

ЛУЧШЕЕ В МИРОВОЙ ЖИВОПИСИ

Косякова Валерия Александровна
Поздняков Дмитрий Игоревич

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО
МОДЕРНИЗМ

УДК 7.036
ББК 85.1

Дизайн обложки *Владисла Воронин*

Научные рецензенты: д.ф.н. *А. В. Марков*, д.иск.н. *Д. Д. Харман*

Косякова Валерия Александровна, Поздняков Дмитрий Игоревич
К71 Европейское искусство. Модернизм / Валерия Косякова, Дмитрий Поздняков. — Москва: Издательство АСТ, 2026. — 240., илл. — (Лучшее в современной живописи).

ISBN 978-5-17-187195-6

Валерия Косякова — кандидат культурологии, доцент РГГУ «Высшей школы европейских культур», основательница центра «Пунктум», исследовательница визуальной культуры.

Дмитрий Поздняков — специалист по истории и теории кинематографа и визуального искусства, культуролог.

Перед вами — занимательный арт-детектив о революциях и трансформациях в искусстве. Авторы не просто перечислили имена знаменитых художников, течения, школы и сообразные им характеристики, но объяснили, как и почему менялось искусство за последние полтора века.

Почему нынешнее искусство столь отлично от художественных исканий ушедших времён? Как трансформировались представления о красоте, как менялась роль художника в обществе? Что поможет нам разобраться в современном искусстве? Чем оно отличается от актуального, рождающегося на наших глазах, здесь и сейчас?

Актуальные аналитические теории и разные интерпретационные подходы, рассмотренные в книге, помогут обрести читателю критическую дистанцию для панорамного взгляда на визуальную культуру XX столетия.

**УДК 7.036
ББК 85.1**

ISBN 978-5-17-187195-6

© В. Косякова, текст, 2026
© Д. Поздняков, текст, 2026
© Русский музей, 2026
© Издательство АСТ, 2026

ПРИБЛИЖЕНИЕ К XX ВЕКУ



Описание истории искусства XX века чаще всего начинается с поисков переломного момента, запустившего производство образов, радикально отличавшихся от живописи прошлых веков. Стало общим местом — видеть и утверждать исток новизны в живописи импрессионистов. Всякая книга по современному искусству сперва старательно укажет читателю на Эдуарда Мане, Клода Моне, Камиля Писсарро и следом на постимпрессионистов — Винсента ван Гога, Поля Гогена, Поля Сезанна, Анри Матисса — как на пионеров модернизма. Однако этот эстетический вулканический выброс, случившийся во Франции во второй половине XIX века и бесповоротно изменивший ландшафты искусства, возник отнюдь не на пустом месте. Ситуация назревала подобно магме, долго таящейся в незримых недрах, но наконец атаковавшей изнутри земную кору — обжитую и обманчиво спокойную поверхность.

Революционные изменения, приведшие к столь радикальным метаморфозам в искусстве, которые мы наблюдаем сегодня, взрастали из множества корней в почве европейской цивилизации. Невозможно и бессмысленно сводить всё к одному фактору. Калейдоскоп образов, пёстрая, мозаичная, раздробленная картина визуального мира собирается воедино лишь только под пристальным взглядом исследователя, изучающего и систематизирующего откровения, прозрения, бунты, случайности и закономерности, мазки краски и градиенты цвета в общую, единую, внятную линию становления стилей и школ. Однако ситуация много сложнее.

Эдуард Мане и кружок по интересам

Погожим воскресным днём 1869 года Эдуард Мане вышел из своей мастерской, расположившейся на бульваре Клиши на Монмартре, и отправился в кафе «Гербуа». Подобный путь он проделывал регулярно и уже не первый год, но по воскресеньям, вторникам и пятницам — с особым энтузиазмом. Ведь именно в эти дни кафе наполнялось атмосферой острых споров между художниками, писателями, любителями и почитателями искусств. Завсегдатаями этих встреч были Эмиль Золя, Антонен Пруст, Фредерик Базиль, а также молодые художники, ищущие и жаждущие нового выразительного языка в живописи: Эдгар Дега, Клод Моне, Пьер-Огюст Ренуар и Альфред Сислей. Иногда к ним присоединялись Поль Сезанн и Камиль Писсарро. Так в «Гербуа» стихийно складывался кружок по интересам. Спустя годы история искусств нарекла его батиньольской группой, поскольку по причине бедности большинство художников имели мастерские в Батиньоле — районе Парижа с низкой



■ Эдуард Мане. В кафе «Гербуа». Литография. 1869

арендной платой. Имена же участников группы красноречиво показывают, что её ядро — будущие импрессионисты.

Спорили о реформации живописи, о ветхости Академии художеств, о современности. Писарро говорил, что новый стиль или новая живопись невозможна без изменения общества: пока не появится зритель, интересы которого отличаются от буржуазной эстетики горожанина, воспринимающего живопись как декор или признак элитарности, — современное искусство не состоится. Писсарро слыл анархистом. Эдуард Мане к этому времени уже оскандалился на выставке Отверженных. Пусть Мане и желал всем сердцем признания Академии, однако же он чётко видел поколение художников, совершенно не похожих на всех своих предшественников. На этих оживлённых дискуссиях присутствовали коллекционеры и галеристы, формируя сообщество любителей современного искусства.

