




LEVEL ONE

# Искусство XX века

Алина Аксёнова

 **БОМБОРА**  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва



# Вступление



Случалось ли вам выйти из галереи современного искусства с ощущением, будто вас жестоко обманули? Это впечатление, закономерное и частое, возникает в залах музеев, где представлены бетонные формы, обмотанные колготками, растущие на гладильной доске искусственные цветы или стоящие посреди зала пляжные зонтики с шезлонгами, названные модным словом «инсталляция». Мы чувствуем себя удивлёнными и даже разочарованными, ведь искусство в нашем понимании — это написанное красками на холсте изображение, высеченная в мраморе или отлитая в бронзе форма. Искусство должно будить чувство прекрасного, заставлять думать о вечном. Думать о прекрасном и вечном, глядя на консервную

банку, кажется, совсем невозможно, однако мы поставим перед собой сложную, но важную задачу: разобраться, почему всё-таки стоит называть столь неожиданные и далёкие от классики явления искусством. Для этого нам нужно проследить путь, которым шли художники XX века — ещё очень близкого к сегодняшнему дню, но такого сложного, наполненного катастрофами, войнами и революциями, новыми взглядами и новой моралью; это век, в котором по-другому стали выглядеть города, границы, люди и мир вообще.

Искусство — неотъемлемая часть жизни, одно из её проявлений, поэтому, поняв законы искусства XX столетия, мы откроем для себя нечто большее.

# Глава 1

**С чего всё началось.  
Академизм против  
импрессионизма**



Хотя календарный XX век и начался в 1900 году, определить начало культурного XX столетия непросто. Историки называют Первую мировую войну и 1914 год тем самым временем, когда новое столетие громко заявило о себе. Именно это событие провозгласило новые ценности, новое отношение к человеку, миру и жизни вообще.

Однако мы шагнём чуть дальше в прошлое и вспомним слова Анри Канвейлера, знаменитого торговца картинами:

**«Новый мир родился тогда, когда импрессионисты написали его». Именно с импрессионизма стоит начать разговор о том, как родились «новый мир» и новое искусство.**

Для этого мы отправимся во Францию, ведь здесь начиная с XVIII века жили самые влиятельные мастера и происходили громкие события в мире искусства, и импрессионизм — одно из них.

Официально импрессионисты появились на свет 15 апреля 1874 года в Париже, когда состоялась их первая выставка. Она принесла художникам только финансовые убытки и насмешки прессы. Тогда в одной из статей журнала *Le Charivari* Луи Леруа назвал авторов выставленных картин «импрессионистами», а по-русски — «впечатленцами», то есть теми, кто создаёт не живопись, а только впечатление. Быстро, небрежно, без внимания к деталям.

**Картины импрессионистов и правда очень не похожи на то, к чему привыкла французская публика XIX века. К чему же она привыкла?**

Французский зритель на ежегодных выставках, которые устраивала Академия художеств — главный орган в сфере искусства, определявший то, как должен работать живописец, — видел в основном картины современных ему мастеров.

Выставка называлась «Салон», поскольку более ста лет она проходила в одном из залов Лувра, который назывался «Квадратный салон». Сюда приходили не только любоваться искусством, но и приобретать его. Для богатеющих буржуа искусство стало отличным способом вложить деньги и вырасти в собственных глазах за счёт обладания полотнами великих мастеров. Сомневаться в том, что они великие, не стоило, ведь, чтобы попасть на выставку «Салона», нужно было пройти серьёзный отбор. Художники — выпускники Школы изящных искусств, где преподавали члены Академии художеств (ими становились заслуженные мастера, и это было невероятно почётно), представляли свои работы жюри «Салона», то есть специальной комиссии, которая решала, признать ли картину достойной выставки. Одобрение было сродни знаку качества, который получала картина, оказавшаяся в выставочном зале.



Клод Моне. Впечатление. Восходящее солнце. 1872 г. Музей Мармоттан-Моне, Париж

Академия художеств появилась во Франции в XVII веке и с той поры фактически руководила художественной жизнью страны. Здесь были разработаны принципы работы живописца, то есть что и как должен писать художник. Академия решала, какие темы достойны кисти живописца, а какие — нет. Для этого жанры живописи поделили на высшие и низшие.

Высшим жанром называли историческую картину — полотна с сюжетом из истории или мифологии: античные боги, евангельские сцены, сражения и т. д.

