барокко также обрело немало последователей, хотя, безусловно, заказчики и объекты изображения были совершенно иными. Вскоре появилось множество различных жанров, удовлетворявших разнообразные вкусы зрителей и заказчиков, но объединенных общими для барокко принципами. В некоторых областях искусство становилось все более экстравагантным и вычурным, в то время как в других — более сдержанным и аскетичным. Выразительные эмоциональные работы итальянских мастеров контрастировали с более консервативными произведениями их коллег в Нидерландах. Но неизменными оставались базовые принципы: реализм, выразительность, пробуждение эмоционального отклика в зрителе и яркий сияющий свет на полотнах. Во многих отношениях искусство барокко стало реакцией на стилизации маньеризма.

Призыв к чувствам В Италии, Франции и Испании барокко продолжало развиваться как эмоциональный, эффектный, вызывающий сильные чувства стиль. Однако в Северной Европе, где новое течение обрело приверженцев среди богатых горожан, художникам пришлось те же самые идеи выражать иным образом — они не могли заострять внимание преуспевающих бюргеров на нуждах Церкви или

Жемчуга

Слово «барокко» происходит от португальского «*perola barocca*», что означает «жемчужина необычной формы». Как большинство терминов, он возник гораздо позже, чем сам стиль, и сначала имел несколько критический оттенок, подчеркивая чрезмерность детализации, пышность и излишества, отличающие это художественное направление от гармонии и уравновешенности Высокого Возрождения.

1641

Пуссен назван
Первым Живописцем
короля Людовика XIII

1647

«Экстаз святой Терезы»,
Бернини

1648

«Святое семейство
на ступенях», Пуссен;
«Отплытие царицы
Савской», Клод Лоррен

1650

«Портрет Папы
Иннокентия X»,
Веласкес

«Положение во гроб»

Известная также как «Снятие с креста», эта картина изображает Никодима с помощниками в тот момент, когда они опускают Иисуса в гробницу после распятия. Три женщины в неизбывном горе воздевают руки. Шесть фигур на черном фоне, расположенные вплотную друг к другу, изображены на черном фоне, символизирующем смерть и страдание. Тело Иисуса ниже прочих фигур, но тем не менее оно в центре композиции; остальные образуют своеобразную динамичную диагональ, направленную вправо и вверх. В картине присутствуют все элементы барокко: *chiaroscuro* (резкий контраст света и темноты); необычный поворот фигуры, движение; глубокие чувства; сюжет и элементы композиции, создающие эмоциональное напряжение.

«Положение во гроб», Караваджо,
1602–1603, холст, масло



убеждать их в могуществе королевской власти. При этом роль художника в обществе была довольно значительна. Они пользовались таким уважением и признанием, как ни один из мастеров прошлого. Искусство, которое сначала лишь развлекало и удивляло людей, постепенно стало одним из самых модных занятий. В каждом крупном городе и маленьком городишке строились церкви, дворцы, украшенные статуями и картинами, на площадях сооружались фонтаны — искусство служило и частным, и общественным нуждам.

В Италии одним из основоположников нового стиля стал Аннибале Карраччи (1560–1609) с его яркими, полными жизни полотнами. Караваджо (1571–1610), с невероятным мастерством использовавший в своих работах контрастное сочетание света и темного фона, умел передать глубину человеческого страдания. Ведущим скульптором эпохи барокко был Джан Лоренцо Бернини (1598–1680), известный также как архитектор, живописец и драматург. В своих произведениях он с поразительным реализмом создавал эффект пространства и движения — именно эти черты вскоре станут

характерными для барокко в целом. В католической Фландрии Питер Пауль Рубенс (1577–1640), один из наиболее известных авторов своего времени, воплотил все элементы стиля в ярких, красочных, пышущих жизнью и изобилием картинах. Его ученик Антонин ван Дейк (1599–1641) стал главным придворным живописцем Англии. Никола Пуссен (1594–1665) — самый известный и влиятельный французский художник XVII века. Несмотря на серьезные отличия от работ других мастеров барокко, его полотна тоже пронизаны эмоциями, чувственностью, энергией жизни. Испанец Диего Веласкес (1599–1660) использовал технику барокко — яркие цвета, резкие светотени — для создания эффекта пространства в своих полотнах. Период барокко продолжался примерно до 1750 года, хотя некоторые черты его сохраняются до конца XVIII века.

“Мой талант таков, что, сколь бы неподъемна ни была работа по числу и сложности, она ни разу не превзошла моих сил”

Питер Пауль Рубенс

**В сухом остатке
Жизнь, свет
и выразительные эффекты
вызывают у зрителя
эмоции**

11 Золотой век голландской живописи

(около 1620–1700)

Как прямое следствие появления стиля барокко, конфликтов, вызванных Реформацией и утверждением протестантизма, в живописи северной части Нидерландов на протяжении всего XVII века развивался отдельный, неповторимый и невероятно реалистичный стиль. Религиозные и политические конфликты разделили страну на Фландрию, где сохранился католицизм, и северные провинции, Нидерланды, ставшие протестантскими.

К началу XVII века благодаря заморской торговле и созданию первых колоний Нидерланды стали одной из самых богатых стран в мире. С ростом образованности у европейцев росло и чувство собственного достоинства, а религиозная терпимость голландцев привела к их разрыву с католицизмом и монархией. Численность населения росла, художники всей Европы стремились в Нидерланды в поисках богатых покровителей. Новые художественные и философские идеи находили здесь живой отклик и способствовали дальнейшему процветанию нации.

«Золотым веком голландской живописи» называют период примерно с 1620-х по 1700-е годы, совпадающий с эпохой барокко, но вместе с тем подход и манера здешних мастеров разительно отличались от остальной Европы. Местные жители, благочестивые и трудолюбивые, совершенно

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1624

«Смеющийся кавалер», Франс Хальс

1632–1648

Строительство Тадж-Махала

1635

«Пир Валтасара», Рембрандт

1637

Крах торговли тюльпанами, ознаменовавшийся эпидемией банкротств и самоубийств среди богатых голландских купцов, торговавших драгоценными луковичками

1642

Голландские поселенцы отобрали у португальцев Золотой Берег

Зеркало природы

Небывалый реализм стал одной из характерных черт живописи этого периода. Эффект света, струящегося сквозь оконное стекло, унаследован напрямую от итальянского барокко. На картине художник — вероятно, сам автор картины, хотя лицо его не видно зрителю, — работает над портретом молодой женщины. Она стоит у окна, на фоне висящей на стене большой карты Нидерландов. Складка разделяет северные и южные провинции, что символизирует политическое и религиозное противостояние. На картине множество других символических знаков, некоторые из которых отсылают к католицизму и гонениям на него. Вермеер, как ни странно, остался католиком в своей протестантской стране.



«Искусство живописи» («Мастерская художника»), Ян Вермеер, около 1666, холст, масло

1645

«Речной пейзаж с лодками и замком», Саломон ван Рейсдал

около 1658–1660

«Речной пейзаж с всадником и крестьянами», Альберт Кейп

1660–1661

«Вид Дельфта», Ян Вермеер

1678

В Голландию из Японии доставляют хризантемы

1689

«Аллея в Мидделхарнсе», Мейндерт Хоббема

иначе относились к жизни и миру, и вкусы их были гораздо более сдержанны и скромны. Поэтому в картинах, что писали по их заказу, отсутствуют типичные для барокко пышные формы и роскошь. Но тем не менее художники этого «золотого века» могут считаться мастерами барокко, ибо унаследовали множество характерных черт этого стиля: пристальное внимание к деталям, реализм, потрясающее мастерство в изображении света, выразительность композиции.

Сцены повседневной жизни В то время как в изобразительном искусстве Италии, Фландрии и Испании преобладали духовные и религиозные сюжеты, голландские мастера обратились к светской тематике, в полном соответствии с протестантским представлением о том, что человеку не следует создавать «ложных идолов». Люди, покровительствовавшие живописцам, не были ни влиятельными правителями, которые заказывали произведения искусства для своих дворцов, ни религиозными лидерами, желавшими украсить церкви. Это были обычные люди, которым нравилось смотреть на красивые вещи — свидетельства их финансового благополучия. Поэтому голландские художники изображали в основном жанровые сцены, понятные богатому среднему классу, а также писали портреты, интерьеры, натюрморты и пейзажи или картины на исторические темы. Характерной их чертой было техническое мастерство и подчеркнутый реализм. Сами работы были небольшого размера, потому что предназначались для украшения кабинетов, гостиных или помещения магазинов.

Живопись для людей

Искусство, создаваемое для простых людей, — даже если они богаты — это феномен, прежде не встречавшийся в истории, но постепенно именно оно завоевало Европу. Англичанин, посетивший Амстердам, писал, как удивился, увидев произведения живописи в магазинах и домах простых купцов и узнав, что горожане поддерживают своих художников и гордятся ими.

По мере того как росло экономическое могущество, менялись и требования к художникам. Произведение должно было соответствовать вкусам покупателей, поэтому автор изображал предмет в точном соответствии с местными особенностями и периодом времени — это делало его работу еще более узнаваемой. Мастера северного Возрождения, такие как Ван Эйк, уделявший особое внимание мельчайшим деталям, не имели себе равных. И современники оттачивали мастерство в своем стремлении достичь его уровня. Нигде в Европе не было такого количества городов, как в Нидерландах, и самым богатым среди них был Амстердам. Впрочем, остальные центры немногим уступали ему. В Утрехте, к примеру, несколько художников, посетивших Рим, начали творить в манере, близкой к работам Караваджо. Подобно итальянскому живописцу подчеркивая контраст яркого света и глубокого

черного фона, они создали стиль, известный как «утрехтский караваджизм». В целом голландские художники находились под влиянием барокко, хотя темы их произведений отличались от работ мастеров остальной Европы.

Основными видами изобразительного искусства того периода были живопись и гравюра. Художники обычно проводили несколько лет в обучении у известного мастера, прежде чем достигали технического совершенства и начинали работать самостоятельно. В отличие от остальной Европы, где художника приглашали для выполнения определенного заказа, голландские живописцы зачастую создавали полотно на свой страх и риск в надежде потом продать его на художественной ярмарке, которые проводились регулярно и собирали множество покупателей, рассчитывавших приобрести шедевр по сходной цене. Искусство было не только предметом национальной гордости, но и частью экономики страны.

Основные темы Большинство живописцев специализировалось на каком-либо жанре. Популярны были исторические полотна, изображавшие события и подвиги прошлого, библейские, мифологические, литературные или аллегорические сюжеты. Пейзажи вызывали особое восхищение, если на них были запечатлены узнаваемые места. Прекрасно продавались серии картин, изображавших одно и то же место в разное время года, и морские виды. В моде были и жанровые сцены, где люди занимались своими повседневными делами, — унаследованный от мастеров раннего северного Ренессанса сюжет. Зачастую художники помещали в композицию символические «ключи», имевшие определенный поучительный смысл, и поиск таких скрытых «наставлений» создавал дополнительный интерес у покупателя. Завораживающие своим реализмом детали натюрмортов демонстрировали ценность подлинной жизни и мимолетную природу тщеславия и суеты. Но наиболее распространенным жанром были, пожалуй, портреты, ибо преуспевающие представители среднего класса стремились сохранить свой образ для потомков.

В это время появилось беспрецедентное количество выдающихся художников — Рембрандт (1606–1669), Франс Халс (около 1580–1666), Рейсдаль (около 1602–1670), Стейнвик (около 1612–1659), Де Хоох (1629–1684) и Вермеер (1632–1675).

‘Требуется много времени, чтобы выразить самые глубокие и подлинные чувства’

Рембрандт ван Рейн

**В сухом остатке
Непревзойденный
реализм и цвет**

12 Рококо

(около 1700–1800)

Возникший первоначально как стиль в оформлении интерьеров, рококо зародился в начале XVIII века. Первые образчики живописи в этой манере призваны были лишь дополнять интерьеры и имели скорее декоративный характер. Но вскоре утонченные, легкие, чувственные произведения вошли в моду, и на свет явился новый художественный стиль — рококо.

Век Просвещения Конец XVII и XVIII век называют веком Просвещения или эпохой Разума, что вполне точно характеризует время открытий в науке, технике и искусстве, когда традиционные общественные структуры подверглись переоценке. Ученые и философы утверждали, что знания и здравый смысл могут избавить человека от предрассудков и религиозного гнета, которые несут с собой страдания и смерти миллионов людей в религиозных войнах. Подобные взгляды широко распространились благодаря изданию энциклопедий. Книгопечатание сделало знания доступными, горожане покупали книги и памфлеты, что способствовало развитию независимости мысли. Социальные, политические и интеллектуальные реформы,

«Кто вам сказал, что рисуют красками? Кто-то, может, и красками, а другой — чувствами»

Жан Батист Симеон Шарден

ставшие результатом этого процесса, давали людям надежду на будущее, что, безусловно, повлияло на ситуацию в изобразительном искусстве.

В этот период политическая обстановка в Европе и Америке была менее напряженной, чем в предшествующее столетие. Философы выдвигали идеи личной свободы человека и демократии,

а богатые люди открыто наслаждались своим положением, не испытывая более чувства вины, порождавшегося прежде

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1715

Смерть Людовика XIV

1719

«Праздник любви»,
Жан Антуан Ватто

1725

Первый Парижский
салон в Лувре

около 1736

«Юная учительница»,
Жан Батист Симеон
Шарден

религиозными представлениями. Стиль рококо стал видимой демонстрацией оптимизма того времени. Он обращался к чувствам, а не к разуму, подчеркивая превосходство красоты над философией.

Французский стиль Рококо назвали «французским стилем», по месту его зарождения. Великолепный дворец Людовика XIV (1638–1715), нарочито роскошный Версаль, породил идею, что искусство может просто служить украшением, а не воспитывать или обучать. Его наследник, Людовик XV (1710–1774), тоже окружил себя невиданной роскошью, но под влиянием своей фаворитки мадам де Помпадур (1721–1764) предпочитал более изысканный стиль. И декоративное искусство, и живопись отличали легкость и игривость. Никаких скрытых намеков, никакого морализаторства. Подобного рода художественные перемены стали модными сначала при дворе, потом среди высшей французской аристократии, а следом новое течение овладело умами буржуазии. Исторические и религиозные сюжеты уступили место романтическим сценам, мифологическим и вымышленным картинам, легкомысленным зарисовкам повседневной жизни. Декоративность и легкость достигались изяществом рисунка, мягкими пастельными цветами и искусной манерой письма. Изысканные произведения живописи и скульптуры идеально дополняли архитектурные шедевры и прекрасные интерьеры. Сохранив некоторые сложные формы и достижения барокко, стиль рококо был, разумеется, менее масштабен, но все же имел и собственные отличительные черты — восточные мотивы, асимметричность композиции. После 1730 года, благодаря распространению гравюр и путешествиям знати, стиль проник за пределы Франции — в Италию, а потом и в другие страны Европы и в Америку.

«Joie de vivre» Легкомысленное и игривое искусство рококо стало отражением *«joie de vivre»* («радости жизни»). Типичные картины рококо изображают беслених аристократов в вымышленной обстановке — они резвятся, проказничают и флиртуют, пируют на природе, играют на музыкальных инструментах, частенько на фоне

Ожерелье из раковин

Слово «рококо» появилось в конце XVIII века. Надеясь на некоторые элементы, использовавшиеся в декоративном искусстве этого периода, термин «рококо» происходит, вероятно, от французского *«rocaille»* — «украшение из ракушек». Порой слово использовалось в его прямом значении, но зачастую определение стиля носило несколько пренебрежительный оттенок, намекая на его фривольность и легкомыслие.

1750–1753

Джованни Баттиста Тьеполо проводит три года в Вюрцбурге и заканчивает «Аллегорию планет и континентов», самое большое живописное полотно в мире

1756

«Портрет маркизы де Помпадур», Буше

1767

«Качели»,
Оноре
Фрагонар

1770

«Голубой
мальчик»,
Томас
Гейнсборо

1775

Буше назначен директором Французской академии

«Туалет Венеры»

В искусстве рококо преобладали мифологические сюжеты, с чувственными красавицами и амурчиками. Мягкие линии, асимметрия композиции и пастельные цвета идеально соответствовали тематике. Эта картина была написана по заказу фаворитки Людовика XV, мадам де Помпадур, для ее замка Бельвю неподалеку от Парижа. Юные пышные фигуры Венеры и херувимов в окружении дорогих тканей, словно сцена из театральной постановки, демонстрируют характерную для эпохи рококо роскошь, к которой столь откровенно стремилась мадам де Помпадур.

«Туалет Венеры»,
Франсуа Буше, 1751, холст, масло



пасторального пейзажа или в роскошном будуаре. Главный мастер этого периода — Жан Антуан Ватто (1684–1721), обретший известность благодаря своим *fêtes galantes*, «идиллическим сценкам», где элегантные дамы и господа отдыхают или действуют в неких воображаемых обстоятельствах. Любимый художник Людовика XV Франсуа Буше (1703–1770) прославился идиллическими работами на классические темы, аллегориями и портретами. Оноре Фрагонар (1732–1806) иллюстрировал новый стиль утонченными, яркими, игривыми полотнами, идеально отобразившими жизнерадостность и беспечность французской аристократии накануне революции. Жан Батист Симеон Шарден (1699–1779) зафиксировал в деталях жизнь французской буржуазии, хотя его работы все же менее декоративны, чем живопись рококо в целом. Творчество

Элизабет-Луизы Виже-Лебрен (1755–1842) испытало на себе влияние рококо, особенно заметно это в портрете Марии-Антуанетты — мягкие непринужденные мазки, выбор цветовой палитры. Этьен Морис Фальконе (1716–1791) изваял изящные асимметричные статуи, изображавшие радость и любовь. В Англии элементы рококо проявлялись в творчестве сэра Джошуа

Рейнольдса (1723–1792), Томаса Гейнсборо (1727–1788) и Уильяма Хогарта (1697–1764). В Италии Джанбаттиста Тьеполо (1696–1770) прославился своими потрясающими росписями и фресками, а Каналетто (1697–1768) и Франческо Гварди (1712–1793) — великолепными светлыми пейзажами в стиле рококо, где тщательно выписана каждая деталь.

Впрочем, период рококо длился недолго. Уже к концу XVIII века в Германии его высмеивали, называя *Zopf* и *Perücke* («косички» и «парики»), и вскоре стиль совсем вышел из моды, уступив место строгим античным стилизациям неоклассицизма.

“Тот, кто просто копирует природу, никогда не создаст шедевра”

Джошуа Рейнольдс

В сухом остатке
Изящное декоративное
искусство, обращенное
к людям утонченного вкуса
и придворной знати

13 Неоклассицизм

(около 1750–1850)

Отчасти как реакция на легкомысленные произведения рококо, отчасти в ответ на ошеломляющее открытие древнеримских городов, погребенных под вулканическим пеплом, вторая половина XVIII столетия ознаменовалась продуманным, тщательно разработанным возрождением строгих канонов античного искусства и искусства Возрождения.

В 1738 году в Геркулануме, а в 1748 году в Помпеях начались масштабные археологические раскопки. И уже через несколько лет взглядам современников полностью открылись города, погребенные под слоем вулканического пепла во время извержения Везувия в 79 году. Беспрецедентная находка поражала воображение: люди, домашние животные, здания, улицы, вещи — все прекрасно сохранилось в пепле. Остатки памятников архитектуры и искусства вдохновили мастеров Нового времени, взявших за образец чистоту линий и идеальные формы античной цивилизации. Наряду с открытиями в Геркулануме и Помпеях новый импульс течению придал немецкий философ и историк искусства Иоганн Винкельманн, опубликовав в 1755 году масштабное исследование «Размышления о подражании греческим творениям в живописи и скульптуре». Утверждение, что наиболее существенными аспектами классического искусства являются «благородная простота и сдержанное величие», вдохновило целое поколение художников.

Вдохновенный патриотизм, мужество, достоинство и нравственность Неоклассицизм начинался как бунт против фривольной ветрености рококо, словно воплощавшего в себе мировоззрение французской аристократии. В 1760-е, накануне

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1777

«Персей и Андромеда»,
Антон Рафаэль Менгс

1780

Начало промышленной революции в Англии

1784

«Клятва Горациев»,
Жак Луи Давид

1787

«Амур и Психея»,
Антонио Канова

1789

Падение Бастилии
знаменует начало
Великой
Французской
революции

1793

Казнь Людовика XVI
и Марии-Антуанетты;
«Смерть Марата»,
Давид

«Придать совершенную форму чьей-либо мысли: это и только это означает быть художником»

Жак Луи Давид

Великой Французской революции, художники обращаются к сюжетам из греческой и римской истории, изображая иные ценности — аскетизм, отвагу, честность, гражданское мужество, самопожертвование, — порождавшие сравнение республиканских порядков Древней Греции и Рима и современной борьбы за демократию во Франции. Конец аристократическому правлению во Франции положила революция, в результате которой Франция стала республикой. Новые лидеры намеревались создать правительство, опирающееся в своей деятельности на высокие моральные и нравственные принципы эпохи Древнего Рима, поэтому соответствующие сцены из римской истории стали еще более популярным мотивом в изобразительном искусстве. В творчестве художников преобладали четко прорисованные линии, чистые цвета, приглушенная палитра. Хотя в целом направление было известно во всей Европе, доминирующие позиции оно занимало только во Франции и Англии, где выражало позицию и мировоззрение правящего класса, его ценности — национализм, честь, чувство собственного достоинства и законность.

Неоклассическое искусство было строгим и дисциплинированным; мастера использовали точные и аккуратные приемы, имитируя форму и содержание классических произведений. Художники применяли строгие темные тона, лишь иногда добавляя яркие блики, используя контрасты *chiaroscuro*. Качество рисунка и линии считалось гораздо более важным, чем цвет, свет и атмосфера. Скульпторы также подчеркивали чистоту линий и ракурса, придавая поверхностям дополнительный блеск. Подобная педантичность была отчасти реакцией на откровенный гедонизм рококо и эмоциональность барокко. Множество серьезных и масштабных тем было заимствовано из классической истории и мифологии, вдохновлено произведениями Гомера и Плутарха, а также иллюстрациями к «Илиаде» и «Одиссее» английского художника Джона Флаксмана (1755–1826).

Влияние Наполеона Придя к власти в 1790-е, Наполеон оказал существенное влияние на развитие неоклассицизма, предложив художникам переключиться с античной тематики на современную историю. Он заказал собственные портреты, где был изображен как национальный герой, вызывающий восторг и уважение. Колонны, фронтоны, фризы, одежда и прочие атрибуты классической эпохи все еще появлялись

1804

Наполеон становится императором

1814–1817

«Три грации», Антонио Канова

1815

Наполеон терпит поражение при Ватерлоо; Людовик XVIII восходит на престол

1848

Луи Филипп отрывается от престола; Луи Наполеон избран Президентом Франции

1852

Начало Второй империи, Луи Наполеон правит под именем Наполеон III

«Клятва Горациев»

С этой работы началась слава Давида. Простая композиция, соответствующая канонам неоклассицизма, где фигуры образуют треугольник или прямоугольник. Резкий свет подчеркивает резкость композиции. Картина изображает историю конфликта между Римом и городом Альба-Лонга в 669 г. до н. э., который должен был разрешиться поединком лучших бойцов с обеих сторон — трех

братьев Горациев и трех братьев из рода Куриациев. Но одна из сестер Куриациев была замужем за одним из Горациев, в то время как одна из сестер Горациев была обручена с Куриацием. Несмотря на мольбы женщин, отец Горациев настоял на поединке. Давид намеренно создал произведение, декларирующее приоритет революционных, или государственных, интересов над личными.



«Клятва Горациев», Жак Луи Давид, 1784, холст, масло

на полотнах мастеров неоклассицизма, но все чаще основными персонажами становились герои современности и события недавней истории, а композиция все усложнялась.

Неразрывную связь неоклассицизма с Французской революцией демонстрирует в своем творчестве Жак Луи Давид (1748–1825), игравший немалую роль и в политике того времени. За период от начала революции до падения Наполеона I он создал серию работ, которые стали своеобразной пропагандой революционных идей; его живопись отчасти способствовала установлению императорской власти в стране.

Одним из многих учеников Давида был Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867). Сам он политикой не занимался, юность провел в Италии и возвратился во Францию уже после реставрации монархии, но всю свою долгую жизнь считался корифеем неоклассицизма. Мастер точного рисунка и классического сюжета, он стал столпом французской живописи первой половины XIX века и придерживался канонов неоклассицизма, даже когда тот давно вышел из моды. Другим значительным представителем этого направления был Антон Рафаэль Менгс (1728–1779), известный в свое время как величайший живописец Европы. Он знаменит также своим трактатом «Мысли о красоте и вкусе», опубликованным в 1762 году. Ведущим скульптором неоклассицизма являлся венецианец Антонио Канова (1757–1822), автор знаменитых мраморных скульптур, утонченно и изысканно демонстрирующих очарование живого тела. Жан-Антуан Гудон (1741–1828) известен как создатель скульптурных портретов философов, изобретателей и политических деятелей эпохи Просвещения.

«Придать совершенную форму чьей-либо мысли: это и только это означает быть художником»

Жак Луи Давид

**В сухом остатке
Возрожденное революцией
стремление
к красоте и совершенству**

14 Романтизм

(около 1800–1880)

Эмоциональный романтизм — на первый взгляд полная противоположность суровому неоклассицизму, но на самом деле у них много общего. По-разному понимаемый художниками, писателями и композиторами, романтизм развивался в многообразии своих проявлений с конца XVIII до конца XIX века.

И неоклассицизм, и романтизм отражали революционный дух своей эпохи. Но если авторы неоклассицизма затрагивали тему политического бунта, особое значение придавая сдержанности и строгости чувств, четкости линии и сюжету, который должен пробуждать гражданскую гордость и достоинство, художники романтизма поднялись над социальными потрясениями — они изображали сильные чувства, используя при этом яркую палитру. Романтические идеи сформулировать не так легко, как постулаты неоклассицизма, не существует единого понимания романтизма. Отчасти потому, что представители этого направления работали в различной манере, в разных странах и в разное время. Основные идеи были схожи, но интерпретация их серьезно различалась. Большинство мастеров работали, руководствуясь собственными спонтанными озарениями, применяя оригинальные технические приемы. В творчестве некоторых из них заметно влияние барокко, на других определенно воздействовали идеи Французской и Американской революций или Наполеоновские войны, в то время как третьих вдохновляла романтическая литература того времени — поэзия Жан-Жака Руссо (1712–1778), лорда Байрона (1788–1824) и Уильяма Водсворта (1770–1850).

Индивидуальная выразительность Романтизм стал результатом мучительных попыток художников обрести согласие

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1760

Начало промышленной революции, оказавшей существенное влияние на творчество художников и писателей эпохи романтизма

1776

Американская Декларация независимости

1776

Начало Великой Французской революции; опубликован поэтический сборник Уильяма Блейка «Песни невинности»

1794

«Песни опыта», Уильям Блейк

«Борьба Иакова с ангелом»

Делакруа, которого считают величайшим представителем романтизма в живописи, оказал огромное влияние и на современных ему художников, и на многие поколения следующих. Страстные динамичные композиции, яркие краски и образы рождали соответствующие чувства у зрителя. Он проповедовал непосредственность в творчестве, реализуя свои замыслы на холсте без

кропотливой подготовки, как того требовали традиционные методы. Эта фреска, иллюстрирующая известный библейский рассказ, изображена в одной из капелл церкви Сен-Сюльпис в Париже. Иаков во мраке ночи встретился с кем-то, заступившим ему дорогу. Он боролся с незнакомцем до рассвета, когда тот наконец открылся Иакову и благословил за решительность и отвагу.



«Борьба Иакова с ангелом», Эжен Делакруа, 1861

1814

«Долина реки Стаур и церковь в Дедаме», Джон Констебл;
«Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», Франсиско Гоия

1819

«Плот «Медузы», Теодор Жерико;
«Ода к греческой вазе» и «Ода к соловью», Джон Китс

около 1835

«Этапы жизни», Каспар Давид Фридрих

около 1840

«Дождь, пар и скорость», Дж. М. У. Тернер

с миром, который изменялся чересчур стремительно и радикально. Революция промышленная, а вслед за ней и социальная уничтожили привычные традиционные ценности; то, что прежде казалось прочным и незыблемым, ныне утратило основы. Даже научные открытия, объяснявшие явления природы, казалось, противоречили всему, во что прежде верили люди, — неудивительно, что произведения художников порой проникнуты печалью и тоской по утраченному. Многие романтики начинали с интереса к природе, с изображения сокровенных чувств художественными средствами. Почти все они восставали против существующих канонов и условностей, используя сочный цвет и свободный мазок, дабы добавить выразительности своим работам, на что прежде решались немногие.

**Романтизм — не в вы-
боре сюжетов, не в прав-
доподобии, а в особой
«манере чувствования»**

Шарль Бодлер

Большинство романтиков были против развития промышленности и механизации, проникавшей во все сферы жизни, и в качестве протеста изображали пасторальные сцены, средневековые картины, экзотические пейзажи либо нечто мистическое и сверхъестественное. Некоторые предпочитали эмоциональные сюжеты — любовь или трагедию.

Их работы очень индивидуальны, исполнены страсти, воображения, экспрессии и непосредственности. Чувства здесь гораздо ценнее разума, а интуиция куда ценнее интеллекта. Логика и рассудительность отступают, когда художник изображает на полотне подлинные глубокие чувства, обычно скрывааемые в приличном обществе. Эта подчеркнутая эмоциональность — обнаженная и многообразная — находила отклик у зрителя. Никогда прежде художник не решался настолько откровенно демонстрировать собственные переживания, и никогда еще непосредственность в искусстве не вызывала такого одобрения.

Цвет, страсть и интуиция Впервые термин «романтизм» прозвучал в XIX веке для описания стиля, характерного для искусства, философии, политики и даже науки. Появившись во Франции, романтизм распространился по всей Европе и Америке, достигнув расцвета в Британии, Германии и самой Франции. Не будучи единым и цельным, романтическое искусство тем не менее во всех своих проявлениях предпочитало выразительность стабильности и упорядоченности. Художник стремился в первую очередь передать собственные чувства, сомнения и недоверие к современным событиям и тенденциям. Известные представители романтизма черпали идеи в различных областях, экспериментировали с новыми технологиями, создавая эффект чувственности и личного присутствия, что шло вразрез со всей прошлой традицией. Эжен Делакруа (1798–1863) считается одним из величайших французских живописцев, выдающимся мастером колористики. Его работы рождены под влиянием исторических и современных ему событий, литературных произведений и путешествий в экзотические страны. Английский

художник, поэт и мастер гравюры Уильям Блейк (1757–1827) в своих символических рисунках демонстрирует невероятной силы воображение и творческий полет. В Испании Франсиско де Гойя (1746–1828) сумел передать ужасы войны и создал серию фантастических работ, рожденных его собственным воображением и ироничными наблюдениями над человеческой природой. Теодор Жерико (1791–1824), один из пионеров романтизма, оказал значительное влияние на Делакруа, в то время как в Германии Каспар Давид Фридрих (1774–1840) писал неземной красоты и легкости пейзажи — подлинные аллегории одиночества. Одним из самых знаменитых пейзажистов эпохи романтизма был Дж. М. У. Тернер (1775–1851). А Джон Констебл (1776–1837) стал выразителем ностальгических чувств по доброй старой Англии, которую, по его мнению, губит индустриализация.

Сублимация

Термин «*sublime*» впервые использован в 1757 году для описания произведения искусства, способного вызвать сильные чувства в зрителе. Другими словами, изображение высоких гор, страшного шторма или ночного кошмара — это сублимация. Представление о том, что искусство способно вызывать тревогу и беспокойство, было абсолютно новым и существенным элементом, возникшим в эпоху романтизма, и сохранилось до настоящего времени.

В сухом остатке
Чувства
важнее условностей

15 Академизм

(XVII–XIX вв.)

На протяжении всего XIX столетия репутация художника в огромной степени зависела от официальных художественных академий, позиция которых была крайне консервативна. Академии выступали решительно против любых новшеств и авангардных идей. Иными словами, академическое искусство — это то, что одобрено художественными академиями, и в первую очередь самой влиятельной среди них — Академией изящных искусств в Париже.

В течение двухсот лет, с XVII по XIX век, художественный мир Европы находился под контролем академий. Начинающие художники стремились поступить туда учиться, признанные мастера добивались членства в них; фактически эти официальные институты определяли, каким быть искусству, официально поддерживая, одобряя и представляя его. Сами академии возникли первоначально в Италии еще в XVI веке. Позже подобные учреждения появились повсюду в Европе, заменив средневековую систему гильдий и став самым надежным путем построения карьеры для профессиональных художников — благодаря системе обучения, выставок и наград. Чтобы попасть в академию, необходимо было сдать серьезный вступительный экзамен, а затем несколько лет напряженно учиться. Основанная еще в 1648 году, парижская Школа изящных искусств в 1816 году объединилась с двумя другими и стала крупнейшей художественной структурой Европы, по образцу которой были устроены все прочие.

Репутация и статус Первоначально академическая система создавалась, чтобы укрепить позиции художников, подчеркнуть их иную, по сравнению с ремесленниками, роль. Поскольку и те и другие

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1830

Впервые живописные полотна продаются в специальных переносных жестяных футлярах (тубах)

1833

«Казнь леди Джейн Грей», Поль Деларош

1837–1840

В живописи используются новые пигменты — розовато-лиловый, фиолетовый, ярко-зеленый и желтый

1839

Изобретение фотографии Луи Дагером и Фоксом Тальботом

занимались «ручным трудом», упор делался на интеллектуальную составляющую творчества. Подготовка художника предполагала многолетнюю кропотливую учебу, изучение методов мастеров прошлого, обучение техническим приемам — и все это после того, как студенты уже сдали вступительный экзамен, имея рекомендации от известного преподавателя. Потом еще несколько лет студент копировал шедевры классической живописи и скульптуры, чтобы понять, каким образом передается форма и цвет объекта. Усвоив этот материал, он переходил к рисованию с натуры классических статуй и, достигнув необходимого уровня мастерства, получал разрешение изображать живых натурщиков. К занятиям живописью допускали только тех, кто достиг совершенства в рисунке. Лишь после того, как студент овладел техниками работы с цветом, он поступал в мастерскую признанного академического художника. Все преподаватели были членами академии — и официально назывались академиками. Кульминацией прохождения через все эти стадии становилось признание студента «ассоциатом искусств», что означало, что он может работать в качестве профессионального художника. Если он продолжал работать в официально одобренном академией стиле, то мог претендовать на получение почетного звания академика.

Тематическая иерархия Академия не только контролировала профессиональное мастерство художников, но и определяла значимость различных жанров. Наивысшим статусом обладали исторические полотна, к числу которых относились также картины на мифологические и библейские темы. Следующими по важности считались портреты и пейзажи, а самую низшую ступень в этой иерархии занимали натюрморты и жанровые сцены. На протяжении всего XIX века Академия изящных искусств одобряла два основных стиля — неоклассицизм с его четкостью рисунка и романтизм с его выразительностью цвета. Сочетая элементы обоих, студенты могли создавать идеальные, с точки зрения академии, работы.

Prix de Rome

Уже с 1663 года Парижская академия учредила ежегодную стипендию. Претенденты должны были соответствовать определенным условиям: мужчина, француз, холост, моложе тридцати лет. Конкурс был достаточно серьезным, но победитель получал возможность несколько лет провести в Риме, изучая классическое искусство и шедевры Возрождения. Теоретически это гарантировало успешную карьеру.

1847

«Римляне времен упадка»,
Тома Кутюр

1861

Начало Гражданской
войны в Америке

1870

Начало
Франко-прусской
войны

1887

«Клеопатра
испытывает яд
на узниках»,
Александр Кабанель

около 1890

«Пигмалион и Галатей»,
Жан-Леон Жером

«Рождение Венеры»

Эта картина, типичный образец академического искусства, была куплена Наполеоном III после Парижского салона. Кабанель, обладатель *Prix de Rome* 1845 года, сумел объединить в своем творчестве неоклассицизм Энгра и красочность романтизма. Изящно лежащая фигура, выполненная с вниманием к мельчайшим деталям, представляет идеалистический образ

богини Венеры и полностью соответствует тем канонам, которые одобряла академия. Такие картины с охотой покупали богатые буржуа. Якобы мифологический сюжет устраивал всех, хотя на самом деле это всего лишь оправдание для изображения обнаженного женского тела. Кабанель строго соблюдал принципы, за которые выступала академия.



«Рождение Венеры», Александр Кабанель, 1863, холст, масло

Парижский салон Парижский салон — это официальная художественная выставка Академии изящных искусств. С 1725 года и в течение всего XIX века салон проводился ежегодно или раз в два года и стал главным событием художественной жизни Европы. Художники предоставляли свои работы, которые, по усмотрению академии, могли быть отобраны для выставки или отвергнуты официальной

**«Не стоит доверять всем так называемым новшествам.
Существует только одна природа
и единственный взгляд на нее»**

Вильям Адольф Бугеро

комиссией, — а одобрялись только удовлетворяющие академическим требованиям. Каждый год тысячи полотен демонстрировались публике, а члены академической комиссии решали, в каком именно месте на заполненных от пола до потолка стенах выставки появится картина. От того, заметят или нет его произведение, порой зависела карьера автора. Репутация каждого художника, даже годами обучавшегося в Школе изящных искусств, зависела от академии.

Ведущие художники академизма Произведения искусства пользовались все большим спросом среди преуспевающих представителей среднего класса. Официальные выставки, арт-дилеры и широкое распространение репродукций способствовали рекламе, а самым популярным стилем оставался академизм. Среди самых знаменитых представителей — автор классических полотен на религиозные и исторические темы Вильям Адольф Бугеро (1825–1905), хотя гораздо больше известны его обнаженные нимфы. Жан-Леон Жером (1824–1904) кроме всего прочего писал портреты и картины с восточной тематикой; Поль Деларош (1797–1856) создавал грандиозные, в натуральную величину, тщательно выписанные изображения легендарных героев прошлого; любимый художник Наполеона III Александр Кабанель (1823–1899) придерживался классических сюжетов, а Тома Кутюр (1815–1879) был не только живописцем, но и авторитетным преподавателем. Все эти мастера успешно сочетали принципы и подходы неоклассицизма и романтизма, создавая новые интерпретации классических сюжетов. Сентиментальные темы живописных полотен были в то время в моде и вполне соответствовали требованиям академии.

**В сухом остатке
Консервативное искусство
следует рекомендациям
официальных институтов**

16 Укиё-э

(XVII–XX вв.)

Укиё-э — это тип гравюры, распространенный в Эдо, как прежде назывался Токио. «Укиё» — буддийский термин, означающий «текущий мир», то есть постоянные изменения, а «э» по-японски — «картина». Таким образом, укиё-э — «картины текущего мира». В период с 1603 по 1868 год, когда в Японии правили сёгуны, Эдо стал одним из крупнейших городов мира.

В XVII — XX веках сёгунат издал много жестоких и деспотических законов; мирские удовольствия и развлечения сурово ограничивались, жизнь «веселых кварталов» строго регулировалась. Такие меры привели к тому, что веселье и удовольствие стали считаться чем-то недоступным, что еще больше пополнило ряды желающих отдохнуть и повеселиться. В «веселых кварталах» жили куртизанки, гейши, борцы сумо и актеры театра кабуки — именно они были «звездами» эпохи Эдо. Они же становились персонажами популярных романов «укиё дзоси» («повести о бренном мире»), живописи укиё-э и ксилографии. Термин «текучий мир» первоначально должен был напоминать

«Все мои работы, в известном смысле, опираются на японское искусство»

Винсент Ван Гог

о мимолетности сущего, но со временем превратился в описание беспечной обстановки «веселых кварталов» — театры, рестораны, чайные дома, — далекой от повседневной приземленной жизни и тревог большого города. Большинству людей казалось, что бурная жизнь знаменитостей протекает где-то вне реальности мрачной обыденности. Художники изображали эту жизнь чрезвычайно привлекательно, и вскоре картины стали столь же желанны, как и представленные на них образы. Позже в репертуаре появились изображения птиц и животных, пейзажи и бытовые сцены, что лишь добавило

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1617

В Эдо появился «веселый квартал», где располагались театры, чайные павильоны, публичные дома и рестораны

1633–1639

Японский сёгун запретил торговлю с европейскими купцами, за исключением голландцев. Любые контакты с Западом и распространение западных книг запрещены

1685

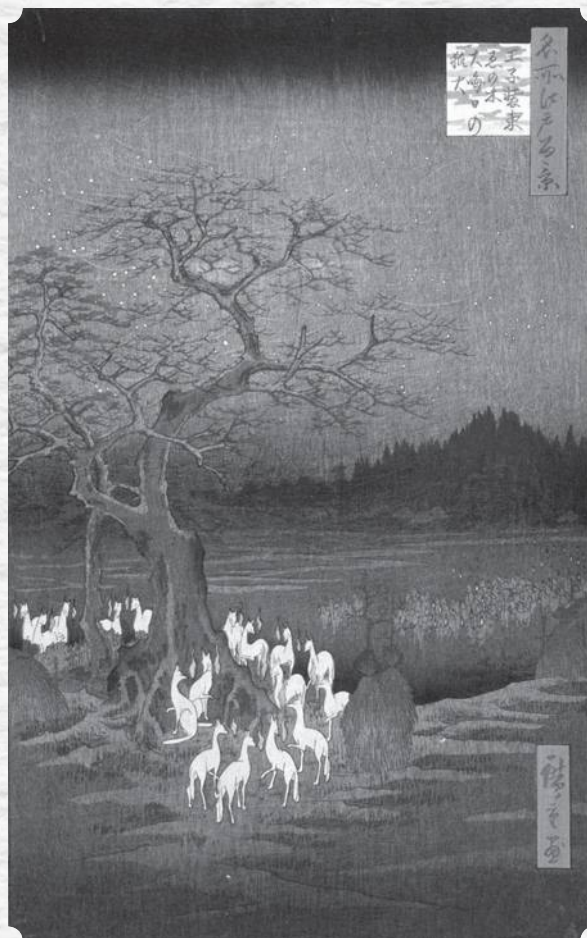
«Сцены в чайном павильоне», Хисикава Мородоу

1720

Ослабление запрета на распространение иностранных книг

Хиросигэ

Мы словно смотрим откуда-то сверху на стаю лисиц, собравшихся под громадным деревом. Картина изображает святилище Оджи Инари к северу от Эдо. Существовало поверье, что в канун нового года лисицы префектуры Канто собираются около этого дерева и превращаются в людей. Местные жители наблюдают таинственное свечение, сопровождающее эти трансформации, и гадают, каким будет урожай в будущем году. Хиросигэ считается последним великим мастером укиё-э, который невероятно точно изображал природные явления, даже в мифологических картинах. Необычный динамичный ракурс композиции производит еще большее впечатление, если вы вспоминаете, что японцы читают справа налево.



Канун нового года, свечение под деревом в Оджи.
Из цикла «Сто видов Эдо», Андо Хиросигэ, 1857, ксилография

1765

Новая техника, изобретенная Сузуки Харунобу, позволяет печатать цветные гравюры

1794

«Отани Онидзи, актер театра кабуки», Тосусаи Сараку

1831

«Большая волна в Канагаве», Кацусика Хокусай

1855–1860

Японцы начинают торговать с европейскими странами

1868

Император Мэйдзи провозглашает начало эпохи Реставрации, конец эпохи Эдо

«Я завидую необыкновенной ясности, которая присутствует у японцев во всем»

Винсент Ван Гог

популярности «текущему миру», то есть миру за пределами повседневности. Впервые в японской истории художникам удалось создать образы, привлекательные для широкой публики.

Подняться над суетой Само понятие укиё-э возникло из свойственного искусству ощущения отстраненности от мира. Картины были исполнены в технике, которая убеждала зрителя, что, созерцая радости жизни и получая от них удовольствие, он тем не менее не принимает в них участия и тем самым не нарушает указ сёгуна. С той же целью в укиё-э применяли необычные ракурсы и перспективы, создавая у зрителя ощущение, будто он парит над действительностью. Большая часть картин написана еще до изобретения фотографии, но все они напоминают фотоснимки, запечатлевшие краткий миг бытия. Необычность композиции добавляет сюжету оттенок сказочной нереальности. Диагональ, порой пересекающая картину, передает идею движения, подчеркивая плоскость, на которой она расположена, но вместе с тем нет почти никаких попыток передать текстуру или светотень, поскольку изображение — это только изображение, и оно не должно казаться реальным. В мире важна гармония, потому на картине оставлено много пустого пространства, свободного от цвета и формы.

От рисунка тушью к гравюре Жанр укиё-э был популярен в самых разных слоях японского общества, среди множества людей, которые не могли себе позволить покупку картины. Первые работы в этом жанре были выполнены тушью и стоили довольно дорого. Позже, в 1670 году, Хисикава Моронобу (1618–1694), известный как «отец» укиё-э, попробовал технику монохромной ксилографии. Это привело к широкому распространению живописи, поскольку гравюры стали доступны многим. Некоторые из гравюр раскрашивали цветной тушью, пока в 1765 году Сузуки Харунобу (1724–1770) не изобрел технику цветной печати. Технология оказалась довольно трудоемкой, но зато гравюры укиё-э обрели краски, что вкуче с оригинальным рисунком способствовало росту популярности. Еще одним ярким представителем стиля укиё-э был Ококура Масанобу (около 1686–1764). Произведения Китагава Утамаро (около 1753–1806) и Тосусаи Сараку (работал в 1794–1795) использовались в качестве театральных афиш или даже вывесок публичных домов, иногда на них изображали знаменитых актеров, куртизанок и гейш. В XIX веке сцены городской жизни дополнились пейзажами. Кацусика Хокусай (1760–1849) и Андо Хиросигэ (1797–1858) в своих работах сумели передать

утонченную красоту живой природы в любое время года при любой погоде.

Le Japonisme В период между 1639 и 1854 годами японцы вели дела только с Голландией и Китаем. Но, несмотря на изоляционизм, западные научные открытия и философские идеи все же проникали на острова, а информация о жизни Японии достигала Европы. После Реставрации Мэйдзи в 1868 году Япония возобновила контакты с остальным миром. Западные изобретения, такие как фотография и линейная перспектива, оказали влияние на творчество японских художников, и искусство укиё-э постепенно вышло из моды. Гравюры превратились в никому не нужные безделицы, и в них даже заворачивали товары, отправлявшиеся на экспорт. Но зато в Европе эти картинки произвели настоящий фурор. Европейское художественное сообщество было потрясено совершенно новым подходом. Бытовые сцены, неожиданные ракурсы, искаженная перспектива, чистые краски, отсутствие полутонов, четкий рисунок — Запад не знал прежде ничего подобного. Новый стиль стал источником вдохновения для величайших из импрессионистов, постимпрессионистов, художников ар-нуво. Во Франции это повальное увлечение Востоком получило название «японизм».

Эпохи Эдо и Мэйдзи

Эпоха Эдо закончилась в 1867-м, и за ней последовал период Мэйдзи, продолжавшийся до 1912 года. Эдо — время тишины и покоя, Мэйдзи — эпоха перемен, восстановления власти императора. Япония возобновила торговые отношения с Западом, и под воздействием новых идей, проникших в страну, изменилось искусство укиё-э.

В сухом остатке
Японская ксилография
и картины текучего мира

17 «Братство прерафаэлитов»

(1848 — около 1853)

В 1848 году семь английских художников, поэтов и критиков объединились в «братство» ради возвращения изобразительного искусства к ценностям раннего Возрождения, к тем временам, когда еще не было Рафаэля и Микеланджело. Подражая итальянскому искусству XV века, кватроченто, они создали собственный стиль — изысканную, утонченную, благородную живопись, насыщенную символами и метафорами.

Они называли себя «братство прерафаэлитов» (PRB), ибо полагали, что искусство утратило верное направление именно во времена Рафаэля, в конце XV — начале XVI века. Идеи прерафаэлитов были реакцией на академические правила, которые они считали глупыми, претенциозными и косными. Представители академизма настаивали, что идеалом, которому неукоснительно должны следовать все мастера современности, являются Высокое Возрождение и маньеризм. Студенты годами учились копировать работы художников Высокого Возрождения. Прерафаэлиты утверждали, что академический стиль, представлявший собой синтез неоклассицизма и романтизма, превратил творчество в непрерывное воспроизведение надуманных фальшивых образов. Сами они стремились возродить идеалы художников итальянского Средневековья, их непосредственность и искренность. На самом деле прерафаэлиты имели весьма смутное представление о раннем периоде итальянского искусства, но были твердо убеждены, что именно в творчестве Рафаэля впервые появились пышность и излишества, свойственные академизму. Итак, они выступили против

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1848

Первое собрание «братства прерафаэлитов»

1850

Картина «Христос в родительском доме» работы Милле вызвала волну критики со стороны прерафаэлитов; значение аббревиатуры PRB случайно стало известно журналистам; основание журнала «Начала»

1851

По указанию принца Альберта в Хрустальном дворце в Гайд-парке организована грандиозная выставка; Раскин публикует памфлет в поддержку прерафаэлитов

«Светоч мира»

Одна из самых аллегорических работ прерафаэлитов. Иисус стучится в дверь, которая закрыта давным-давно и вся заросла ежевикой. Это символ человеческой души: Иисус хочет войти, но его не пускают. Вокруг начертаны Его слова из «Откровения Иоанна Богослова»: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною». У двери нет ручки, ее можно открыть только изнутри — аллегория, как поясняет Хант, «упрямо закрытого сознания». Лампа с семью гранями означает семь церквей, упомянутых в Апокалипсисе. Картина написана в полутемной мастерской, при свете свечей, и здесь, как во всех работах прерафаэлитов, тщательно выписаны мельчайшие детали.



«Светоч мира», Уильям Холман Хант,
1853–1854, холст, масло, дерево

1855

«Прощание с Англией»,
Форд Мэдокс Браун

1857

Выставка в Манчестерской
художественной галерее,
где были представлены
работы прерафаэлитов

1860

«Нахождение Спасителя
в храме», Холман Хант;
«Беатриче благословенная»,
Россетти

академической традиции, заявляя, что будут изображать «подлинную природу», то есть полностью отказываются от идеализма в пользу точных деталей, сложной композиции и ярких красок.

Техника белой штукатурки

В поисках чистых оттенков прерафаэлиты использовали технику, напоминающую ренессансные фрески. В технике фрески краска наносится на сырую белую штукатурку. Прерафаэлиты накладывали два слоя белил на холст и, пока белая грунтовка не высохла, начинали работать над картиной. Никому из прочих художников XIX века не удавалось добиться такого живого, ослепительно яркого цвета.

Основатели Создателями «братства» были поэт и художник Данте Габриэль Россетти (1828–1882), художники Джон Эверетт Милле (1829–1896), Джеймс Коллинсон (1825–1881) и Уильям Холман Хант (1827–1910), скульптор и поэт Томас Вулнер (1825–1892), писатели и художественные критики Уильям Майкл Россетти (1829–1919) и Фредерик Джордж Стивенс (1828–1907). Все они были молоды, но, несмотря на юный возраст — от 19 до 23 лет, — страстно критиковали как индустриализацию, охватившую Англию, так и ограниченность взглядов представителей академизма. Как ни сложно сейчас представить, но их работы вызвали массу споров и критики, и прерафаэлитов можно, пожалуй, считать первыми настоящими авангардистами, решительно отвергшими официальное искусство. Идея назвать сообщество художников братством и держать его создание в тайне от Королевской

Академии художеств принадлежала Россетти. Сначала они просто подписывали свои работы аббревиатурой PRB, и никто не подозревал, что скрывается за таинственной надписью, — публике было известно лишь, что это некое тайное общество, что само по себе вызывало подозрения.

Положительное и отрицательное влияние Прерафаэлиты придавали особое значение точности, почти фотографической, каждой детали — все изображение должно быть «в фокусе». Аллегии и символы, встречающиеся в живописных произведениях, навеяны как средневековыми легендами, так и поэзией Теннисона, Браунинга, Китса и Шекспира. Прерафаэлиты считали стиль сэра Джошуа Рейнольдса, основателя Королевской Академии художеств, неряшливым и фальшивым и даже прозвали его «сэр Слошуа» (*Slosh* — шлепать по грязи). Но теории художественного критика Джона Раскина (1819–1900) вызывали их восхищение, а тот, в свою очередь, высоко ценил работы прерафаэлитов и писал статьи в «Таймс» в защиту их творчества. В 1851 году он опубликовал памфлет под названием «Прерафаэлизм», в котором подробно разъяснил суть воззрений молодых художников.

Отвергая традиции Прерафаэлиты подходили к делу исключительно серьезно: они заявили, что объектом живописи должны быть значительные жизненные явления, изображенные с предельно возможным реализмом, самыми яркими и чистыми красками. Они протестовали против шаблонных, десятилетиями не менявшихся методик, которым следовали выпускники художественных академий. Журнал «Начала», пропагандировавший идеи прерафаэлизма, вызвал даже больше нападок, чем само творчество молодых художников, особенно со стороны Чарльза Диккенса (1812–1870). За пять лет существования «братства» расхождения в подходах Россетти, Ханта и Милле стали гораздо заметнее. Хант и Милле стремились к большему реализму, но работы Ханта носили более моралистический характер. Милле со временем был признан широкой публикой. А вот работы Россетти, вдохновленные литературой, с течением времени приобретают почти мистический вид. С 1850 года, после особенно острого конфликта с Милле, члены группы перестали подписывать свои работы PRB, а Коллисон разорвал отношения с «братством». Вскоре общество прекратило существование, хотя еще многие годы спустя художники, испытавшие на себе влияние прерафаэлизма, продолжали работать в похожем стиле. Среди тех, кто не расстался с идеями прерафаэлитов, Эдвард Берн-Джонс (1833–1898), Уолтер Хоуэлл Деверелл (1827–1854), Форд Мэддокс Браун (1821–1893), Артур Хьюз (1832–1915), Симеон Соломон (1840–1905), Генри Уоллис (1830–1916) и Чарльз Олстон Коллинз (1828–1873). Творчество нового поколения художников часто называют вторым этапом движения прерафаэлитов.

«Концепция, мальчишеской, фундаментальная работа ума, — вот что составляет различия в художественных стилях»

Данте Габриэль Россетти

В сухом остатке
Романтическое яркое искусство, напоминающее о прежних временах

18 Реализм

(1830–1850-е)

Во второй половине XIX века художники все чаще открыто выступали против консерватизма и академического подхода в живописи. Их гораздо больше интересовала реальная действительность, а не чувства и воображение. Они отвергали замысловатые сюжеты академизма, неоклассицизма и романтизма, точно и объективно передавая образы повседневности.

Художники, отвергавшие многолетние традиции, в глубине души были, безусловно, подлинными революционерами. Они верили в научные открытия, технические достижения и права человека — особенно актуальными эти понятия стали после революции 1848 года во Франции. Одна из главных претензий к академической живописи была в том, что сюжеты ее не имели никакого отношения к жизни большинства людей. Реализм же заключается в стремлении художника изображать повседневную жизнь своих современников. Живопись, представляющая общеизвестные сюжеты и предметы, стала своего рода борьбой за права человека.

Барбизонская школа Впервые реализм как явление возник в работах англичан Тернера, Констебля и прерафаэлитов. Написанные с натуры, живые и реалистичные картины вдохновили их французских коллег, первыми из которых стали художники так называемой барбизонской школы. Приблизительно с 1830 года они работали в лесу Фонтенбло под Парижем, неподалеку от деревни Барбизон. И хотя до середины 1860-х их творчество не вызывало активного интереса, живопись «*en plein air*» («на открытом воздухе»), в противовес студийным полотнам, превратила пейзаж в один из ведущих жанров. Самые известные барбизонцы — Шарль-Франсуа Добиньи (1817–1878), Теодор

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1824

После выставки пейзажей Констебля на Парижском салоне всю Францию охватила настоящая англомания, английское искусство вошло в моду

1839

Изобретение фотографии

1848

Свержение последнего французского монарха; «Республика», Оноре Домье

1849

«Пашущие волы», Роза Боннер

Руссо (1812–1867), Камиль Коро (1796–1875), Констан Тройон (1810–1865), Нарцисс Диас де ла Пенья (1807–1876).

Вдохновляемые идеями барбизонской школы, опираясь на новейшие научные достижения, реалисты создали собственный оригинальный метод, отличающийся от подходов академической школы. Они старались изображать объекты в точности как их видит человеческий глаз.

Не придавая особого значения техническим уловкам, вроде крошечных, тончайших мазков кистью или едва заметных оттенков цвета, основной задачей художники считали реалистичность, вплоть до сохранения восприятия двумерности холста. Демократическое мировоззрение определило и темы картин — крестьяне за работой, пейзажи, жанровые сцены. Шокирующие традиционалистов образы рабочих и крестьян, суровая реальность бедности и нищеты представляли современную жизнь без прикрас. Это настолько отличалось от привычных парадных портретов, исторических полотен, мифологических аллегорий академического искусства, что публика поначалу вознегодовала, не желая оказаться лицом к лицу с правдой жизни. От искусства ждали совершенно иного. Но на смену идеалам красоты пришли картины живые настолько, что не оставляли зрителю возможности бежать в иллюзорный мир художественных образов. Прежде даже бедность изображали в романтических интонациях, но реалисты отказались от любых попыток приукрасить действительность. Академия оскорбилась — работы реалистов были официально объявлены обдуманной омерзительной провокацией.

Фотография С изобретением в 1839 году фотографии вспыхнули споры о целях и сущности живописи.

Многие предполагали, что технические новшества вытеснят традиционные виды искусства, но, напротив, это привело к появлению новых художественных идей.

Социальный бунт

После Франко-прусской войны 1870–1871 годов революционеры попытались захватить власть и построить некое подобие государства всеобщего равенства. Они назвали свое детище Парижской коммуной, но вскоре она была уничтожена властями Франции. Курбе, как один из активных сторонников коммуны, был арестован, что должно было стать демонстрацией восстановления законной власти.

«Я никогда не видел ангелов. Покажите мне ангела, и я нарисую его»

Гюстав Курбе

1855

На собственной выставке в «Павильоне реализма» Курбе выставляет одиннадцать своих работ и распространяет «Манифест реализма»; «Мастерская художника», Курбе

1857

«Сборщицы колосьев», Жан Франсуа Милле; «Благословение урожая в Артуа», Жюль Бретон

1861

Начало Гражданской войны в Америке

1870–1871

Франко-прусская война, после которой ненадолго установилась Парижская коммуна

«Вечерняя молитва»

Мужчина и женщина читают «Анжелюс», молитву в память о Благовещении. Они услышали церковный колокол и прервали свою работу ради молитвы. Рядом лежат вилы для выкапывания картошки, корзина, мешки и тачка. Сюжет картины навеян детскими воспоминаниями; Милле, художник-

реалист, представитель барбизонской школы, хотел показать обычную крестьянскую жизнь. Реалисты в стремлении изображать подлинную реальность, избегая всяческой фальши, не придерживались единого стиля, поэтому полотна Милле так сильно отличаются от работ Курбе.



«Вечерняя молитва», Жан Франсуа Милле, 1857–1859, холст, масло

Живопись — это очень конкретное искусство, оно состоит из реальных, конкретных вещей... предметы несуществующие, абстрактные, невидимые не могут быть объектом живописи

Гюстав Курбе

В частности, художники-реалисты полагали, что повседневная жизнь с точки зрения искусства привлекательна сама по себе, а фотография может стать дополнительным элементом в их творчестве. Беспристрастно изображая ту реальность, что они видели вокруг себя, реалисты выступали против академических канонов и одновременно создавали новые подходы, благодаря которым искусство становилось частью жизни всего общества, а не только избранных представителей элиты.

Le Realisme В 1855 году работы Гюстава Курбе (1819–1877) были отвергнуты жюри Всемирной выставки в Париже, крупнейшего события, организованного в честь нового императора Наполеона III. Тогда Курбе на собственные средства построил неподалеку «Павильон Реализма», где и выставил собственные работы. Выполненные на полотнах громадного размера, как того требовали академические правила, сами изображения представляли собой полную противоположность общепринятым канонам. Вместо исторических, библейских или мифологических сюжетов — страстные, выразительные и откровенно скандальные картины. Даже техника художника казалась заурядной и плебейской: он словно наносил краску на холст мастихином. Вместе с художественным критиком и писателем Шамфлери (1820–1889) они написали манифест под названием «Реализм», который раздавали всем посетителям выставки. Выдающимися художниками-реалистами были Милле, Роза Боннер (1822–1899), Оноре Домье (1808–1879), Жюль Бретон (1827–1906), Эдуар Мане (1832–1883), американцы Томас Экинс (1844–1916) и Винслоу Гомер (1836–1910). К реалистическому направлению в живописи можно отнести творчество и английских пейзажистов, и прерафаэлитов. Реализм — это в большей степени новизна идей и изменение традиционных подходов, чем единое художественное направление. Многие авторы начинали с реализма в своем поиске новых форм и концепций.

В сухом остатке
Объективное изображение
окружающей
действительности

19 Импрессионизм

(1870–1890-е)

Слово «импрессионизм» впервые прозвучало как оскорбление — так критик отозвался о работах, выставленных группой художников в Париже в 1874 году. Концепция этих художников казалась бунтарской, новаторской и даже скандальной. Запечатлевая мимолетность повседневной жизни, они уделяли мало внимания деталям, работали широкими мазками и порой даже не смешивали краски. Современники сочли их картины нелепыми набросками.

Японская гравюра

В 1854 году, после почти 250-летнего перерыва, Япония возобновила контакты с западным миром. Европейские художники, особенно французские, пришли в восхищение от японского искусства. Все японское вошло в моду, и многие импрессионисты, потрясенные чистотой колорита и оригинальностью композиций, коллекционировали гравюры укиё-э. В их работах можно заметить влияние японских идей.

Проблемы художественного творчества волновали будущих импрессионистов еще в те времена, когда многие из них были студентами двух частных парижских художественных школ, Академии Сюиса и Студии Глейра. Клод Моне (1840–1926), Камиль Писсарро (1830–1903), Поль Сезанн (1839–1906), Альфред Сислей (1839–1899), Фредерик Базиль (1841–1870), Берта Моризо (1841–1895) и Огюст Ренуар (1840–1919) — примерно с 1862 года они регулярно собирались в кафе «Гербуа» в парижском квартале Батиньоль. Вместе с Эдуардом Мане и еще несколькими писателями и живописцами они обсуждали будущее изобразительного искусства. Юные художники восхищались Мане, уже взбудоражившим артистическое сообщество, изучали опыт барбизонской школы, Тернера, Констебля, художников-реалистов, а также новейшие научные и технические

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1863

«Салон отверженных» выставляет все работы, не принятые официальным салоном; «Завтрак на траве», Эдуард Мане

1870

В связи с изобретением этюдника и металлических тюбиков для краски все популярнее становится живопись на открытом воздухе

1873

«Впечатление. Восход солнца», Клод Моне; «Колыбель», Берта Моризо



«Маки»,
Клод Моне,
около 1876

открытия. Изобретение фотографии — и как нового способа работы со светом, и с практической точки зрения — повлияло на них гораздо больше, чем на художников предыдущего поколения. Научная теория цвета, развитие промышленности и технологии, удивительный мир японской гравюры — все это открывало абсолютно новые направления в творчестве.

Несмотря на новшества, введенные императором Наполеоном III, в художественной жизни Парижа продолжала господствовать Академия изящных искусств. Все так же устраивались салон и прочие выставки, а работы для них — выполненные по строгим

1874

Первая независимая выставка;
«Ложа», Огюст Ренуар

1877

«Красные крыши», Камилл Писсарро; «Репетиция», Эдгар Дега; «Натюрморт с выдвинутым ящиком», Поль Сезанн; «Мост на Севре», Альфред Сислей; «Парижская улица в дождливую погоду», Гюстав Каиботт

1878

«Автопортрет»,
Мэри Кассат

«Для импрессионистов писать с натуры означает не изображать мир, а воплощать свои ощущения»

Поль Сезанн

канонам — все так же отбирали официальные представители академии, и они не собирались подвергать сомнению давно установленные правила. Первыми восстали представители барбизонской школы и реалисты, а вот теперь вызов бросила новая группа художников. В 1863 году Мане и Курбе представили свои работы жюри салона и получили отказ. В тот год салон отверг беспрецедентное количество картин. В ответ Наполеон объявил, что публика должна иметь право самостоятельно судить о качестве живописи, и был устроен *Salon des Refusés* («Салон Отверженных»). Многие пришли туда просто посмеяться над неудачниками, но тем не менее в обществе утвердилась мысль, что искусство может отличаться от официально одобренного стиля, а художник вправе демонстрировать свои работы не только на салоне.

«Акционерное общество» Художников, собиравшихся в кафе «Гербуа», объединяла общая философия, хотя работали они в совершенно разных стилях. Все они восставали против давления академизма и предпочитали работать на природе. Вдохновленные опытом Мане и историей с «Салоном отверженных», они решили создать собственное объединение, не зависящее от академии. В 1873 году появилось «Акционерное общество живописцев, скульпторов и граверов», в которое вошли Моне, Ренуар, Писсарро, Сислей, Сезанн, Морисо и Дега, а в апреле 1874-го была организована первая независимая выставка. Среди множества язвительных и насмешливых комментариев одной из самых саркастичных стала статья критика Луи Леруа «Выставка импрессионистов», который, описывая картину Моне «Впечатление. Восход солнца», назвал ее неадекватной и бестолковой. В период с 1874 по 1886 год прошло еще несколько выставок, хотя и не в каждой из них участвовали все члены «Акционерного общества». Постепенно враждебность публики ослабела и работы получили признание.

Теория цвета Несмотря на различия в стилях и выборе объектов живописи, все импрессионисты стремились придать изобразительному искусству более современный вид. Они начали с того, что вслед за такими мастерами, как Курбе и Делакруа, отказались от замшелых традиций: работали чистыми яркими красками, иногда не смешивая цвета на палитре, многие полотна писали на пленэре, стараясь запечатлеть стремительно меняющиеся краски и освещение. Помимо пейзажей, натюрмортов и портретов, они изображали жанровые сцены, передавая общее впечатление вместо выписывания мельчайших деталей. Импрессионисты изучали, как выглядят предметы при различном освещении, в разное время суток и под воздействием

атмосферных явлений, а потом пытались воспроизвести эти эффекты на холсте. Темные тона они составляли из смешения разных чистых оттенков, опираясь на новейшие физические теории. Например, использование укрупненных красок позволило им создавать картины не с «внутренним», а «внешним» светом, отражающимся от поверхности; цветные, а не серые светотени создавали «мерцающий» эффект. Широко использовали дополняющие цвета (те, что расположены на противоположных концах спектра), поскольку, помещенные рядом на холст, они усиливали друг друга; часто изображали отраженный цвет (попадающий на объект от окружающих предметов).

Итак, объединяла импрессионистов общая идеология, хотя стили их порой серьезно различались. Эдгара Дега (1834–1917), к примеру, считают импрессионистом; он почти не писал пейзажей, но участвовал в выставках вместе с остальными и всегда рисовал с натуры, черпая вдохновение в фотографии и японской гравюре. Не обращая внимания на неприязнь окружающих и критиков, импрессионисты продолжали работать и уже к 1880-м были признаны как главные представители передового искусства Европы.

Искреннее искусство

Отвергая академические традиции, Моне и другие импрессионисты полагали, что их творчество является более искренним, чем официальное искусство. Они были согласны с тем, что стремятся уловить и передать «впечатление», то есть чувство, которое они испытывают, наблюдая окружающий мир. Эти впечатления включали в себя и мерцание света, которое воспринимает глаз, когда мы рассматриваем предметы. В отличие от представителей академизма импрессионисты изображали обычных людей, своих современников, в обычных занятиях и при этом не скрывали особенностей своей техники. Они избегали всяческого символизма, дабы зритель не пытался «прочитать» скрытые смыслы, а просто воспринимал картину как зарисовку одного из мгновений жизни.

**В сухом остатке
Запечатлеть ускользающую
реальность и свет
в чистых красках**

20 Символизм и эстетизм

(середина — конец XIX века)

Пока реалисты и импрессионисты развивали свои идеи и стили, другие художники тоже постепенно расставались с канонами академической живописи. В числе прочих определились два направления — символизм и эстетизм. Символизм, зародившийся во Франции, стал попыткой выразить сокровенную истину и тайны, скрытые за внешним обликом. Британский эстетизм полагал красоту формы более значимой, чем содержание.

И эстетизм, и символизм были реакцией на реалистические тенденции в искусстве, и в этом смысле эти стили похожи друг на друга: эстетизм помешан на красоте, отвергаемой реализмом, а символизм изображает то неосоздаваемое и невидимое, чего не существует для художников-реалистов. И символисты, и эстеты отвергали классические подходы в литературе и искусстве и не считали, что искусство должно кого-то воспитывать.

Искусство ради искусства Впервые о символизме заговорил писатель и критик Теофиль Готье (1811–1872). Этот восторженный романтик настаивал, что художник должен выражать лишь «чистое ощущение» и восприятие, полагаться на воображение и интуицию. Впервые художники создавали «искусство ради искусства» — не ради духовных, религиозных, политических, моральных или, как в рококо, декоративных целей. Призыв «искусство ради искусства» означал, что следует избегать социально-политической и моральной тематики, концентрируясь исключительно на создании прекрасного. Писатели

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1857

Теофиль Готье провозглашает концепцию «искусства ради искусства»

1864

«Симфония в белом № 2, маленькая девушка в белом», Дж. Э. М. Уистлер

1876

«Саломея», Гюстав Моро

1881

«Незабудки», Альберт Мур;
«Бедный рыбак», Пюви де Шаванн

«Видение после проповеди»

Это картина, которую обычно называют первым произведением живописи символизма, о человеческом сознании и внутреннем конфликте. Бретонские женщины только что услышали проповедь священника о ночном поединке Иакова с ангелом. На следующее утро, когда взошло солнце, ангел отступил и благословил Иакова. Реальный и воображаемый

миры (земной и духовный), женские фигуры и видение, изображенные на красном фоне, разделены диагонально расположенным стволом дерева. Корова символизирует простоту сельской жизни Бретани и набожность крестьян, живущих на этой земле. Гоген стремился напомнить обществу потребления о духовном созерцании.



«Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом)», Поль Гоген, 1888, холст, масло

1885

Знаменитая «Десятичасовая лекция» Уистлера в Лондоне, где он объявил свое творческое кредо: «искусство существует само по себе»

1886

«Пейзаж в Фоссете», Фернан Кнопфф

1895

«Пылающий июнь», Фредерик Лейтон; «Дева и голуби», Карлос Швабе; 3 апреля начинается скандально известный суд над Оскаром Уайльдом

и художники, чье творчество связывают с символизмом и эстетизмом, считали, что искусство существует отдельно от обыденного мира и вовсе не является его продолжением.

Эстетизм Эстеты, вслед за Готье, восторгались романтизмом и, категорически отказываясь от изображения окружающей действительности и разного рода этических оценок, подчеркивали абсолютную художественную ценность своих работ. Продукты промышленной революции вызывали их отвращение; ограниченные, недалекие, исполненные предрассудков нравы викторианского общества приводили в ужас. Эстеты страстно интересовались последними веяниями моды и уделяли огромное внимание собственной внешности, полагая красоту облика непременным условием

Дома нужно держать только то, что вы считаете полезным или красивым

Уильям Моррис

жизни. Отчасти эти представления были реакцией на индустриализацию, но привели к радикальному изменению отношений между художником и обществом.

Проникнувшись новыми идеями во время учебы в Оксфорде, Оскар Уайльд (1854–1900) стал подлинным глашатаем эстетизма, сохранив приверженность ему на всю жизнь. Он любил окружать себя красивыми вещами и прелестными вещицами, дерзко и легкомысленно шутил, и потому многие считали его самого столь же легкомысленным и пустоголовым. Но все особенности поведения писателя были лишь данью его эстетическим воззрениям. Как художественное течение эстетизм сошел с исторической сцены вскоре после 1895 года, после суда над Уайльдом.

Представители изобразительного искусства, исповедовавшие принципы эстетизма, — Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834–1903), Альберт Мур (1841–1893), Фредерик Лейтон (1830–1896), Эдвард Берн-Джонс и Уильям Моррис (1834–1896) — стремились создать единое эстетическое пространство, что, разумеется, придавало их работе социальный и даже политический оттенок, поскольку изменяло условия жизни людей. Предшественниками эстетов можно считать прерафаэлитов, на творчество которых, несомненно, оказали влияние образы идеализированного Средневековья.

Манифест символизма Символисты не придерживались какого-либо единого стиля или одинаковой техники, но в 1886 году поэт Жан Мореас (1856–1910) опубликовал в «Фигаро» «Манифест символизма», где перечислил ценности символистов, среди которых главными были отказ от принципов реализма и натурализма. Мореас назвал трех поэтов, выразивших, по его мнению, суть символизма: Шарль Бодлер (1821–1867), Стефан Малларме (1842–1898) и Поль Валери (1871–1945).

Бодлер считал, что смысл и чувства могут быть переданы не только значением слов, но в равной мере их звучанием и ритмом. Его концепция оказала огромное влияние

на символизм в целом. Собственные идеи в русле символизма в 1880-е развивал Поль Гоген (1848–1903), реализуя их в цвете, рисунке и ритме. Европейское искусство, по его представлениям, стало слишком банальным, скучным, ему недоставало символического прозрения, и работы Гогена наполнены скрытыми смыслами и намеками. Символистами, которые черпали вдохновение в фантазиях и мечтах, можно назвать Гюстава Моро (1826–1898), Пьера Пюви де Шаванна (1824–1898) и Одилона Редона (1840–1916).

Противоположности Интересно, что мастера, официально исповедовавшие противоположные идеи, например реалисты, порой создавали произведения, которые вполне можно отнести к символизму. Милле, к примеру, часто помещал на своих картинах, изображавших крестьянский труд, символические знаки. В некоторых работах Курбе, похоже, скрыт иной, помимо очевидного, смысл. Каждый из символистов, будучи убежденным, что искусство должно быть субъективным и таинственным, а тема произведения определяется исключительно чувствами, фантазиями и внутренним восприятием автора, создавал собственную, порой весьма размытую, систему знаков, далекую от традиционных и всем известных религиозных и прочих образов.

Объединив вначале довольно узкий круг писателей-авангардистов, художников, скульпторов, архитекторов, символизм вскоре превратился в широкое культурное движение, охватившее Францию, Россию, Британию, Италию, Испанию и Скандинавию. В каждой из этих стран представители творческих профессий совершенно по-разному выражали свой взгляд на мир, но всех их объединяла концепция противодействия современным тенденциям художественного отражения действительности.

Журналы символистов

С распространением символизма в Европе появились журналы и брошюры, посвященные его идеям. В большинстве из них подчеркивалось неприятие символистами натурализма, академизма, реализма, импрессионизма и индустриализации, восторженно описывались мистические идеи. Написанные со страстной убежденностью, эти публикации вдохновляли все новых последователей символизма.

В сухом остатке
Тайные знаки
и прекрасное в искусстве

21 Постимпрессионизм

(около 1880–1905)

В последнее двадцатилетие XIX века многие из художников, прежде работавших в импрессионистической манере, сочли ее чересчур упрощенной и не совсем подходящей для изображения объема и структуры объектов, для выражения эмоций посредством цвета. Каждый из этих новаторов принялся разрабатывать собственный метод и стиль, а позже все они стали известны миру как постимпрессионисты.

До 1910 года, пока живы были четыре основателя нового течения, термин «постимпрессионизм» не использовался. Он был чересчур общим и совершенно не учитывал индивидуальность и особенности каждого из мастеров, но позже оказался вполне приемлемым в качестве характеристики творчества тех величайших новаторов, чьи яркие оригинальные полотна появились вскоре после утверждения импрессионизма как одного из основных направлений в живописи.

Разнообразие стилей В 1910 году британский живописец и критик Роджер Фрай (1866–1934) организовал в Лондоне художественную выставку. Работы Мане, Сезанна, Гогена, Винсента ван Гога (1853–1890), Жоржа Сера (1859–1891) и других должны были познакомить британскую публику с импрессионизмом. Фрай назвал выставку «Мане и постимпрессионисты», объяснив это так: «Нужно как-то назвать этих авторов, хотя бы ради удобства, и я решил, что самым абстрактным и неопределенным будет слово “постимпрессионизм”». Название прижилось.

Как большинство подобного рода определений, оно объясняет не слишком многое — лишь тот факт, что художники, работы которых представлены на выставке, создали их после утверждения импрессионизма как

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1872

Сезанн переезжает в Понтуаз, чтобы быть ближе к Писсарро, который обучает его технике живописи

1886

Ван Гог приезжает из Антверпена в Париж, где встречается множество импрессионистов и постимпрессионистов

1888

«Талисман», Поль Серюзе;
«Жатва», Эмиль Бернар

«Звездная ночь»

Экспериментируя с техническими приемами, почерпнутыми у импрессионистов, Ван Гог создал этот потрясающий ночной пейзаж, в котором невероятно яркие краски нанесены густыми короткими мазками. В небе кружатся причудливые облака, сияют звезды и растущая луна. За громадным темным кипарисом на переднем плане

словно прячется маленький городок. Это дерево символизирует одиночество и отделенность от мира самого Ван Гога, город — весь остальной мир, а небо, луна и звезды представляют образ Бога. Одиннадцать звезд, возможно, указывают на то место в Библии, где Иосиф рассказывает свой сон — как солнце, луна и одиннадцать звезд поклоняются ему.



«Звездная ночь», Винсент Ван Гог, 1889

1889

В Париже, во время Всемирной выставки, в одном из кафе проходит маленькая выставка синтетистов, но никто не покупает их работы; «Желтый Христос», Поль Гоген; «Звездная ночь», Винсент Ван Гог

1890

«В Мулен Руж», Анри де Тулуз-Лотрек; «Бедный рыбак», Пюви де Шаванн

1895

«Натюрморт с Купидоном», Поль Сезанн; «Большой сад», Пьер Боннар (1867–1947)

Синтетизм и группа «Наби»

Два из многочисленных стилей постимпрессионизма — синтетизм и группа «Наби». Ответвление символизма, синтетизм, был детищем Эмиля Бернара и Поля Гогена. Синтетисты экспериментировали с выражением эмоций на холсте, используя для этого чистые краски, порой вырисовывая мельчайшие детали, а иногда работая по-детски просто и наивно. Члены группы «Наби» («Пророк» на иврите), помимо синтетизма, испытали на себе влияние японской гравюры и искусства ар-нуво.

стиля. В качестве обобщающего термина слово «постимпрессионизм» описывает различные течения, порожденные импрессионизмом, многообразие стилей и методов самых разных художников в период с 1880 по 1905 год: Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901), Поль Синьяк (1863–1935), Эмиль Бернар (1868–1941), Морис Денни (1870–1943) — творчество каждого из них с трудом поддается классификации, потому и сохраняется общее для всех определение. Иногда, впрочем, эти художники известны нам и как представители других школ — неоимпрессионизм, пуантилизм, дивизионизм, клуазонизм, синтетизм, группа «Наби» или школа Понт-Авена.

Личный взгляд Импрессионисты стремились запечатлеть ускользающие свет и цвет реальности. Придерживаясь в целом тех же взглядов, постимпрессионисты несколько отошли от натурализма своих предшественников, и в их работах гораздо больше стилизации и условностей. Признавая революционность импрессионизма и соглашаясь с тем, что именно импрессионисты проложили им путь, они полагали, что этот

стиль себя исчерпал. Да, на полотнах постимпрессионистов такие же яркие чистые краски, темы их работ далеки от традиционных, короткими мазками разных цветов они создают впечатление движения и энергии жизни. Но все эти идеи импрессионистов были переосмыслены, и картины, появившиеся в результате, по выразительности и индивидуальности превосходят все, известное ранее. Творчество постимпрессионистов породило несколько новых художественных направлений в искусстве XX века.

Одиночество В отличие от импрессионистов, людей общительных и даже выставлявшихся вместе, постимпрессионисты работали в основном в одиночку и не встречались для обсуждения общих теоретических концепций. Сезанн работал по большей части в Экс-ан-Провансе на юге Франции; Гоген много времени провел в Бретани и на Таити; Ван Гог жил в Арле, а затем в Овер-сюр-Уаз, деревушке к северу от Парижа; Тулуз-Лотрек работал на Монмартре в Париже. Произведения Гогена и Ван Гога отражают их личные духовные представления.