Ещё одним достойным высокого искусства жанром являлся **парадный портрет**, на котором показывали статус человека, уровень его богатства и лучшие качества личности. Большим вниманием и интересом в числе высоких пользовался жанр ню — изображение обнажённого тела.

Низшими жанрами считались бытовые сцены и пейзажи, а натюрморт был просто учебной работой, не заслуживающей внимания.

Каждый жанр предполагал определённый размер полотна. Самые большеформатные картины — исторические, чуть меньше — портреты и намного

скромнее — пейзажи, бытовые сцены и натюрморты.

Картина создавалась в три основных этапа, каждый из которых требовал тщательного исполнения. **Первое и главное, с чего начинал художник, — нанесение рисунка на подготовленный холст.** Он служил каркасом изображения, ведь линии очерчивают границы формы, в каком-то смысле дисциплинируют мастера и держат изображение в чётких, изначально намеченных рамках. После этого на холсте делается **подмалевок — предварительно обозначенные**, в основном серыми и коричневыми красками, **объёмы фигур**, чтобы показать свет и тень. Такая техника называется кьяроскуро. **Третий этап — работа красками**, которые наносятся тонкими слоями тонкой кистью. Последним слоем шла лессировка — прозрачный тонкий слой масляной краски, который наносят в финале работы для выравнивания живописной поверхности, придавая ей гладкий, завершенный вид. Благодаря лессировкам не видно следов от кисти и непонятно, как именно художник нанёс краски на холст.

Таким образом, вся техническая сторона работы была скрыта. Такая работа может длиться долго, но в результате получается полотно с абсолютно гладкой красочной поверхностью и очень хорошо прописанными деталями.

Если художник хотел пользоваться успехом у публики, иметь заказчиков и получать одобрение Академии, он не мог не подчиняться этим правилам.

Художник-академист должен был создавать величественные произведения, транслирующие вечные ценности, внушающие чувство восхищения.

Красота — важное требование к картине. Она должна присутствовать во всём: в фигурах и лицах героев, в изображении тканей, архитектуры и природы.

Как правило, в таких картинах художник давал не конкретную, а обобщённую и идеализированную реальность. Красоту и гармонию подчёркивала и композиция картины — она должна быть правильной, уравновешенной, напоминать красиво расставленные на театральной сцене фигуры. Такой подход к искусству называется академическим, а стиль, который мы описали, — академизмом.

Академизм главенствовал в искусстве Франции до конца XIX века.

Самым известным представителем академизма этого времени был Жан Огюст Доминик Энгр. Глядя на его работы, мы понимаем, что академизм базируется на идеалах и принципах



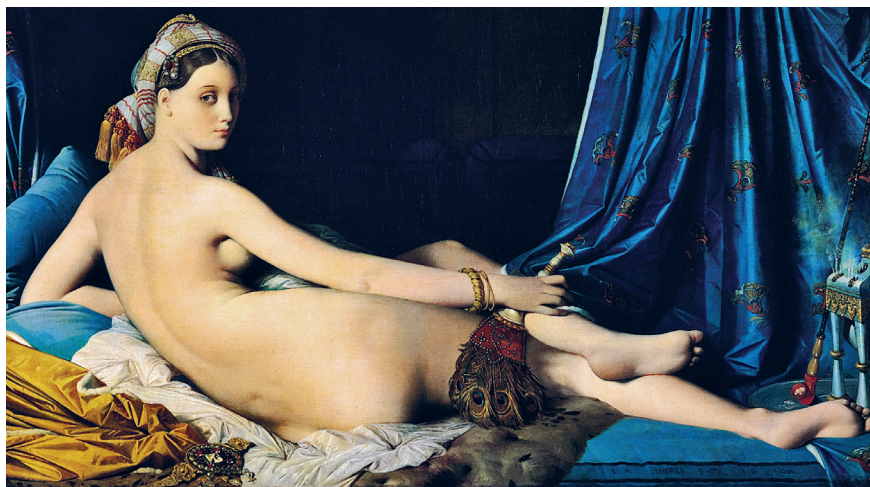
Жан Огюст Доминик Энгр. Послы Агамемнона у Ахилла. 1801 г. Национальная высшая школа изящных искусств, Париж

эпохи Возрождения и классицизма (XVI–XVII вв.), когда воспевались красота человека и гармония мира. Хотя и мир, и ощущение жизни в XIX веке сильно отличались от ренессансных, официальное искусство не отклонялось от норм, установленных несколько веков назад. На многочисленных работах Энгра мы видим исторических героев разных эпох, поражающих красотой и одухотворённостью. Атлетически сложенные, пропорциональные тела, спокойные лица с благородным греческим профилем, военные доспехи, говорящие о доблести персонажей, — всё это устойчивые мотивы картин художника.