Хотя композиция и техника постимпрессионистов зачастую кажутся более примитивными, чем в работах импрессионистов, их полотна таят множество подтекстов,

да и внешне они не так просты, как представляются на первый взгляд. Гоген воссоздавал чистые цвета, четкие контуры и декоративность средневековых витражей, а причудливо изогнутые короткие, жирные мазки на картинах Ван Гога убедительно передают его собственные переживания и мысли. Сезанн (которого называют «отцом современной живописи» в силу его влияния на последующие поколения художников) учился в Академии Сюиса в Париже, где познакомился с некоторыми импрессионистами. Камиль Писсарро (1830–1903) научил его основам стиля, в основном технике передачи света и искусству наблюдения. Сезанн участвовал в двух выставках импрессионистов, но предпочитал не столько фиксировать ускользающие мгновения, сколько изображать объект с нескольких ракурсов одновременно, используя матовую палитру и короткие мазки, чтобы передать структуру, материальную основу предмета. Тулуз-Лотрек, изображая на своих картинах и афишах богемную жизнь кафе, борделей и ночных клубов Парижа, искренне сочувствовал и глубоко понимал и посетителей «злачных мест», и тех, кто там работал. Легкие штрихи, светлые тона нисколько не напоминали прежние мрачные образы этих заведений, и вскоре его работы стали отождествлять со всем периодом в целом. Постимпрессионизм освободил изобразительное искусство от натуралистического подхода импрессионизма и способствовал зарождению таких явлений XX века, как кубизм и фовизм.

“Я мечтаю о картине, а затем я рисую свою мечту”

Винсент Ван Гог

“Произведение искусства, которое не начинается с эмоций, — не искусство”

Поль Сезанн

**В сухом остатке
Личностный подход
как ответ
импрессионизму**

22 Неоимпрессионизм

(1886 — около 1900)

Несмотря на мощное и долгое влияние импрессионизма, к концу 1880-х художники уже осознавали его ограниченность и испытывали потребность в чем-то новом. Термин «неоимпрессионизм» придумал публицист и художественный критик Феликс Фенеон (1861–1944) в 1886 году, увидев живопись Сера на последней выставке импрессионистов.

Сера начинал как искренний последователь традиционного искусства, изучал живопись Возрождения и классические работы в Лувре, будучи прилежным студентом Школы изящных искусств в Париже. Но работы импрессионистов приводили его в восхищение, и, став самостоятельным художником, он принялся совершенствовать новые технические приемы и методы. Восторгаясь живой палитрой импрессионистов, он решил дальше разрабатывать теорию цвета. Импрессионисты действовали интуитивно, полагаясь на собственное восприятие объекта, избегая черного цвета даже для изображения затененных участков.

Некоторые говорят, что видят в моей живописи поэзию; я же вижу только науку

Жорж Сера

Сера намеревался применять в живописи более рациональные, научные методы. Отказавшись от эфемерных методик импрессионизма, он разработал собственную, основанную на новейших исследованиях физики цвета.

Цветные точки В отличие от определений других течений, название «неоимпрессионизм» с самого начала несло вполне позитивный оттенок.

Фенеон, благосклонно относившийся к Сера, старался подчеркнуть, что эти картины — новый этап в развитии импрессионизма. Сам термин относится к специфической технике, в которой пигменты

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1839

«О законе одновременного цветового контраста и цветных объектах», Мишель Эжен Шеврель

1867

«Основы искусства рисунка», Шарль Блан

1884

Первый «Салон Независимых» в Париже

1886

Последняя выставка импрессионистов, среди прочих работ представлен «Летний полдень на острове Гран-Жатт», Жорж Сера

не смешиваются ни на палитре, ни на холсте, а наносятся крошечными точками, которые складываются в цельное изображение, если смотреть с расстояния. Изучая в начале 1880-х теории цвета Шевреля, Руда и Блана, Сера понял, что можно создать иллюзию очень ярких красок. Основой его концепции стал «закон одновременных цветовых контрастов», согласно которому комплементарные цвета (расположенные на противоположных концах спектра) усиливают друг друга, если их располагать рядом. Сера назвал свою технику «разделение цвета», или «дивизионизм». Иногда такой стиль называют «пуантилизм», но самому Сера этот термин категорически не нравился. Основная идея заключается в том, что в силу оптических законов использование чистого, не смешанного с другим цветом создает более интенсивные оттенки и производит гораздо более яркое впечатление.

Комплементарные контрасты Комплементарными цветами являются оранжевый и синий, фиолетовый и желтый, красный и зеленый. Размещенные рядом, эти цвета усиливают друг друга. В одном из писем 1890 года Сера поясняет, что его творчество построено на оппозиции темного и светлого, на контрастах комплементарных цветов «красный—зеленый, оранжевый—синий, желтый—фиолетовый». Цвет каждого мазка на его полотнах — многих тысяч крошечных точек — определен постулатами дивизионизма, то есть «правилами» теории цвета. Картина Сера «Летний полдень на острове Гран-Жатт» 1884 года — это вторая работа, представленная им публике, и первый официальный шедевр дивизионизма. Именно она подсказала Фенеону идею нового слова. Полотно «Гран-Жатт» участвовало в последней парижской выставке импрессионистов в 1886 году и подверглось сокрушительной критике.

Даже более спорный, чем импрессионизм в первые годы своего существования, дивизионизм считался методом чересчур механистичным, противоречащим общепринятым представлениям об искусстве и вдохновении. Городские зарисовки

Теории цвета

В XIX веке появилось несколько научных работ о теории цвета, оптических эффектах и восприятии цвета. Этими проблемами занимались Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832), Шарль Блан (1813–1882), Мишель Эжен Шеврель (1786–1889) и Огден Руд (1831–1902). Теории эти, в частности концепции о соседстве различных цветов, оказали существенное влияние на художников, многие из которых впоследствии разработали техники живописи неоимпрессионизма.

1887

«Урожай»,
Шарль Ангран

1890

«Портрет Феликса Фенеона», Поль Синьяк;
«Кипарисы в Кане», Анри Эдмон Кросс;
«Крестьяне в поле, *Eragly*», Камилл Писсарро

1892

«Порт Сет»,
Тео ван Риссельберге
(1862–1926)

1894

«Апрель, *Epping*»,
Люсьен Писсарро

«Натурщицы»

Это третья крупная работа Сера и вторая, полностью выполненная в технике дивизионизма. Большой размер полотна подчеркивает крошечный размер точек, позволяя детально рассмотреть процесс создания картины. Разноцветные точки, сливаясь, рожают нужный оттенок. На картине изображена одна модель в трех разных позах — она раздевается, позирует и одевается на фоне

«Гран-Жатт», висящей на стене. Вероятно, Сера хотел продемонстрировать таким образом, что его техника пригодна для изображения традиционных объектов живописи не в меньшей степени, чем любые другие приемы импрессионистов. По полу разбросаны предметы, изображенные на картине «Гран-Жатт», — шляпки, туфли, зонтики и маленькая корзинка с цветами.



«Натурщицы», Жорж Сера, 1888, холст, масло

импрессионистов превосходно передавали мимолетное настроение, но Сера стремился запечатлеть нечто более важное и значимое.

Влияние неоимпрессионизма На первом «Салоне Независимых» в 1884 году (ежегодная выставка, проводившаяся как альтернатива официальному, финансируемому государством салону) Сера познакомился с Полем Синьяком (1863–1935), который тут же увлекся теорией цвета. Он принялся экспериментировать с методиками дивизионизма, хотя его мазки не так изящны, чуть более небрежны и свободны, чем крохотные точки Сера, но при этом картины его кажутся даже более яркими. Синьяк работал много, писал в основном свои любимые морские пейзажи – берег, море и лодки. После внезапной смерти Сера в 1891 году роль лидера неоимпрессионизма перешла к Синьяку, и он сохранил верность стилю до самого конца жизни. Творчество Синьяка оказало глубокое влияние на следующее поколение художников, в том числе на Анри Матисса (1869–1954) и Андре Дерена (1880–1954). Неоимпрессионистами были и Альберт Дюбуа-Пилле (1846–1890), Шарль Ангран (1856–1926), Анри-Эдмон Кросс (1856–1910). Писсарро и его сын Люсьен (1863–1944) некоторое время работали в технике дивизионизма, хотя и предпочитали точкам обычные мелкие мазки. Позже Камил Писсарро вернулся к более привычной манере импрессионистов. Ван Гог, приехавший в Париж в 1886 году, пришел в восторг от новых идей и даже создал несколько работ в этом стиле. В истории живописи неоимпрессионизм был непродолжительным, переходным течением, но его влияние на эволюцию всего искусства XX века огромно.

«Художник-анархист — не тот, кто создает анархистские картины, но тот, кто всей силой собственной индивидуальности сражается против общепринятых условностей»

Поль Синьяк

В сухом остатке
Научные теории
цвета в живописи

23 Ар-нуво и сецессионизм (1890–1905)

На самом рубеже XX столетия энергичное поколение художников и дизайнеров сумело создать современный интернациональный художественный стиль. Новое течение явилось ответом на промышленное развитие и технический прогресс. Направление ар-нуво, несмотря на общие для стиля фундаментальные понятия, в разных странах развивалось совершенно по-разному.

Уже примерно с 1890 года в обществе циркулировала идея о том, что грядущему тысячелетию необходимо совершенно новое искусство. Художники и дизайнеры по всему миру осваивали новые методики, открывали для себя новые материалы либо, напротив, отвергали все, произведенное машинным способом, и возвращались к прошлому. Так родился стиль ар-нуво — причудливое сочетание множества порой противоположных образов и идей. Мастера ар-нуво стремились объяснить миру, что искусство — это не только то, что можно увидеть на стенах музеев и картинных галерей, они попытались преодолеть барьер между «чистым» и прикладным искусством.

Волнистые линии Практически все представители ар-нуво были страстно убеждены, что декоративное искусство должно быть возвышено до уровня искусства подлинного, что ему следует как можно скорее расстаться с пережитками консервативных идей прошлого. Новый стиль объявил войну вычурности викторианских завитушек и украшательству отчасти под влиянием символизма, отчасти под воздействием кельтского и японского искусства. Как художественное

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1874

Первая выставка импрессионистов в Париже

1882

Антонио Гауди начинает строительство «Саграда Фамилия» в Барселоне

1883

Публикация книги «Церкви Рена в Сити», дизайн обложки Артура Макмердо; первый небоскреб в Чикаго

1889

Для Всемирной выставки в Париже сооружена Эйфелева башня

направление ар-нуво иссякает примерно к 1905 году, но глубина и мощь его были таковы, что повлияли на развитие искусства и дизайна всего XX века. Любое произведение декоративного или просто искусства сочетает в себе характерные черты стиля: изысканную стилизацию, причудливо изогнутые формы, природные элементы в ритмичных орнаментах. В качестве декоративных элементов часто используются женские фигуры, изображения животных и растений, где особенно выделены цветы, листья, завитки волос или перьев.

Материалы, которые применяли в ар-нуво, тоже современные: стекло, олово, железо и серебро; а краски — либо матовые и приглушенные, либо бесстыдно-яркие, как на японских гравюрах.

Сецессионизм В Австрии национальный вариант ар-нуво известен под названием «Венский сецессион». Движение объединяло художников, скульпторов и архитекторов. Среди его основателей Густав Климт (1862–1918), Коломан Мозер (1868–1918), Йозеф Хоффман (1870–1956), Йозеф Мария Олбрих (1867–1908) и другие. Первым президентом «Сецессиона» был Климт. Художники выступили против косности и консерватизма *Kunstlerhaus*, официального выставочного центра в Вене; они считали, что публике нужно показывать работы прогрессивных авторов. Художники, объединившиеся в «Венский сецессион», не имели единого стиля, их связывала исключительно идея расширения возможностей искусства, стремление вырваться за рамки академических канонов. Они желали создать нечто совершенно новое. Над входом в здание «Сецессиона» красуется надпись: «Эпохе — свое

«Жизнь — это листья, которые питают растение и образуют его форму, а искусство — это цветок, в котором заключен смысл его существования»

Чарльз Ренни Макинтош

Под разными именами

Термин «ар-нуво» происходит от *Maison de l'Art Nouveau*, мебельного магазина, открывшегося в Париже в 1896 году и специализировавшегося на предметах современного искусства. В разных странах этот стиль известен под различными названиями. В Германии — «югендстиль», по названию одноименного журнала. В Италии его называют «либерти», по имени владельца лондонского магазина Артура Либерти, в Испании — «модерниста», во Франции он известен как стиль «модерн» (или «нуиль» — от слова «лапша»), а в Австрии — стиль «сецессион».

1894

«Гисмонда»,
Альфонс Муха;
«Павлиний хвост»,
Одри Бердслей

1896

Чарльз Ренни Макинтош разрабатывает
дизайн «чайных комнат» в Глазго;
«Декоративная книжная иллюстрация»,
Уолтер Крейн

1902

«Бетховенский
фриз», Густав Климт

1905

Луис Комфорт Тиффани
создает 11 витражей для пре-
свитерианской Мемориальной
церкви Брауна в Балтиморе

«Три возраста женщины»

Первое крупное живописное полотно Климта, известное еще как «Мать и дитя», представляет три этапа в жизни женщины: детство, материнство и старость. Следуя принципам сецессионизма, Климт пишет удлинённые текущие фигуры, словно очерченные волнообразным контуром и декоративными элементами. Это, безусловно, живопись, но колористика, текстура и декор побуждают отнести произведение в равной степени к декоративному искусству. Влияние символизма здесь очевидно, да и сам Климт заявлял: «Если хотите узнать обо мне как художнике, вам достаточно лишь внимательно посмотреть на мои картины и попытаться увидеть в них то, что есть я и что я хотел сказать».

«Три возраста женщины»,
Густав Климт, 1905, холст, масло



искусство, искусству — своя свобода». Идеи художники пропагандировали на страницах журнала «*Ver sacrum*», замысловато иллюстрированного в стиле сецессион.

Международное движение В качестве реакции на академизм XIX века живые, непринужденные элементы ар-нуво проявлялись в самых разных жанрах — изобразительное искусство, мебель, архитектура, ювелирные изделия, — вводя искусство

«Мы хотим народности в искусстве. Не простого формального согласия на словах, не мертвого единообразия, но всестороннего и гармоничного единения при сохранении индивидуальности, которое может быть достигнуто при условии политической и социальной свободы»

Уолтер Крейн

в повседневный обиход. На начальном этапе в развитии стиля важную роль сыграли Артур Хейгейт Макмердо (1851–1942) и Альфонс Муха (1860–1939). В 1883 году Макмердо нарисовал обложку для книги «Церкви Рена в Сити», ставшую настоящей сенсацией – асимметричные причудливо-волнистые линии, не вызывавшие никаких ассоциаций. Муха в 1894 году сделал афишу для Сары Бернар в роли Гисмонды – удлинённая, словно текучая фигура, изящный рисунок вызвали ещё больший энтузиазм в творческой среде. Некоторое время стиль даже называли «Стилем Мухи» в честь автора. В скором времени новые веяния охватили всю Европу, а затем распространились и за ее пределы. Последователями ар-нуво были Климт и Муха, иллюстраторы Одри Бердслей (1872–1898) и Уолтер Крейн (1845–1915); архитекторы Анри ван де Вельде (1863–1957), Виктор Орта (1861–1947), Антонио Гауди (1852–1926), Эктор Гимар (1867–1942), Луис Салливан (1856–1924), архитектор, дизайнер и художник Чарльз Ренни Макинтош (1868–1928); ювелир Рене Лалик (1860–1945), дизайнеры декоративного стекла Луис Комфорт Тиффани (1848–1933) и Эмиль Галле (1846–1904). Все эти мастера жили в разных странах, работали каждый в своей оригинальной манере, но при этом все они следовали идеям ар-нуво. И отражением этих идей могло стать любое произведение – рекламный плакат, ювелирное изделие, здание или скульптура.

Современное общество Ар-нуво – это больше чем стиль. Это способ понимания современного общества и новых технологий, попытка переосмыслить роль и воздействие искусства. Абсолютно новой была идея о том, что один художественный стиль может реализоваться во всем – от бытовых предметов до архитектуры и живописи. Влияние ар-нуво ощущалось в самых разных художественных сферах весь XX век.

В сухом остатке
Слияние прикладного
и высокого искусства в новом
декоративном стиле

24 ФОВИЗМ

(1900–1920)

Первое из авангардных движений XX века, фовизм — это живопись, которая не пытается походить на жизнь. Это невероятной яркости краски, ломанные контуры, свободная техника и композиция. Фовизм просуществовал недолго, никогда не был формально организован, но оказал влияние на искусство и дизайн всего XX столетия.

Фовизм родился в Париже в начале XX века. Выразительный стиль, совпавший по времени с грандиозными техническими изобретениями: автомобили, радио, электричество стремительно меняли общественную жизнь. В определенном смысле это художественное течение стало продолжением работ Ван Гога, Сезанна и Гогена. Подобно постимпрессионистам, фовисты отказались от объективности и тщательной детализации импрессионизма, их искусство было, скорее, эмоциональным и экспрессивным.

Дикие звери Стилистика фовизма развивалась в творчестве нескольких художников примерно десять лет, но как оформившееся направление он просуществовал только три года. Фовисты провели всего три совместные выставки. «*Les Fauves*» называли таких художников: Анри Матисс (1869–1954), Андре Дерен (1880–1954), Морис де Вламинк (1876–1958), Жорж Брак (1882–1963), Жорж Руо (1871–1958), Альбер Марке (1875–1947) и Рауль Дюфи (1877–1953). Это прозвище они получили на парижском «Осеннем салоне» в 1905 году. Как и в случае с импрессионистами, название родилось из насмешки критика. В той же галерее были выставлены классические скульптуры, и Луи Вексель (1887–1945), показывая на них, громко заявил: «*Donatello au milieu des fauves!*» («Донателло среди диких зверей!»). Вексель яростно

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1900

Семь месяцев работает Всемирная выставка в Париже, которую посетили 50 миллионов человек

1901

Ретроспективная выставка Ван Гога в Париже — третья после его смерти в 1890 г.

1903

Первый «Осенний салон» с ретроспективной Гогена; «Призыв», Поль Гоген; «Черный замок», Поль Сезанн

раскритиковал энергичную свободную манеру живописи, отсутствие светотени и полутонов, использование пронзительно-яркого, неестественного для предметов цвета, назвав все это смехотворной бессмысленной демонстрацией отсутствия мастерства.

“Я рисую не этот стол, но чувства, которые он во мне вызывает”

Цвет С 1901 по 1906 год в Париже прошло несколько ретроспективных выставок, где среди прочих демонстрировались полотна Гогена, Ван Гога и Сезанна. Впервые Гоген и Сезанн были представлены публике в таком объеме. Художники, воодушевленные увиденным, решились экспериментировать с собственными новаторскими идеями. Матисс с 1897 года изучал живопись у художника-импрессиониста Джона Питера Рассела (1858–1930). Рассел объяснил ему теорию цвета, и Матисс начал работать с чистыми красками. Рассел, друживший с Ван Гогом, показал Матиссу его рисунки. После этого яркие цвета, плотные выразительные мазки и минимальное сходство с действительностью стали визитной карточкой работ Матисса. Дополнительную роль сыграл и интерес к орнаментам восточных ковров, пейзажам и искусству Северной Африки.

Анри Матисс

Отвергая традиции Фовисты пренебрегали точностью формы, а палитру и технику выбирали на основе своих ощущений. Они отказались от традиционного изображения световых эффектов, перспективы, объема и текстуры, порой даже утрировали плоскостное изображение. Цвет должен был передавать чувства или впечатления от объекта — например, радость или тепло яркого солнечного света. Их творчество казалось дерзким, а техника — небрежной, но темы работ оставались вполне традиционными — обнаженная натура, пейзажи, натюрморты. Важнее всего был цвет. И с этой точки зрения фовизм, с его чистыми красками и оригинальным способом нанесения их на холст, может считаться прямым наследником постимпрессионизма и стилем, противостоящим

Матисс и Моро

В 1892 году Матисс поступил в Школу изящных искусств в Париже, где учился у художника-символиста Гюстава Моро. Помимо Матисса, Моро обучал еще Марке и Руо, побуждая их развивать собственные творческие предпочтения, а не следовать традиции. Его открытость, непредвзятость, оригинальность и вера в эмоциональную силу цвета были новаторскими и необычными для того времени. Это он сказал Матиссу: «Ищи свой цвет. Учись представлять его».

1904

«Роскошь, покой и наслаждение», Анри Матисс; выставка французских примитивистов в Париже

1905

«Открытое окно, Коллюр», Анри Матисс; «Деревья в Коллюре», Андре Дерен

1906

«Лондонская гавань», Андре Дерен; «Женщина в шляпе», Кеес ван Донген

1907

«Рыбачьи лодки», Альбер Марке; «Портрет Жанны с цветами», Рауль Дюфи; ретроспектива Сезанна

Сэмюэл Джон Пепло

Вдохновленная Матиссом, эта картина является образцом наивного стиля, напоминая рисунок ребенка, выполненный простыми штрихами и чистыми красками. В результате получается радостное живое изображение, которому совсем не обязательно быть похожим на правду. Пепло называют шотландским колористом, а не фовистом, но для него цвет тоже является важнейшим элементом. Большинство фовистов располагали комплементарные цвета рядом, дабы усилить их, аккуратно добавляли противоречащие оттенки, чтобы подчеркнуть различия.



«Натюрморт с георгинами и фруктами», Сэмюэл Джон Пепло, около 1910–1912, холст, масло

неоимпрессионизму, который, по их мнению, насаждал монотонное единообразие. Матисс однажды заявил: «Фовизм сверг тиранию дивизионизма».

Насмешки Фовисты подвергались бесконечным насмешкам и издевкам.

Их привычка выдавливать краски из тюбика прямо на холст, избегать даже намека на реалистичность вызывала недоумение у современников, которые не могли понять, какую цель преследуют художники, столь жестоко искажая действительность. Публика считала, что фовисты просто не умеют рисовать, что они не «настоящие» художники, а просто компания бездарей, ищущих славы. Но в среде молодых живописцев стиль обрел все большую популярность, и в двух следующих выставках вместе с фовистами участвовали Кеес ван Донген (1877–1968) и Отон Фриез (1879–1949). Все, кого прозвали

«Лишь после долгих лет подготовки молодой художник имеет право обратиться к Цвету. К Цвету, конечно, не как средству внешнего описания, а как средству Духовного выражения»

Анри Матисс

«*Les Fauves*», использовали похожие технические приемы и работали в едином стиле, но общей философии у них не было. Во многих работах мелькают элементы наивного искусства ранних периодов. Возможно, это следствие выставки французских примитивистов, на которой были представлены до-ренессансные работы, — молодежь привлекала свежесть и убедительная искренность старых мастеров. Другим источником вдохновения для фовистов, в творчестве которых появилась почти первобытная стилизация, стала африканская скульптура, которую коллекционировали Вламинк, Дерен, Матисс и другие.

Пик успеха фовизма приходится на 1905–1907 годы. После этого художники постепенно отдаляются и каждый развивает собственный стиль. Матисс еще несколько лет работал в технике фовизма, но остальных захватили новые идеи.

**В сухом остатке
Яркие цвета
выражают чувства**

25 Экспрессионизм

(около 1890–1934)

Ослепительная палитра и эмоциональность Ван Гога, Гогена и фовистов проложили путь экспрессионизму. Рожденный тревогами и смятением Германии 1920-х годов, экспрессионизм стал отражением глубоко личного взгляда художника. Это было движение индивидуалистов, лишенное единого стиля.

Термин «экспрессионизм» предложил чешский искусствовед Антонин Матейчек (1889–1950) в 1910 году, определяя новый художественный стиль, противоположный, по всей видимости, импрессионизму. Согласно Матейке, экспрессионизм должен отражать внутренние переживания автора – в отличие от импрессионизма, беспристрастно изображавшего окружающую действительность. Два года спустя, в 1912-м, термин использовал Гервард Вальден (1879–1941) в своем журнале *«Der Sturm»* («Буря»).

Настроения и чувства Экспрессионизм – это настроение, чувства и мысли художника, которые он передает посредством ярких, живых, резких, порой неприятных, искаженных образов. Произведение искусства субъективно и является отражением личности автора, а не объективной бесстрастной картиной. Художники-экспрессионисты работали с цветом как с условностью, а композиции их картин порой раздражают дисгармонией, но они вовсе не стремились создать фотографическое подобие жизни или удовлетворить эстетические потребности публики. Композиция и цвет должны, по их мнению, помочь зафиксировать эмоции. Подобно другим художественным течениям, экспрессионизм не был детищем какой-то одной организованной группы художников; напротив, многие из тех, кого считают экспрессионистами, даже не были знакомы друг с другом

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1890

Кайзер Вильгельм II (1850–1941) отправляет в отставку канцлера Отто фон Бисмарка, впоследствии расторгает все достигнутые Бисмарком международные соглашения, что в конечном счете приводит к I Первой мировой войне

1893

«Крик»,
Эдвард Мунк

1905

Создание
«Моста»

1909

Группа художников-авангардистов в Мюнхене создает
Neue Künstler Vereinigung —
«Новую ассоциацию художников»

и никогда не относили себя к определенному направлению.

В годы, когда в обществе нарастали тревога и напряжение, в городах Германии почти одновременно появились экспрессионистские картины. Выступая против традиционного искусства, экспрессионисты положительно относились к символизму и некоторым мастерам — Ван Гог, Эдварду Мунку (1863–1944) и Джеймсу Энсору (1860–1949). В целом они стремились поразить зрителя силой эмоций, исходящей от их холстов, а не техническим мастерством.

Die Brücke Существовало несколько объединений экспрессионистов. В 1905 году в Дрездене четверо немецких художников во главе с Эрнстом Людвигом Кирхнером (1880–1938) создали общество «*Die Brücke*» («Мост»), в которое вошли Макс Пехштейн (1881–1955), Кеес ван Донген (1887–1968), Эмиль Нольде (1867–1956), Карл Шмидт-Ротлуф (1884–1976) и Эрих Хеккель (1883–1970). Художники «Моста» бросили вызов традиционным стилям, к которым в ту пору относились уже импрессионизм и постимпрессионизм. Они считали, что их деятельность станет мостом между искусством прошлого и будущего. В 1906 году они провели первую выставку и опубликовали манифест своей группы. Большинство из художников работали в намеренно упрощенной грубоватой манере, обдуманно искажая формы предметов и колористику, подчеркивая и выделяя некоторые элементы. Частой темой их картин становился современный город, в котором они видели нарастающую агрессию пугающего мира. Нольде был членом «Моста», но гораздо лучше известен как экспрессионист-одиночка. На творчество

‘**Чем сильнее напуган мир... тем абстрактнее искусство**’

Василий Кандинский

«Крик»

Одним из вдохновителей экспрессионизма стал норвежский художник Эдвард Мунк. В 1893 году он создал картину «Крик» и серию литографий. На картине — кричащий в отчаянии человек на фоне кроваво-красного неба. На заднем плане — Христиания (нынешний Осло), столица Норвегии. Мунк вспоминал, как родилась картина: «Я прогуливался с двумя приятелями — солнце садилось — неожиданно небо окрасилось в кроваво-красный цвет — меня охватила тоска — во внезапно нахлынувшем изнеможении я прислонился к забору — кровавые сполохи и языки огня полыхали над темно-синим фьордом и над городом — приятели пошли дальше, а я все стоял там, дрожа от ужаса, — и слышал бесконечный крик, пронзающий природу».

1911

Создание группы «Синий всадник»

1912

«Дома ночью», Карл Шмидт-Ротлуф

1913

«Импровизация. Мечтательное», Василий Кандинский; «Сцена на улице Берлина», Эрнст Людвиг Кирхнер; «Дама в зеленом жакете», Август Маке

1914

«По мотиву Хаммамета», Пауль Клее; «Борьба форм», Франц Марк

1916

«Самоубийство», Георг Гросс; «Песня», Алексей фон Явленский

«Художник изображает то, как он видит предмет, а не то, как тот выглядит на самом деле; фактически он создает новый облик предмета»

Эрнст Людвиг Кирхнер

художников «Моста» немалое влияние оказал примитивизм (искусство Африки и Океании, которое художники ценили за непосредственность). Когда над миром нависла зловещая тень Первой мировой войны, экспрессионисты окончательно уверились, что современная жизнь невыносима, люди алчны, эгоистичны и жестоки, и, обращая внимание на пороки общества, они сумеют своим творчеством изменить мир и людей к лучшему. Между 1910 и 1914 годами большинство членов «Моста» переехали в Берлин.

Der Blaue Reiter В 1911 году в Мюнхене появилось другое художественное объединение, «*Der Blaue Reiter*» («Синий всадник»), куда вошли Василий Кандинский (1866–1944), Франц Марк (1880–1916), Пауль Клее (1879–1940), Алексей фон Явленский (1864–1941) и Август Маке (1887–1914). Они мечтали возродить в обществе духовные



«Ресторан в саду»,
Август Маке,
1912, холст, масло

ценности и позаимствовали название у Кандинского, который в 1903 году написал картину «Синий всадник». Кандинский и Марк восторгались мощью и красотой лошадей, а синему цвету оба придавали мистическое значение. Черпая вдохновение в работах Ван Гога, Гогена, Мунка, в примитивном искусстве, они верили, что их творчество может вернуть глубинный смысл человеческому существованию. Кандинский говорил, что он стремится создать «новые отношения с природой». «*Der Blaue Reiter*» был гораздо менее официальной структурой, чем «*Die Brücke*», и никаких манифестов не издавал, но в 1912 году Марк и Кандинский опубликовали сборник эссе об искусстве. Кандинский, лидер этой группы, полагал, что простые формы и цвета точнее отображают чувства и настроения и не следует перегружать картину изображениями предметов. Как следствие, он стал одним из первых художников-абстракционистов. Члены «Синего всадника» создавали простые, ясные и яркие полотна, выражавшие их отношение к современному миру. С началом Первой мировой войны в 1914 году Марка и Маке призвали в германскую армию, и вскоре оба погибли на фронте; русские члены группы — Кандинский, фон Явленский и другие — вынуждены были вернуться домой. «Синий всадник» прекратил свое существование.

Многие известные немецкие экспрессионисты — Отто Дикс (1891–1969), Лионель Фейнингер (1871–1956), Георг Гросс (1893–1959) и Макс Бекман (1884–1950) — работали независимо, вне объединений, но так же красочно и выразительно передавали в живописи собственные переживания, особенно ужасы военного времени. Во Франции экспрессионизм представлял Жорж Руо (1871–1958), в Австрии — Оскар Кокошка (1886–1980) и Эгон Шиле (1890–1918).

Ницше

Экспрессионизм часто связывают с творчеством немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900). В своем сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) Ницше анализирует различия двух типов визуального опыта: аполлонического и дионисийского. Аполлоническое — это порядок и соразмерность, а дионисийское — индивидуальные проявления, спонтанные и чувственные, не поддающиеся рациональному осмыслению. Экспрессионизм, с его кричащими цветами и страстными образами, является, безусловно, дионисийским стилем.

В сухом остатке
Искусство, выражающее
внутренние страхи

26 Кубизм

(1907–1914)

Создателями одного из самых ярких художественных стилей двадцатого столетия были Пабло Пикассо (1881–1973) и Жорж Брак (см. Фовизм). Все началось в 1907 году, когда Пикассо торжественно продемонстрировал публике своих «Авиньонских девушек» — картину, в которой проявилось влияние примитивного искусства Африки, испанской скульптуры и новаторских идей Сезанна.

«*Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*» называют первой картиной современной живописи. Пять женских фигур с угловатыми телами и лицами, напоминающими маски, изображены с искаженными пропорциями, а ваза с фруктами словно падает с холста прямо на зрителя. В картине заметно влияние сразу нескольких стилей. Пикассо, как и многих, поразила ретроспективная выставка Сезанна 1907 года. Вдобавок незадолго до этого он познакомился с примитивным искусством Африки, Египта и Иберии. Искривленные формы, голубые и розовые тона (у Пикассо только что завершились «голубой» и «розовый» периоды) — все вместе выглядело абсолютно дико и шокирующе. Сезанн, изображая объекты в разных ракурсах одновременно, искал их внутреннюю структуру, стремился представить предметы максимально объемно на плоском холсте. В примитивном искусстве формы упрощались и потому зачастую искажались. Объединив обе эти концепции и одновременно подчеркивая двумерность холста, Пикассо словно разломал, расчленил фигуры, изображая их под разными углами, демонстрируя скорее то, что там должно быть, чем то, что в реальности видит зритель, и тем самым разрушая ощущение

Живопись — это гвоздь, которым я скрепляю свои идеи

Жорж Брак

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1907

«Авиньонские девушки», Пабло Пикассо

1908

«Дома в Эстаке», Жорж Брак, картина выставлена вместе с другими его работами в галерее Даниэля-Анри Канвейлера (1884–1979) в Париже

1910–1911

«Портрет Амбруаза Воллара», Пабло Пикассо; «Эйфелева башня», Робер Делоне; «Портрет мадам Метцингер», Жан Метцингер

пространства. Сюжет картины навеян воспоминаниями Пикассо о борделе в Барселоне. Именно эта работа способствовала развитию кубизма как стиля.

Аналитический кубизм

Впервые увидев «Авиньонских девушек», Брак, подобно Сезанну и Пикассо, прекратил попытки изобразить на холсте глубину пространства и начал писать объекты в разных ракурсах. Вскоре Брак и Пикассо уже работали вместе. А когда в 1908 году Брак представил несколько новых пейзажей на выставке в Париже, Матисс, рассказывая об этом критику Векселью (тому самому, что придумал термин «фовизм»), набросал рисунок, демонстрируя манеру Брака, — пейзаж, «составленный из маленьких кубиков». С тех пор Вексель не называл этот стиль иначе как «кубизм». Название закрепилось, хотя оно никак не отражало сути философии кубистов, глубины их проникновения в суть вещей.

Брак и Пикассо работали вместе вплоть до начала Первой мировой войны. Они категорически отвергали представление о том, что искусство должно копировать действительность и что в живописи следует использовать перспективу, полутона, светотень и прочее, чтобы картина была объемна. Напротив, они изображали объект плоским, а форму и структуру его передавали, используя кривые линии и углы. Визуально раскалывая, расслаивая, совмещая объекты, изображая их с разных ракурсов одновременно, художник, по их мнению, демонстрирует предмет точнее, чем традиционная фотографически точная живопись. Поскольку такие полотна были трудны для восприятия и понимания, большинство кубистов сократили свою палитру, используя в основном коричневый, серый, черный



«Кубистический мокко», Эли Адамс.
Эта картина
родилась
под влиянием
кубизма

1912

«Портрет Пикассо», Хуан Грис; «Устрицы», Жорж Брак; «Собор», Альбер Глез; Глез и Метцингер публикуют теоретическое исследование «О кубизме»

1913

«*Simultanée*», Соня Делоне

1914

«Выход. Русский балет», Фернан Леже; «Лошадь», Раймон Дюшан-Вийон; «Гондольер», Александр Архипенко; начало Первой мировой войны

«Голова — это глаза, нос, рот, которые можно расположить любым удобным вам образом. Голова все равно останется головой»

Пабло Пикассо

и нейтральные тона. Период, когда художников интересовало в первую очередь исследование объектов живописи, а не воспроизведение их внешнего вида, получил название «аналитического кубизма».

Синтетический кубизм Зимой 1912–1913 годов Пикассо и Брак придумали новую технику *papiers collés* (коллаж), при которой кусочки цветной бумаги или фрагменты газеты наклеивались на холст. Каждый клочок бумаги представляет отдельный объект, поскольку либо вырезан в той же форме, либо содержит указание на то, что обозначает. В это же время художники начали использовать иные материалы помимо бумаги — например, ротанг. Этот период известен как «синтетический кубизм». Впервые в изобразительном искусстве возникает коллаж как синтез различных текстур. Изображение при этом получается довольно фрагментированным, поэтому художник добавляет «ключи» (буквы и цифры), помогая зрителю понять смысл картины, либо дорисовывает текстуру дерева. Идея принадлежала Браку, который в прошлом работал маляром.

Родителями кубизма стали Брак и Пикассо, а затем их идеи восприняли и другие художники: Фернан Леже (1881–1955), Хуан Грис (1887–1927), Альбер Глез (1881–1953) и Жан Метцингер (1883–1956). Темы их были вполне обычны: натюрморты и портреты. В натюрмортах часто встречаются музыкальные инструменты, бутылки, кувшины,

Сущность кубизма

Хотя живопись кубистов становилась все более абстрактной, Пикассо, Брак, Леже, Грис и другие художники продолжали изображать обычные узнаваемые вещи. Пикассо и Брак сократили палитру, используя только нейтральные тона, чтобы заметны были линии и контуры фигур. Работы Гриса и Леже были ярче и немного спокойнее. Брак и Пикассо добавляли различные материалы, обогащая текстуру полотен, превращая их почти в рельефы, вместе с тем подчеркивая двухмерность изображения. Все это дает представление о том, что кубизм был не законченным стилем, но постоянной борьбой художника с прошлым, попыткой создать абсолютно новое, современное искусство.

газеты и игральные карты. Сначала кубизмом заинтересовались преимущественно живописцы, но через пару лет появились первые скульптуры в этом стиле. Кубистские произведения следует рассматривать со всех сторон, чтобы получить полное представление о предмете.

Знаменитые скульпторы-кубисты — Александр Архипенко (1887–1964), Раймон Дюшан-Вийон (1887–1968) и Жак Липшиц (1891–1973).

Каждый из кубистов интерпретировал концепцию по-своему. Леже, например, работал с яркими цветами в строго заданной композиции, что контрастирует с монохромными произведениями Брака

и Пикассо. Грис внес существенный вклад в развитие синтетического кубизма. Во всех своих проявлениях кубизм стал основой позднейших авангардных течений в живописи и декоративном искусстве — дадаизма, сюрреализма, ар-деко, конструктивизма и абстракционизма.

Орфизм

Гийом Аполлинер (1880–1918) словом «орфизм» (или «орфический кубизм») — от имени легендарного древнегреческого поэта и музыканта Орфея — называл работы Робера Делоне (1885–1941) и его жены Сони (1885–1979). Словно намекая, что живопись должна быть подобна музыке — гармоничной и абстрактной. В отличие от землистых тонов кубистов последователи орфизма предпочитали чистые яркие краски и следовали теории цвета. Этот стиль был порожден кубизмом, но в нем присутствуют динамика движения и цвет, учитываются законы человеческого зрения.

**В сухом остатке
Объект изображается
в различных ракурсах
для демонстрации его
целостности**

27 Футуризм

(1909–1916)

Пока во Франции развивался кубизм, в Италии группа молодых художников обсуждала новые идеи. В период с 1909 по 1916 год футуристы, как они себя называли, создали новое искусство, которое, по их мнению, разрушало все старые традиции и было обращено полностью в будущее — прекрасный новый мир современных технологий.

Футуризм — единственное авангардное течение, центр которого находился не в Париже, а в Италии. В 1909 году поэт и журналист Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) написал манифест футуризма, восхваляющий юность, машины, движение, мощь и скорость. В то время не существовало еще ни одного футуристического произведения — все идеи были чистой теорией. Для Маринетти и его друзей эти заводы, машины, индустриальный прогресс в целом символизировали всеобщее светлое будущее. Им казалось, что настало время отбросить наследие классического искусства и Возрождения и открыться новым идеям.

Прославляя насилие Стоило Маринетти опубликовать первый футуристический манифест в декабре 1908 года в итальянской «*La Gazzetta dell'Emilia*», а месяц спустя во французской «*Le Figaro*», как революционную идею подхватили прочие писатели, художники, архитекторы, дизайнеры и композиторы. Они были согласны с тем, что век машин повернет к лучшему жизнь всего человечества. В 1910 году группа художников выпустила второй манифест, который они назвали «Манифест художников-футуристов», подписанный Умберто Боччони (1882–1916), Джино Северини (1883–1966), Джакомо Балла (1871–1958), Луиджи Руссоло (1885–1947) и Карло Карра (1881–1966). Он был даже радикальнее первого и содержал требование ко всем итальянским

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1909

Томмазо Маринетти публикует первый футуристический манифест

1910

Балла, Боччони, Кара, Руссоло и Северини подписывают «Манифест художников-футуристов», опубликованный в виде памфлета издательством «Поззия-пресс»

1911

«Манифест музыкантов-футуристов»

«Динамизм велосипедиста»

Футуристов настолько заворожала идея скорости и динамики, что они с восторгом приветствовали современные технологии и преклонялись перед мощностью машин. Это абстрактное изображение велосипедиста и велосипеда, но человеческая фигура и машина слились в одно целое, хотя на полотне можно различить несколько привычных элементов — горный пейзаж,

солнечный блик на металле. Скорость передана прерывистыми мазками, короткими незавершенными окружностями — стремительно вращающиеся колеса и мелькающие спицы. Боччони постарался передать «ощущение динамики» скорости — диагональные линии, повторяющиеся острые углы, создающие определенный ритм.