Особым жанром, способным продемонстрировать мастерство и вызвать восхищение зрителя, являлся жанр ню, то есть обнажённая натура. Энгр и другие академики XIX века изображали наготу очень часто, ведь такие картины были популярны у заказчиков. Фигуры обнажённых пора-

жали красотой и изяществом линий, светлой нежной кожей без изъянов. Идеальным примером может служить «Большая одалиска» Энгра, ставшая одной из самых известных его работ в жанре ню. Обитательница восточного гарема изображена в сложной позе, которая позволяет любоваться красотой её тела. Мы видим линию спины, которая рифмуется с изгибом её правой руки, а плавные округлые формы плеч, бёдер и даже пяток рисуют нежный, женственный силуэт.

Очень важным в таких картинах является свет, равномерно ложащийся на все поверхности, — этот эффект скрывает недостатки внешности. К тому же такое равномерное освещение даёт возможность хорошо видеть все привлекательные детали картины — не только красивое женское тело, но и дорогие ткани, павлиньи перья веера, мех, жемчуг. Тщательное воспроизведение роскошных фактур завораживало зрителя и повышало ценность полотна. Проце



Жан Огюст Доминик Энгр. Большая одалиска. 1814 г. Лувр, Париж



Карикатура на выставку импрессионистов. Французская иллюстрированная газета Le Charivari, 1874 г. Национальная библиотека Франции, Париж

говоря, чем дороже были предметы, показанные на картине, тем дороже становилась и сама картина. Данное обстоятельство подталкивало художников к созданию всё новых и новых полотен, изобилующих изысканными материалами.

Приученные к такому искусству, посетители выставок оказались не готовы правильно воспринять живопись импрессионистов, у которой нет чётких контуров рисунка, тонких мазков, дорогих материалов, томных красавиц с мраморной кожей, дорогих мехов и героических сцен. Закономерно задаться вопросом, как и почему импрессионисты решились писать картины на другие темы и в совсем другой технике, ведь очевидно, что тогда это не могло принести им ни славы, ни материальной выгоды.

В середине XIX столетия как в Европе, так и в России в искусстве стали набирать обороты реалистические тенденции. Это касалось не только живописи, но и литературы. Можно вспомнить Бальзака, Флобера, Гоголя, Гончарова, Диккенса и др. Для реалистов стало очевидным, что античные и библейские мифы не способны ярко и живо рассказать о настоящем. Нужен был **пристальный и честный взгляд** на окружающий мир.

Такой взгляд уже замечен у художников-пейзажистов 30–40-х годов XIX века. Они работали в окрестностях деревни Барбизон, недалеко от Парижа, и писали дубовые рощи, мхи, лужи, пасущихся коров, пасмурное небо — одним словом, невзрачную французскую природу и крестьян с их повседневными заботами.

Для того времени подобный пейзаж был чем-то вызывающим, ведь обычно в качестве фона на картинах фигурировала идеальная природа Италии или Швейцарии: долины с классической архитектурой, зелёные луга и горы, тающие в нежной голубой дымке. Барбизонцы подошли к реальности ближе и стали писать её с натуры. А прежде живописцы изображали природу, как правило, руководствуясь одним лишь воображением, показывая её идеальный, придуманный облик.

Обыденную реальность сделали предметом изображения и другие французские реалисты, среди которых Гюстав Курбе, Жан-Франсуа Милле, Оноре Домье. Они писали некрасивые сто-



Гюстав Курбе. Похороны в Орнанах. 1849 — 1850 гг. Музей д'Орсэ, Париж

роны жизни: бедность, печальную старость, пьянство — то есть многое, что не вызывает эстетического восторга. Одной из самых показательных картин стала работа «Похороны в Орнанах» Гюстава Курбе. Это картина огромно-

го формата, на которой изображены похороны жителя маленького городка на востоке Франции — грустное и ординарное событие, написанное тёмными красками. Художник правдиво передаёт внешность немолодых



Эдуар Мане. Музыка в Тюильри. 1862 г. Галерея Хью Лейна, Дублин

и некрасивых людей: красные носы пьющих священников, заплаканные лица женщин, — а на передний план помещает зияющую дыру могилы. По академическим законам на полотнах такого масштаба могли изображаться только великие исторические события и уж точно не унылые провинциальные сцены. Курбе также не стал прописывать детали картины тонко и филигранно. Таким образом, он сильно вышел за рамки — и форматом, и сюжетом, и изобразительной манерой.