«Динамизм велосипедиста», Умберто Боччони, 1913, холст, масло

1912

«Манифест женщин-футуристок» выходит в виде памфлета; Боччони публикует «Технический манифест футуристической скульптуры»; «Голубая танцовщица», Джинно Северини

1913

«Уникальные формы непрерывности в пространстве», Умберто Боччони; «Абстрактная скорость — автомобиль проехал», Джакомо Балла

1914

«Интервенционистская демонстрация», Карло Кара; «Лошадь», Раймон Дюшан-Вийон; «Гондольер», Александр Архипенко; начало Первой мировой войны

Отвергая прошлое

Презируя благоговение перед художественным наследием Италии, футуристы считали себя подлинными революционерами. Италия переживала культурный кризис, и многие чувствовали себя попавшими в западню, застрявшими между славой прошлого и убожеством настоящего. Футуристы призывали своих последователей сжечь академии и музеи, им отвратительна была сама идея изображения обнаженного тела. Они предвкушали разрушение старого мира в огне войны.

художникам забыть об опыте прошлого. Критикуя классическую живопись, футуристы всячески превозносили современные технологии. Уже через месяц появился «Технический манифест футуристической живописи», призывавший искать новые методы изображения динамики движения в изобразительном искусстве. С 1909 по 1916 год было выпущено более пятидесяти манифестов, каждый из которых содержал не только информацию о воззрениях авторов, но и прямые указания, как должен думать и творить современный художник. Футуристов вдохнов-

ляли, помимо технических достижений, экспрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм и музыка Игоря Стравинского (1882–1971). Промышленные достижения, прогресс и даже война казались им захватывающим приключением, стремительным и современным, что, безусловно, стоило увековечить в произведениях искусства. Не в последней степени потому, что футуристы были убеждены: все это поможет избавиться от общественных предрассудков и социального неравенства. Они утверждали, что «война — это единственная гигиена мира». И даже готовы были воспевать насилие и жестокость, пока не столкнулись лицом к лицу с ужасами Первой мировой войны.

«Я хочу рисовать новое, плоды нашей индустриальной эры»

Умберто Боччони

Ритм и цикл Маринетти в своем манифесте писал о рождении новой красоты — красоты скорости. В своих произведениях футуристы действительно стремились изобразить прежде всего энергию и скорость. Чтобы добиться этого, они использовали ритмически повторяющиеся штрихи, прерывистые последовательности размытых форм, демонстрирую-

щие их знакомство с фотографией и недавно открытым рентгеновским излучением. Объекты изображались одновременно с разных сторон, но не так радикально, как в кубизме. Чистые краски, волнистые прерывистые мазки, диагональные линии — все это создавало эффект движения и света, в двух и трех измерениях. Для большей жизненности комплементарные цвета совмещались. Среди вполне реалистичных работ встречаются и абстрактные; большинство авторов считали, что процесс создания картины так же важен, как и сама завершенная работа, а интуиция и «одновременность» (разных ракурсов) гораздо важнее тщательного планирования.

‘Великолепие мира обогатилось новой красотой — красотой скорости’

Филиппо Томмазо Маринетти

Первая крупная выставка футуристов прошла в Милане в 1911 году, а в 1912-м экспозиция была представлена в Париже, откуда отправилась в путешествие по европейским городам. Выставка произвела фурор в Цюрихе, Вене, Берлине, Лондоне и Брюсселе. Футуристические идеи стремительно распространялись по всей Европе. Не удовлетворившись радикальным отказом от традиций и опыта прошлого, футуристы вскоре начали критиковать и кубизм за недостаточную прогрессивность. Впрочем, в будущем кубизм оказался куда более влиятельным и авторитетным явлением, чем футуризм. Между тем футуризм оказался востребован в скульптуре, поэзии, музыке. А родоначальники его достигли такого мастерства в продвижении своих идей путем организации лекций, публичных дискуссий и прочих рекламных трюков, что невольно внесли немалый вклад в развитие современных пиар-технологий.

Последствия войны Футуристы испытывали такой восторг перед будущим, что недооценили бессмысленность войны и разрушительную силу усовершенствованного оружия, перед которым они благоговели. С вступлением Италии в Первую мировую войну в 1915 году наивности в них поуменьшилось. Боччони и архитектор-футурист Антонио Сант’Элиа (1888–1916) погибли на фронте в 1916-м, Руссоло был тяжело ранен. И хотя после 1918 года группа футуристов была реорганизована, к тому времени художники, лишившись оптимистических иллюзий, придерживались совсем иных взглядов. Футуризм прекратил существование, но его отголоски еще будут звучать в авангардных течениях разных стран — в русском футуризме, ар-деко, конструктивизме, дадаизме и сюрреализме.

В сухом остатке
Отражение динамизма,
энергии и мощи
индустриальной эпохи

28 Син ханга

(1915–1939)

Син ханга, или «новая печать», — это художественное направление в японском искусстве начала XX века, возникшее, чтобы возродить традиционную ксилографию укиё-э на основе западной живописной техники. Гравюры, созданные в периоды Тайсё и Сёва, были и современны, и романтичны. Мастера этого направления работали, как и в укиё-э, совместно с резчиками, печатниками и издателями, создавая общие шедевры.

В 1915 году печатник Ватанабэ Сёдзабуро (1885–1962) придумал термин «син ханга». Ему, по слухам, не понравились новые оттиски традиционных укиё-э, и он решил создать новый стиль, в котором традиционная японская техника будет сочетаться с западной. Темами работ стали привычные пейзажи, жанровые сценки, женщины, актеры, цветы и птицы. Ватанабэ собрал в своей студии европейских и японских специалистов, и вскоре син ханга приобретает популярность, пик которой приходится на период с 1915 по 1942 год, и повторно с 1946-го до конца 1950-х.

Западные стили К началу XX века, с развитием массового производства, укиё-э постепенно выходит из моды. Поэтому основной идеей син ханга было создание гравюр с использованием проверенных веками методов укиё-э XVII–XIX веков, но на основе западных художественных стилей. При сохранении традиционных тем — пейзажи (фукейга), прекрасные женщины (бидзинга) и актеры кабуки (якуса-э) — стилистически картины были близки реализму и импрессионизму. Иными словами, в син ханга в отличие от плоских стилизованных изображений укиё-э присутствуют и светотень, и естественные цвета, полутона и перспектива. Но мастера син ханга

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1912

Окончание эпохи Мэйдзи и начало периода Тайсё

1915

Возрожденная техника укиё-э утратила популярность; Ватанабэ Сёдзабуро создает син ханга; Натори Сунсен рисует серию работ для журнала «Син нагао» («Новые портреты»)

1919

Хасуи Кавасэ начинает работу над циклом «Двенадцать видов Токио»

Сосаку ханга

Син ханга часто противопоставляют сосаку ханга (творческой гравюре), появившейся примерно в 1910-м. Мастера сосаку ханга рисовали собственные сюжеты, делали свои собственные формы и сами печатали гравюры, самостоятельно выполняя все виды работ, в то время как в син ханга художник только создавал изображение, а все прочее доверял резчику и печатнику. Обе группы недолюбливали друг друга; художники син ханга утверждали, что они не уступают в творческих проявлениях, просто не занимаются техническими деталями.

не просто следовали западным образцам, они накладывали западный опыт на восточные методики и философию. Некоторые из работ словно пронизаны тоской по тихой деревенской жизни и деревянной архитектуре, которые почти утрачены современной Японией. Композиция и тематика этих произведений удивительно свежи, неожиданны, выполнены в свободной и аккуратной технике. Син ханга называли еще «нео-укиё-э», а в 1921 году сам Ватанабэ использовал термин «синсаку ханга» («заново изготовленные гравюры»), чтобы подчеркнуть творческое своеобразие стиля.

Выдающиеся мастера син ханга Некоторые мастера син ханга стали по-настоящему знамениты. Пейзажист Хасуи Кавасэ (1883–1957) присоединился к группе Ватанабэ в 1919 году. В его мечтательных романтических рисунках доминируют ночные сцены и снежные пейзажи. В 1956 году японское правительство объявило его Живым Национальным Достоянием. Косон Охара (1877–1945) начинал карьеру как живописец, но позже занялся син ханга. Его специализация — кате-э, «цветы и птицы». Ито Синсуй (1898–1972) работал с Ватанабэ в течение двадцати пяти лет и стал одним из ведущих мастеров этого направления. В 1952 году он как и Кавасэ, получил статус Живого Национального Достояния. Натори Сунсен (1886–1960) известен как автор портретов актеров кабуки. Хироси

1921

На выставке «Новой творческой гравюры» представлены 150 работ десяти мастеров син ханга; «Шесть гравюр с рыбацкими лодками», Хироси Есида

1922

Окончание периода Тайсё; Ито Синсуй начинает цикл «Двенадцать новых красавиц»

1930

Большая выставка син ханга в Музее искусств, Огайо

1939

Создание Ассоциации военного искусства

Комбинация стилей

Многие мастера син ханга учились западной технике живописи, прежде чем занялись ксилографией. Результатом этого смешения стилей стали картины, в которых гармонично сочетаются естественные цвета, мягкие контуры и красочность традиционной японской гравюры. В син ханга краски смешиваются, используются различные тона, чтобы передавать разное настроение, добавлена перспектива, контрастные оттенки, лица выразительны — все это отсутствует в оригинальных гравюрах укиё-э.

Ёсида (1876–1950) создавал удивительные светлые пейзажи, напоминающие полотна импрессионистов; как и они, художник порой изображал один и тот же объект в разное время суток при разном освещении. Хасигути Гойо (1880–1921) первую свою гравюру в стиле син ханга сделал в 1915 году и все оставшееся время жизни рисовал японских красоток, как и Котондо Тории (1900–1976). Тоси Ёсида (1911–1995) экспериментировал с абстрактным искусством, но позже вернулся к традиционным пейзажам и рисункам животных.

Популярность и упадок Как ни странно, в Японии син ханга не пользовались большим спросом. Но с другой стороны, с конца XIX века Европа и Америка буквально помешались на «японизме» и укиё-э, так что на Западе новый стиль приняли с энтузиазмом.

Японцы считали укиё-э продуктом массовым и коммерческим. Ватанабэ поначалу делал син ханга для японского потребителя, но изящество и задумчивая романтичность японских композиций покорили европейцев и американцев. В иерархии японского искусства XX века гравюра занимает более низкое положение, чем живопись или скульптура, поэтому на родине син ханга никогда не вызвала такой реакции, как на Западе. Впрочем, в 1921 году в Токио прошла «Синсаку-ханга Тенранкаи» («Выставка новой гравюры»), где были представлены 150 работ художников син ханга. В 1930-е две крупные выставки прошли в Огайо в США. Но с приближением Второй мировой войны японское правительство ввело ограничения на свободное творческое

‘Искусство — это иллюзия естественности’

Японская пословица

самовыражение, и в 1939 году в интересах милитаристской пропаганды была создана Ассоциация военного искусства. Уже к 1943 году выдача материалов художникам была нормирована. Рынок японской гравюры сократился и никогда более, даже с окончанием войны, не возродился в прежнем объеме.

В сухом остатке
Слияние традиционной
японской техники
с западными
художественными стилями

29 Дадаизм

(1916–1922)

Дада нельзя считать художественным течением в полном смысле слова, это, скорее, художественная реакция творческого сознания на ужасы войны. Дадаисты настаивали на «антиэстетичности» своих взглядов, выступая против жестокости Первой мировой войны и, в первую очередь, безумия мира, который допустил ее возможность. Примечательно, что дадаизм возник в 1916 году в нейтральной Швейцарии, через два года после начала Первой мировой.

Беспрецедентная бойня Первой мировой войны вызвала шок и отторжение тех общественных ценностей, которые к ней привели. Дадаизм стал одним из проявлений протеста, сосредоточенным на художественных и культурных аспектах. Омерзительные реалии войны были восприняты дадаистами как результат гнетущего деспотизма общества и культуры. Они объявили искусство лицемерным и фальшивым из-за «бесчеловечного отношения к человеку». В попытках разрушить традиционные художественные ценности, особенно почтительно-восторженное отношение к прошлому, подчеркнуть бессмысленность войны они создавали намеренно иррациональные произведения, нарушающие все прежде известные каноны. Дадаисты сознательно шли на провокацию, стремясь вызвать в зрителе взрыв эмоций, поскольку само направление было не только антихудожественным и антивоенным, но и антикапиталистическим.

Презрение и глумление Во время Первой мировой войны многие художники и писатели переехали в нейтральный Цюрих. Именно там, в разговорах о последствиях военных преступлений,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1913

Первая выставка «реди-мейд» Дюшана

1916

Введение «сухого закона» в 24 штатах США; в Цюрихе открывается «Кабаре “Вольтер”» и выходит в свет первый номер журнала «Дада»

1917

Всего через год после открытия закрывается «Кабаре “Вольтер”» и выступления дадаистов перемещаются в другое место; «Фонтан», Марсель Дюшан

«Дада — это была бомба... вы можете представить, чтобы через полвека после взрыва бомбы кто-нибудь собирал ее осколки, склеивал и демонстрировал публике?»

Макс Эрнст

и родился дадаизм. Основателями его были писатель Гуго Балл (1886–1927), художник и поэт Жан (Ханс) Арп (1887–1966), румынский поэт Тристан Тцара (1886–1930) и другие. В 1916 году Балл и его подруга Эмми Хеннингс (1885–1948) открыли в Цюрихе ночной клуб, «Кабаре “Вольтер”», где они познакомились с другими представителями богемы, возмущенными войной. Бурные, неистовые представления с использованием новых форм, таких как «звучащая поэзия» или «симультанная (совместная) поэзия», танцев и музыки порой завершались дракой. Пренебрежительное и оскорбительное поведение публики и артистов по отношению друг к другу только приветствовалось. Позже Балл издавал журнал «Дада», одно из множества дадаистских произведений.

Уже через год, в 1917-м, «Кабаре “Вольтер”» закрылось, но художники перебрались в другое место. Балл говорил: «Для нас искусство само по себе не представляет ценности... это лишь возможность подлинного восприятия и понимания времени, в котором мы живем». Вскоре дадаистские кружки появились в Париже, Берлине, Кельне и Нью-Йорке. К ним в числе прочих присоединились Марсель Дюшан (1887–1968), Франсис Пикабия (1879–1953) и Курт Швиттерс (1887–1948).

Случайное название

Тристан Тцара рассказывал, что слово «дада» в 1916 году он нашел совершенно случайно, пролистывая словарь. Он искал что-нибудь нелогичное, что характеризовало бы бессмысленность искусства. Так появилось «дада». По-французски это означает «деревянная лошадка», в некоторых славянских языках — просто удвоенное утверждение. В общем, ничего особенного не значит.

1918

Окончание Первой мировой войны; Тристан Тцара пишет «Манифест дада»

1920

Мэр Кельна попытался предъявить иск дадаистам, которые брали деньги за то, что вовсе не было экспозицией; «Мерц 163», Курт Швиттерс

1922

Конец движения дада

«То, что называют действительностью, есть, выражаясь точнее, раздувшееся Ничто»

Хуго Балл

Ради достижения главной цели — шокировать и бесить публику — дадаисты использовали все: публичные дискуссии, демонстрации, издание художественных и литературных журналов. Поэзия, автоматическое письмо, коллажи — все шло в ход, предвосхищая «хэппенинги» 1960-х. При этом акцент всегда был на абсурдности происходящего и презрении к окружающему миру. Дадаисты утверждали, что раз на фронте бессмысленно уничтожают миллионы жизней, то и искусство должно рождаться спонтанно, случайно, уничтожая традиционную эстетику и красоту. Ханс Арп писал: «Возмущенные бойней войны 1914 года, мы в Цюрихе всецело посвятили себя искусству. Пока вдали грохотали пушки, мы изо всех сил пели, рисовали, делали коллажи и писали поэмы».

Вздор Основа дадаизма — абсурд. Это не просто отсутствие единого стиля, это даже не художественное творчество: свои идеи дадаисты выражали на сцене кабаре и выставках, существовали дадаистская музыка и литература. Дадаисты неустанно атаковали публику хамскими выходками. В своем отрицании буржуазных ценностей и попытках уничтожить искусство они декларировали антисоциальное и безнравственное поведение. Заимствуя идеи предыдущих художественных направлений — коллаж у кубистов, динамизм и публичность футуристов, достижения фотографии, — дадаисты неустанно критиковали роль, которую искусство сыграло в развязывании мировой войны. Демонстрация случайности — один из способов художественного выражения этой идеи. Арп, например, разбрасывал в произвольном порядке клочки бумаги, а потом приклеивал их, где упадут «в соответствии с законом вероятности».

Реди-мейд

Дюшан устроил в Нью-Йорке выставку того, что сам он назвал «реди-мейд». Это повседневные, бытовые предметы, расположенные причудливым образом, перевернутые или соединенные друг с другом. Задавшись вопросом, в чем же сущность искусства (с точки зрения материализма), он предлагал зрителю воспринимать вещь как произведение искусства, просто не соответствующее признанным образцам прошлого. Выбор Дюшана демонстрировал его чувство юмора, иронию, двусмысленность намеков. Позже реди-мейд определили как «перемещение объекта из нехудожественного пространства в художественное», как творческий акт автора. Самые известные среди произведений Дюшана — перевернутый писсуар на постаменте с автографом «*R. Mutt*» под названием «Фонтан»; «Пока рука не сломана» — совковая лопата, на которой он аккуратно написал название.

Ман Рэй (1890–1976) создавал ассамбляжи (объемные коллажи) из бытовых предметов, Швиттерс делал «мерц» — от немецкого слова «торговля, коммерция» — ассамбляжи из мусора, который он собирал на улице, а Дюшан известен своими «реди-мейд».

Политический ракурс Сначала дадаисты вполне сочувственно относились к футуристам, но, когда национализм и милитаризм футуризма стали очевидны, дружбе пришел конец. Выступления дадаистов продолжались и после Первой мировой войны, их манифестации в Германии и Париже были гораздо более политизированны, чем где-либо еще. Немецкие дадаисты в духе бурного времени выступали против Веймарской республики и нацизма. Еще несколько лет движение ширилось, но в 1922 году, после конфликта между Тцарой, Пикабия и знаменитым Андре Бретоном (1896–1966), группа дада распалась. Но эхо их шумного творчества заложило основы будущего сюрреализма.

“Я часто противоречил самому себе, чтобы не подыгрывать собственному вкусу”

Марсель Дюшан

**В сухом остатке
Отказ от традиций
искусства и общества,
которые приводят
к ужасам войны**

30 Супрематизм

(1915–1935)

Второе десятилетие XX века явило миру сразу несколько художественных движений, тяготевших к абстракции. Одно из таких движений, прямое продолжение кубизма, зародилось в России. У истоков его стоял художник и философ Казимир Малевич (1879–1935). Малевич решительно устранил любые значимые предметы со своих полотен и, как он сам заявил, «обрел убежище в форме квадрата».

Геометрический стиль, созданный Малевичем, выдвинул его на передовые позиции авангардного искусства начала XX века. Назвав собственный стиль супрематизмом, Малевич объявил, что стремится «освободить искусство от тягостной необходимости изображать мир».

Победа над солнцем В декабре 1915 года в Петрограде Малевич впервые продемонстрировал свои супрематистские работы на «Последней футуристической выставке картин “О,10”». Всего тридцать семь абстрактных полотен, среди которых была и картина 1913 года «Черный квадрат на белом фоне», написанная на основе эскизов к футуристической опере «Победа над солнцем». Картина, представлявшая собой изображение черного квадрата, висела над входом на выставку и напоминала традиционную русскую икону. Остальные работы Малевича тоже состояли из прямоугольников, кругов, треугольников и крестов, выполненных простыми цветами, без малейших намеков на полутона. В дополнение Малевич выпустил брошюру под названием «От кубизма и футуризма к супрематизму», в которой описывал развитие авангардного искусства с самого начала столетия.

Чистый язык живописи Еще в 1912 году Малевич, будучи членом немецкой группы «Синий всадник» и русского объединения

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1913

Казимир Малевич создает эскизы костюмов и декораций для русской футуристической оперы «Победа над солнцем»

1915

Создание общества «Супремус»

1916

Малевич пишет «Супрематический манифест»

1917

Русская революция

«Я почувствовал внутри себя абсолютную ночь, а в ней заметил то новое, что назвал супрематизмом»

Казимир Малевич

«Ослиный хвост», показывал свои работы, написанные под влиянием кубизма и футуризма. Сводя все изобразительные элементы к композиции простых геометрических форм, набору базовых цветов или монохромности, он был убежден, что достиг пика художественного самовыражения и освободил живопись от любых политических и социальных смыслов и связей. Супрематисты отказались не только от изображения того, что видят вокруг, но и от любого символического или повествовательного компонента, упростив все до основных форм, — и в итоге пришли к новой, как они полагали, творческой действительности.

Помимо кубизма и футуризма, Малевич испытал и влияние примитивного искусства, но в его работах нет ни малейшего намека на окружающий мир. Кроме того, он интересовался математикой, философией и теориями «четвертого измерения». Формы, линии и цвета словно плывут по поверхности полотен, не связанные ни с одним из узнаваемых аспектов жизни. Малевич свергал устои и нормы в душе шокированного им зрителя, считая, что «чистый язык» живописи воплощает внутреннее

Казимир Малевич

Малевич однажды сказал, что белый — «это подлинный цвет бесконечности». Белый фон символизирует пространство, расстояние и вечность. Ограничив палитру несколькими красками, Малевич подчеркивал простоту форм, которые словно в случайном порядке возникали на холсте. Эти абстрактные плоские изображения, не имевшие никакого отношения к окружающему миру, призваны были освободить сознание зрителя от любых ожиданий и породить способность мистического непосредственного восприятия, не зависящего от предыдущего опыта и воспоминаний. Все его работы были написаны с предварительным нанесением сетки, но ощущение движения достигалось использованием диагоналей, острых углов и произвольным расположением фигур в пространстве.

1918

Царь Николай II (1868–1918) и его семья казнены большевиками; «Супрематическая композиция, Белое-на-белом», Малевич

1922

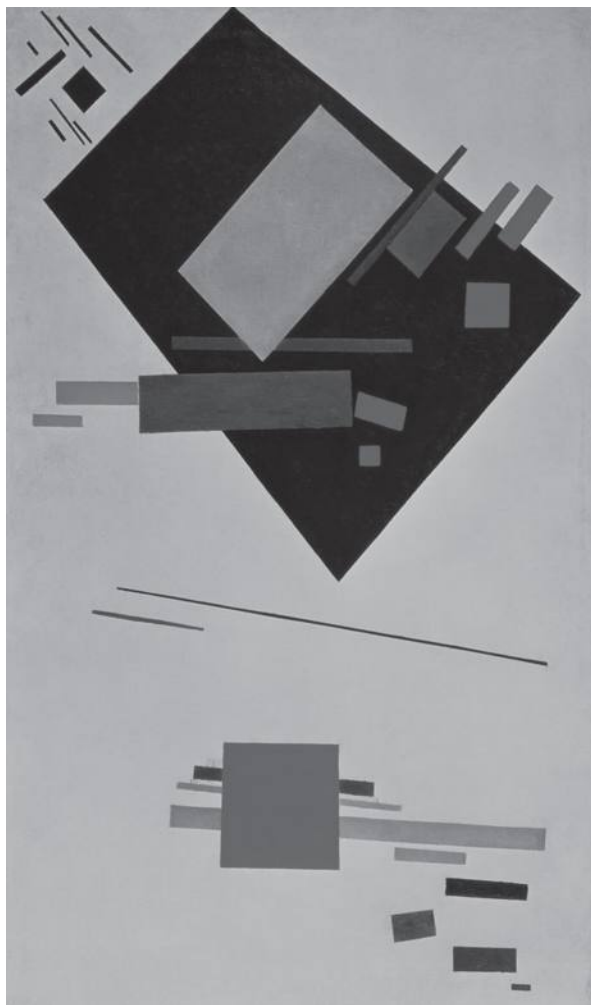
«Проун (проект утверждения нового) 19Д», Эль Лисицкий

1923

«Супрематическая композиция», Илья Чашник (1902–1929); «Сферическая композиция», Иван Клюн (1870–1942)

1934

Социалистический реализм становится официальным художественным стилем в России, абстрактное искусство под строгим запретом



«Супрематическая композиция»,
Казимир Малевич,
1915, холст, масло

дал, что Черный Квадрат являет «нулевую форму», которая подводит итог прежним правилам и знаменует рождение нового изобразительного языка. Он пояснял, что супрематизм проходит три стадии развития:

первая — черная, вторая — цветная и третья — белая. Демонстрируя заключительную стадию стиля, в 1918 году он создает серию полотен «Белое-на-белом», полностью отказавшись от цвета, но изображая тем не менее заметные геометрические фигуры.

психическое состояние художника, и не следует искать в картине понятных и знакомых образов.

Русская революция

Малевич описывал супрематизм как «превосходство чистого чувства или восприятия в изобразительном искусстве». Не случайно революционное художественное движение возникло накануне русской революции 1917 года. Малевич и его последователи поддержали революцию, идеалистически полагая, что помогут созданию нового общества, где на смену жажде наживы придет духовная свобода. Стирая все материальные параллели с физическим миром, супрематизм стремился к чистоте общества, не имевшей отношения к этическим ценностям и принципам. Малевич не был религиозен, но считал свой подход в искусстве по-настоящему духовным.

Универсальное искусство

В 1916-м Малевич опубликовал расширенную версию брошюры 1915 года: «От кубизма и футуризма к супрематизму: новый реализм в живописи». В этой книге, по сути супрематическом манифесте, Малевич утверж-

“В 1913 году, отчаянно пытаюсь освободить искусство от тяжкого гнета реальности, я обрел убежище в форме квадрата”

Казимир Малевич

Идеи супрематизма имеют в целом универсальный смысл, но в некоторых аспектах являются специфически русскими, далекими от европейских традиций. Специфически национальной чертой можно считать, например, аналогии с русской иконой. У иконописи в России давние и прочные традиции, многие русские восхищаются этими древними изображениями. В своих первых супрематических работах Малевич писал черные формы на белом фоне — черный круг, черный крест, повторяя классическую композицию иконы, где основной объект располагается в центре холста, зачастую на фоне симметричного креста или круглого нимба.

В 1922 году Малевич вместе с другими супрематистами работал над трехмерными композициями, а в 1927-м в Высшей школе изобразительного искусства Баухауз была опубликована его книга «Мир как беспредметность», в которой подробно изложена теория абстрактного искусства и история создания «Черного квадрата на белом фоне». После прихода к власти Сталина в 1924 году и утверждения социалистического реализма как официального стиля в 1934-м супрематизм был запрещен правительством, но за годы своего существования он успел оказать огромное влияние на будущее изобразительного искусства, архитектуры и дизайна.

Общество «Супремус»

В 1915 году Малевич организовал общество «Супремус», куда вошли Эль Лисицкий (1890–1941), Любовь Попова (1889–1924), Ольга Розанова (1886–1918), Александра Экстер (1882–1949) и другие. На своих собраниях они обсуждали вопросы философии супрематизма, полагая, что супрематизм может способствовать изменению общества к лучшему.

**В сухом остатке
Освобождение искусства
от гнета прошлого
и создание «чистого языка»
живописи**

31 Конструктивизм (1917–1934)

Историю русского авангардного искусства начала XX века изучать довольно сложно, поскольку многие документы и произведения были уничтожены в ходе русской революции. Однако некоторые оригинальные идеи — например, супрематизм и конструктивизм — изменили вектор развития современного искусства, архитектуры и дизайна.

В первом десятилетии двадцатого века Россия оставалась империей, которой правил царь Николай II. К 1918 году, после Первой мировой войны и русской революции, мир бесповоротно изменился. Этому способствовали также технические открытия и изобретения — конвейер на заводах Форда, лифт, пылесос, электрические лампы, цветная фотография.

Негативное пространство Подобно супрематизму, конструктивизм родился из смешения кубизма, футуризма и неопластицизма, но наибольшее влияние на новый стиль оказала кубистическая скульптура. В 1913 году Владимир Татлин (1885–1953) приехал в Париж, где познакомился с Пикассо и его экспериментами с трехмерными коллажами (ассамбляжем). По возвращении в Россию Татлин принялся создавать абстрактные рельефные конструкции из отходов промышленного производства. Он был убежден, что искусство должно быть непосредственным отражением индустриального мира. С самого начала Татлин считал свободное пространство вокруг и между его объектов (негативное пространство) столь же важным, как и сама конструкция. Его цветные рельефы и объемные конструкции, созданные с 1913 по 1917 год, ни на что не похожи и ничего не символизируют. С 1915 года он работал вместе с Александром Родченко (1891–1956). Эти

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1914

Татлин начинает создавать абстрактные скульптуры из промышленных материалов

1917

Февральская и Октябрьская революции приводят к созданию Советского Союза; «Голова женщины», Наум Габо

1918

Конструктивизм официально поддержан коммунистическим правительством Советского Союза

двое создавали абсолютно абстрактные геометрические произведения под явным влиянием кубизма, футуризма, неопластицизма и супрематизма.

Две точки зрения Многие русские художники с восторгом восприняли революцию 1917 года. Из Европы вернулись братья Наум Габо (1890–1977) и Антуан Певзнер (1886–1962), Кандинский еще в 1914 году приехал из Мюнхена. Несмотря на тяжелые бытовые условия, художники прославляли революционные идеалы, каждый в собственной творческой интерпретации.

Придуманный Певзнером термин «конструктивизм» вошел в широкий обиход к 1920 году. Идея объединила два различных подхода. Во-первых, представления Татлина о социальной роли искусства, согласно которым художник обязан подчинять собственную индивидуальность нуждам общества. Новые формы из новых материалов должны соответствовать новому общественному устройству. Второй подход основывался на убеждении Кандинского и Малевича в том, что искусство — исключительно личное дело человека, но достижение общего идеала вполне может быть его конечной целью. Эта точка зрения, имеющая духовный и нравственный подтекст, позже была поддержана Габо и Певзнером и легла в основу всего абстрактного искусства.

Экспериментальные и объективные темы Конструктивизм, в его стремлении модернизировать искусство, дизайн и архитектуру, стал своеобразной реакцией на развитие промышленности и техники. Габо и Певзнер с воодушевлением сооружают новые скульптурные композиции и проекты будущих архитектурных конструкций. Кандинский тоже участвует в творческом процессе, но Татлину его

Политическая ситуация в России

После отречения царя в марте 1917 года, свержения правительства Керенского большевиками осенью того же года, неразберихи первых лет советской власти и Гражданской войны в России расцвело авангардное искусство. Многие авангардисты получили должности в новых государственных структурах, а конструктивизм считался прогрессивным художественным стилем, выразившим новое мышление.

1920

«Памятник Третьему Интернационалу», Владимир Татлин

1921

Первая выставка конструктивистского искусства в Москве; Ленин вводит Новую экономическую политику

1924

Умирает Ленин, Сталин возглавляет Коммунистическую партию

1934

Социалистический реализм объявлен официальным художественным стилем в России

Геометрические абстракции

Венгерский художник Ласло Мохой-Надь (1895–1946) с 1922 года жил в Берлине, где в числе прочих авангардистских художественных течений познакомился с русским супрематизмом и конструктивизмом. Несколько месяцев он экспериментировал с фотографией, а в своих живописных работах изображал архитектурные объекты и машины, причем во все более абстрактной манере. Позже он учился в Баухаузе. Следуя принципам конструктивизма, Мохой-Надь свел все элементы живописи к основным геометрическим формам, простым линиям и нескольким простым цветам, каковой подход и преподавал впоследствии по всему миру.

мировоззрение кажется чересчур мистическим, чтобы соответствовать требованиям реальности. К движению присоединяются Любовь Попова, Александр Веснин (1883–1959), Родченко, Варвара Степанова (1894–1958), Алексей Ган (1889–1942) и Осип Брик (1888–1945). В 1922 году вышла книга Гана «Конструктивизм», ставшая манифестом всего направления.

С 1918 по 1928 год Россия переживала период социально-экономического кризиса, с частой сменой политики и правительства. В это время постепенно усиливалось официальное противодействие прогрессивному искусству; непрерывно создавали, соединяли, затем распускали и разгоняли художественные школы, объединения, музеи. Идеи конструктивизма проникли в Голландию и Германию, а позже обрели

«Образ рождается изнутри. Я убежден, этот образ и есть подлинная реальность»

Наум Габо

международную известность. Людям, которые устали от ужасов и агрессии последних лет, представление о полностью абстрактном искусстве казалось прогрессивным и свежим. Конструктивизм с его рельефами, скульптурами, движущимися объектами и живописью воспринимался как нечто оригинальное и современное. Здесь не было места эмоциям, лишь материальные объекты, сведенные к своим

первоначальным элементам. Конструктивисты использовали новые материалы, а их методический подход неопровержимо свидетельствовал, что художники категорически отрицают тот ход истории, что привел к Первой мировой войне; они всячески отстаивали идеи всеобщего мира и гармонии.

Башня Татлина В качестве главы комиссариата просвещения Татлин уполномочен был контролировать создание памятников, прославляющих достижения России.

**«Нам известно только то, что мы делаем,
производим, создаем; и все, что мы создаем
и производим, и есть реальность»**

Наум Габо

Среди прочего он создал проект «Памятника Третьему Интернационалу» (1919–1920), известный также как «Башня Татлина». Изготовленный из стекла и металла, монумент представлял собой совокупность металлических спиралей, словно висящих в воздухе, и четырех зданий различной геометрической формы, которые должны были вращаться с разной скоростью. Несколько лет спустя советский режим посчитал конструктивизм неподходящим для нужд пропаганды, а в 1934 году Сталин, пришедший к власти десятью годами раньше, публично осудил это художественное направление. Но в западном мире идеи конструктивизма еще долгое время продолжали влиять на развитие изобразительного искусства, дизайна и архитектуры.

**В сухом остатке
Конструирование
пространства,
лишенного массы**

32 Неопластицизм

(1917–1931)

Словом «неопластицизм» голландский художник Пит Мондриан определил свои первые работы в абстрактном стиле, составленные из геометрических форм и цветных плоскостей. Вскоре так стали называть произведения группы голландских художников, архитекторов и дизайнеров *«De Stijl»*.

Термин «неопластицизм» происходит от голландского *«de nieuwe beelding»*, что означает «новое искусство», — так называли абстрактную живопись и идеалистическую философию Мондриана, а вслед за ним работы еще нескольких дизайнеров, художников и архитекторов. «Новое», поскольку, объединя живопись с духовными исканиями, Мондриан отказался от изобразительности в пользу полной абстракции.

«De Stijl» В 1911 году, приехав в Париж, Мондриан был потрясен работами кубистов. Но вместе с тем кубизм, по его мнению, оказался недостаточно радикален для прогресса искусства. Мондриан был увлечен теософией и стремился объединить собственные художественные представления с духовной доктриной. В 1914 году, с началом Первой мировой войны, он вернулся в Голландию, где познакомился с архитектором, художником и поэтом Тео ван Дусбургом (1884–1931) и художником Бартом ван дер Леком (1876–1958). Три года спустя Мондриан и ван Дусбург выпустили журнал *«De Stijl»* («Стиль»), объясняющий их художественные концепции: они надеялись создать новое искусство, искусство мира и гармонии, противостоящее кошмару войны. Вскоре к ним присоединились другие художники и дизайнеры, разделявшие их взгляды, и с тех пор название «Стиль» ассоциировалось не только с журналом, но и с художественным объединением.

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1913

«Композиция № II; Композиция с линией и цветом» — одна из первых полностью абстрактных работ Мондриана

1914

С началом Первой мировой войны Мондриан возвращается из Парижа в Нидерланды

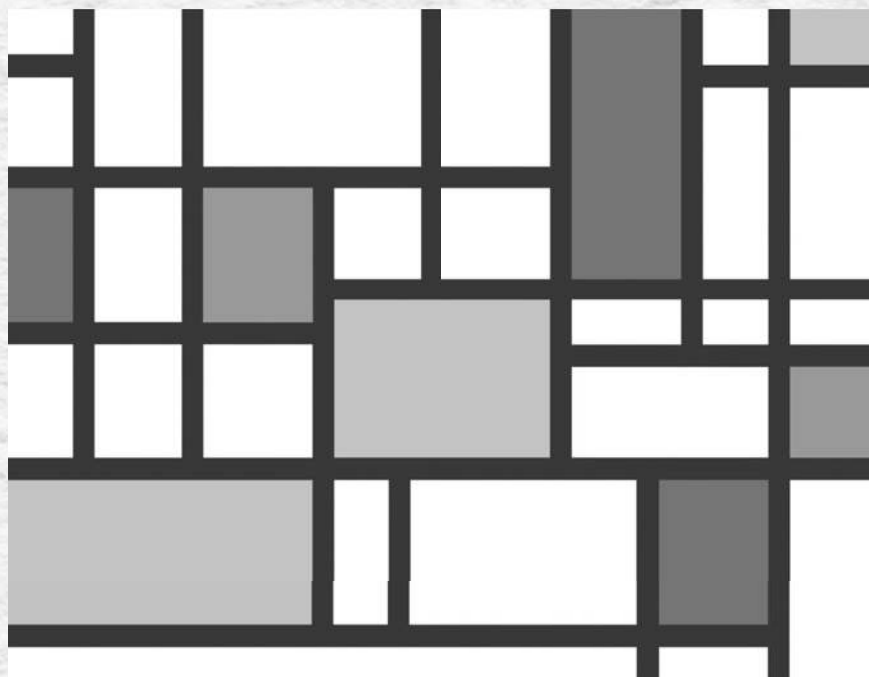
1917

В Нидерландах выходит первый номер «Стиля» Мондриана и ван Дусбурга; «Композиция (Корова)», ван Дусбург; Геррит Ритвельд создает «Красно-синий стул», первое практическое применение неопластицизма в дизайне

Геометрия неопластицизма

Мондриан и другие неопластицисты сводили все изобразительные элементы к прямым линиям разной толщины на белом фоне, которые, пересекаясь, образовывали прямоугольники и квадраты различного размера. Палитра сокращалась до трех основных цветов, дополненных

черным, белым и серым, чтобы избежать соответствия с реальным миром и лишь передать ощущение вселенской гармонии. Все дополнительные элементы устранялись, ибо искусство должно изображать не физический мир, а вселенский порядок.



Типичная мондриановская картина — вертикальные и горизонтальные полосы с цветовыми блоками

1919

Мондриан возвращается в Париж, но продолжает заниматься неопластицизмом, регулярно переписываясь с ван Дусбургом

1922

В Веймаре (Германия) ван Дусбург преподает курс архитектуры в Баухаузе

Теософия

Теософия как учение возникла в Нью-Йорке на исходе XIX века. Само слово происходит от греческого *«theosophia»*, что означает «знание божественной сущности». Не будучи религиозной доктриной, теософия утверждает, что все религии содержат зерно истины. Это философское течение соединило многие системы, сконцентрированные на поиске идеи, лежащей в основе универсальной гармонии. Теософы считали, что человеческая душа имеет семь уровней, или частей, а между представителями разных рас, полов, религиозных конфессий и каст нет никакой разницы.

Первыми членами группы, помимо Дусбурга, ван дер Лека и Мондриана, стали бельгийский художник и скульптор Георг Вантонгерлоо (1886–1965), венгерский архитектор и дизайнер Вильмос Хушар (1884–1960), голландские архитекторы Дж. Дж. П. Оуд (1890–1963), Роберт вант Хофф (1887–1979) и Ян Вильс (1891–1972). Все они считали кубизм недостаточно абстрактным, а экспрессионизм «чересчур субъективным». Определенное влияние на них оказали русский конструктивизм и супрематизм. Разъясняя сущность своих взглядов, в первых одиннадцати номерах журнала «Стиль»

Мондриан опубликовал развернутое

эссе «Неопластицизм в изобразительном искусстве». В 1920 году вышла книга «Неопластицизм».

Универсальная гармония С 1909 года Мондриан был членом Голландского теософского общества. Центральное место в духовном подходе неопластицизма занимали идеалистические и антиматериалистические теософские теории. Мондриан верил, что, разрушая действительность до простейших «рафинированных» форм, он создает искусство, предельно точно отражающее вселенскую гармонию. Его «клетчатая» живопись стала результатом тщательного размышления и призвана была продемонстрировать вневременной высший мистический порядок мироустройства. С этой точки зрения никакая композиция не должна иметь центра, а границы произведения не менее важны, чем все остальное. Зритель, таким образом, вынужден воспринимать

«Чистое пластическое видение реальности должно сформировать общество нового типа, точно так же, как в области искусства оно создало неопластицизм»

Пит Мондриан

все изображение в целом, не концентрируясь на какой-то определенной зоне. Горизонтальные и вертикальные линии создают эффект динамического равновесия, рождая ощущение покоя и стабильности, лишенной противоречий и потрясений.

Неопластицизм в прикладном искусстве Абстрактные полотна неопластицизма созданы на основе упрощенных до своих основ форм и цветов. В ноябре 1918 года идеология неопластицизма была официально представлена в восьми

пунктах манифеста, опубликованного в журнале «Стиль». Выпущенный на нидерландском, английском, французском и немецком языках, журнал разлетелся по всей Европе. В следующем году к группе присоединился архитектор-дизайнер Геррит Ритвельд (1888–1964). Он внес существенный вклад в развитие идей неопластицизма. «Красно-синий стул» Ритвельда, на черном каркасе, был первым образцом неопластицизма в прикладном искусстве.

Влияние неопластицизма Неопластицизм как стиль прекратил существование в 1931 году, когда ван Дусбург создал новое объединение под названием «Абстрактное творчество». В этом же году он умер, и финальный номер «Стиля» от 1932 года был посвящен его памяти. Неопластицизм и «Стиль» оказали влияние на развитие Баухауза и «интернационального стиля» в архитектуре, как и на множество других художественных школ и направлений XX и даже XXI века. Мондриан продолжал свои исследования форм и красок, уточняя и детализируя собственные взгляды, а его абстракции считаются высшей точкой авангардного искусства. С 1938 года он жил в Лондоне, затем в 1940-м переехал в Соединенные Штаты. Один из величайших художников XX века, он вдохновил целые поколения дизайнеров и живописцев.

«Новое искусство найдет свое выражение в абстракции форм и цвета, иными словами, в прямых линиях и чистых основных цветах»

Пит Мондриан

**В сухом остатке
Рафинированное
геометрическое искусство,
замешанное на теософии**

33 Баухауз

(1919–1933)

В 1919 году в немецком Веймаре архитектор Вальтер Гропиус (1883–1969) основал Школу искусства, ремесел и дизайна, она стала продолжением более раннего «Движения искусств и ремесел», стремившегося соединить изобразительное и прикладное искусство. Но в отличие от предшественников в Баухаузе признавали пользу машинного производства.

Став во главе новой художественной школы, Гропиус назвал ее «Баухауз» — перевернутое немецкое «*Hausbau*», то есть «дом строительства». Веймар в то время был центром общественно-политической жизни Германии, именно здесь социал-демократы составили текст Конституции новой республики.

Революция в преподавании «Движение искусств и ремесел» конца XIX века, вдохновленное социалистическими идеями, побуждало к тесному сотрудничеству художников и ремесленников ради создания изящных, но простых и удобных предметов обихода, не перегруженных излишним декором. Именно это движение можно считать отправной точкой развития дизайна. С 1907 года Гропиус работал с группой художников-авангардистов и дизайнеров в организации «*Deutsche Werkbund*». Двенадцать лет спустя он руководил Баухаузом на основе идей и целей прежнего сообщества. Намереваясь свести в единую структуру искусство, ремесло и промышленное производство, Гропиус создал школу, принципиально отличающуюся от других учебных заведений подобного рода. Баухауз стал знаменит благодаря революционным методам преподавания. В числе преподавателей его были выдающиеся мастера-авангардисты — Пауль Клее, Лионель Фейнингер, Йоханнес Иттен (1888–1967),

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1919

Вальтер Гропиус открывает Баухауз в Веймаре

1920

Гунта Штольц начинает преподавать в Баухаузе

1921

Пауль Клее и Василий Кандинский преподают в Баухаузе; Марсель Бройер становится студентом Баухауза

1925

Марсель Бройер начинает преподавать в Баухаузе; Марианна Брандт создает свой знаменитый серебряный чайник; Герберт Байер разработал шрифт *Universal*; школа переезжает в Дессау

Марсель Бройер (1902–1981), Джозеф Альберс (1888–1976) и Василий Кандинский.

Искусство в производство Баухауз образовался в результате слияния веймарской Академии изящных искусств и Школы искусств и ремесел, поэтому студенты познавали одновременно теорию и практику — учились создавать произведения, имевшие одновременно художественную и коммерческую ценность. Гропиус задумал сообщество, в котором преподаватели и студенты могли бы жить и работать вместе, на равных, устраняя пропасть между искусством и промышленным производством. Определенным образом на идеологию школы повлияли теории Уильяма Морриса (1834–1896), лидера «Движения искусств и ремесел». Но во многих отношениях Баухауз был противоположен ранним течениям, ибо принимал индустриальную культуру массового производства XX века, в то время как художники «Искусств и ремесел» сторонились промышленности.

Баухауз стал первой школой современного искусства, объединившей преподавание дизайна и собственно искусства. В основу курса была положена концепция ремесла как основы для любого художественного воплощения, поэтому все студенты сначала проходили шестимесячный подготовительный курс практических и теоретических занятий по основам ремесла, дизайна и изобразительных искусств. Затем в течение

Три центра

Баухауз действовал в трех немецких городах. Все началось в Веймаре в 1919-м, но уже в 1925-м, после падения Веймарской республики, школе пришлось переехать. Промышленный центр Дессау посчитали более подходящим местом. Там по проекту Гропиуса построили комплекс зданий из бетона, стекла и металла, где соседствовали рабочие помещения, аудитории для занятий и общежитие. В 1932 году Баухауз переехал в Берлин, но год спустя был закрыт нацистами.

«Наш главный принцип состоял в том, что дизайн — это не интеллектуальная забава и не исключительно материальный вопрос, это неотъемлемая часть жизни, необходимая каждому человеку в цивилизованном обществе»

Вальтер Гропиус

1926

В Дессау открывается новое здание Баухауза, построенное по проекту Гропиуса; Марсель Бройер придумал трубчатый стальной стул

1928

Ханнес Майер становится директором Баухауза

1930

Директором Баухауза стал Мис ван дер Роз; школа переезжает в Берлин

1933

Нацисты закрыли Баухауз

«Дизайн — это не профессия, это отношение»

Ласло Мохой-Надь

трех лет специализации с каждым студентом занимались два педагога — художник и мастер. Специализации включали в себя работы по металлу, ремесло столяра-краснодеревщика, ткачество, гончарное ремесло, живопись, книжное оформление, фотографию, гравюру, скульптуру, а позже и архитектуру. Студентов учили создавать функцио-

нальные предметы, пригодные для массового производства. В 1923 году у школы появился девиз «Искусство — в индустрию».

Руководство и маркетинг За время существования Баухауза в трех городах им руководили три разных директора. Вальтер Гропиус — с 1919 по 1928 год, Ханнес Майер (1889–1954) — с 1928 по 1930 год, а Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969) — с 1930 по 1933 год. Каждый из них вносил небольшие изменения в расписание, внутренние правила школы, приглашал разных преподавателей. Классы керамики, к примеру, отменили с переездом школы из Веймара в Дессау. Но идеалы Баухауза оставались неизменны: простота дизайна и функционализм, убежденность в том, что красивые предметы можно производить в промышленном масштабе.

Благодаря талантливой рекламной политике слава школы росла. Одним из самых популярных факультетов был типографский, особенно когда туда пришли преподавать такие выдающиеся личности, как Ласло Мохой-Надь и графический дизайнер Герберт Байер (1900–1985). Именно Байеру Гропиус поручил в 1925 году разработать фирменный шрифт Баухауза для нужд рекламы и печати. Байер придумал простой геометрический шрифт без заглавных букв, который стал новым словом в графическом дизайне.

Сменив Гропиуса на посту директора в 1928 году, Майер упразднил те курсы, которые считал чересчур формальными. Кроме того, он уделял большое внимание социальным функциям архитектуры и дизайна. Под нарастающим давлением со стороны реакционного правительства в 1930 году на смену Майеру пришел архитектор Мис ван дер Роэ. Он, в свою очередь, изменив программу обучения, сосредоточил ее на архитектуре. Сложная политическая ситуация в Германии вконец с критическим финансовым положением Баухауза привели к тому, что в 1930 году школа вынуждена была переехать в Берлин, а в 1933-м нацистское правительство окончательно закрыло Баухауз. Многие преподаватели эмигрировали в Британию, а затем в Соединенные Штаты, где их работы и философия преподавания оказали существенное влияние на поколения молодых дизайнеров. Идея функционального дизайна Баухауза стала одной из основополагающих концепций XX века.

Архитектура Баухауза

В новых зданиях школы в Дессау Гропиус воплотил собственные революционные идеи. Построенный всего за тринадцать месяцев, комплекс представляет собой идеальное рабочее пространство для студентов и преподавателей Баухауза. Здесь использованы самые современные строительные материалы и технологии:

армированный бетон, большие окна, плоская крыша. Комплекс образуют три крыла: школа, мастерские и жилой корпус для студентов и администрации. Здание Баухауза стало вехой в истории архитектуры и основой для дальнейших поисков в этом направлении.



Здание Баухауз, Дессау, 1926

В сухом остатке
Соединение искусства,
ремесла и дизайна
для создания современных
функциональных объектов

34 Метафизическая живопись

(1917–1920-е)

Реакцией на кубизм и футуризм стала «метафизическая живопись» — *pittura metafisica* — итальянское художественное течение, основанное Джорджо де Кирико (1888–1978) и подхваченное Карло Карра (1881–1966). Их алогичные фантастические картины выглядели странно правдоподобно. Неожидаанные сопоставления, выразительная перспектива — все вместе призвано было воздействовать на подсознание зрителя.

Изначально де Кирико собирался стать инженером. До двадцати трех лет он жил в Афинах, Флоренции, Мюнхене и везде изучал искусство. В Мюнхене он познакомился с произведениями философов Фридриха Ницше, Артура Шопенгауэра (1788–1860) и Отто Вейнингера (1880–1903), а также с работами художников-символистов Арнольда Беклина (1827–1901) и Макса Клингера (1857–1920). Под влиянием этих работ и итальянской архитектуры в 1910 году во Флоренции он написал серию полотен под названием «Метафизические городские площади». С этого момента он начинает создавать свои причудливые таинственные потусторонние пейзажи.

Жуткое и ирреальное Несколько лет, с 1911 по 1915 год, де Кирико провел в Париже. Он остался равнодушен к авангардным поискам кубизма и фовизма, но восторгался художниками, не до конца отказавшимися от реалистических элементов. Уже в самом начале карьеры картины де Кирико метафоричны; он выставлял их на «Осеннем салоне» и «Салоне Независимых». Не все отнеслись к его

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1906

Джорджо де Кирико переезжает в Мюнхен и открывает для себя работы Беклина, Клингера, Ницше, Вейнингера и Шопенгауэра

1910

Де Кирико возвращается в Милан, а затем во Флоренцию, где создает полотна с изображением зловещих итальянских площадей

1913

Через два года после переезда в Париж де Кирико участвует в «Салоне Независимых» и «Осеннем салоне»; Аполлинер называет работы де Кирико метафизическими; «Неуверенность поэта», Джорджо де Кирико

творчеству одобрительно, но Пикассо, Аполлинер и галерист Поль Гийом (1891–1934) высказывались с большим воодушевлением.

В мае 1915 года де Кирико вернулся в Италию и, признанный негодным к военной службе, остаток Первой мировой войны провел в Ферраре, занимаясь живописью. По окончании войны, в 1918 году, он переехал в Рим. Его живопись, при всей иррациональности, кажется удивительно достоверной и потому еще более таинственной и пугающей. Жесткая перспектива, резкие тени, загадочные фигуры, непривычный свет — эти странные городские пейзажи выглядят застывшими во времени. В зловещей тишине пустынных площадей на фоне псевдоклассической архитектуры возникают неуместные, нелепо здесь выглядящие предметы — что приводит зрителя еще в большее замешательство.

Художественные иллюзии Навязчиво повторяя в своих картинах тревожные образы, художники-метафизики полагали, что раскрывают иное измерение реальности, прорываются сквозь видимый поверхностный слой бытия. Они стремились заставить зрителя увидеть загадки и тайны, прячущиеся за внешним обликом объекта. На большинстве полотен — пустые городские площади или гнетущее замкнутое пространство. Здания и статуи отбрасывают неестественно длинные тени; вдалеке виден проходящий поезд, часы продолжают показывать время вымершему городу. Ни единого намека на реальное место и время, но зрителя все равно охватывают мрачные предчувствия и чувство необъяснимой тревоги. В своих метафизических картинах художники видели инструмент для привлечения внимания к мистической стороне

Две формы бытия

Метафизическая философия де Кирико основывалась на его убеждении (заимствованном у Ницше), что все в мире существует в двух типах реальности: обыденность, воспринимаемая всеми, и иная форма бытия, которую он описывал как «призрачное или метафизическое проявление... видимое лишь отдельным редким личностям в моменты просветления». В своей живописи он стремился вырваться из первой формы существования, чтобы достичь второй, а заодно помочь другим людям пережить опыт восприятия эфемерной ускользающей реальности. В 1918 году он опубликовал манифест «Мы — метафизики», разъясняющий его цели.

1917

США вступают в Первую мировую войну; де Кирико знакомится с Каррой, Моранди и де Пизисом; «Заколдованная комната. Муза Метафизики», Карло Карра

1918

Окончание Первой мировой войны; «Метафизический натюрморт», Джорджо Моранди

1920

В результате конфликта де Кирико и Карры группа распадается

«В тени, которую отбрасывает человек, прогуливающийся солнечным днем, заключено гораздо больше тайны, чем во всех религиях мира»

Джорджо де Кирико

Valori Plastici

Журнал «*Valori Plastici*» («Пластические ценности») выходил в Риме с 1918 по 1921 год. Издателем был художник и критик Марио Брольо (1891–1948). В первых номерах опубликованы статьи де Кирико, Карры и Савинио, излагавших принципы метафизической живописи. Хотя журнал и публиковал материалы об авангардном искусстве — кубизме и неопластицизме, — современные тенденции скорее осуждались, и всячески пропагандировалась идея возвращения к классическим итальянским традициям живописи, предполагавшим отточенную технику и реалистичность изображения.

мира. Карра говорил, что осознание повседневности указывает на «высший, скрытый смысл бытия»; при этом они с де Кирико были убеждены, что следуют прославленным традициям раннего итальянского искусства, являясь продолжателями Джотто и Уччелло.

Scuola Metafisica Термин «метафизическая живопись» впервые употребил Аполлинер в 1913 году, описывая стиль де Кирико. Тем временем в Италии Карра разочаровался в футуризме, а в 1917-м познакомился с де Кирико, с которым они вместе лежали в госпитале в Ферраре. Позже к двум художникам, проповедовавшим новый стиль, присоединились младший брат де Кирико, писатель и композитор Альберто Савинио (1891–1952), художник Джорджо Моранди (1890–1964) и Филиппо де Пизис (1896–1956), поэт и живописец. Вместе они образовали *Scuola Metafisica* (метафизическую школу). Друзья обсуждали и изучали немецкую философию, которой де Кирико увлекся еще в Мюнхене: теорию Шопенгауэра об интуитивном знании, концепцию «энигмы» у Ницше, геометрическую метафизику Вейнингера. Предметом их интересов были

и работы символистов, и орфизм, с которым Аполлинер познакомил де Кирико в Париже. Все вместе сыграло немалую роль в становлении их идей. В отличие от футуристов, художники-метафизики не изобретали новых методов и приемов, они просто изображали в классической манере свое необычное видение мира.

Сюрреализм Осенью 1919 года в журнале «*Valori Plastici*» де Кирико опубликовал статью под названием «Возвращение ремесла», где советовал вернуться к традиционной манере живописи. В течение всего следующего года они горячо спорили с Карра, что привело к расколу в группе, но все же в 1921 году Карра, де Кирико и Моранди

“Для того чтобы произведение искусства стало бессмертным, необходимо, чтобы оно вышло за пределы человеческого, туда, где нет здравого смысла и логики”

Джорджо де Кирико

вместе участвовали в выставке «Молодая Италия». Несмотря на непродолжительное существование этого объединения, идеи метафизиков имели огромное значение — в Италии начинает возрождаться классическое искусство, в Германии многие художники ведут творческий поиск в том же направлении. Но самое значительное влияние метафизическая живопись оказала на искусство Франции, ибо на ее основе здесь зародился сюрреализм.

**В сухом остатке
Проникновение
в мистическую суть,
скрытую
за видимым обликом**

35 Гарлемский ренессанс (1920–1930-е)

Двадцатые и тридцатые годы XX века ознаменовались взрывом творческой активности в среде чернокожих американцев, живших в нью-йоркском Гарлеме. Музыка, хореография, кино, живопись, театр и кабаре, вдохновленные их африканским наследием, известны как «Новое негритянское искусство». Именно так назвал это движение искусствовед Ален Локк в изданной в 1925 году книге «Новый негр».

За период с 1910-х по 1930-е годы около двух миллионов американцев африканского происхождения переехали из южных штатов на Север, в Чикаго, Филадельфию, Кливленд и Нью-Йорк. Многие богатые и образованные афроамериканцы селились в Гарлеме, новом пригороде Нью-Йорка. Появившаяся примерно в это же время книга Локка «Новый негр» побудила многих чернокожих художников искать источники вдохновения в их историческом наследии.

Великое переселение Гражданская война закончилась в 1865 году, около 95% черных американцев жили тогда на Юге. После Гражданской войны рабы получили свободу, но власти южных штатов ограничивали их гражданские права, насаждая политику сегрегации в общественной жизни. Когда с развитием промышленности в начале XX века на Севере открылись новые возможности в связи с появлением новых рабочих мест, тысячи чернокожих потянулись туда с Юга. В 1917 году Америка вступила в Первую мировую войну, и сотни тысяч чернокожих американцев поддержали свою страну; они сражались

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1919

Массовые выступления афроамериканцев против ущемления их прав

1923

На Бродвее поставлена первая пьеса чернокожего автора; открытие «Коттон-клуба»; Аарон Дуглас начинает работать в собственном стиле, который принесет ему славу знаменитого художника Гарлемского ренессанса

1925

«Новый негр» Алена Локка знакомит общество с идеями Гарлемского ренессанса

«Кризис»

В 1909 году У. Э. Б. Дюбуа (1868–1963) участвовал в создании Национальной Ассоциации содействия прогрессу цветного населения. Дюбуа был первым социологом, изучавшим «черную культуру», он также основал журнал «Кризис». Название взято из поэмы Джеймса Рассела Лоуэлла (1819–1891), считавшего, что именно рабство породило национальный кризис, приведший в итоге к Гражданской войне. Вместо того чтобы напрямую призывать к социальным реформам, борьбе за гражданские права и равенство, журнал занимался культурно-просветительской деятельностью. В этом издании, адресованном белому населению, публиковались стихи, рассказы, публицистические статьи, иллюстрации, созданные чернокожими авторами Гарлемского ренессанса. К 1920 году тираж журнала достиг 100 000 экземпляров.

в американской армии, несмотря на все еще существовавшие в обществе предубеждения и отсутствие полноправного гражданства для цветных. Некоторых, как, например, полностью афроамериканский 369-й пехотный полк, встречали с войны как героев, но подвиги других так и остались непризнанными. Количество чернокожих, приезжавших на Север, все росло, а вместе с этим обострялись расовые и гражданские конфликты, вызванные растущей конкуренцией за рабочие места и жилье. Уже в 1920-е годы черные американцы, поселившиеся на Севере, начали утверждать свои права в художественных формах — живописи, литературе, музыке и хореографии. Эта своеобразная творческая манифестация получила название «Новое негритянское искусство». Большинство авторов были родом с американского Юга, но некоторые — мулаты с Карибских островов или интеллектуалы из Британской Вест-Индии или Парижа, приехавшие в Соединенные Штаты в поисках лучшей доли. Поскольку селились они в основном в Гарлеме, движение вскоре переименовали в Гарлемский ренессанс.

«Мы, молодые негритянские художники, намерены без страха и смущения заявить о своей темнокожей индивидуальности»

Лэнгстон Хьюз

1929

«Разве я плохо себя веду?» Фэтс Уоллера звучит на Бродвее; крах на нью-йоркской бирже, завершившийся экономическим спадом, известным как Великая депрессия

1931

Августа Саваж открывает в Гарлеме «Школу искусств»

1934

Аарону Дугласу поручено создание серии настенных росписей для Гарлемского отделения Публичной библиотеки Нью-Йорка под общим названием «Аспекты негритянской жизни»

Расовая и социальная интеграция Многие чернокожие американцы, обустроившись в северных штатах, стремились подчеркнуть собственную идентичность, происхождение от черных рабов, культурные связи с Африкой. Представители среднего класса, выросшие в Гарлеме и получившие хорошее образование, ярко и недвусмысленно демонстрировали гордость за прошлое своего народа, разрушая расовые стереотипы. Их творчество способствовало преодолению расовых предрассудков и развитию интеграции общества. Впервые афроамериканские художники, писатели, музыканты и танцоры оказались частью общей американской культуры. Освободившись от страшного гнета рабства, они относились к жизни с непревзойденным оптимизмом, и этот радостный взгляд на мир вызывал всеобщее уважение.

Разнообразие культур и стилей Период Гарлемского ренессанса, продолжавшийся примерно с окончания Первой мировой войны вплоть до начала Второй мировой, нельзя считать проявлением одного стиля. Напротив, в работах художников представлены разнообразнейшие элементы и подходы как отражение многообразия культур, в которых воспитывались авторы. Полагаясь в основном на поддержку чернокожих, мастера Гарлемского ренессанса в немалой степени зависели и от белых покровителей, которые имели большие связи, а следовательно, могли обеспечить более широкие возможности. Многие белые меценаты пристально следили за тем, что считалось «примитивной» культурой черных американцев.

Аарон Дуглас (1898–1979) стал известен как «отец афроамериканского искусства» благодаря своим росписям общественных зданий и дизайну печатных изданий, в частности двух первых журналов Гарлемского ренессанса, «Кризис» и «Возможности». Уильям Х. Джонсон (1901–1970), переехавший в Гарлем из Южной Каролины, стал первым художником африканского происхождения, прочно признанным американской художественной публикой. Его творчество — это смешение примитивного стиля, элементов модернизма и сюжетов повседневной жизни

Джаз

Одним из наиболее ярких элементов Гарлемского ренессанса был джаз, равно популярный среди белых и черных американцев. Джаз помогал людям понять друг друга. Белые и черные собирались вместе, чтобы слушать эту музыку или танцевать. Постепенно жесткие межрасовые границы размывались и общество двигалось в направлении отмены дискриминации. Сцены ночных клубов, джазовые оркестры и кабаре — частые сюжеты на картинах художников Гарлемского ренессанса.

афроамериканцев. Лу Майлоу Джонс (1905–1998) родилась в Бостоне, начала рисовать еще в детстве и продолжала, даже когда ей было уже далеко за девяносто. Яркие краски, плоские фигуры на ее живых, радостных полотнах, батике и текстильном дизайне воплощают тот самый «примитивный» этнический стиль, который вызывал восторг специалистов.

Сарджент Клод Джонсон (1888–1967) приехал в Калифорнию в 1915 году, пробовал себя как живописец, мастер по керамике, гравер и графический дизайнер, но известен стал в качестве скульптора. В работах, за которые он получил множество наград, Джонсон исследовал и подчеркивал именно расовые особенности. Чарлз Элстон (1907–1977), родом из Северной Каролины, появился в Нью-Йорке в 1913-м. Его росписями украшен весь Гарлем, но помимо этого, совместно с художником и скульптором Генри Баннарном (1910–1965), он возглавлял «Гарлемскую художественную школу Элстона–Баннарна».

«Если вы спрашиваете, что такое джаз, вам его никогда не понять»

Луи Армстронг

**В сухом остатке
Творческое отражение
афроамериканской
культуры**

36 Мексиканский мурализм

(1920–1930-е)

Мексиканская революция 1910 года вскоре переросла в Гражданскую войну, продолжавшуюся до 1920 года, но отдельные беспорядки вспыхивали вплоть до конца двадцатых годов. В этот период группа мексиканских художников создавала огромные картины на стенах общественных зданий, чтобы напомнить людям об истории их народа, пробудить чувство национальной гордости. Этим мастеров называют мексиканскими муралистами.

Мексиканский мурализм вырос непосредственно из политической ситуации в стране, но создатели этого стиля впитали опыт европейского искусства – Возрождения, постимпрессионизма, кубизма, экспрессионизма, символизма и сюрреализма. Кроме того, они использовали национальное культурное наследие – мексиканское народное искусство. Выдающиеся мексиканские муралисты – Хосе Клементе Ороско (1883–1949), Диего Ривера (1886–1957), Давид Альфаро Сикейрос (1896–1974) – известны как *Los Tres Grandes*, «Большая Тройка».

Искусство для масс Из всех революций в мексиканской истории самая значительная произошла в 1910–1920-х годах. В 1922 году новое национальное революционное правительство – точнее, министр образования Хосе Ваконцелос (1882–1959) – решило использовать искусство для пропаганды и призвало художников способствовать созданию нового национального самосознания. Своим творчеством они должны были поддерживать уверенность, оптимизм, веру

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1910

Начало мексиканской революции

1917

Хосе Клементе Ороско впервые приезжает в США

1920

Новое национальное революционное правительство в Мексике; Ривера и Сикейрос потрясены ренессансными фресками в Италии

1921

Ривера возвращается в Мексику из Парижа и становится членом революционного художественного сообщества

Самая большая фреска

Созданная через много лет после завершения эпохи мексиканского мурализма, эта работа Сикейроса демонстрирует, насколько велико влияние стиля, особенно в Мексике. «Полифорум» — это комплекс зданий, входящих во Всемирный торговый центр в Мехико, где проходят политические и культурные мероприятия. Финансировал работу Мануэль Суарес (1896–1987), бизнесмен и меценат. Фреска представляет собой двенадцать гигантских панно, изображающих «Марш человечества» — эволюцию цивилизации от прошлого к настоящему, включая некоторые картины будущего. Сикейрос расписал почти всю поверхность здания необычной формы, создав самую большую в мире монументальную картину.



«Культурный полифорум Сикейроса», Давид Альфаро Сикейрос, 1971, асбестовые панели, цемент, металл, акриловые краски, пироксиллин

в будущее Мексики, подчеркивая несправедливость и угнетение бесправных до революции. Новое правительство поручило группе художников создать грандиозные росписи, доступные всем гражданам. Эти произведения станут демонстрацией

1923

Диего Ривера, Ороско и Сикейрос создадут росписи для Мексиканской национальной школы

1928

«Ночь богача», Диего Ривера

1932–1933

Ривера пишет двадцать семь настенных росписей в Детройте для компании Форда; «Портрет Мексики сегодня», Давид Сикейрос

1935–1939

Цикл Ороско «Народ и его лидеры» во Дворце правительства в Гвадалахаре

«Мы презираем так называемую «мольбертную» живопись и все искусство, созданное рафинированными интеллектуалами на основе их аристократических убеждений, и прославляем выразительность монументального искусства, потому что оно принадлежит обществу»

Давид Сикейрос

величия Мексики, помогут строить демократическое общество, свободное от классовых барьеров и предрассудков. После итальянского Возрождения мексиканский мурализм стал самой масштабной государственной программой настенных росписей, но теперь сюжеты картин были исключительно революционные и крайне левые. Самым политически активным из трех грандов был Сикейрос (он успел посидеть в тюрьме и участвовал в Гражданской войне в Испании), но все трое были страстными патриотами и убежденными социалистами. Их росписи помогали неграмотным беднякам понять сложные социально-политические идеи. Большая часть росписей находилась в общественных местах Мехико и Гвадалахары, второго по величине города Мексики. В своих гигантских картинах художники выражали гордость за истинное наследие Мексики. Государство поддерживало мурализм, считая его продолжением традиционного искусства Мексики, чудом сохранившегося до XX века. Настенные росписи, к примеру, были в обычае у индейцев майя, а позже расписывались стены испанских барочных соборов.

Реализм Работы мексиканских муралистов реалистичны, почти повествовательны и понятны практически любому; в них традиционные мотивы сочетаются с современными стилями, но при этом каждый художник находит собственный способ ответить на требования политической повестки: сделать произведение мексиканским по стилю, декоративным, вдохновляющим и просвещающим массы. Ривера, признанный лидер движения, опирался на современное и доиспанское (до европейской колонизации XVI века) искусство. Он довольно долго, с 1907 до 1921-го, жил в Европе, в основном в Париже, — работал вместе с Пикассо и Грисом, разрабатывая собственный красочный стиль синтетического кубизма. В свои росписи и фрески он включал элементы доколумбовой культуры, дополненные кубистическими техниками: диагональная композиция, отсутствие традиционной перспективы, символизм Гогена. В работах Ороско заметно влияние экспрессионизма с его темными резкими красками и мрачными сюжетами страданий мексиканского народа. Динамичные эмоциональные произведения Сикейроса с выраженными цветовыми контрастами напоминают одновременно полотна сюрреалистов, народное искусство и Микеланджело, творчество которого он изучал в Европе.

Традиционное искусство Мексики

Традиционное туземное искусство Центральной и Южной Америки было уничтожено европейскими колонизаторами в XVI веке. Испанские и португальские переселенцы строили свои города и поселения в новых колониях, уничтожая предшествующую культуру. Но с началом Мексиканской революции всячески поддерживалось возрождение традиционного, особенно доколумбового, искусства.

Мексиканский мурализм в Америке Новый стиль очень быстро завоевал популярность, особенно в Соединенных Штатах, где муралисты участвовали в нескольких художественных проектах. В начале 1930-х Ривера жил в Сан-Франциско, Детройте и Нью-Йорке, где украшал росписями муниципальные здания. В 1931-м прошла его ретроспектива в Музее современного искусства, для которой он создал несколько небольших съемных фресок. Ороско работал в Нью-Йорке с 1927 по 1934 год, где создал серию росписей для Новой школы социальных исследований. Сикейрос в начале 1930-х участвовал в выставке Мексиканского графического искусства в Нью-Йорке, а в Лос-Анджелесе вместе с группой учеников сделал несколько монументальных росписей.

В связи с отъездом Большой Тройки в США и нестабильностью государственной поддержки мексиканский мурализм развивался неравномерно. Со временем художники адаптировали стиль для небольших полотен, чтобы популяризировать свое творчество за пределами Мексики и Соединенных Штатов, — не в последнюю очередь для пополнения собственного бюджета. На небольшие работы они получали частные заказы, чаще всего от американских меценатов.

В сухом остатке
Монументальное искусство
для популяризации
мексиканского
исторического наследия

37 Новая вещественность (1923–1933)

Художники, разделявшие принципы *Neue Sachlichkeit*, или новой вещественности, прежде работали в стиле экспрессионизма, кубизма, футуризма или дадаизма. Возникшая в 1920-е годы в Германии, новая вещественность стала реакцией на авангардное искусство, особенно экспрессионизм и абстракционизм, но при этом она гораздо решительнее отторгала милитаризм Первой мировой войны и общество, порожденное ею.

Немецкие художники, которых считают представителями новой вещественности, намеренно изображали противоречия и пороки окружавшего их мира. Первая мировая повергла мир в шок, разрушив все иллюзии, а последовавшие за ней события принесли боль и разочарование. В отличие от многих своих современников, вместо того чтобы изображать мифический счастливый мир, авторы новой вещественности считали себя обязанными передавать реальность такой, какой они ее видят, и указывать на все изъяны — только таким образом можно примириться с действительностью, одновременно протестуя против нее.

Беспристрастное отражение Таким образом, новая вещественность была столь же эмоционально наполнена, как и другие авангардистские течения, но все же ее представители стремились сохранять объективность и создавать достоверный портрет настоящего — поражение в войне, Веймарское правительство и общество в целом. Новая вещественность — это скорее тенденция, чем цельное,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1918

Завершение Первой мировой войны, кайзер Вильгельм II отрывается от престола, Германия становится республикой;
инфляция

1919

Версальский договор; в Германии установлена Веймарская республика

1920

«Семейный портрет», Макс Бекманн

1921

Адольф Гитлер вступает в нацистскую партию; крах германской марки

разработанное художественное направление; художники работали индивидуально, не создавая творческих объединений. По этой причине исследователи до сих пор не пришли к единому мнению, можно ли это считать отдельным стилем. Но всех этих художников объединяло общее разочарование в абстрактном искусстве, все шире распространявшемся в тот период. Мастера *Neue Sachlichkeit* работали в Берлине, Дрездене, Карлсруэ, Кельне, Дюссельдорфе, Ганновере и Мюнхене. Каждый нашел собственный вариант выражения общих переживаний. Определение «новая вещественность» впервые употребил Густав Фридрих Хартлауб (1884–1963), директор художественного музея в Маннгейме, для характеристики творчества тех художников,



«Марта»,
Георг Шримпф,
1925, холст, масло

1925

Выставка
«Die Neue Sachlichkeit»;
«Mein Kampf»
(«Моя борьба») Гитлера

1926

«Столпы
общества»,
Георг Гросс

1927

«Автопортрет
с моделью»,
Кристиан Шад

1927

Neue Sachlichkeit провозглашают
официальным художественным
стилем Веймарской республики;
Отто Дикс начинает работу
над триптихом «Воина»

1933

Гитлер становится канцлером
Германской империи
и объявляет *Neue Sachlichkeit*
«дегенеративным искусством»

«Я хочу, чтобы меня понимал любой человек. Я категорически против «глубины», которой сейчас требуют»

Георг Гросс

кто отошел от модернистских идей и обратился к традиционной манере живописи.

Повседневные события в воображаемой ситуации Художники «новой вещественности», следуя опыту живописцев Северного

Возрождения, детально разрабатывали композицию, уделяя пристальное внимание перспективе, тщательно выписывали контуры, использовали естественные

или пастельные цвета и ненавязчивую, сдержанную технику мазка. Персонажи обычно расположены в центре картины, в домашнем или ином привычном интерьере, но в ситуации, имеющей мало отношения к реальности.

Главные представители «новой вещественности» — Бекман, Дикс, Гросс, Герберт Беттгер (1898–1954), Георг Шольц (1890–1945), Конрад Феликсмюллер (1897–1977), Георг Шримпф (1889–1938), Кристиан Шад (1894–1982) и Рудольф Шлихтер (1890–1955). Отто Дикс и Георг Гросс участвовали в Первой мировой войне, и тяжелый окопный опыт сказался на их творчестве. Они яростно возмущались политической и экономической ситуацией в послевоенной Германии и стремились передать в живописи собственное неприятие пути, по которому шло развитие страны после 1918 года. Темы работ Дикса — жестокость войны и порочность послевоенного Берлина. Гросс сумел изобразить отвращение, которое вызывало у него немецкое послевоенное

общество в целом.

Магический реализм

Журналист и художественный критик Франц Рох (1890–1965) написал статью о работах, увиденных на выставке 1925 года. Статья называлась «После экспрессионизма: Магический реализм».

Магический реализм — это то, что Хартлауб уже назвал «классицизмом» в «новой вещественности». Рох подчеркивал, что он использовал слово «магический», а не «мистический», указывая на элементы сверхъестественного, замеченные им во многих полотнах. Термин прижился, но позже его использовали для описания совсем иного стиля в литературе и живописи, появившегося во второй половине XX века.

В 1925 году в музее Хартлауба прошла большая выставка под названием «Новая вещественность: немецкая живопись после экспрессионизма», где было представлено более 120 работ тридцати двух авторов. Во вступлении каталога указывалось, что в данном стиле существует два типа художников: «веристы», или выразители истины, придерживающиеся левых политических взглядов, довольно агрессивные, выражающие подспудные тревоги и неуверенность в будущем, их словно преследуют призраки войны; «классицисты» не столь воинственны, живопись их менее

«Придет время, когда художник не будет больше богемным напыщенным анархистом, но станет чистым здоровым существом, ясно и доходчиво работающим как часть коллективистского общества»

Георг Гросс

нервозна, и в изображении привычных предметов они пытаются передать ощущение порядка и стабильности. «Веристы» допускали искажение формы предмета, чтобы подчеркнуть его уродливость и вызвать в зрителе сильное ответное чувство. Дикс и Гросс — яркий пример «веристов», а Шримпф и Карл Гроссберг (1894–1940) — типичные «классицисты», которых вскоре окрестили еще «магическими реалистами».

Социальный комментарий Итак, в то время как активно развивались сюрреализм, экспрессионизм и прочие абстрактно-геометрические стили, в «новой вещественности» все отчетливее обозначалась социальная подоплека. Эстетический цинизм многих течений, подобных дада, вырос из кошмара Первой мировой, но художники «новой вещественности» сумели отобразить распад и разложение общества в предельно точной реалистической манере. «Новую вещественность» можно сравнить с американским социальным реализмом, но художники Германии были гораздо более агрессивны в этом отношении, ибо пережили войну и все, что за ней последовало.

В своей критике пороков и коррупции, поразившей общество после Первой мировой войны и бесплодной Веймарской республики, художники применяли различные подходы. Бекманн писал жутковатые картины в стиле, напоминающем средневековые витражи; Шад стал мастером эротической живописи; Дикс и Гросс известны агрессивными сатирическими зарисовками сцен из жизни немецкого общества. Суровые ограничения Версальского договора, двуличность, всеобщая безнравственность и коррупция, социальные противоречия — все это причудливо совмещено в их живописи.

**В сухом остатке
Изображение сущности
послевоенного
немецкого общества**

38 Сюрреализм

(1924–1950-е)

Сюрреализм возник в Париже после Первой мировой войны как продолжение дадаизма. Начинаясь он как литературное направление, о котором Андре Бретон, Луи Арагон (1897–1982) и Филипп Супо (1897–1990) написали в своем «Сюрреалистическом манифесте» 1924 года. Целью сюрреализма, по их определению, было освобождение мышления от логики и причинно-следственных связей.

Сегодня слово «сюрреализм» известно всем, но вообще-то его не существовало вплоть до 1917 года. Именно тогда Гийом Аполлинер — поэт, драматург и художественный критик, автор определений «орфизм» и «метафизическая живопись» — первым предложил это понятие. «*Surréalisme*» можно перевести как «сверхреальность». Писатели Бретон, Арагон и Супо с готовностью приняли такое определение в своем манифесте 1924 года.

Толкование сновидений Эксдадаист, поэт и писатель Бретон под сильным влиянием теорий Зигмунда Фрейда (1856–1939), создателя психоанализа, заявил, что сюрреалистическая живопись и литература призваны выражать глубинные мысли. В октябре 1899 года вышла книга Фрейда «Толкование сновидений», где он пишет, что в человеческом сознании существует область, содержащая воспоминания, интуицию и фундаментальные инстинкты. Фрейд, называя ее «бессознательным», полагал, что скрытые глубины нашего сознания станут понятны, если мы сумеем проанализировать свои сны. Определенными методами можно добраться до бессознательного, и тогда сложные внутренние принципы работы сознания прояснятся. Одним из методов, раскрывающих бессознательное, были «свободные ассоциации», когда человек

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1924

Опубликован первый «Сюрреалистический манифест», автором которого был Андре Бретон

1925

«*Exposition, La Peinture Surréaliste*», первая выставка сюрреалистов в галерее «*Pierre*» в Париже

1926

«Галерея сюрреалистов» открывается выставкой Мана Рэя; Эрнст публикует альбом «Естественная история»

1928

Книга Бретона «Сюрреализм и живопись»

руководствовался исключительно интуицией, отринув рациональный разум. Вскоре к группе сюрреалистов присоединились другие художники и писатели, практиковавшие фрейдовскую концепцию свободных ассоциаций, которую Бретон назвал «чистым психическим автоматизмом». Писатель или художник просто позволял перу, карандашу или кисти свободно скользить по бумаге, оставляя след — линии, слова, формы. Художники были уверены, что таким образом проникают в бессознательное, а тексты, цвета и рисунки выражают их подлинные чувства и эмоции. Идея заключалась в том, что подсознание является источником воображения и для максимального творческого выражения необходимо до него добраться. В своем творчестве сюрреалисты стремились к слиянию сознательного и бессознательного, устанавливая связь мира грез и фантазий с повседневным миром логики и причин.