Ещё сильнее позволил себе выйти за рамки Эдуар Мане. Именно за этим мастером пойдут импрессионисты, вдохновившись его идеями и приёмами. В 1862 году он написал большую картину «Музыка в Тюильри». Французское общество расположилось для отдыха в саду неподалёку от Лувра, где каждую неделю проходили музыкаль-

ные концерты. Праздник, отдых на природе — очень популярная во французском искусстве тема, любимая и в XVIII, и в XIX веке.

Чтобы понять новый взгляд Мане, сравним его картину с работой мастера парадных портретов Франца Винтерхальтера. В 1855 году он также написал отдыхающих в тени деревьев француженок. На полотне «Императрица Евгения и её дамы» изображена супруга Наполеона III в окружении фрейлин. Художник показал её сидящей чуть выше остальных, в белом платье с фиолетовыми бантами, и выделил более интенсивным светом. Композиция картины абсолютно уравновешенная: левая часть соответствует правой, дамы показаны сидящими в кругу. В таком случае фон в виде деревьев кажется чем-то вроде декорации. Все дамы на картине — реаль-



Франц Ксавер Винтерхальтер. Императрица Евгения и её дамы. 1855 г. Шато-де-Компньен, Компньен

ные исторические личности. Младшей из них 28, а старшей 53 года, но они кажутся почти одинаковыми как по возрасту, так и внешне. Винтерхальтер показал их молодыми и миловидными, в роскошных пышных платьях с оборками и кружевами, у многих в руках цветы, что создаёт декоративный эффект.

У Мане всё иначе. Фигуры заполняют полотно от края до края, и хотя композиция картины горизонтальная и уравновешенная, она далека от классической. Если академизм всегда выводил на первый план только важные для сюжета и смысла детали, то у Мане здесь царит беспорядок: справа — пустые стулья, раскрытый зонт, играющие дети. На картине нет чётких контуров и детально выписанных привлекательных подробностей, не видно красивых лиц и кружев, хотя, несомненно, люди одеты нарядно, — просто художник не стал сосредотачиваться на этом. При всей небрежности изображения лица кажутся более индивидуальными, чем у Винтерхальтера.

Благодаря тому, что фигуры по краям картины обрезаны и будто не помещались «в кадр», возникает эффект оstanовившегося мгновения, словно герои застыли лишь на секунду. Это даёт ощущение естественно текущего перед глазами момента современной жизни. Мане передал общую атмосферу происходящего, показал настоящее, живое парижское общество, не припудривая его, в реальном времени и обстановке. Он показал атмосферу праздника и досуга, сосредоточив внимание на общем настроении картины, а не на отдельных декоративных подробностях.

При этом Мане не дал какой-либо оценки происходящему, а просто зафиксировал фрагмент окружающей жизни — так смотрит на неё прохожий, случайный наблюдатель со стороны.

Своим искусством Мане заявил, что современность — это не сцены из жизни высшего общества, изображённые на холстах тех форматов, что предписаны Академией. Он считал себя реалистом и всё, чего хотел как художник, это показать жизнь естественной, настоящей и разной. Прежние герои и старые методы для этого не подходили.

Многие картины Мане возмущали публику и критиков, зато художники нового поколения — будущие импрессионисты — вдохновились его смелыми идеями и приёмами.

Клод Моне, в будущем самый известный из импрессионистов, продолжил писать сюжеты про отдых на природе. В «Завтраке на траве» перед нами снова отдыхающие в тени деревьев французы. На первый взгляд художник довольно консервативно соблюдает академические установки и располагает фигуры на первом плане, а композиция разворачивается по горизонтали. Кроме того, рассадив героев вокруг расстеленной на лужайке скатерти, художник вписал их в фигуру эллипса, усилив ощущение порядка и равновесия композиции. Однако, присмотревшись к героям получше, мы понимаем, как далёк Моне от академизма. Все персонажи ведут себя непринуждённо, они общаются. Стоящая в центре дама поправляет шляпку, отдав спутнику зонт и шейный платок. Сидящая перед ними женщина протягивает



Клод Моне. Завтрак на траве. 1866 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

руку к тарелке, при этом внимательно смотрит на отдыхающего под деревом господина. Дамы слева ведут разговор между собой, а стоящая ближе всего к переднему краю картины собачка внезапно обернулась на них.