Сюрреалистическая революция Будучи в некоторой степени продолжением дадаизма, сюрреализм тем не менее отличался наличием положительных установок; если дадаизм был намеренно лишен смысла, то сюрреализм стремился к функциональности. В 1924 году Бретон стал редактором журнала *«La Révolution Surréaliste»*, а в 1925-м в Париже прошла первая выставка сюрреалистов. На ней представили свои работы Макс Эрнст (1891–1976), Жан (Ханс) Арп, Ман Рэй, Хуан Миро (1893–1983), Пьер Рой (1880–1950), Пикассо и де Кирико. В 1928 году вышла книга Бретона «Сюрреализм и живопись», с рисунками Пикассо, а в 1929-м — второй «Сюрреалистический манифест». В том же году в группу эффектно вошел Сальвадор Дали (1904–1989) с эксцентричным фильмом *«Un Chien Andalou»* («Андалузский пес»), созданным им вместе с Луисом Бунуэлем (1900–1983). Шестнадцатиминутный

«Я пытаюсь складывать цвета, как слова в поэзии, как ноты в музыке»

Рене Магритт

Бюро сюрреалистических исследований

Одновременно с публикацией «Сюрреалистического манифеста» в Париже по инициативе Антонина Арто (1896–1948) открылось Бюро сюрреалистических исследований, известное также как *Centrale Surréaliste*. Здесь художники и писатели-сюрреалисты встречались для обсуждения своих концепций и изучения теории подсознания. Они подходили к этому исключительно серьезно, полагая, что их рассуждения равноценны научному исследованию.

1929

Второе издание «Сюрреалистического манифеста» Бретона; Сальвадор Дали и Луис Бунуэль показывают свой фильм «Андалузский пес»

1934

Лекции Бретона о сюрреализме в Брюсселе, где он заявляет о сходстве этого стиля с пролетарской революцией

1937

Дали изгоняют из группы сюрреалистов за классический стиль живописи и фашистские взгляды

«Андалузский пес»

Эксцентричный фильм 1929 года стал знаменит благодаря своей абсурдности и шокирующим сценам. Этот черно-белый фильм построен по фрейдовскому методу свободных ассоциаций, без всякого сценария и сюжета. Чаще всего в связи с этой картиной вспоминают сцену, где мужчина разрезает бритвой глаз женщины; весь фильм — исследование абсурдности грез и подсознательных переживаний.

Сюрреализм, сосредоточивший в себе все воображение мира, продолжает вдохновлять творческий поиск и сегодня; попытки повторить сюрреалистические откровения не прекращаются в современной литературе, рекламе, моде, кино и некоторых художественных течениях — флюксусе, абстрактном экспрессионизме, нью-медиа-арте и YBA (Молодые британские художники).



Кадр из фильма «Андалузский пес», режиссеры Луи Бунюэль и Сальвадор Дали, 1929

фильм, без сценария и сюжета, снятый методом свободных ассоциаций, произвел в Париже настоящую сенсацию.

Три направления Сюрреализм не предполагал единого изобразительного стиля. Существовало три основных метода. Первый заключался в использовании механических техник для создания образа, чтобы стимулировать воображение. Основными техниками были коллаж и «фроттаж» — картины и орнаменты, полученные из фрагментов самой разнообразной фактуры, распределенных случайным образом. Эрнст адаптировал эту технику к живописи, назвав ее «граттаж» («выскабливание»). Два иных подхода просуществовали дольше: реалистично-фантастический, как в работах Дали и Рене Магритта (1898–1967), и метод автоматизма, порождавший абсолютные абстракции, как у Миро и Андре Массона (1898–1987). Миро заявлял, что в процессе работы он изнурял себя голодом, чтобы испытать галлюцинации. Своей эксцентричной, приводящей в замешательство, раздражающей гармонией и композицией сюрреалисты вынуждали зрителя задаваться вопросом, а что же именно он видит, и тем самым заглядывать глубоко в собственное бессознательное, чтобы лучше понять себя. Самые известные художники-сюрреалисты — Арп, Эрнст, Массон, Магритт, Ив Танги (1900–1955), Дали, Рой, Поль Дельво (1897–1994) и Миро. Поскольку сама идея была достаточно радикальна, Бретон рассчитывал, что художники будут не только работать, но и жить, следуя провозглашенным принципам и представлениям. Сюрреализм иногда даже сравнивают с религией. Тираничный Бретон порой исключал из рядов сторонников тех, кто не соответствовал его идеалу или выражал несогласие. К таковым отщепенцам вскоре были причислены Массон, Арто и Дали.

К концу 1920-х сюрреализм, как продолжение символизма, метафизической живописи и кошмаров с полотен Босха (1453–1516) и Генри Фюзели (1741–1825), обрел множество сторонников по всему миру. Он был и продолжает оставаться одним из самых значительных авангардных художественных течений XX века.

«Быть сюрреалистом означает очистить свое сознание от воспоминаний обо всем, что видел, и постоянно наблюдать то, чего в действительности никогда не существовало»

Рене Магритт

**В сухом остатке
Высвобождение
творческой силы
бессознательного**

39 Социальный реализм

(1930–1960-е)

Социальный реализм — это художественное течение, возникшее в Америке в 1930-е годы. Не следует путать его с социалистическим реализмом, официальным искусством Советского Союза, который в 1934 году установил Иосиф Сталин. Социальный реализм, как правило, отражает возмущение художника социальной, политической, расовой дискриминацией и экономическими проблемами.

Со времен промышленной революции условия жизни и труда низших слоев общества волновали многих художников. Реалисты XIX века — Курбе и Милле, англичане Люк Филдс (1843–1918), Фрэнк Холл (1845–1888) и Губерт фон Геркомер (1849–1914) — полагали, что необходимо изображать жизнь бедноты. Многие из их работ были опубликованы в британском иллюстрированном еженедельнике «График», который пользовался авторитетом среди молодых художников.

Социальный комментарий В годы, последовавшие за Первой мировой войной, социальный реализм развивался как движение независимых художников, фотографов и режиссеров, выступавших против идеализации тягот повседневности и неравенства. Привлекая внимание к условиям жизни и труда рабочего класса, социальные реалисты критиковали социальные структуры, которые способствовали созданию и поддержанию таких условий. В своих работах они подчеркивали благородство бедняков, заслуживающих лучшей доли, но мужественно выносящих все трудности и лишения. Идеи

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1913

Первая международная выставка современного искусства в Америке, породившая социальный реализм и множество других идей

1918

Окончание Первой мировой войны

1926

«Урок танцев», Рафаэль Сойер

1929

Крах американского фондового рынка, породивший экономический кризис во всем мире; «Chop Suey», Эдвард Хоппер

социального реализма отчасти близки официальному коммунистическому социалистическому реализму, но в отличие от него социальный реализм никогда не пользовался государственной поддержкой и был гораздо более субъективен и многообразен.

Великая депрессия В начале XX века в городах Европы и Америки разрастались кварталы трущоб, тогда как средний класс процветал.

Впрочем, после Первой мировой войны в людях начало просыпаться социальное сознание. Художники, писатели, фотографы, обратившие внимание на жизнь пролетариата, стали известны как социальные реалисты, и к 1930-м, когда Америку накрыла волна Великой депрессии, они сумели зафиксировать потери и лишения народа в бесстрастной отстраненной манере. Многие испытали влияние мексиканских муралистов и мастеров Ашканской школы (группа американских художников, изображавших наименее привлекательные аспекты жизни большого города, трущоб, злочных мест). Городские и сельские пейзажи Эдварда Хоппера (1882–1967) — это точные наблюдения американской жизни, порой его считают представителем Ашканской школы. Но, поскольку в живописи Хоппера присутствуют не только мрачные аспекты городской действительности, его, пожалуй, не стоит воспринимать как наследника «школы мусорного бака». Социальный реалист Бен Шанн (1898–1969) объединил в своих почти документальных работах литографию

Социалистический реализм

Социалистический реализм задумывался и создавался для «утверждения пролетарской революции» и коммунистической пропаганды. К 1934 году в СССР все независимые художественные объединения были запрещены — позволено только официальное искусство. Понятный неграмотным массам социалистический реализм должен был изображать их борьбу против неравенства и угнетения, одновременно пробуждая надежду, патриотизм, революционный дух и стремление трудиться. Эпоха социалистического реализма закончилась с падением Советского Союза в 1991 году.

«Когда мы говорим о борьбе с нищетой, это почти не имеет смысла; но если вы можете показать это, вы тем самым гораздо больше рассказываете о жизни людей»

Бен Шанн

1930

Через год после боины в День святого Валентина в Чикаго, спровоцированной «сухим законом», Грант Вуд представляет свою картину «Американская готика»; «Вечер вторника в зале "Савой"», Реджинальд Марш

1936

Фотография Доротеи Ланж «Мать переселенцев», ставшая образом страданий множества американских семей в годы Великой депрессии

«Очередь за хлебом»

Джордж Сегал (1924–2000), имя которого обычно ассоциируется с поп-артом, изобрел скульптурную технику с использованием штукатурки и медицинских гипсовых бинтов. Сегал оборачивал модель влажными гипсовыми бинтами, а потом просто снимал получившуюся высохшую форму. Эта очередь из понурых

мужчин была изготовлена для Мемориала Франклина Д. Рузвельта в Вашингтоне в конце XX века. Памятник охватывает двенадцать лет пребывания Рузвельта у власти (1933–1945), включающие в себя и период Великой депрессии, время уныния и голода. Эта работа дает представление о социальном реализме тех лет.



«Очередь за хлебом», Джордж Сегал, 1997, бронза

и техники графического дизайна. Он даже работал вместе с Диего Риверой. Любимая тема Реджинальда Марша (1898–1954) — женщины Нью-Йорка в метро, ночных клубах, на улицах, в барах и ресторанах; Доротея Ланж (1895–1965) — фотограф-документалист и фотожурналист, ей принадлежат зарисовки о человеческом отчаянии и опустошенности во времена Великой депрессии. Ее работы заложили основы будущей документальной фотографии. Известными художниками были братья Сойеры, особенно Рафаэль Сойер (1899–1987), автор портретов обычных жителей Нью-Йорка. Джек Ливайн (1915–2010) знаменит своими сатирическими картинами и гравюрами,

а Арнольд Бленч (1896–1968) – живописец, гравер, иллюстратор, муралист и преподаватель живописи – обрел известность, благодаря изображениям американской действительности.

Риджионализм (американская готика)

Подобно многим художественным направлениям, социальный реализм не был организационно оформлен.

Просто некоторые художники, работая в одно время, имели сходные точки зрения на современное общество и стремились творчески выразить свою позицию. Обстоятельства же, способствовавшие развитию того или иного направления, и формы его были довольно разнообразны. В Америке наряду с социальным реализмом появилось родственное ему движение риджионалистов, которые уделяли особое внимание патриархальным аспектам деревенского быта. В то время как социальные реалисты намеренно подчеркивали трагизм жизни городской бедноты во время Великой депрессии, риджионалисты изображали вечные семейные ценности, их картины были полны оптимизма и надежды. Стиль социальных реалистов был прост и объективен, а риджионалисты зачастую использовали смешанную технику, совмещая реалистические изображения с абстракцией. Три самых крупных представителя этого направления – Томас Харт Бентон (1889–1975), автор ярких, эмоциональных метафорических полотен; Грант Вуд (1891–1942), признанный мастер изображения американского Запада, одна из самых известных его работ – «Американская готика»; Джон Стюарт Кэрри (1897–1946), выступавший против участия художников в социальной борьбе или политической пропаганде.

Социальный реализм в Европе Хотя социальный реализм считается преимущественно американским художественным направлением, в Европе похожие идеи разделяли Кете Кольвиц (1867–1945) и Георг Гросс в Германии, «Школа кухонной раковины» 1950-х в Британии, которую представлял Джон Братби (1928–1992). Авторы этой «школы» изображали интерьеры пролетарских жилищ в качестве демонстрации собственного разочарования положением дел в обществе и упадком нравов после Второй мировой войны.

**«Фотография
извлекает из времени
одно мгновение,
изменяя жизнь тем,
что останавливает ее»**

Доротея Ланж

В сухом остатке
**Реалистическое искусство,
литература и кино
социально-политической
направленности**

40 Абстрактный экспрессионизм (1943–1970)

После Второй мировой войны, пока Европа мучительно преодоле-
левала разруху, Америка заняла господствующее политическое
и экономическое положение в мире. Спасаясь от преследова-
ний, многие деятели культуры — Андре Бретон, Пит Мондриан,
Макс Эрнст — эмигрировали. Обосновавшись за океаном, они
развивали свои идеи, преподавали, под влиянием их творчества
рождались абсолютно новые художественные течения.

В конце 1940-х США переживали всплеск оптимизма и патриотизма.
Резко возрос интерес к американской истории и культуре, и множество
художников начали работать в собственном оригинальном стиле.
Разумеется, не все в Америке разделяли радостные настроения. Газеты
и кинохроника пестрели сообщениями о чудовищных военных
разрушениях; на Хиросиму сброшена первая атомная бомба; послед-
ствия Великой депрессии ощущались во многих областях жизни;
началась холодная война. Люди искусства выражали в творчестве
смешанные настроения своего времени — надежду, тревогу, гнев, страх.

Непосредственность и индивидуальность

Отношения между искусством, культурой и обществом всегда тесно
взаимосвязаны, но, пожалуй, никогда они не были так близки, как в то
послевоенное десятилетие в Соединенных Штатах. Абстрактные
экспрессионисты — это небольшая группа художников, которые до
войны работали в различных стилях, но к сороковым годам радикаль-
но изменили манеру, следуя настроению момента. В 1941 году, когда

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1946

Роберт Коатс в своей статье
в «Нью-Йоркере» использует термин
«абстрактный экспрессионизм»;
«Без названия», Аршил Горки

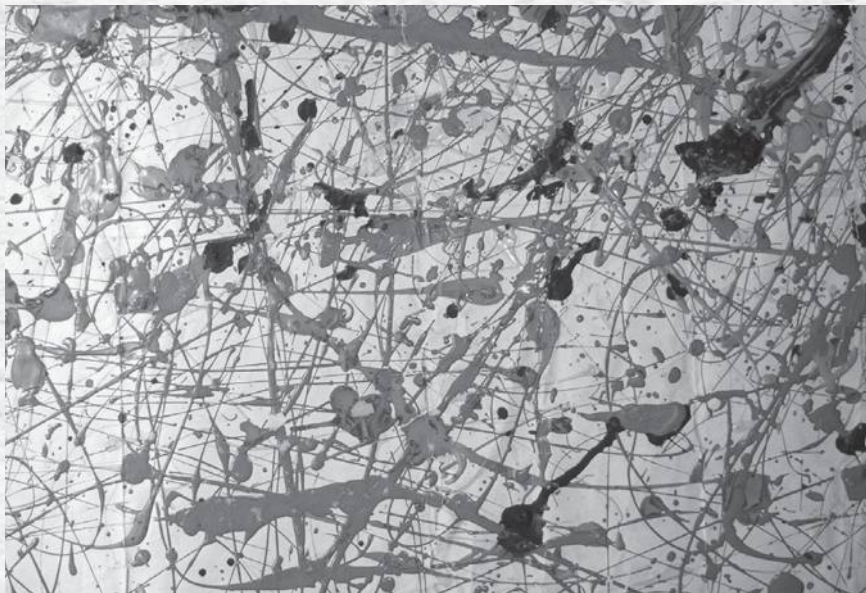
1948

Джексон Поллок создает первое полотно в режиме автоматической живописи,
в Нью-Йорке в галерее Бетти Парсонс проходит его первая персональная
выставка; Франц Кляйн начинает работу над картиной «Баллантайн»

Спутанная паутина

Впервые Поллок продемонстрировал свою «живопись действия» в январе 1948 года. Радикальное новшество в методике нанесения краски на холст — он расстилал холст на полу и разбрызгивал по нему краску прямо из тюбика, размазывал мастерком или просто палкой — принесло ему прозвище «Джек Разбрызгиватель». Он описывал

свой стиль как «энергия и движение, обретшие плоть». Но распределение краски на его картинах не так случайно, как кажется на первый взгляд. Акт творчества, субъективный и инстинктивный, согласно Поллоку, выражает его сокровенные чувства, воплотившиеся в сложном плотном переплетении цветов и линий.



«С почтением к Поллоку» — Лорен Джейд Гуди.
Имитация разбрызгивающей техники и хаотического смешения цветов Джексона Поллока

1950

«Женщина»,
Виллем де Кунинг;
«Лавандовый туман»,
Джексон Поллок

1951

«Банкет», инсталляция
в стиле абстрактного
экспрессионизма скульптора
Дэвида Смита (1906–1965)

1952

«Синие столбы:
номер 11»,
Джексон Поллок

1956

Джексон Поллок
погибает
в автокатастрофе

1957

«Элегия об Испанской
республике, № 57»,
Роберт Мазеруэлл

6 **Абстрактный экспрессионизм стал первым американским стилем, в котором гнева не меньше, чем красоты**

Роберт Мазервелл

Америка вступила во Вторую мировую войну, американцы впервые увидели шокирующие кадры того ужаса, что происходил в Европе. К середине сороковых художники, работавшие в Нью-Йорке и окрестностях, горячо обсуждали, каким образом можно выразить чувства, охватившие нацию. Они пришли к выводу, что экспрессивный рисунок — не сюжет или конкретный образ, а его цвет и фактура — пригоден для такой цели.

Абстрактный экспрессионизм стал не особенным стилем, а, скорее, выражением общего отношения. Его последователи были, конечно, знакомы друг с другом, но ничего вместе не создавали, не планировали, не организовывали художественного сообщества. В отличие от социального реализма и риджонализма это направление предполагало индивидуализм.

Нью-Йоркская школа Абстрактный экспрессионизм вырос из европейского авангарда. Вместе с художниками-эмигрантами в Америку прибыли и новые идеи. К тому же в Нью-Йорке было достаточно галерей, выставлявших живопись. В 1929 году открылся Музей современного искусства, где вскоре прошли выставки кубизма, абстрактного искусства, дадаизма, сюрреализма, ретроспективы Матисса, Леже и Пикассо. В других залах города демонстрировали работы Мондриана, Габо, Эля Лисицкого, а в Музее непредметной живописи, открывшемся в 1939-м, была представлена коллекция полотен Кандинского.

Сам термин «абстрактный экспрессионизм» впервые употребил критик Роберт Коатс (1897–1973) в марте 1946 года в своей статье, опубликованной в «Нью-Йоркере» и посвященной творчеству Аршила Горки (около 1904–1948), Виллема де Кунинга (1904–1997) и Джексона Поллока (1912–1956). Вскоре и других авторов, работающих в похожем стиле, стали называть абстрактными экспрессионистами, а поскольку большинство из них были жителями Нью-Йорка, то иногда — «нью-йоркской школой». Среди них — Ли Краснер (1908–1984), Роберт Мазервелл (1915–1991), Уильям Базиотис (1912–1963), Марк Ротко (1903–1970), Барнет Ньюман (1905–1970), Адольф Готлиб (1903–1974), Ричард Пуссет-Дарт (1916–1992) и Клиффорд Стил (1904–1980). Термин довольно точно описывает стремление художника изображать абстрактные вещи в эмоциональной, экспрессивной манере. Немалое влияние на формирование стиля оказали примитивное искусство, сюрреализм, особенно техника «автоматизма» Миро. При сохранении индивидуальных различий можно отметить некоторые общие черты: огромный холст без рамы, отсутствие аналогий с реальными объектами. Первая выставка прошла в середине 1940-х, но не встретила одобрения публики, поскольку почти никто не смог понять нового искусства.

Расцвет абстрактного искусства

Известный также как «непредметное искусство», абстракционизм зародился в начале XX века, но особую популярность приобрел после Второй мировой войны и вплоть до 1980-х. С изобретением фотографии многие художники искали новые пути изображения радикальных изменений и событий, сотрясавших мир. Разнообразные формы абстрактного искусства казались свежим, здоровым и прогрессивным подходом.

Одно направление, два пути В абстрактном экспрессионизме можно выделить два основных изобразительных стиля. Это довольно грубая классификация, но определяются они как «живопись действия» и «живопись цветового поля». В «живописи действия» нет предварительного замысла, исходной идеи: автор работает интуитивно, стараясь запечатлеть собственные внутренние переживания, энергично и страстно нанося краску на большой холст — разбрызгивая, размазывая, разливая ее по всей поверхности. Эту технику иногда называют еще «жестикационной абстракцией», поскольку жесты и движения художника считались не менее важными, чем само произведение. В подобной манере работали Поллок, де Кунинг и Франц Кляйн (1910–1962). В противоположность энергичной и агрессивной «живописи действия» второе направление — «живопись цветового поля» — было более сдержанным. Впрочем, независимо от манеры живописи, все представители абстрактного экспрессионизма разделяли идеи Карла Юнга (1875–1961) о мышлении, религии, сознании и памяти, и все стремились адекватно выразить смятение послевоенного мира.

В сухом остатке
Энергичное выражение
эмоций, порожденных
общемировой трагедией

41 Живопись цветового поля (1947–1960-е)

Живопись цветового поля — одна из идей абстрактного экспрессионизма. Так называли работы Марка Ротко, Барнетта Ньюмана и Клиффорда Стилла. Холст большого размера покрывают краской одного или двух-трех цветов, чтобы вызвать эмоциональную и созерцательную реакцию у зрителя.

Европа была разорена двумя мировыми войнами. Впервые Америка стала центром искусства и дизайна, где европейские мастера, эмигрировавшие за океан, объединили творческие усилия с американскими художественными школами. В этой атмосфере возрождения и обновления и появилась живопись цветового поля — одно из направлений абстрактного экспрессионизма 1950-х.

Отражение бесконечности В конце сороковых художники гораздо более индивидуально интерпретировали абстрактный экспрессионизм, свободнее обращаясь с красками и цветом. Уходящая корнями в фовизм, экспрессионизм и сюрреализм, живопись цветового поля — это огромное полотно, покрытое краской одного цвета или максимум двух-трех. Сторонники этого стиля глубоко изучали религию и мифологию и, уповая на выразительную силу цвета, старались погрузить зрителя в состояние медитации. Обычно они создавали серию масштабных холстов, которые следовало созерцать одновременно, что приводило к переживанию духовного, почти религиозного, опыта. Каждый художник искал тот стиль

«Я предпочитаю, чтобы живопись сама говорила за себя»

Барнетт Ньюман

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1947

Марк Ротко и Клиффорд Стилл выставляют свои полотна, сплошь покрытые краской

1948

Ротко, Ньюман и Мазервелл помогают созданию Художественной школы в Нью-Йорке, чтобы придать большее значение абстрактному искусству; Ньюман начинает цикл живописных полотен в стиле «молния» — тонкие линии на цветных холстах

1949

«Без названия (фиолетовый, черный, оранжевый, желтый на красно-белом)», Марк Ротко

абстракции, который выходит за рамки банальной передачи образа. Каждый стремился донести до зрителя мысль о том, что искусство заключается вовсе не в изображении чего-либо, но имеет множество иных смыслов и задач. Ради этого они использовали яркие краски на огромных холстах, чтобы зритель мог дать волю своим чувствам. Поскольку перед художником не стояло задачи создать конкретное изображение или даже абстрактный дизайн, его мало заботила техника нанесения краски или сочетание тонов — каждый холст должен представлять собой огромное цветовое пространство.

«Я выступаю за простое изображение сложных мыслей»

Марк Ротко

Без границ Зародившаяся в Нью-Йорке сразу после Второй мировой войны, одновременно с абстрактным экспрессионизмом, живопись цветового поля транслировала похожие идеи. Напряжение достигалось контрастом между ярким цветом и расплывчатой неопределенной формой. Размытые цветовые полосы, заходящие одна на другую, не позволяли зрителю создать впечатление о глубине и расстоянии, исключая любую возможность «прочтения» образа. Художники стремились пробудить универсальные чувства и созерцательность в каждом зрителе. Живопись цветового поля — первый стиль, целенаправленно избегавший любого намека на форму или объем изображенного на холсте. Вся картина представляла собой равную ценность, без разделения на фон и центральные элементы. Рама отсутствовала, как символ отсутствия границы между живописным полотном и остальным миром.

Живописные ритуалы

Однажды Ротко сказал: «Я не художник-абстракционист, меня интересует только изображение человеческих эмоций». Живопись цветовых полей, подобно супрематизму Малевича, вызывала определенные духовные переживания у зрителя. Картины создавались именно для того, чтобы пробудить эмоции, но и к самому процессу работы Ротко

относился с религиозным трепетом, храня в тайне свои ритуалы. Известно, что он рисовал при ярком свете лампы, но требовал, чтобы зритель знакомился с его работами в приглушенном освещении, чтобы цвета казались размытыми. Не менее тщательно он подходил к вопросу о том, как, где и когда следует смотреть его картины.

1950

«*Vir Heroicus Sublimis*»,
Барнетт Ньюман;
«1950-B»,
Клиффорд Стилл

1955

Клемент Гринберг пишет
эссе под названием
«Живопись
по-американски»

1958

«Черное
на коричневом»,
Марк Ротко

1959

«Помпей»,
Ханс Хофманн

1964

Гринберг устраивает выставку
постживописной абстракции
в Лос-Анджелесе, представляя
работы американских и канадских
художников

«Я надеюсь, что моя живопись на кого-то воздействует так же, как на меня — заставляет ощутить собственную отдельность, изолированность, непохожесть»

Барнетт Ньюман

Четкие контуры Одной из разновидностей живописи цветового поля стала появившаяся в 1960-е «живопись четких контуров». Представители этого направления изображали чистые цвета, подчеркивая плоскую поверхность холста, но, вместо того чтобы размывать границы между различными красками, проводили четкие линии, словно контуры фигуры. На живопись четких контуров оказали немалое влияние синтетический кубизм, неопластицизм, супрематизм и Баухауз; этому стилю был чужд аморфный подход абстрактного экспрессионизма.

Исключая избыточные детали Одним из вдохновителей живописи цветового поля был художник и преподаватель Ханс Хоффман (1880–1966), работавший в Париже вместе с Робером Делоне и другими авангардистами до эмиграции в Соединенные Штаты в 1932 году. К 1940-м, в поисках умиротворения, он рисовал на своих полотнах бесконечные цветные прямоугольники. В 1947 году Ротко представил зрителям картину: цветковые полосы, словно перетекавшие друг в друга, — никаких



«Абстракция»,
Стив Вуд,
современная
живопись
акриловыми
красками,
выполненная
в честь Ротко

аналогий с реальным миром, но сами краски, их сочетание и насыщенность создавали определенное настроение. Вначале он использовал матовые краски, поглощавшие свет, но позже его палитра стала более мрачной. Он создавал серии картин, которые надлежало размещать по стенам зала так, чтобы зритель полностью погрузился в созерцание. В тот год, когда Ротко продемонстрировал миру свои цветочные поля, Клиффорд Стил выставил несколько полотен с цветными полосами, разбросанными в произвольном порядке по холсту. В отличие от работ Хоффмана и Ротко работы Стилла напоминали полосы разноцветной ткани с оборванными краями. Зрелые работы Барнетта Ньюмана были еще проще, чем картины Ротко и Стилла. Он покрывал холст краской, а затем проводил одну или две вертикальные линии. Несмотря на определенные различия, общими элементами живописи цветочного поля являются исключение лишних деталей; подчеркивание двумерности полотна; попытка раскрыть эмоциональное состояние автора и побудить зрителя к созерцательному размышлению.

В 1950-е Хелен Франкенталер (1928–2011) совершенствовала и развивала идеи, лежащие в основе живописи цветочных полей. Она наносила пятна сильно разведенной масляной или акриловой краски на холст без грунтовки, добиваясь эффекта нежных цветочных облаков, словно парящих над картиной. Франкенталер была одним из тех художников, что демонстрировали свои работы на выставке 1964 года в Лос-Анджелесе, которые Гринберг назвал «постживописной абстракцией».

Постживописная абстракция

Постживописной абстракцией известный художественный критик Клемент Гринберг (1909–1994) назвал в 1964 году сразу несколько стилей — минимализм, живопись цветочного поля и живопись четких контуров, чтобы отличить их от прочего абстрактного экспрессионизма (который он именовал «живописной абстракцией»). Гринберг считал постживописную абстракцию отдельным интеллектуальным направлением в живописи, которое игнорирует текстуру и рисунок, пропитывая холст цветом и подчеркивая его плоскость.

В сухом остатке
Размытые цветочные полосы
на огромных полотнах,
чтобы побудить зрителя
к размышлению

42 Поп-арт

(1956–1960-е)

После ограничений и лишений Второй мировой войны во многих странах Европы и Америки бурно развиваются производство и средства массовой информации. Наступила эпоха потребления, и некоторые художники в Лондоне и Нью-Йорке решили обратить консюмеризм в предмет искусства. Их произведения, детище массовой коммерческой культуры, известны под названием поп-арт, в противоположность абстрактному экспрессионизму.

В 1950-е и 1960-е в Британии, с прекращением нормированной выдачи товаров, начался потребительский бум. За океаном, в Америке, происходили похожие процессы. Расцвет массового производства и сопутствующей ему индустрии рекламы привел к возникновению новых художественных стилей. Поп-арт, вовсе не мыслившийся как сколько-нибудь серьезное течение, стал тем не менее частью официальной истории западной культуры и необратимо изменил отношение к изобразительному искусству.

Символы массового потребления Берущий начало в середине 1950-х, десятилетие спустя поп-арт достигает пика популярности и становится одним из первых творческих проявлений постмодернизма. Художники поп-арта мечтали наполнить тусклый послевоенный мир радостью и надеждой на будущее. Используя опыт популярной массовой культуры, они бросали вызов абстрактному искусству, высмеивали общество, породившее уже две мировые войны. Это было своеобразным продолжением дадаизма с его отрицанием традиционного «душного» художественного мира. Художники использовали коммерческие образы и объекты — комиксы, деньги, журналы, газеты,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1956

В лондонской галерее Уайтчепел открывается выставка «Это — завтрашний день»

1958

Лоуренс Аллоуэй впервые использует термин «поп-арт» для описания работ художников, обращающихся к образам массовой культуры; «Гри флага», Джаспер Джонс

1961

Выставка «Молодые современники» в Лондоне, где среди прочих представлены работы Питера Блейка и Дэвида Хокни

знаменитостей, рекламу, фастфуд, упаковку, поп-музыку, телевидение, голливудское кино, — демонстрируя привлекательные стороны современной массовой культуры.

Это было завтра В 1956 году «Независимая Группа» принимала участие в выставке в лондонской галерее Уайтчепел, которая называлась «Это — завтрашний день». Под звуки мелодий, непрерывно лившихся из музыкальных автоматов, работали вместе художники, архитекторы, музыканты и графические дизайнеры. Темой выставки была повседневная жизнь, поэтому авторы широко использовали популярные образы и технологии массовой культуры. Для каталога выставки Ричард Гамильтон сделал коллаж, составленный из картинок американских журналов, и назвал его «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» Одним из центральных в коллаже оказалось изображение огромного красного леденца на палочке, с ярким словом «ПОП» на обертке, — почти сразу слово стало культовым, ибо как нельзя лучше характеризовало современное состояние общества и культуры.

«Это — завтрашний день» считается ключевым моментом в развитии послевоенного искусства, рождением британского поп-арта. Но само выражение «поп-арт» появилось лишь два года спустя, когда в «Архитектурном обозрении» 1958 года Лоуренс Аллоуэй рассказал об использовании символов массовой культуры в художественном творчестве.

Вскоре и другие авторы обратились к популярным образам современного общества потребления. Выставка «Молодые современники», прошедшая

«Поп-арт — это популярный, недолговечный, одноразовый, дешевый, массовый, молодой, остроумный, сексуальный, бесполезный, гламурный и доходный бизнес»

Ричард Гамильтон

Независимая Группа

Независимая Группа — это объединение художников, архитекторов и интеллектуалов, которые уже с 1952 года регулярно устраивали обсуждения проблем модернизма и массовой культуры в стенах Института современного искусства в Лондоне. В этих дискуссиях сформировались фундаментальные идеи поп-арта. Среди участников группы были Ричард Гамильтон (р. 1922), Джон Макхейл (1922–1978), Эдуардо Паолоцци (1924–2005), Уильям Тернбул (р. 1922), Лоуренс Аллоуэй (1926–1990), Элисон Смитсон (1928–1993) и Питер Смитсон (1923–2003).

1962

«Международная выставка новых реалистов» в галерее Сидни Джениса в Нью-Йорке; «Диптих Мэрилин», Энди Уорхол; первая персональная выставка Роя Лихтенштейна; «Гигантский гамбургер», Клас Ольденбург

1963

«У-а-а-м!», Рой Лихтенштейн

1967

«Большой всплеск», Дэвид Хокни; обложка альбома «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» группы «Битлз», Питер Блейк

«Комиксовый» стиль

Глубокое влияние стилей комиксов и потребительской рекламы на творчество

Лихтенштейна проявилось в специфических приемах — яркая, вызывающая композиция, обрезанный рисунок. В 1961 году он начал рисовать огромные «комиксовые» портреты, используя технику, сходную с типографской, — крупные цветные кружки, образующие нужный цвет и оттенок, как в методе «бендей». Точки «бендей», напоминающие пуантилизм или пиксели, — часть процесса производства комиксов. В комиксах и газетных изображениях мелкие точки располагаются близко друг к другу или на некотором удалении для достижения требуемого цвета.



Современная интерпретация стиля Роя Лихтенштейна, вдохновившего многих имитаторов

в 1961 году в Лондоне, представила публике Питера Блейка (р. 1932), Патрика Колфилда (1936–2005), Дэвида Хокни (р. 1937), Дерека Бошира (р. 1937) и Аллена Джонса (р. 1937). Их жизнерадостные оптимистичные работы вполне соответствовали духу музыкального молодого «свингующего» Лондона. В Америке художники, восставшие против господства абстрактного экспрессионизма, тоже обратились к материалистичным образам, ради внимания более широких слоев населения не пренебрегая и типографскими способами производства художественной продукции. В 1962 году в галерее Сидни Джениса в Нью-Йорке прошла выставка поп-арта — «Международная выставка новых реалистов». Клас Ольденбург (р. 1929) создавал крупные реалистичные модели бытовых предметов; Рой Лихтенштейн (1923–1997) рисовал огромные

«Большинство интеллектуалов не испытывали никакой неприязни к коммерческим культурным стандартам, напротив, принимали их как данность, подробно обсуждали и воспринимали как эстетический факт»

Лоуренс Аллоуэй

портреты в стиле комиксов, Энди Уорхол (1928–1987) стал известен как автор шелкографических портретов знаменитостей и продуктов потребления, а Роберт Раушенберг (1925–2008) и Джаспер Джонс (р. 1930) — как авторы живописных и скульптурных изображений символов массового потребления.

Порицание или одобрение? Время от времени поп-арт выступал с критикой общества потребления, а порой всячески поддерживал его идеологию. Но все без исключения авторы отказывались от собственной индивидуальности в творчестве, создавая объективный стиль. Они стремились вдохновить зрителя на переоценку привычных сторон массового вкуса, который прежде оставался вне рамок изобразительного искусства. Джеймс Розенквист (р. 1933) и Уорхол, обращаясь к своему опыту работы в рекламе, фактически уничтожили разницу между рекламой и искусством, создав новые методы, никогда прежде не использовавшиеся в художественном творчестве. Поп-арт нельзя назвать единым стилем или процессом; это все сразу: типографская печать, копирование, живопись, фотография, коллажи, ассамбляжи, причем из материалов, абсолютно новых в искусстве. Критики приходили в ужас от приемов, с помощью которых художники превращали столь «низменные» предметы в произведения искусства. Несмотря на сходство целей и концепций, методы и планы у каждого художника были свои собственные. Однако к концу 1960-х поп-арт уже не шокировал публику, уступив место иным художественным идеям. Но именно этот стиль помог искусству выйти за рамки традиционного элитарного круга ценителей и ворваться в современный материалистический консьюмеристский мир.

В сухом остатке
Разноцветные
творения по мотивам
идеологии массового
потребления

43 Оп-арт

(1960-е)

Осенью 1964 года журнал «Тайм» опубликовал материал о новом художественном стиле, основанном на оптических эффектах, назвав это явление «оп-арт». Иногда его называли еще «искусством сетчатки», намекая на оптические иллюзии, создаваемые произведениями. Геометрические художественные композиции словно двигались перед глазами зрителя.

Статья в «Тайм» гласила: «Игра на недостатках, ошибках человеческого зрения — это и есть суть нового течения “оптического искусства”».

Наравне с поп-артом бунтуя против абстрактного экспрессионизма, оп-арт создает завораживающие, дразнящие воображение картины, основанные на зрительных эффектах, с использованием всех составляющих кошмара офтальмолога».

Процесс восприятия Вдохновленные опытом супрематизма и конструктивизма, художники оп-арта использовали геометрические формы и линии для создания оптических эффектов. Иногда это были только два цвета, черный и белый, или цветовые блоки; часто просто повторяющиеся элементы, размещенные по всему пространству холста с учетом законов перспективы и визуального восприятия — едва заметные, почти неуловимые, или яркие, бросающиеся в глаза.

Некоторые из этих абстрактных изображений как будто двигались,

если на них пристально смотреть. Большинство произведений в стиле оп-арт основано на теории цвета, физических и эмоциональных особенностях восприятия. Главные представители этого стиля — Бриджет Райли (р. 1931), которая много лет работала в черно-белой технике, добиваясь

«**Всякая форма основана на цвете, и всякий цвет есть свойство формы**»

Виктор Вазарели

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1938

«Зебра» Виктора Вазарели, состоящая исключительно из черно-белых изогнутых полосок

1955

Выставка «Движение» в парижской «Галерее Дениз», представляющая произведения оп-арта и кинетического искусства

1956

«Красный мобиль», Александр Колдер

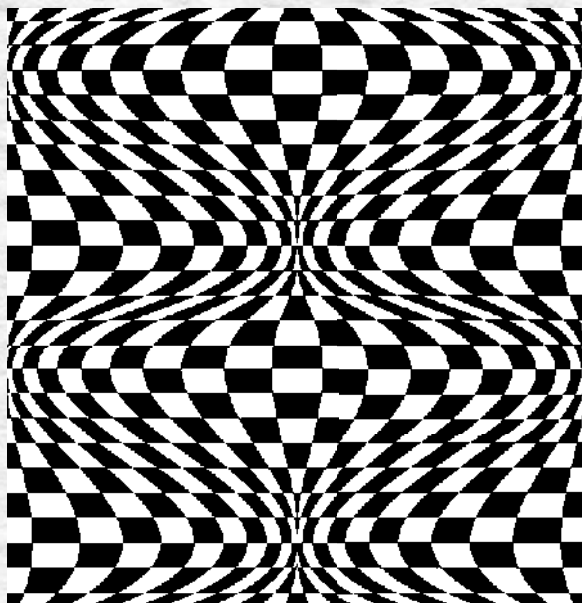
1961

«Движение в квадратах», Бриджет Райли

Бриджет Райли

Иллюзия движущейся волны или абстрактное изображение повторяющихся кривых — картины Бриджет Райли никого не оставляют равнодушным. Много лет Райли работала в черно-белой технике, экспериментируя с формами, тщательно исследуя динамические эффекты оптических феноменов и ставя в тупик зрителя

неожиданными находками. Она всегда стремилась заинтересовать не только собственно рисунком, но и тем, как он воспринимается. После поездки в Египет в начале 1980-х в ее работах появляется цвет. Многие из ее картин являются следствием ее личных наблюдений и опыта.



Современная работа, иллюстрирующая принципы оп-арта, где черно-белые линии, кривые и геометрические фигуры создают оптический эффект

1962

Первая персональная выставка Бриджет Райли

1965

«Изначальная гармония», Ричард Анушкевич; «Двенадцать черных и четыре серебряных», Хесус Рафаэль Сото; «Желтое истощение», Питер Седли (р. 1930); в Нью-Йорке проходит выставка «Отзывчивый глаз»; дизайнер Лари Олдрич (1906–2001) создает платье, вдохновленное идеями оп-арта, позже Райли обращается в суд, обвиняя его в нарушении авторских прав

1969

«Вега-нуар», Виктор Вазарели

«Природа для меня — это не пейзаж, а динамизм визуальных сил... более событие, чем облик. Эти силы можно удержать, считая цвет и форму изначально сущностными, освободив их от всяческих описаний и функций»

Бриджет Райли

визуального эффекта движения и нестабильности в своих геометрических композициях; Виктор Вазарели (1906–1997), создававший мозаики с трехмерным эффектом; Рафаэль Сото (1923–2005), чьи объемные картины то ли слегка вибрировали, то ли на самом деле двигались, сбивая с толку зрителя. Работы Сото находятся на стыке кинетического искусства и оп-арта.

Кинетическое искусство «Кинетический» означает «движущийся».

Произведения кинетического искусства действительно подвижны, в отличие от картин оп-арта, движение в которых является просто иллюзией. Кинетические шедевры — это обычно трехмерная конструкция, сооруженная из нескольких деталей, приводимых в движение внутренним или внешним механизмом. В 1950-е и 1960-е, когда развивалось оптическое искусство, некоторые художники начали создавать подвижные скульптуры. Александр Колдер (1898–1976), Джордж Рики (1907–2002) и Жан Тэнгли (1925–1991), работая независимо друг от друга, создавали скульптуры, которые

вращались на ветру или переворачивались случайным образом, даже разрушались. Пионерами кинетических форм были Дюшан, Габо, некоторые конструктивисты, но действительно популярным это направление стало только в 1960-е. Некоторые из художников-кинетистов, как, например, Сото, занимались параллельно оп-артом, а многие кинетические произведения состоят из простых геометрических форм.

«Отзывчивый глаз»

В 1965 году оп-арт привлек внимание американской публики после выставки «Отзывчивый глаз», устроенной нью-йоркским городским

Хэппенинги

В конце 1950-х и начале 1960-х появились первые «хэппенинги». Эти представления художников позднее назовут «искусством перформанса». Хэппенинги иногда рассматривают как часть кинетического искусства, наследие дада и сюрреализма. Само название этому явлению дал Аллан Капров (1927–2006) в объявлении о собственном представлении 1959 года в Нью-Йорке: «18 хэппенингов в 6 частях». Хэппенинг предполагает участие зрителя и, хотя планируется заранее, может развиваться как импровизация и происходить практически в любом месте.

Музеем современного искусства. В этой первой выставке участвовали Райли, Вазарели, Альберс, Ричард Анушкевич (р. 1930), Джулиан Стенчак (р. 1928), Тедески (р. 1935) и другие. Посетители, восхищенные новым искусством, даже приходили в нарядах, вдохновленных оп-артом, но критики отзывались о выставке крайне нелестно, сочтя новый стиль хитроумными визуальными фокусами. Впрочем, в моде 1960-х оп-арт занял достойное место — его использовали в печати, рекламе, графике, на телевидении, в дизайне одежды и интерьеров. Но, несмотря на одобрение публики и дизайнеров, этот стиль все же не приобрел всемирной популярности, как поп-арт.

Первоначальной целью оп-арта было обмануть зрение, и художники прилагали усилия, чтобы создать иллюзию движения. Цвета, линии и формы тщательно продумывали и подбирали — не для создания определенного настроения или атмосферы, не для передачи сюжета, но исключительно ради визуального опыта зрителя, ради замысловатых оптических эффектов. Однако не всех художников этого направления интересовало одобрение зрителя. Бриджет Райли, к примеру, угрожала судом предпринимателю, посмевавшему использовать ее работы для рисунка на ткани. И заявляла, что «коммерциализация и истеричное стремление к сенсационности» угрожают миру искусства.

Восторженная реакция Идеи оп-арта возникали из совершенно разных источников. Вазарели, например, был художником-графиком, и в большинстве его работ очевидна графическая основа. Его картины не смущают зрителя, но восхищают. Живопись Райли выглядит математически точной, хотя сама она утверждает, что всегда работала интуитивно, но аккуратно. Многие из произведений оп-арта сбивают с толку, озадачивают и смущают зрителя. Несмотря на всю абстрактность, порой в этих картинах мелькают узнаваемые элементы — вода, ветер или огонь.

«Я думаю, чем больше я тренирую свой разум, тем более открытой становлюсь, и все больше разных вещей могут проникнуть в мое сознание»

Бриджет Райли

В сухом остатке
Оптические эффекты

44 Минимализм

(1960-е)

В 1965 году британский философ Ричард Уоллхейм (1923–2003) опубликовал эссе «Минимальное искусство». И, хотя писал он о живописи цветовых полей и дадаизме, определение «минимализм» стали применять по отношению к одной из форм абстрактного искусства, популярной в Нью-Йорке того времени. Этот необычный стиль объединил в себе опыт сразу нескольких художественных направлений XX века.

Минимализм стал очередной реакцией на абстрактный экспрессионизм. Минималисты стремились заменить эмоциональную субъективность беспристрастным разумным подходом. Они не разбрызгивали краску по холсту, но работали с холодной математической точностью. Идея минимализма состояла в том, что искусство вообще не должно что-либо изображать или подражать чему-то, оно имеет собственную сущность. Новый стиль родился как протест против тех явлений, которые художники считали самодовольными крайностями абстрактного экспрессионизма. Минималисты исповедовали конструктивистские представления о том, что произведения искусства должны быть изготовлены из современных материалов, и потому часто использовали кирпич, флуоресцентное освещение и листы металла.

Демонтаж искусства в поисках его сути В попытках освободить искусство от уз традиции и следуя собственным основополагающим принципам, минималисты открывали исходное состояние материалов, с которыми работали. Используя простейшие геометрические формы и минимум цвета, они предельно упрощали композицию, не допуская ни малейшего намека на личностное проявление. Зритель должен воспринимать произведение, не отвлекаясь на предметы,

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1959

На выставке «Шестнадцать американцев» в Музее современного искусства представлена «Черная живопись» Фрэнка Стеллы

1962

Сол Ле Витт начинает работу над «Структурами», облик которых зависит от восприятия зрителя; «Абстрактная живопись № 5», Эд Рейнхардт

1963

«Диагональ 25 мая 1963 (посвящение Константину Бранкузи)», Дэн Флавин — начало экспериментов с флуоресцентным освещением, которое позже станет основным методом его работы

композицию и содержание. Большинство минималистов работали с объемными формами, некоторые посвятили себя живописи, но и те и другие избегали любых конкретных изображений или иллюзий. Среди выдающихся представителей этого направления — Фрэнк Стелла (р. 1936), Карл Андре (р. 1935), Элсуорт Келли (р. 1923), Эд Рейнхардт (1913–1967), Дэн Флавин (1933–1996), Дональд Джадд (1928–1994), Сол Ле Витт (1928–2007), Роберт Моррис (р. 1931) и Ричард Серра (р. 1939).

Теоретические идеи Движение началось с работы Фрэнка Стеллы «Черная живопись», представлявшей собой цикл живописных полотен — черные полосы на холсте, не имеющие никакого скрытого смысла или намека и ничего не символизирующие. Как он сам заявлял, картина — это «плоская поверхность, покрытая краской, — и ничего более». Работа была впервые представлена в Музее современного искусства



Этот черно-белый выставочный зал — наглядная иллюстрация минимализма с его пустыми пространствами, чистыми линиями и отсутствием деталей

1964

Дональд Джадд начинает работать с оргстеклом

1965

Писатель и философ Ричард Уоллхейм придумал термин «минимализм»

1966

В журнале «Артфорум» появляется статья Роберта Морриса «Заметки о скульптуре 1–3», где он пытается объяснить суть минимализма; «Эквивалент VIII», Карл Андре

«Можно не принимать во внимание освещение, но, по моему мнению, оно является столь же очевидным и непосредственным видом искусства, и вы это когда-нибудь поймете»

Дэн Флавин

в Нью-Йорке в 1959 году в рамках выставки «Шестнадцать американцев». Другие художники подхватили идею, лишь перенесли ее в трехмерное пространство.

В целом минимализм — это скорее теория, чем практика; не будучи организационно оформленным направлением, он обрел популярность в 1960-е и 1970-е. Каждый художник по-своему интерпретировал идеологию нового стиля. Дональд Джадд (который категорически возражал против того, чтобы его именовали минималистом) создавал абстрактные работы из строительных материалов, подчеркивая чистоту цвета, формы, пространства и всячески избегая любой иллюзорности. В своих трехмерных конструкциях, так называемых «специфических объектах», он концентрировался на взаимодействии объекта, зрителя и окружающего пространства. Карл Андре, под влиянием Бранкузи и Стеллы, отказался от традиционного для художника самовыражения: он соорудил промышленные модули из кирпича, металла, оргстекла и дерева, расставляя их в правильных математических комбинациях. Дэн Флавин в течение тридцати лет экспериментировал с флуоресцентным освещением, исследовал сочетание формы, цвета и освещения, размещая цветные и бесцветные лампы на белых поверхностях. Сол Ле Витт еще в 1962 году начал работать с абстрактными черно-белыми рельефами,

Редуктивизм

Минимализм, известный также как «редуктивизм», заключался в сведении искусства к простейшим основам, чтобы продемонстрировать фундаментальные идеи мироздания. Следовательно, в нем нет места двусмысленности и эмоциональным аллюзиям — в противоположность абстрактному экспрессионизму. Для минималистов искусство — это не только живопись

и скульптура, но и новые материалы, передающие современные концепции, как правило, имеющие отношение к логике и порядку. Дэн Флавин, а позже Иван Наварро (р. 1972) использовали электрическое освещение, чтобы изменять восприятие окружающего пространства. Минимализм предельно серьезен: то, что вы видите, является именно тем, что вы видите.

создавая геометрические конструкции из простейших форм — куб, сфера, треугольник, — окрашенных в красный, желтый, синий и черный. Его скульптуры могут казаться логичными или совершенно иррациональными, в зависимости от предпочтений самого зрителя. В минимализме, как и в конструктивизме, немалую роль играло негативное пространство. Огромное влияние на развитие минимализма оказали монохромные полотна, тексты и лекции Эда Рейнхардта.

То, что вы видите... Продолжая идеи поп-арта и дадаистских реди-мейдов, минималисты использовали материалы, более привычные для строительных работ: алюминий, нержавеющую сталь, кирпич, фанеру, электрическое освещение. Промышленные материалы деперсонализировали произведение, и даже цвет не должен был передавать настроение или чувства автора, но лишь помогать различать формы и материалы. Художники иногда демонстрировали свой интерес к геометрии, создавая работы на основе математических концепций, но всячески избегали любой личной информации в творчестве. Основной принцип: то, что вы видите, и есть то, что имеется в виду. Ни в одном минималистическом произведении нет никаких скрытых намеков, глубинных смыслов или эмоционального содержания. В вопросе о природе искусства и его роли в обществе художников более интересовала реакция зрителя, чем сами художественные объекты. Хотя многие иронизировали по поводу новой концепции и осмеивали ее, это революционное направление оказало мощное влияние на последующее развитие искусства, дизайна и архитектуры.

«Кирпичи»

В 1966 году Андре создал восемь скульптур, каждая из 120 огнеупорных кирпичей, под названием «Эквиваленты». Все скульптуры разные, но объединяет их «эквивалентное» количество кирпичей. Последняя форма в серии, «Эквивалент VIII», часто называется просто «Кирпичи». Когда в 1972 году работа была куплена галереей Тейт, это вызвало волну возмущения, так как публика сочла, что деньги налогоплательщиков тратятся крайне неразумно.

«То, что ты видишь, является именно тем, что ты видишь»

Фрэнк Стелла

В сухом остатке
Отказ от социальной роли,
претенциозности
и чрезмерной эмоциональности

45 Концептуализм

(1970–1980-е)

В конце 1960-х для описания новых видов творчества, не вписывавшихся в принятые художественные формы, появился термин «концептуальное искусство». Концептуализм, иногда еще именуемый «идейным искусством» или «информационным искусством», исходит из принципа, что идея предшествует форме и потому она важнее материала, техники и мастерства.

Дюшан, который подвергал сомнению (и отвергал) правила художественного творчества, может считаться родоначальником концептуализма, но вообще это движение является закономерным результатом развития искусства на протяжении всего XX века — экспрессионистские идеи Кандинского, неопластицизм, абстрактный экспрессионизм, живопись цветowych полей, минимализм.

Объединяющие идеи Термин «концептуальное искусство» служит своеобразным зонтиком для самых разных художественных направлений: перформанс, инсталляции, видео-арт, лэнд-арт. Как в случае с минимализмом, это искусство скорее ставит вопросы, чем дает ответы. Поскольку эти два направления частично совпадают, некоторых художников считают представителями обоих. Сол Ле Витт, например, считал себя концептуалистом, хотя многие относят его работы к минимализму. Само название стиля подтверждает тезис: концептуальным искусством можно назвать все что угодно — это лишь способ, которым художник транслирует обществу собственные мысли. Не ограничивая себя привычными формами, концептуалисты представляли свои концепции тем способом, который казался им более соответствовавшим самой идее. Идея важнее конечного результата.

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1960

Ив Кляйн совершает знаменитый «Прыжок в пустоту»

1962

«S41 (Синяя Венера)», Ив Кляйн

1963

Статья Генри Флинта (р. 1940) «Концептуальное искусство» опубликована в «Антологии случайных действий»

1967

«Заметки о концептуальном искусстве» Сола Ле Витта поясняют суть нового искусства и его отличия от минимализма

«Идея сама по себе может быть искусством; она является звеном той цепи, которая постепенно приводит к определенной форме. Не все идеи нуждаются в материальном воплощении»

Сол Ле Витт

Концептуализм возник на исходе 1960-х. Он появился едва ли не разом в самых разных странах и, несмотря на ожесточенную критику со всех сторон, по сей день остается одним из наиболее распространенных стилей. Большинство художников, которых именуют концептуалистами, сами себя не причисляли к таковым, не создавали объединений и не выпускали манифестов. Они просто работали в принципиально иной манере, выражая свои чувства и взгляды, которые зачастую противоречили общепринятой практике.

Йозеф Бойс (1921–1986) провел много эффектных перформансов; Марсель Брудтаерс (1924–1976) демонстрировал на выставках бытовые предметы, простенькие рисунки, короткометражные фильмы и трехмерные конструкции; Виктор Берджин (р. 1941) — писатель и автор видеоинсталляций; Майкл Крейг-Мартин (р. 1941) использовал в творчестве готовые объекты и материалы, обучал молодых художников; Гилберт и Джордж, Гилберт Прош (р. 1943) и Джордж Пассмор (р. 1942), работают вместе, называя свой характерный стиль «живым искусством»; Ив Кляйн экспериментировал

ИКВ

В 1957 году Кляйн изобрел особую синюю краску, соединив ультрамарин с другими веществами, в результате чего получился чистый яркий цвет, который он назвал «Международный синий Кляйна» («*International Klein Blue*», или «*IKB*»). Именно синий цвет на протяжении столетий имел определенный духовный смысл: во времена, предшествующие Ренессансу, одежды Девы Марии на картинах писали ляпис-лазурью; Кандинский в «Синем рыцаре» считал цвет мистическим. Кляйн покрывал насыщенным синим цветом все — от громадных полотен до классических статуй, уничтожая различия между живописью и скульптурой.

1970

Первая выставка концептуального искусства в Культурном Центре Нью-Йорка

1971

Гилберт и Джордж создают свои первые «фотоштучки»

1973

Американский критик Люси Липпард (р. 1937) публикует книгу «Шесть лет», подробно излагая идеи концептуализма

с различными методами нанесения краски, а Джозеф Косут (р. 1945) больше исследовал природу искусства, чем занимался собственно творчеством.

Бросая вызов общепринятым нормам Первым делом концептуалисты подвергли сомнению представление о том, что художник вообще должен создавать некие материальные объекты. Они провозгласили, что конечный продукт не так важен, как сам процесс его создания, а следовательно, профессиональные навыки не имеют отношения к творчеству. Концептуальное искусство проявляло себя в столь разнообразных формах, совершенно различных сферах деятельности, испытало на себе воздействие такого множества стилей, что крайне трудно определить, когда точно оно возникло, кто был его создателем и что это вообще такое. Споры вокруг концептуализма не утихают до сих пор, но все сходится в том, что этот вид творчества ставит под сомнение саму идею традиционного произведения искусства. Художники-концептуалисты, как минималисты или представители поп-арта, убеждены, что преувеличенное значение, которое прежде придавали объектам искусства, привело к тому, что застывшее элитарное искусство оказалось изолировано от общества и наслаждаться им могут лишь немногие. Концептуалисты творили искусство, которое не нужно выставлять в художественных галереях. Их работы сложно классифицировать: некоторые кажутся примитивными, другие — невероятно глубокими и сложными, а иные — откровенно глупыми, причем преднамеренно. Представители этого направления не выступали против войны и нищеты, как многие художники XX века, но само их творчество стало отражением страхов и тревог, порожденных политическими и социальными переменами.

В 1967 году в статье «Заметки о концептуальном искусстве» в американском журнале «Артфорум» Ле Витт определил концептуальное искусство как стиль, который «задействует разум зрителя более, чем его зрение или эмоции». Он разъяснял, что

«Искусство и язык»

В конце 1968 года в Великобритании художники Терри Атkinson (р. 1939), Дэвид Бейнбридж (р. 1941), Майкл Болдуин (р. 1945) и Гарольд Харрелл (р. 1940), преподававшие вместе в Ковентри, создали группу «Искусство и Язык». Позже, когда к группе примкнули и другие художники, она превратилась в крупную ассоциацию концептуалистов. Журнал «Искусство-Язык», который они издавали, оказал влияние на развитие концептуального искусства в Британии и Америке.

“Все значительное в современном художественном творчестве берет начало в концептуализме — инсталляция, политическое, феминистское и социально направленное искусство”

Сол Ле Витт

даже нерукотворное искусство остается таковым, если оно определяется концепцией. В этой связи концептуалисты часто представляли свои идеи в визуально непривлекательных форматах, чтобы зритель имел возможность сосредоточиться на центральной мысли автора. Расцвет концептуального искусства приходится на 1970-е годы, но он по-прежнему остается широко распространенным художественным направлением.

**В сухом остатке
Самовыражение
и новая постановка
вопроса
«что такое искусство?»**

46 Перформанс

(1970–1980-е)

Искусство перформанса, берущее начало в театрализованных представлениях футуристов, сюрреалистов и дадаистов, особенно в выступлениях последних в «Кабаре “Вольтер”», развивающее идеи «живописи действия» и хэппенингов 1960-х, иногда считают ответвлением концептуализма. Перформанс стал воплощением идеи конца XX века: художник и зритель зависят друг от друга.

В 1960-е термин «перформанс» использовали для описания методов, в которых художники для представления своих идей использовали возможности собственного тела. Они самовыражались в танце, пении, пантомиме, актерской игре; представления могли состояться несколько раз или всего однажды, в определенном месте или совершенно случайно, по заранее подготовленному сценарию или экспромтом. В Германии и Австрии перформанс известен под названием «акционизм». Наибольшее распространение акционизм получил в 1960-е и 1970-е и, подобно прочим формам перформанса, считается одним из аспектов концептуального искусства.

Фотография действия На рождение нового искусства важное влияние оказала серия фотографий, сделанных в 1950 году Хансом Намутом (1915–1990) во время работы Джексона Поллока. Фотографии обрели широкую известность, придав популярности идее живописи действия, но вместе с тем вдохновили многих художников на поиски новых методов — к примеру, использования в творчестве всего тела. Приблизительно в это же время прошли первые хэппенинги, сначала в Нью-Йорке, а потом и по всему миру. Подобные представления, требовавшие от зрителя активного участия, вскоре стали

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1950

Ханс Намут фотографирует Джексона Поллока за работой

1952

Композитор Джон Кейдж организует первый хэппенинг в «Блэк Маунтинг Колледж» в Северной Каролине

1963

Джозеф Бойс проводит первые перформансы

1965

Брюс Науман оставляет живопись ради искусства перформанса

называть перформансом. Пионером этого направления можно считать немецкого художника-концептуалиста Йозефа Бойса, бывшего летчика-истребителя, который был тяжело ранен во Второй мировой. С 1963 года он проводил художественные акции, отражавшие его личный опыт, — метафорическое изображение человеческих страданий, поднимавшее одновременно серьезные социальные и политические вопросы. В Британии уже с 1969 года свои оригинальные представления устраивают Гилберт и Джордж, но называют это не перформансом, а «живым искусством».

«У каждого в жизни должны быть пятнадцать минут славы»

Энди Уорхол

Перформанс существует во множестве форм, и одной из проблем на ранних его этапах была эфемерность произведения: будучи законченным, оно тут же исчезало. Поэтому перформансы обычно фотографировали или записывали на видео. Именно таким образом идея получала распространение среди широкой публики. Эти представления по большей части не нуждаются в сценарии, в них важно содержание, а не актерское мастерство, хотя, разумеется, некий сюжет все же присутствует. Художественные акции предпринимаются не для развлечения, но чтобы побудить зрителя задуматься о жизни, обществе, политике, психологии или иных проблемах, волнующих художников. Одни перформансы являются сатирой на современное общество, другие — протестом, а некоторые — философским произведением, подвергающим сомнению общепринятые ценности и модели поведения. Искусство перформанса — это форма непосредственного взаимодействия художника со зрителем, пробуждающая мысль и всегда стремящаяся к изменению его точки зрения или восприятия.

Различные интерпретации Перформансы Ива Кляйна были связаны с живописью. В 1961 году он покрыл своей фирменной синей краской тела трех обнаженных моделей и, предложив им, подобно «живым кистям», оставить отпечатки своих тел на белой бумаге, назвал

«Флюксус»

«Флюксус» — это художественное движение, появившееся в Германии в 1960-е. Название означает «поток» на латыни. Художники, композиторы, дизайнеры разделяли взгляды дадаистов на «живое искусство», антиискусство. Участники движения в Париже, Копенгагене, Амстердаме, Лондоне и Нью-Йорке устраивали концерты авангардной музыки и разного рода перформансы. Отвергая традиционные концепции, они смещали акцент с собственно произведения на переживания и непосредственные действия художника.

1968

Стюарт Брисли устраивает первый перформанс в Гайд-парке, Лондон, — «Ритуальное убийство Нодлон»

1969

Джон Леннон (1940–1980) и Йоко Оно (р. 1933) проводят публичную акцию, «бед-ин», — две недели не встают с кровати в знак протеста против войны

1970

Гилберт и Джордж, в элегантных костюмах и с покрытыми золотой краской головами, изображают «живые скульптуры», медленно, как роботы, двигаясь под мелодию «Под арками», — символ тяжелых времен Великой депрессии

«Люди относятся к искусству как к чему-то, чего они не понимают, чему в их жизни нет места»

Гилберт и Джордж

работу «Антропометрией». Энди Уорхол знаменит своими выступлениями с друзьями на вечеринках и публичных мероприятиях, включавшими музыку, кино и демонстрацию слайдов. В 1970 году Гилберт и Джордж впервые продемонстрировали свои «живые скульптуры» — они выкрасили головы и руки золотой краской и долго пританцовывали, имитируя движения роботов, под мелодию песни «Под арками». Впоследствии они почти всегда появлялись на публике в таком же виде и утверждали, что все, что они делают, является произведением искусства. Ана Мендьета (1948–1985) в своих перформансах 1970-х подчеркивала

Бесшумный перформанс

Перформанс — это вовсе не то же самое, что обычное представление. Публика, возможно, и ожидает развлечения, но художник не собирается убажывать ее. За исключением тех случаев, когда перформанс является частью художественной выставки, публика не покупает билетов и творческий акт происходит один-единственный раз. В 1952 году композитор Джон Кейдж (1912–1992) устроил первый «хэппенинг», предопределивший все последующие перформансы — знаменитые «4'33"». В течение 4 минут 33 секунд музыканты с инструментами в руках в полной тишине сидели перед публикой. Единственные звуки издавали зрители — кашель, шарканье ног и т. п., что было частью перформанса, поднимавшего вопрос о напрасных ожиданиях.



1957 год, Джон Кейдж «готовит» рояль к выступлению, размещая между струн, под струнами и под молоточками различные предметы, изменяющие звук

**«Я хотел бы выйти наружу и начать
возрождение жизни человечества, погрузившись
в тело общества и создавая счастливое будущее»**

Йозеф Бойс

гендерные и культурные особенности, рассказывая о родной Кубе и тяготах своей жизни в изгнании в Америке. Странная внешность и поведение Бойса служили иллюстрацией его идеи борьбы против ядерного оружия и тревоги о будущем мира.

Идея о преобладании концепции над внешним выражением берет начало в творчестве авангардистов XX века. Представители перформанса стремились вывести искусство из музеев и галерей, освободить от традиций, понятных немногим избранным. С этой точки зрения, они хотели уничтожить сорняки капитализма, заполонившие искусство, — никаких агентов, никакой платы за выставки, никаких аукционов и баснословных цен на произведения. Перформанс — это искусство для всех. Разумеется, эта утопия так и не была реализована, но многие художники действительно придерживались радикальных политических взглядов и стремились изменить мировоззрение зрителя.

**В сухом остатке
Шоу, меняющее
мировоззрение**

47 Лэнд-арт

(1960-е — начало XXI века)

Лэнд-арт появился среди множества художественных трендов 1960-х, когда художники стремились преодолеть вульгарную коммерциализацию художественного процесса. В поисках новых материалов, методов и выставочных пространств многие обращались к природным материалам, сооружая огромные скульптуры, зачастую в местах с необычным ландшафтом.

Известное еще как «ландшафт-искусство», лэнд-арт — это произведение, выполненное непосредственно в природном окружении. Художники лэнд-арта, формировавшегося как одно из направлений концептуального искусства, создавали свои работы, используя природный пейзаж как средство и форму. Каждый из них находил собственный метод — некоторые ваяли скульптуры из почвы; другие отмечали временными символами места, где побывали; третьи переносили в художественные галереи природные объекты — камни, землю, ветки — и создавали из них инсталляции либо творили композицию из натуральных материалов прямо на открытом пространстве. Произведения, созданные на природе, обычно фотографируют или снимают о них фильм, а потом демонстрируют в художественных галереях, иногда создавая целые циклы работ.

Эфемерность и уникальность Выдающиеся представители лэнд-арта — Роберт Смитсон (1938–1973), Ричард Лонг (р. 1945), Энди Голдсуорси (р. 1956), Майкл Хейцер (р. 1944), Уолтер Де Мария (р. 1935), Нэнси Холт (р. 1938) и Дэниис Оппенгейм (р. 1938). Большая часть произведений представляет собой масштабные объекты из природных материалов. Обычно они

«Моя задача — работать с природой в целом»

Энди Голдсуорси

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1967

Первая работа Ричарда Лонга «Протоптанная линия» — фотография тропинки, протоптанной им в траве на лужайке

1968

Выставка «Земляные работы» в Нью-Йорке

1969

Выставка «Искусство Земли» в Корнельском университете, Нью-Йорк

1970

Роберт Смитсон превращает участок Великого Соленого озера в Юте в «Спиральный мол»

«Спиральный мол»

В 1970 году Роберт Смитсон преобразовал большой кусок пустыни в произведение лэнд-арта. «Спиральный мол» — это тропа из глины, соляных кристаллов, черных базальтовых камней и земли, сооруженная на Великом Соленом озере в Юте, США. Спираль длиной 1500 футов (460 м) и шириной 15 футов (4,6 м) видна только в том случае, когда уровень озера

опускается ниже 4,1978 фута (1,2795 м). Изначально черная спираль выступала над красными от микроорганизмов водами Великого Соленого озера, но за тридцать лет постепенно скрылась под водой, появляясь вновь, когда вода спадает. Сейчас, однако, она скорее белая, чем черная, из-за осевших на ней соляных кристаллов. Фото сделано в 2005 году.



«Спиральный мол», Роберт Смитсон, 2005

1973–1976

Нэнси Холт сооружает в Юте «Солнечные тоннели» — четыре бетонных тоннеля в виде буквы «X», каждый из которых ориентирован на восход или закат солнца в дни солнечного и зимнего солнцестояния

1977

«Поле громоотводов» в Нью-Мексико, Уолтер Де Мария, — 400 столбов из нержавеющей стали, увенчанных иглами громоотводов

1997–1998

Storm King Wall, Энди Голдсуорси

«Произведение искусства, помещенное в галерею, утрачивает внутреннюю силу и становится просто объектом или поверхностью, оторванными от внешнего мира»

Роберт Смитсон

расположены далеко от городов и постепенно изменяются, разрушаясь под воздействием эрозии. Многие из ранних произведений в пустынях Невады, Нью-Мексико, Юты и Аризоны сейчас существуют только в видеозаписях и фотографиях. В силу особенностей расположения подобные произведения не всегда доступны зрителю, но недолговечность и эфемерность их существования порой являются одной из задач художника, выступающего против коммерциализации творчества, — ведь эти произведения не могут никому принадлежать, их невозможно тиражировать, а значит, лэнд-арт является свободным самовыражением автора. Одна из главных идей этого вида искусства — изучение взаимоотношений человека и природы.

Многие произведения, например «Спиральный мол», вдохновлены природными явлениями. Смитсон приходил в восторг от физических процессов, происходящих

в природе, — от того, как различные силы вступают во взаимодействие, как изменяется ландшафт. Нэнси Холт сооружала громадные конструкции, напоминавшие древние мегалиты, и располагала их в соответствии с астрономическими принципами. Композиции из строительных материалов, которые устанавливал в американских пустынях концептуалист, минималист и лэнд-художник Уолтер Де Мария, совершенно по-разному выглядят в разную погоду при различном освещении, рождая у зрителя мысли о нашей планете и ее месте во Вселенной. Многие из таких работ можно рассмотреть только с воздуха — Смитсон погиб в авиакатастрофе, осматривая с высоты одно из своих произведений. Критики этого направления обвиняют авторов в том, что по причине труднодоступности их шедевры могут увидеть только очень богатые люди, что противоречит изначальной цели искусства для всех.

Свежее Восприятие

Кристо и Жан-Клод (р. 1935) — лэнд-художники, концептуалисты, мастера перформанса. Они считают идеи, лежащие в основе их творчества, и сам творческий процесс не менее важными, чем финальный результат. Они заворачивают в полотна ткани различные объекты в больших городах и деревушках, заставляя жителей по-новому взглянуть на привычные вещи.

Антикоммерциализм, антииндустриализация Большинство лэнд-художников 1960-х выступали против фальши, лицемерия, коммерциализации искусства и разрушения окружающей среды в результате индустриализации. Движение началось в октябре 1968 года с выставки «Земляные работы» в нью-йоркской галерее Дван. Спустя год тоже в Нью-Йорке прошла выставка «Искусство Земли». Обе экспозиции привлекли широкое внимание публики и прессы, критики приветствовали рождение нового направления концептуализма и минимализма. Новое течение поддержали и борцы за охрану окружающей среды, возмущенные растущей урбанизацией.

Энди Голдсуорси (р. 1956) создает и временные, и постоянные композиции из местных природных материалов, веток, камней, снега, листьев, подчеркивая качества окружающего пространства. В своих работах — масштабных и крошечных, цветных и монохромных, едва заметных и бросающихся в глаза, сложных и простых — он стремится обратить внимание на опасность разрыва человека с природой.

Иногда лэнд-художники используют наряду с природными материалами фотографии, стихи, тексты. Ричард Лонг, к примеру, путешествует по разным удаленным уголкам планеты, документируя свои странствия в стихах и фотографиях. Иногда он оставляет специальные знаки — камни или следы на траве — и фотографирует их, а по пути собирает коллекцию случайных предметов, вроде веточек и маленьких камешков, чтобы по возвращении создать из них инсталляцию в художественной галерее.

«Я за искусство, которое учитывает непосредственное воздействие стихий в том виде, в котором они существуют день за днем вне какой-либо репрезентации»

Роберт Смитсон

**В сухом остатке
Работа с природным
окружением
изменяет восприятие**

48 Неоэкспрессионизм

(1970–1990-е)

Неоэкспрессионизм, появившийся в 1970-е как реакция на минимализм и концептуальное искусство, стал ведущим стилем авангардного искусства в 1980-е годы в Америке, Германии и Италии. Возрожденная манера живописи экспрессионистов, обогащенная влиянием других мастеров, как нельзя лучше соответствовала стремлениям передать яростные чувства, порой даже в откровенно грубой форме.

Разочарование в интроспективном интеллектуализме, доминировавшем в художественной жизни последних лет, побудило художников сразу нескольких стран — Германии, Америки, Италии — работать в откровенно экспрессивной, даже агрессивной манере. Отвергая претенциозность минимализма и концептуализма, они демонстрировали абсолютно противоположный подход — эмоциональность выражения вместо холодной рассудительности. Возвращаясь к образной предметной живописи, они обогащали творчество автобиографическими элементами, повествованием, собственным символизмом. Это направление не выработало общей концепции и известно под разными наименованиями. В США его называют «новый фовизм», «панк-арт» и «дурная живопись» (из-за недостатка традиционных технических навыков), в Германии — *Neue Wilden* («новые дикари»), а в Италии — *transavanguardia* («за пределами авангарда»).

Публичный скандал Несмотря на закат экспрессионизма в начале XX века, многие художники упорно продолжали работать в этом стиле. В 1963 году Георг Базелитц (р. 1938) организовал персональную выставку в Западном Берлине, демонстрируя свои

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1963

Георг Базелитц устраивает персональную выставку в галерее «Вернер & Катц» в Западном Берлине. Представленные работы настолько шокировали публику, что полиция конфисковала несколько картин и закрыла выставку

1971

А. Р. Пенк работает над серией картин «Станд-арт»

1973

«Парсифаль I», Джулиан Шнабель

1977

Группа немецких художников собралась в Берлине в «Галерее на Морицплац», где впоследствии образовалась *Neue Wilden*

«Я начинаю с идеи, но в ходе работы картина берет надо мной власть. И начинается борьба между первоначальной идеей и картиной, которая живет своей собственной жизнью»

Георг Базелитц

невероятно выразительные, порой даже шокирующие с точки зрения манеры и содержания, работы. Экспозиция вызвала скандал; некоторые картины были конфискованы за непристойность, полиция закрыла выставку. Последующие работы Базелитца были не столь провокационны, но все же довольно спорны: он изображал фигуры вверх ногами, в грубой манере, причем и в живописи, и в скульптуре. К 1970-м он стал лидером группы немецких художников под названием *Neue Wilden*, которые работали в похожем агрессивном эмоциональном стиле. В группу входили Ансельм Кифер (р. 1945), часто применявший в своих работах нетипичные материалы — фарфор или солому; скульптор и художник Маркус Люпертц (р. 1941) и А. Р. Пенк (р. 1939).

Американские неоэкспрессионисты — Филип Гастон (1913–1980), его живопись конца 1960-х напоминает мультипликацию; Джулиан Шнабель (р. 1951), художник и режиссер; Дэвид Салле (р. 1952), живописец, график, гравер, мастер перформанса

Франческо Клементе

Итальянский художник-самоучка Клементе, как и большинство неоэкспрессионистов, испытал на себе влияние экспрессионизма, сюрреализма, теософии, индуизма, других неевропейских культур. Среди его сюжетов — человек, автопортреты, сексуальность, мифология и духовность, восточная символика, сны и фантазии. После переезда в Нью-Йорк

в 1981-м он создает огромные живописные полотна, сотрудничает с Энди Уорхолом и Жан-Мишелем Баския (1960–1988). Он исследует границы между личностью и внешним миром, противоречия и конфликты внутри каждого из нас — между нашей рациональной и иррациональной сущностью, сознанием и воображением.

1978

Работы некоторых итальянских неоэкспрессионистов, в частности Сандро Киа и Франческо Клементе, называют «трансавангардными»

1980

Базелитц и Кифер провоцируют скандал на Венецианской биеннале, выставляя работы с нацистской символикой

1981

Создание французской неоэкспрессионистской группы «Свободная форма»

Реальность — это сама картина, а совсем не то, что на картине

Георг Базелитц

и инсталляций, в которых объединялись самые разнообразные случайные предметы. Итальянские неоэкспрессионисты — Сандро Киа (р. 1946), Франческо Клементе, Энцо Куки (р. 1950), Никола де Мариа (р. 1954), Миммо Паладино (р. 1948).

В Британии — Кристофер Ле Бран (р. 1951) и Паула Пего (р. 1935). Во Франции в 1981 году образовалась неоэкспрессионистская группа *Figuration Libre* («Свободная форма»), в которую вошли Робер Комбас (р. 1957), Реми Бланшард (1958–1993), Франсуа Буасрон (р. 1959), Эрве Ди Роса (р. 1963). С 1982-го по 1985-й эти художники провели несколько выставок совместно с американскими коллегами — Кейт Херинг (р. 1958), Жан-Мишель Баския, Кенни Шарф (р. 1958) — в Нью-Йорке, Лондоне, Питтсбурге и Париже.

Общие черты Несмотря на многообразие проявлений, существует несколько характерных для неоэкспрессионизма элементов. Во-первых, концептуальное искусство, минимализм и поп-арт не включают у зрителя воображение. Во-вторых, на творчество неоэкспрессионистов оказали влияние поздние работы Пикассо, искусство Георга Гросса, Эрнста Людвиг Кирхнера, Эдварда Мунка и Виллема де Кунинга, «Флюксус», примитивное искусство, граффити, искусство психически больных, теории Карла Юнга и их собственные бурные эмоции. Они черпали темы в рекламе, книжных обложках, рок-музыке, комиксах, истории и мифологии. При всем множестве источников и идей, произведения неоэкспрессионистской живописи имеют общие характерные черты. Поскольку принципиально важно лишь отражение непосредственных эмоций, отпадает необходимость в техническом мастерстве, традиционном умении рисовать и строить композицию. Картины неоэкспрессионистов по большей части неряшливы, а порой просто неприятны и дисгармоничны. Изображение

Коммерческие разногласия

Развитие неоэкспрессионизма пришлось на 1980-е, время социальных, экономических и культурных перемен, пик изобилия, материализма и консьюмеризма в западном мире. Неоэкспрессионизм отвечал взглядам тех из художников, кто считал современный художественный мир претенциозным и порочным, а цены на произведения модных направлений — невероятно завышенными. В этом проявилось одно из многих противоречий неоэкспрессионизма: вместо того чтобы возмущаться подобной ситуацией, художники поощряли коммерческий спрос, поднимая цены на свои работы до откровенно непристойного уровня.

“Мне нет дела до анатомии. Идеальный рисунок означает для меня только то, что человек демонстрирует вам свое умение рисовать”

Джулиан Шнабель

нанесено кистью, пальцами или иными неортодоксальными способами, при этом использован не всегда привычный материал. Объединяет художников широкий диапазон тем, чувств и интересов — от внутреннего напряжения и гнева до ностальгии. Сами авторы не настолько разочарованы и взбудоражены, как их предшественники — экспрессионисты; они, пожалуй, просто изображают жестокость этого мира, игнорируя эстетическую сторону творчества. В дискуссиях о целях и ценности живописи неоэкспрессионизм часто упоминают как пример полного отсутствия техники и выразительных средств. В середине 1990-х неоэкспрессионизм как художественное направление угасает.

**В сухом остатке
Возрождение
экспрессивной живописи
с эмоциональной
тематикой**

49 Гиперреализм

(1990-е — начало XXI века)

В конце 1960-х в Америке, наряду с другими художественными направлениями, противоположными концептуальному и абстрактному искусству, возник фотореализм — почти ювелирного качества живопись, где конечный результат практически неотличим от фотографии. Не следуя никакой особенной идее, посредством идеально отточенной техники художники стремились создать всего лишь идеально реалистичное произведение.

Несмотря на сходство с фотореализмом, гиперреализм все же не настолько прямолинеен. Произведения художников конца XX века, не менее тщательно выполненные, чем фотореалистические, все же содержали гуманистические идеи. С точки зрения жанра они довольно разнообразны — портреты, пейзажи, городские зарисовки, натюрморты и жанровые сцены. При общем стремлении скрыть воздействие личности автора, работы эмоциональны и отражают индивидуальность автора не менее ярко, чем экспрессионизм.

Общественное сознание Фотореализм развивался на основе поп-арта, и потому, изображая приземленные, повседневные предметы, художники придавали особое значение совершенству технических навыков. Авторы поп-арта сознательно избегали политической тематики, человеческих эмоций, элементов повествовательности. Гиперреализм, напротив, затрагивает современные культурные, политические и социальные проблемы, поднимая темы страдания, вульгарности консьюмеризма, положения рабочего класса и хрупкости человеческого бытия. Первыми гиперреалистами были американцы Денис Петерсон (р. 1945), Ричард Эстес (р. 1936), Одри Флэк (р. 1931) и Чак Клоуз (р. 1940). Каждое произведение требует многих месяцев

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1973

Владелец одной из бельгийских художественных галерей впервые говорит о «гиперреализме» как французской версии фотореализма

1987

«Отель Империя», Ричард Эстес

1988

«Куинни II», полихромная бронзовая скульптура толстой уборщицы, Дуэйн Хансон; после кровоизлияния в позвоночник Чак Клоуз остается парализованным

кропотливой работы. Художники пользуются крошечными кистями, нанося едва заметные мазки; скульптуры выполнены из материалов, которым легко придать самую сложную форму. Многие гиперреалисты копируют фотографии, порой предлагая зрителю решить, что именно перед ними: живописное произведение или фотоснимок, скульптура или подлинный предмет.