Невзирая на правильность композиции, художник передал мгновение общения людей, непринуждённого и лёгкого. Ощущению лёгкости вторят пятна света и солнечные блики, скачущие по поверхностям. Свет проникает на лужайку сквозь ветви деревьев, часть листьев находится в тени, а часть — на солнце. Художник показал это разными оттенками зелёного, изобразив быстрые переходы от светлого к тёмному, — это даёт ощущение быстрого движения, трепета листьев. Пробиваясь сквозь ветви, свет оказывается на скатерти, и световые пятна всё время перемещаются, двигаясь вслед за движением деревьев.



Клод Моне. Завтрак на траве. Фрагмент несохранившейся картины. 1866 г. Музей д'Орсе, Париж

В работе Винтерхальтера люди и природа не связаны между собой, деревья не отбрасывают тени друг на друга и на персонажей и служат простой декорацией, а Клод Моне показал своих героев в реальном освещении, что добавило сцене жизнеподобия. В позах нет аристократической жеманности — мы видим живую пластику героев. Вместе с тем Моне не стал прописывать внешность каждого из персонажей, не выписывает тонкой кистью ресницы и шёлковые ленты. Художник занял позицию зрителя, издаലെка бросившего взгляд на эту компанию, и вряд ли за это мгновение можно разглядеть такие мелочи. Так что и здесь художник оказался гораздо ближе к реальности.

К 1860-м годам изобразительное искусство будто окончательно решило для себя, что самое главное — быть внимательным и честным по отношению к окружающей реальности. Вглядываться в неё, говорить о ней и писать её. Для этого художник может работать только в окружении этой реальной обстановки и видя её собственными глазами, то есть выйдя на открытый воздух, или пленэр.

Когда живописцы вышли из своих тёмных мастерских и учебных классов, где было принято подолгу копировать гипсовые статуи, они увидели яркий дневной свет и столкнулись со сложной задачей: ни одна, даже самая яркая краска, самая светлая и сочная, не даёт той яркости, которую мы наблюдаем при свете солнца. Однако этого можно достигнуть, если правильно расположить цвета на холсте. В работе Пьера Огюста Ренуара «Понт-Неф» перед нами — залитый солнцем парижский мост, по которому движутся люди и экипажи.

Ощущение света создаётся за счёт лежащих рядом мазков синего и жёлтого, а также пары бледно-жёлтого и бледно-сиреневого, составляющих по отношению друг к другу контраст. Такие пары противоположных цветов (а в теории цвета они называются дополнительными цветами) делают друг друга интенсивнее, сочнее. Этот оптический эффект использовали художники ещё XVI века, но особым методом передачи яркости дневного света, являющегося важнейшим объектом изображения, это стало у импрессионистов. Поставив цель показать окружающий мир реальным, они ввели то, что прежде не играло роли, — поместили объекты в реальную не только обстановку, но и световоздушную среду. А воздух всё время движется, отсюда блики, пятна, тени.

Ещё один новый важный приём, позволивший усилить светоносность картин, — цветные тени. Прежде их стандартная расцветка была серо-коричневой или чёрной, но, присмотревшись к освещённым объектам, художники заметили, что тени приобретают оттенок самого объекта и поверхности, на которую отбрасываются.

Когда меняется освещение, меняется цвет и предмета, и тени.

Отсюда внимание импрессионистов к этим изменениям света в течение времени, они замечают, как меняются краски. Так возникли знаменитые серии, в которых показан один и тот же мотив, но в разное время дня и при разной погоде. Моне писал Руанский собор и вокзал Сен-Лазар, скалы в Этрета и стога сена, Камиль Пис-



Пьер Огюст Ренуар. Понт-Неф. 1872 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон

сарро создавал десятки картин с изображением одних и тех же бульваров. Искусство прошлых веков действовало с точностью наоборот: художники писали разные сюжеты, но свет изображали одинаково. Импрессионисты стали писать один и тот же объект много раз, но всегда по-разному освещённый. **Теперь акцент сместился: важно не то, ЧТО изображено, а КАК.**

В буквальном смысле увидев мир собственными глазами, художники обнаружили, что по-разному освещённые или затенённые части предметов имеют разные оттенки, а иногда и вовсе меняют свой цвет. Например, если рядом расположить предметы красного и синего цвета, то они начнут отбрасывать



Пьер Огюст Ренуар. Понт-Неф. Увеличенный фрагмент картины. 1872 г. Национальная галерея искусства, Вашингтон