Насколько реальна реальность? Гиперреализм всегда иллюзорен, хотя мельчайшие детали создают ощущение реальности даже более точное, чем фотография или сама действительность. Идея заключается не в том, чтобы создать буквальную копию фотографии или предмета, но привлечь внимание к тем аспектам, которые кажутся существенными самому художнику. Текстура, поверхность, световые эффекты, светотени кажутся ярче и контрастнее, чем в оригинале. Технической основой стиля стали фотореализм и фотография высокого разрешения, сделанная цифровой камерой или при помощи компьютера. В основу философии гиперреализма легли различные теории, в частности идеи социолога, фотографа и политолога Жана Бодрийяра (1929–2007), который размышлял о неспособности современного общества отличить реальность от вымысла. Бодрийяр и другие задавались вопросом, что же является «подлинным» в мире, где любое событие или явление может быть создано средствами массовой информации.

Жанры и темы работ определяются интересами художника: произведения Эстеса — это жутковатые городские пейзажи, странные тени и безликие здания (очень похожие на метафизическую живопись де Кирико); монументальные портреты Клоуза смущают зрителя неожиданными и неестественными пропорциями; работы Готфрида Хельнвайна (р. 1948) о Холокосте и нацизме или цикл Петерсона, изображающий в деталях человеческие страдания, вызывают в зрителе глубочайшее сочувствие.

Непредсказуемость Гиперреалисты создали множество произведений, отражающих

Механические методы

Гиперреализм требует высочайшего уровня владения техникой живописи и предельной аккуратности, но большинство мастеров применяют в своей работе достижения технологии — фото- и мультимедиа проекции, которые можно просто обвести на холсте. Некоторые используют и традиционную методику масштабной сетки, а для удобства смешивания красок применяют аэрограф. Скульпторы часто накладывают полиэстер на тело модели, получая идеальное подобие формы.

1997

«Автопортрет» — Чак Клоуз создает автопортрет высотой 2,5 метра, привязав кисть к руке; «Маска», Рон Мук

2000

«Мальчик» — пятиметровая скульптура мальчика, сидящего на корточках, созданная Реном Муюком для «Купола Миллениум» в Лондоне

2006

«Не скрывай слез», Денис Петерсон, — серия картин о геноциде, боли и борьбе за жизнь

«Я полагаю, живопись — это фиксация решения, принятого художником. Я просто выражаю его чуть яснее, чем большинство людей»

Чак Клоуз

их личное восприятие политических и социальных вопросов: тоталитарных режимов, расовой и религиозной нетерпимости, преследований и дискриминации, безразличие общества к слабым и незащищенным людям, к условиям их жизни. Гиперреалистические изображения часто оказываются неожиданными для зрителя.

Рон Мук

Работы австралийского скульптора Муека (р. 1958) — идеальное проявление гиперреализма. Предельно правдоподобные, неожиданного размера (громadne или микроскопические), они ставят зрителя лицом к лицу с гипертрофированной реальностью. Используя силикон, синтетическую смолу, полиуретан, мастер воссоздает мельчайшие детали — морщины, щетину, пятнышки на коже, — вызывая в зрителе чувство неестественности происходящего и вынуждая пересмотреть представление о том, что ранее казалось очевидным. С 1997-го по 2000-е годы Мук участвовал в передвижной выставке «*Sensation*»,

проходившей в Британии, Берлине, Америке и Австралии. Итогом ее стала не только популярность самого автора, но и выдвижение гиперреализма на передовые позиции современного искусства.



«Маска II», Рон Мук, 2002

«Суть в том, чтобы отделить средство, при помощи которого зритель взаимодействует с реальностью, то есть ложность и иллюзорность образа, который, к сожалению, столь убедителен»

Денис Петерсон

Это сочетание несовместимого, удивительные размеры или неприятная правда, которую в других обстоятельствах мы предпочли бы игнорировать. Скульптуры Рона Мюека — «Маска» (1997); крошечный силиконовый «Мертвый папа» (1996–1997); «В постели» (2005) — огромная, невероятно правдоподобная скульптура женщины, лежащей на кровати) — заставляют зрителя по-новому взглянуть на привычные вещи. А вот Дуэйн Хансон (1925–1996) изображает обычных американцев, но с такой степенью натурализма, что они неотличимы от живого человека даже с близкого расстояния, и это тоже побуждает зрителя задуматься о своем отношении к людям. Некоторые из картин гиперреалистов выполнены при помощи аэрографа, акриловыми или масляными красками, в комбинированной манере. Мощные тревожные работы Дениса Петерсона, обычно целые серии работ, посвящены тяжелым темам: геноцид, боль и страдания, вызванные военными конфликтами. Провокационные моменты изображены в мельчайших подробностях и композиционно решены так, чтобы зритель оказался внутри ситуации и почувствовал дискомфорт. Свои личные эмоции автор старается не демонстрировать, позволяя зрителю составить собственное мнение о происходящем.

**В сухом остатке
Суперреализм,
требующий от зрителя
собственного мнения**

50 Медиаискусство

(1970-е — начало XXI века)

Художники всегда обращались к новым технологиям, так что видео, компьютеры и интернет неизбежно должны были стать средством создания арт-объектов. Медиаискусство совершило гигантский скачок в развитии от первых компьютерных работ, созданных в Нью-Йорке и Германии в середине 1960-х, до интерактивных интернет-акций XXI века.

Начало медиаискусства можно отнести к XV веку, когда художники впервые начали работать масляными красками, или к изобретению фотографии в XIX веке, но самого термина тогда не существовало. Впервые он был применен по отношению к произведениям, для создания которых были использованы новые технологии, в конце XX — начале XXI века. Именно тогда в работах некоторых художников, таких как Нам Джун Пайк (1932–2006), появилось видео.

WWW Термин «цифровое искусство» появился в 1980-е, с развитием интернета. Всемирная паутина была создана Тимоти Бернерсом-Ли (р. 1955) в 1989 году, чтобы дать возможность физикам, работавшим в Европейской лаборатории физики элементарных частиц, обмениваться информацией при помощи компьютеров, подключенных к сети. Первыми после физиков, кто оценил возможности интернета, были художники — они получили великолепный шанс для самовыражения, которого не было у предшественников.

Вместе с технологиями медиаискусство стремительно эволюционирует и обретает общемировой характер. Сам термин охватывает широчайший спектр творческих проявлений, каждое из которых так или иначе задействует цифровые технологии — интернет, видео и компьютерную анимацию, фотографию, смартфоны и прочие гаджеты.

СТРЕЛА ВРЕМЕНИ

1972

Гилберт и Джордж обращаются к видеоарту, который они называют «скульптуры в видеозаписи»

1974

Музей современного искусства в Нью-Йорке открывает первую в мире галерею, посвященную видеоарту

1985–86

Энди Уорхол использует компьютерную систему *Amiga* для создания автопортрета и портрета Дебби Харри

1993

В Нью-Йорке проходит первый «Цифровой салон», ставший ежегодной выставкой цифрового искусства

Хит Бантинг

Известный прежде всего своим участием в развитии движения *net.art* в 1990-е, Хит Бантинг занимался практически всеми видами медиаискусства. Его можно назвать концептуалистом среди медиа-художников, поскольку во всех его работах главенствующее положение занимает идея. Уничтожая грань между искусством и повседневностью, его забавные, порой спорные произведения приходят к зрителю самыми неожиданными путями. Большинство его работ, таких как «*Irrational.org*», — о торговле, доступности, создании связей через интернет, о природе границ, разделяющих жизнь и искусство, жизнь и интернет, о восприятии и коммуникации.



«*Irrational.org*», Хит Бантинг, 2010

С момента своего появления цифровые технологии меняют традиционные жанры — живопись, графику и скульптуру, — и постепенно они вошли в повседневную практику художников. По мере того как новшества становились дешевле и доступнее, к ним начали прибегать даже признанные мастера. Ричард Гамильтон использовал в 1986 году компьютерную программу *Quantel Paintbox* для воссоздания своего коллажа «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?».

Финальный результат, полученный при помощи сканирования и цифровых фотографий, он назвал «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными?». Дэвид Хокни в 2009 году впервые воспользовался айфоном для создания миниатюр, поддержав идею, что новые гаджеты вполне годятся для того, что называется искусством.

Без электричества не может быть искусства

Нам Джун Пайк

1994

Джейк Тилсон начинает интернет-проект «Повар»; Хит Бантинг открывает «*Irrational.org*»

1997

Джиллиан Веринг (р. 1963) получает премию Тернера за «60 минут тишины» — «живая фотография», на которой молча стоят двадцать шесть актеров в форме полицейских

2002

«*Emergence*», Билл Виола, видео

2010–2011

«*Travel Jog*», Хит Бантинг

Сохранить искусство

По мере развития технологий старые «новые» медиа, такие как видеофильмы, кассеты, компьютерные диски, заменяются новыми материалами, и все труднее сохранить, защитить и демонстрировать произведения искусства, которые совсем недавно были техническим новшеством, но слишком быстро устарели. Вопрос сохранения произведения всегда был актуален для художника, и сегодня новые виды искусства сталкиваются все с теми же трудностями, но в новой форме.

Потенциал вовлеченности С появлением первых домашних компьютеров в 1980-х многие художники начали экспериментировать с ними. Джефф Уолл (р. 1946) при помощи цифровых технологий конструировал целые сцены из фотографий, создавая фантастические картины, которые выглядели вполне реалистичными (подобно сюрреалистическим произведениям). Хит Бантинг основал в 1994 году *Irrational.org*, чтобы исследовать, как любой пользователь интернета может участвовать в творческом процессе. Билл Виола (р. 1951) работает в жанре видеоарт, используя изображение, свет и звук для передачи идей о смысле существования. В середине 1990-х Дирк Пасманс (р. 1965) и Джоан Химскерк (р. 1968) создали «*Jodi art collective*», или *Jodi.org*. Их дерзкие игривые работы собраны из компьютерных игр, модифицированных и видоизмененных, анимации, графики, неожиданно всплывающих диалоговых окошек, причем адрес постоянно меняется. Питер Станик (р. 1953) — автор цифровых картин со сценами городской жизни Нью-Йорка, Кристоф Бруно (р. 1964) изучает возможности языка, а Джейк Тилсон (р. 1958) зарегистрировал в 1994 году веб-сайт «Повар» («*The Cooker*»). Он содержит тексты, изображения со всего мира, доступные любому пользователю, как символ того, что искусство доступно каждому. Сайт полностью

Технология стала новой оболочкой для существования тела

Нам Джун Пайк

посвящен еде и ее приготовлению, каждая страница открывает перед пользователем новые грани этого вида творчества — здесь есть и звуки готовки, и фотографии ресторанов в самых разных уголках планеты, и даже виртуальное путешествие на поезде туда, где готовят необычные блюда.

Медиаискусство продолжает развиваться, и неизвестно, во что оно может превратиться в будущем, существует ли предел технического прогресса и поиска новых творческих идей. Сегодня художники реализуют свои концепции в самых разнообразных формах, насколько позволяют их воображение и возможности.

**“Необходимо допускать неопределенность в искусство.
Хаос просачивается внутрь понемногу —
надо быть к этому готовым”**

Джейк Тилсон

К медиаискусству обращаются художники, получившие классическое образование, графические дизайнеры и фотографы, компьютерные специалисты, звукорежиссеры и все те, кто имеет опыт работы с цифровыми технологиями.

**В сухом остатке
Использование
современных технологий
для создания
новых форм искусства**

Глоссарий

Абстрактное искусство — преднамеренный отказ от изображения реального мира в произведениях искусства.

Абстракция — несколько искаженное изображение предмета, не имитирующее его подлинный внешний облик, но подчеркивающее в первую очередь его восприятие художником.

Авангардист — передовой, нетрадиционно мыслящий, чуждый условностям художник.

Академическое искусство — классический художественный стиль, поддерживаемый государственными художественными академиями; наибольшее распространение получил во Франции в XVIII–XIX вв.

Акриловая краска — быстросохнущая краска, в которой пигменты соединены с синтетическим растворителем.

Аллегория — сюжет, в котором люди и события изображены в символической форме.

Аморфный — не имеющий определенной формы или структуры.

Антропометрия — название, придуманное Ивом Кляйном для живописи, в которой в качестве кисти используется человеческое тело.

Ассамбляж — произведение искусства, созданное из предметов или частей предметов, имеющих иное функциональное предназначение.

«Бендей» точки — метод, при котором изображение создается при помощи цветных или черно-белых точек, образующих более глубокие цвета и оттенки.

Ванитас (*vanitas*, лат. — «пустяк, суета, тщеславие») — жанр живописи, обычно натюрморт, композиционным центром в котором

традиционно является человеческий череп, а предметы символическим образом напоминают о мимолетности и суетности жизни и тщеславных устремлений и неизбежности смерти.

Веристы (от лат. *verus*) — первоначально термин использован для характеристики художников Древнего Рима, которые максимально точно изображали персонажей своих работ, со всеми недостатками внешности — морщинами, шрамами, бородавками. Позднее так называли некоторых представителей «Новой вещественности», которые стремились к точному изображению действительности, сколь бы уродливой и отталкивающей она ни была.

Глизуаль (лессировка) — нанесение полупрозрачных красок поверх основной для получения глубокого цвета.

Граттаж — техника рисования, в которой изображение создается путем процарапывания слоя краски.

Гуманизм — оптимистическое мировоззрение, в центре которого сам человек, его опыт, мысли и надежды, обращенные к миру.

Дивизионизм — цветные точки или мазки, расположенные близко друг к другу в соответствии с теорией цвета, чтобы различные краски усиливали друг друга при взгляде на картину с некоторого расстояния.

En plein air — произведение живописи, выполненное на открытом воздухе, на природе, от начала до конца. В отличие от набросков, завершенных позднее в студии.

Жанр (фр. *genre* — тип) — различные темы в живописи

обычно классифицируют как разные жанры, но термин «жанровая живопись» относится к изображениям сцен повседневной жизни.

Импасто — наложение красок очень густым слоем.

Кватроченто — обобщающий термин, описывающий культуру и искусство Италии XV века, самого заметного периода в истории раннего Возрождения.

Классицизм — художественный стиль, подражание искусству античной классики.

Коллаж — художественная техника, размещение различных материалов — кусочки ткани, газеты, бумаги — на плоской поверхности.

Комплементарные цвета — цвета, расположенные на противоположных сторонах спектра. Помещенные рядом, они усиливают друг друга, становятся ярче.

Композиция — размещение отдельных элементов в художественном произведении.

Контрапост (ит. *contrapposto* — противоположность) — прием изображения человеческой фигуры, когда вес тела перенесен на одну, опорную, ногу, а другая нога согнута в колене. Бедрa и плечи при этом расположены в разных плоскостях, голова расслабленно склонена. Такая поза впервые появилась в древнегреческой скульптуре, а позднее у художников Возрождения.

Кьяроскуро (ит. *chiaroscuro* — светотень) — использование глубоких тонов для создания эффекта объемного изображения, резкий контраст света и тени.

Мобиль — движущаяся скульптура.

Модернизм — зародился, как и реализм, в конце XIX века, когда художники и дизайнеры решительно порывали с прошлым, создавая новые формы искусства, созвучные, на их взгляд, современности. Эти тенденции перекликались с идеалистическими воззрениями в обществе и верой в технический прогресс.

Мозаика — изображение, составленное из кусочков цветного стекла или камня, скрепленных раствором.

Монументальная живопись (мурализм) — очень большая картина, написанная прямо на стене здания.

Наивное искусство (примитивизм) — по-детски простая и искренняя живопись, сюжеты и техника которой напоминают детские рисунки.

Найденные объекты — художественное течение, известное также под названием *objets trouvés*. Произведением искусства являются предметы, найденные на распродажах или просто на улице и превращенные в арт-объект.

Нарративное искусство — повествовательное искусство, рассказывающее какую-либо историю.

Натурализм — художественное течение конца XIX — начала XX века, вдохновленное новыми естественно-научными идеями, особенно

теорией Дарвина. Представители его считали основной целью объективное, точное изображение окружающего мира.

Обратная перспектива — наряду с линейной перспективой способ изображения трехмерных объектов на плоской поверхности; искажение формы, создающее впечатление, что объект приближается к зрителю.

Онейрический — связанный со сном.

Пуантилизм — техника живописи, где на белую поверхность холста наносится множество крошечных цветных точек, так что с определенного расстояния они образуют нужный автору цвет.

Постмодернизм — обобщающий термин, относящийся к литературе, изобразительному искусству, философии, архитектуре и культуре в целом. Характеризует стремление к индивидуальной интерпретации; возник в 1960-х как реакция на модернизм. Две основные его черты — стирание границ между высоким искусством и популярной культурой, отказ от любого определения искусства вообще.

Реди-мейд — бытовые предметы, извлеченные из привычного окружения и представленные в виде произведений искусства.

Sans-serif — гарнитура, шрифт без засечек на концах букв (фр. *sans* — «без»).

Сфумато (ит. *sfumare* — «исчезать») — легкая «дымка» из тончайших слоев краски, которую наносили на свои полотна некоторые художники Возрождения — как, например, Леонардо да Винчи — для создания мягких полутонов.

Фигуративное искусство — максимально реалистичное изображение узнаваемых предметов окружающего мира.

Фотограмма — фотографическое изображение, сделанное без использования фотоаппарата. Объект помещают на фотобумагу или фотопленку и освещают таким образом, чтобы на фотоматериал попала его тень.

Фотореализм — художественное течение 1960-х, распространенное преимущественно в Америке. Возникло как реакция на минимализм и абстрактное искусство. Живописное изображение, выполненное в этом стиле, до мельчайших подробностей повторяет фотографию.

Фреска — вид живописи, в котором краска наносится на сырую штукатурку.

Фроттаж — создание изображения различных рельефных поверхностей посредством натирающих движений незаточенного карандаша.

Алфавитный указатель

- А**
 Абстрактный экспрессионизм 154, 160–163, 164, 166, 168, 170, 176, 178, 180, 194
 Абстракция 107, 148, 162
 Академическое искусство 60–63, 72, 75, 80
 Академия изящных искусств, Париж 60, 61, 62, 77, 78
 Альберс, Джек 133, 175
 Американская готика 159
 Андалузский пес (фильм) 153, 154, 154
 Андре, Карл 177, 178, 179
 Анушкевич, Ричард 173, 175
 Ар-деко 107, 111
 Ар-нуво 67, 86, 92–95
 Ари, Жан (Ханс) 116, 118, 153, 155
 Архипенко, Александр 105, 107, 109
 Ашканская школа 157
- Б**
 Базелитц, Георг 192, 193
 Байер, Герберт 132, 134
 Балл, Гуго 116, 117, 118
 Балла, Джакомо 108, 109
 Бантинг, Хит 201, 202
 Барбизонская школа 72–73, 74, 76, 78
 Барокко 40–43, 44, 46, 49, 53, 56
 Баския, Жан-Мишель 193, 194
 Баухаус 123, 126, 129, 131, 132–135, 166
 Бекманн, Макс 104, 148, 150, 151
 Берджин, Виктор 182
 Бердслей, Обри 93, 95
 Берна-Джонс, Эдвард 71, 82
 Бернар, Эмиль 84, 86
 Бернини, Джан Лоренцо 40, 41
 Блейк, Питер 168, 169
 Блейк, Уильям 56, 59
 Бойс, Йозеф 181, 184, 185, 187
 Боннар, Пьер 85
 Боннер, Роза 72, 75
 Босх, Иероним 32, 155
 Боччони, Умберто 108–111
 Буше, Франсуа 49, 50, 51
 Брак, Жорж 96, 104–107
 Бранкузи, Константин 178
 Браун, Форд Мэддокс 69, 71
 Брисли, Стюарт 185
 Бретон, Андре 119, 152, 153, 155, 160
 Бретон, Жюль 73, 75
 Бройер, Марсель 132, 133
 Бронзино, Аньоло 37, 39
 Брудтаерс, Марсель 181, 182
 Бруно, Кристоф 203
 Буддизма искусство 16–19
- В**
 Вазарели, Виктор 172, 174, 175
 Вазари, Джорджо 37, 39
 Ван Гог, Винсент 64, 66, 84, 85, 87, 91, 96, 97, 100, 102
 Ван Дейк, Антонин 40, 43
 Ван дер Вейден, Рогир 31
 Ван дер Лек, Барт 128, 130
 Ван Донген, Кees 97, 99, 101
 Ван Дусбург, Тео 128, 129, 130, 131
 Ван Риссельберге, Тео 89
 Ван Эйк, Ян 31, 46
 Ватто, Жан Антуан 48, 50
 Вексель, Луи 97, 105
 Веласкес, Диего 40, 41, 43
 Великая выставка (Хрустальный дворец, Лондон, 1851) 68
 Вермеер, Ян 45, 47
 Веронезе, Паоло 33
 Виж-Лебрен, Элизабет-Луиза 51
 Византийское искусство 20–23
 Виола, Билл 201, 202
 Вламник, Морис де 96, 99
 Возрождение 47, 52
 высокое 28, 32–35, 36, 38, 68
 раннее 28–31, 32
 Вортицизм 111
 Всемирная выставка в Париже (1855) 75
 Всемирная выставка в Париже (1900) 96
 Вуд, Грант 157, 159
- Г**
 Габо, Наум 124–127, 162, 174
 Гамилтон, Ричард 169, 202
 Гарлемский ренессанс 140–143
 Гауди, Антонио 92, 95
 Гиберти, Лоренцо 28
 Гилберт и Джордж 181, 185, 186–187, 200
 Гиперреализм 196–199
 Глез, Альбер 105, 107
 Гоген, Поль 81, 83, 85, 86, 87, 96, 97, 100, 102, 146
 Гойо Хасигути 114
 Гойя, Франсиско де 57, 59, 155
 Голдсуорси, Энди 188, 189, 191
 Гольбейн, Ханс 32, 33
 Готика 24–27
 Готье, Теофиль 80, 82
 Греция классическое искусство 12–15
 Гринберг, Клемент 165, 167
 Грис, Хуан 105, 106, 146
 Гропиус, Вальтер 132–135
 Гросс, Георг 101, 103, 149, 150, 151, 159, 195
 Группа «Искусство и Язык» 182
 Гудон, Жан-Антуан 55
- Д**
 Давид, Жак Луи 52, 53, 54, 55
 Дада 107, 111, 116–119, 151, 152, 155, 162, 168, 174, 176, 179, 181, 184
 Дали, Сальвадор 153, 155
 «Движение искусств и ремесел» 132, 133
- Де Кирико, Джорджо 136–139, 153, 197–198
 Де Кунинг, Виллем 161, 162, 163, 195
 Де Мария, Уолтер 188, 189, 190
 Дега, Эдгар 77, 78, 79
 Делакруа, Эжен 57, 59, 78
 Деларош, Поль 60, 63
 Делоне, Робер 104, 107, 166
 Делоне, Соня 105, 107
 Дерен, Андре 91, 96, 97, 99
 Джалл, Дональд 177, 178
 Джотто ди Бондоне 25, 28–31, 136
 Джонс, Джаспер 168, 170
 Джонс, Луи Майлоу 143
 Джонсон, Сарджент Клод 143
 Джонсон, Уильям Х. 143
 Дивизионизм 86, 89, 90, 91, 98
 Дикс, Отто 103, 149, 150, 151
 Донателло 29
 Дуглас, Аарон 140, 141, 143
 Дуччо ди Буонисенья 28, 29, 30
 Дюфи, Рауль 96, 97
 Дюшан, Марсель 116, 118, 119, 174, 180
 Дюшан-Вийон, Раймон 105, 107, 109
- Е**
 Египетское искусство, древнее 8–11
- Ё**
 Ёсида, Тоси 114
 Ёсида, Хироси 113, 114
- Ж**
 «Jodi art collective» 202
 Жан-Клод 190
 Жерико, Теодор 57, 59
 Жером, Жан-Леон 61, 63
 Живопись действия 161, 163, 184
 Живопись цветового поля 163, 164–167, 172, 176, 180
 Живопись четких контуров 166–167
- З**
 Золотое сечение 15
 Золотой век голландской живописи 44–47
- И**
 Импрессионизм 67, 76–79, 80, 84, 86, 87, 89, 91, 92, 96, 100, 113
 Иттен, Йоханнес 133
- К**
 Кабанель, Александр 61, 62, 63
 Кавасэ, Хасуи 112–113, 114
 Кайботт, Гюстав 77
 Кампен, Роберт 31
 Кандинский, Василий 101, 102, 103, 125, 126, 132, 133, 162, 180, 181
 Канова, Антонио 52, 53, 55
 Капров, Аллан 174
- Кара, Карло 108, 109, 110, 136–139
 Караваджо 40, 42, 43, 46
 Карраччи, Аннибале 43
 Кассат, Мэри 77
 Кейдж, Джон 184, 186
 Кинетическое искусство 172, 174
 Кифер, Ансельм 193, 194
 Клее, Пауль 101, 102, 132, 133
 Климт, Густав 93, 94, 95
 Клод, Лоррен 41
 Клоуз, Чак 196, 197, 198
 Кляйн, Ив 180, 182, 186
 Кляйн, Франц 160, 163
 Кнопф, Фернан 81
 Колдер, Александр 172, 174
 Коллинсон, Джеймс 70, 71
 Констебл, Джон 57, 59, 72, 76
 Конструктивизм 107, 111, 124–127, 130, 172, 174, 176, 179
 Концептуализм 180–183, 184, 191, 192, 195
 Корреджо 36, 38
 Косут, Джефф 182
 Крейг-Мартин, Майкл 182
 Крейн, Уолтер 93, 95
 Кубизм 87, 104–107, 110, 111, 119, 120, 121, 124, 125, 136, 138, 146, 162
 аналитический 105–106
 синтетический 106–107, 146, 166
 Курбе, Гюстав 73, 74, 75, 78, 83, 156
 Кутюр, Тома 61, 63
 «Кухонной раковиной школы» 159
- Л**
 Лалик, Рене 95
 Ланк, Доротея 157, 158, 159
 Ласко, пещерная живопись 5, 6
 Ле Витт, Сол 176–181, 183
 Леже, Фернан 105, 106, 107, 162
 Лейтон, Фредерик 81, 82
 Леонардо да Винчи 15, 32, 33, 34
 Лихтенштейн, Рой 169, 170
 Лонг, Ричард 188, 191
 Лонд-арт 188–191
- М**
 Магритт, Рене 153
 Мазаччо 30–31
 Мазеруэлл, Роберт 161, 162, 164
 Майер, Ханнес 133, 134
 Маке, Август 101, 102, 102, 103
 Макинтош, Чарльз Ренни 93
 Макмердо, Артур Хейгейт 92, 94
 Малевич, Казимир 120–123, 125–126, 165
 Ман, Рэй, 119, 152, 153

- Маньеризм 36–39, 68
 Мариетти, Томмазо 108, 110, 111
 Марк, Франц 101, 102, 103, 181
 Марке, Альбер 96, 97
 Марш, Реджинальд 157
 Масанов, Окумура 66
 Матисс, Анри 91, 96–99, 162
 Мексиканский мураллизм 144–147, 157
 Менгс, Антон Рафаэль 52, 55
 Мендбета, Ана 187
 Метафизическая живопись (*Pittura metafisica*) 136–139, 152, 155
 Метцингер, Жан 104, 105, 107
 Микеланджело 32, 33, 34, 36, 37, 38, 147
 Милле, Джон Эверетт 68, 70, 71
 Милле, Жан Франсуа 73, 74, 75, 83, 156
 Минимализм 167, 176–181, 191, 192, 195
 Миро, Хуан 153, 155, 163
 Мирон 12, 13, 13, 14
 Мис ван дер Роэ, Людвиг 133, 134
 Мондриан, Пит 128–131, 160, 162
 Моне, Клод 76, 77, 78
 Моранди, Джорджо 137, 138, 139
 Моризо, Берта 76, 78
 Моро, Гюстав 80, 83, 97
 Моровоу, Хисикава 64, 66
 Моррис, Роберт 177, 180
 Моррис, Уильям 82, 133
 «Мост» («*Die Brücke*») 101, 102, 103
 Мохой-Надь, Ласло 126, 134
 Мукс, Рон 197, 198, 199
 Мунк, Эдвард 100, 101, 102, 195
 Мур, Альберт 80, 82
 Муха, Альфонс 93, 94–95
- Н**
 Наби 86
 Наварро, Иван 178
 «Независимая Группа» 169
 Неоимпрессионизм 88–91, 98, 110, 172
 Неоклассицизм 51, 52–55, 56, 61, 62, 63, 68, 72
 Неопластицизм 124, 125, 128–131, 138, 166, 172, 180
 Неоэкспрессионизм 192–195
 Ницше, Фридрих 103
 «Новая ассоциация художников» 100
 Новая вещественность 148–151
 Новое медиаискусство 154, 200–203
 «Новые Дикари» группа 192, 194
 Нью-Йоркская школа 162
 Ньюман, Барнетт 162, 164–167
- О**
 Ольденбург, Клас 169, 170
 Оп-арт 172–175
- Ороско, Хосе Клемента 144–147
 Орфизм 107, 139, 152
 Охара, Косон 114
- П**
 Пайк, Нам Джун 200, 201, 202
 Парижский салон 48, 62–63, 72, 77, 91
 Пармиджанино 37, 39
 Певзнер, Антуан 125, 126
 Пенк, А. Р. 192
 Пепло, Сэмюэл Джон 98
 Первая международная выставка современного искусства в Америке (Нью-Йорк, 1913) 156
 Первобытовое искусство 4–7
 Перформанс 184–187
 Петерсон, Денис 197, 199
 Пещерная живопись 4–7
 Пикабия, Франсис 118, 119
 Пикассо, Пабло 104–107, 124, 137, 146, 153, 162, 192
 Писсарро, Камилл 76, 77, 78, 84, 87, 89, 91
 Писсарро, Люсьен 89, 91
 Поликлет 15
 Поллок, Джексон 160–163, 184
 Понтормо, Джакомо да 36, 37, 39
 Поп-арт 168–171, 175, 179, 183, 195, 196, 202
 Постимпрессионизм 67, 84–87, 98
 Постмодернизм 168
 Практистель 13
 «Праерафазитов братство» 68–71, 72, 82
 Пуантилизм 86, 89, 170
 Пуссен, Никола 41, 43
 Пюви де Шаванн, Пьер 80, 83, 85
- Р**
 Райли, Бриджет 172–175
 Раскин, Джон 68, 70–71
 Рассел, Джон Питер 97
 Раушенберг, Роберт 170
 Рафаэль 33, 34, 36, 68
 Реализм, 72–75, 76, 78, 80, 82, 113, 156
 Рейнольдс, сэр Джошуа 51, 70
 Рейнхардт, Эд 176, 177, 179
 Рейсдаль, Саломон ван 45, 47
 Рембрандт ван Рейн 40, 44, 47
 Ренуар, Огюст 76, 77, 78
 Ривера, Диего 144–147, 157
 Риджонализм 159, 162
 Ритвельд, Геррит 128, 131
 Родченко, Александр 124–125
 Рой, Пьер 153, 155
 Рококо 48–51, 53, 80
 Романтизм 56–59, 61, 62, 63, 68, 72
 Россетти, Данте Габриэль 69, 70, 71
 Россетти, Уильям Майкл 70
 Ротко, Марк 162, 164–167
 Рубенс, Питер Пауль 40, 43
 Руо, Жорж 96, 97, 103
- Русский футуризм 111
 Руссо, Луиджи 108, 111
- С**
 Салле, Дэвид 194
 Сараку, Тосусан 66–67
 Сартро, Андреа дель 38, 39
 «Салон Независимых» 88, 136, 137
 Салон Осенний 96, 99, 136, 137
 «Салон Отверженных», Париж 76, 78
 «Свободная форма» 193, 194
 Святого Петра базилика, Рим 32
 Северини, Джинио 108, 109
 Сегал, Джордж 158
 Седзабуро, Ватанабэ 112, 114, 115
 Сезанн, Поль 76–79, 84–87, 96, 97, 104, 105
 Сера, Жорж 88, 90, 91
 Серюзье, Поль 84
 Сецессионизм 93, 94
 Сикейрос, Давид Альфаро 144–147
 Символизм 80, 82–83, 86, 92, 94, 101, 136, 139, 146, 155
 Син ханга 112–115
 Синсакун ханга 113
 Синсуй, Ито 113, 114
 Синтетизм 85, 86
 Синьяк, Поль 86, 89, 91
 Сислей, Альфред 76, 77, 78
 Смит, Дэвид 161
 Смитсон, Роберт 188–191
 Соьер, Рафаэль 156, 158
 Сото, Хесус Рафаэль 173, 174
 Социалистический реализм 123, 125, 156–157
 Социальный реализм 151, 156–159, 162
 Станник, Питер 202, 203
 Стелла, Фрэнк 178, 179
 Сунсен, Наттори 112, 114
 Стивенс, Фредерик Джордж 70
 Стилл, Клиффорд 163, 164, 165, 167
 «Стиль», 128–131
 Супрематизм 120–126, 130, 165, 166, 172
 «Супремус» группа 123
 Сюрреализм 107, 111, 139, 147, 151, 152–155, 162, 164, 174, 184, 193
- Т**
 Татлин, Владимир 124–127
 Теософия 130, 131
 Тернер Дж. М. У. 57, 59, 72
 Тильсон, Джейк 201, 203
 Тиффани, Луи Комфорт 93, 95
 Тициан 32, 36
 Тулз-Лотрек, Анри де 85, 86, 87
 Тцара, Тристан 117, 119
 Тьеполо, Джамбаттиста 49, 51
- У**
 Уайльд, Оскар 81, 82
 Уистлер, Дж. Э. М. 80, 81, 82
 Укиё-э 64–67, 76, 112–113, 115
- Уолл, Джефф 202
 Уорхол, Энди 169, 170, 171, 185, 186, 193, 200
 Утамаро, Китагава 66
 Учелло, Паоло 31, 138
- Ф**
 Фальконе, Этьен Морис 51
 Фейнингер, Лионель 103, 133
 Фидий, 13, 14–15
 Фламин, Дэн 176, 177, 178
 Флакман, Джон 53
 «Флюксус» 154, 185, 195
 Фовизм 87, 96–99, 100, 105, 136, 164
 Фотореализм 196, 197
 Фрагонаро, Оноре 49, 51
 Франкенталер, Хелен 167
 Фридрих, Каспар Давид 57, 59
 Футуризм 108–111, 120, 121, 124, 125, 136, 138, 139, 184
- Х**
 Хальс, Франс 44, 47
 Хансон, Дуэйн 196, 199
 Хант, Уильям Холман 69, 69, 70, 71
 Хартлауб, Густав Фридрих 149, 150
 Харунобу, Сузуки 64, 66
 Хельмхайн, Готфрид 198
 Хипсиг, Андо 65, 67
 Хоббема, Мейндерт 45
 Хокни, Дэвид 168, 169, 202
 Хокусай, Кацусика 63, 67
 Хольц, Нэнси 188, 189, 190
 Хопер, Эдвард 156, 157
 Хофманн, Ханс 165, 166, 167
 Хэппенинг 174–177
- Ч**
 «Черная живопись» 176, 177–178
- Ш**
 Шад, Кристиан 149, 150, 151
 Шамфлери 75
 Шанн, Бен 157
 Шарден, Жан Батист Симеон 48, 51
 Шартрский собор 24, 26, 26
 Швабе, Карлос 81
 Швиттерс, Курт 117, 118, 119
 Шпатель, Джулиан 192, 194, 195
 Шпримф, Георг 149, 150, 151
- Э**
 Экспрессионизм 100–103, 110, 130, 146, 148, 151, 164, 180, 193, 196
 Эль Лисицкий 121, 123, 162
 Энгр, Жан Огюст Доминик 55, 62
 Эрст, Макс 117, 152, 153, 155, 160
 Эстес, Ричард 196, 197
 Эстетизм 80, 82
- Я**
 Явленский, Алексей фон 101, 103
 Японская гравюра 79, 86, 93

ББК 84.4
Х69

Copyright © Quercus Editions Ltd 2010
Originally entitled 50 ART IDEAS
YOU REALLY NEED TO KNOW
Published by arrangement
with Quercus Editions Ltd (UK)

Текст: Susie Hodge
Дизайн: Patrick Nugent

Сюзь Ходж — художник, искусствовед и историк искусства, автор более 50 книг об искусстве, среди которых монографии об импрессионизме, викторианском искусстве, древнеегипетском искусстве, о Пабло Пикассо и Клоде Моне. С. Ходж является членом Королевского общества искусств, читает лекции по всему миру.

Ходж, Сюзь

Х69 Искусство. 50 идей, о которых нужно знать. — Пер. с англ. М. Александровой. — М.: Фантом Пресс, 2014. — 208 с.

Искусство всегда являлось зеркалом, отражающим эпоху. Загадочное и таинственное, искусство ставило людей в тупик, сбивало с толку, восхищало, пугало, даже возмущало. Искусство — это и форма коммуникации, и украшение жилища, и религиозные культы, и пропаганда, и интерпретация реальности, и выражение эмоций. Эта книга — о 50 основных идеях, которые воплощены в искусстве с доисторических времен до наших дней. Мастера различных времен, культур и стран создали великое множество стилей и образов, самые значительные из них, менявшие не только само искусство, но и мир, вошли в эту книгу. Здесь есть все: от первобытной живописи до новейших течений, от Ренессанса до авангардизма. После этой книги можно будет взглянуть на искусство под другим, куда более широким, углом.

ISBN 978-5-86471-679-3 © М. Александрова, перевод, 2014
© «Фантом Пресс», оформление, издание, 2014

Сюзь Ходж ИСКУССТВО 50 идей, о которых нужно знать

Перевод
Мария Александрова
Редактор
Игорь Алюков
Корректоры
Ольга Андрияшина,
Виктория Рябцева
Директор издательства
Алла Штейнман

Подписано в печать 24.03.2014.

Формат 70×90/16.

Печать офсетная.

Заказ № 1403160.

Тираж 4000 экз.

Гарнитура «NewBaskervilleC».

Издательство «Фантом Пресс»:

Лицензия на издательскую
деятельность

код 221 серия ИД № 00378

от 01.11.99 г.

127015 Москва,

ул. Новодмитровская, д. 5А, 1700

Тел.: (495) 787-34-63

Электронная почта:

phantom@phantom-press.ru

Сайт: www.phantom-press.ru



Отпечатано
в полном соответствии
с качеством
предоставленного
электронного
оригинал-макета
в ОАО «Ярославский
полиграф-комбинат»
150049, Ярославль,
ул. Свободы, 97

По вопросам реализации обращайтесь:

ЗАО «Книжный клуб 36.6»

Офис:

Москва, Бакунинская ул., дом 71, строение 10

Почтовый адрес: 107078, Москва, а/я 245,

многоканальный телефон:

+7 (495) 926-45-44

e-mail: club366@club366.ru

www.club366.ru



Первобытное искусство
Искусство Древнего Египта
Греческое классическое искусство
Буддийское искусство
Искусство Византии
Готика
Раннее Возрождение
Высокое Возрождение
Маньеризм
Барокко
Золотой век голландской живописи
Рококо
Неоклассицизм
Романтизм
Академизм
Укиё-э
Братство прерафаэлитов
Реализм
Импрессионизм
Символизм и эстетизм
Постимпрессионизм
Неоимпрессионизм
Ар-нуво и сецессионизм
Фовизм
Экспрессионизм

Кубизм
Футуризм
Син ханга
Дадаизм
Супрематизм
Конструктивизм
Неопластицизм
Баухауз
Метафизическая живопись
Гарлемский ренессанс
Мексиканский мурализм
Новая вещественность
Сюрреализм
Социальный реализм
Абстрактный экспрессионизм
Живопись цветового поля
Поп-арт
Оп-арт
Минимализм
Концептуализм
Перформанс
Лэнд-арт
Неоэкспрессионизм
Гиперреализм
Медиа-искусство

phantom press



ISBN 978-5-86471-679-3



9 785864 716793 >
www.phantom-press.ru

12+