Что изменилось для французских художников к середине XIX века?

Во многом проблему для возникновения нового искусства представлял пресловутый академизм с его деспотической монополией на «правильную» живопись. Ведь Академия самозабвенно пестовала свой канон живописной техники, идущий от эпохи Возрождения, когда во главу угла встали определённые образительные законы и правила. В первую очередь, это перспектива — особая организация иллюзии реальности и глубины внутри пространства полотна, — ставшая императивом и базисом для всякого художника на века. Ренессанс вприснул искусству долгоиграющую прививку нормативной фигуративности. С тех пор персонажи, предметы, пространства и композиции беспощадно укладывались в прокрустово ложе основанных на математическом расчёте схем.

Перечень сюжетов и тем также не баловал зрителя разнообразием: мифологические, христианские, исторические — для монументальной живописи, а для частной, более камерной и декоративной, — портреты, натюрморты, пейзажи, бытовые сцены. Художники трудились в мастерских, из поколения в поколение воспроизводя и «шлифуя» канон. Обучение ремеслу не предполагало вольностей и определяло даже траекторию движения руки с кистью. В результате и глаз художника видел только то, к чему его подолгу приучали, и все приобретённые навыки соответствовали ожиданиям аудитории. Однако к 1860-м годам появилось поколение художников, чаяния и планы которых радикально отличались от косности, инертности и чванства академистов.

Важнейшая веха в искусстве второй половины XIX столетия — это устойчивое ощущение причастности к эпохе, среде, технологиям, стремительно несущемуся времени прогресса. Современность вззошла на сцену в окружении новой эстетики и революционного искусства. Актуализировалось само понятие современности, предполагающее и формирующее сообразную ему оптику взгляда на мир. Именно будущие импрессионисты почувствовали себя художниками, живущими в городской культуре, в сердце европейской цивилизации, в определённой социополитической ситуации, в уникальную историческую эпоху, которую уже не в силах были описать античные мифы и библейские предания. Новые времена требуют новых сюжетов, которые обретаются сплошь и рядом, прямо за окном или за дверью, — их нужно лишь распахнуть пошире, как и полуприкрытые догматическим сном и академическими шорами глаза. Жизнь и пульс современности отвергают все устоявшиеся темы и способы выразительности, порядком набившие оскомину. Кроме того, новая живопись неизбежно требует иных приёмов, техник и форм.

Новая скорость

Призрак революции искусства бродил по Европе в течение XIX века, проявляясь в разных национальных культурах, прежде чем воплотиться и предстать во всей мощи во Франции на полотнах импрессионистов.

Назарейцы и прерафаэлиты сделали своё дело. Тем не менее их вряд ли можно назвать непосредственными предшественниками импрессионизма. На картинах назарейцев хорошо заметны отклонения от академических норм и правил перспективы, фигуративности, композиции, но при освоении новых идей и тем сохранялась все-таки некоторая скрупулёзность и прописанность деталей — часто в большей степени, чем у представителей Академии. Помимо этого, они продолжали писать мифологические сюжеты, от которых импрессионисты откажутся вовсе.

Переносясь с британской почвы обратно на континент, следует задержаться и помянуть добрым словом ещё одного принадлежащего эпохе романтизма художника — Уильяма Тёрнера. В отличие от прерафаэлитов, его мало беспокоили проблемы современной жизни или бунт против академического искусства. Однако постепенно, на протяжении жизни Тёрнер подошёл вплотную к такому способу изображения природы, который формально сопоставим с тем, что позднее появится на картинах импрессионистов. Расплывчатость мимолётного впечатления, игра градиентов и сгустков зачастую слишком ярких красок, туманность и смутность линий и силуэтов едва опознаваемых объектов — всё это несомненно роднит полотно Тёрнера отнюдь не только с импрессионизмом, но и с абстрактным, и с фигуративным искусством XX века. Недаром спустя более ста лет после смерти Тёрнера его именем названа одна из премий в области современного искусства, учреждённая в 1984 году.

■ Уильям Тёрнер. Дождь, пар и скорость. 1844





■ Джон МакНэвен. Интерьер Хрустального дворца и выставочных павильонов. 1951

Картина «Дождь, пар и скорость» примечательна не только предимпрессионистским мерцанием красок: цвета и света. Зритель будто начинает осязать физические явления — дождь и пар, — превращённые формы водной стихии. Появляется и тема скорости, неизменно актуальная для всего модернистского искусства и представленная через стремительно мчащийся по только что построенной Большой западной железной дороге паровоз. В знаменитом эссе «Париж, столица XIX столетия» Вальтер Беньямин обратит внимание на стремительное развитие торговых отношений: растущие темпы производства товаров нуждаются в новых стратегиях сбыта и распределения. Логика рынка толкает и ведёт прогресс. Научные революции работают на капитализм. Открываются новые сплавы металлов. Впервые железо используется как строительный материал, создаются рельсы, прокладываются железные дороги, по которым ресурсы стремглав доставляются в большие города, развивая рынок. Эти прогрессивные достижения триумфально заявили о себе на Великой выставке промышленных работ всех народов 1851 года в лондонском Хрустальном дворце, возведённом в кратчайшие сроки, по новым технологиям, из железа и стекла, по сути, из тех же рельсов, согнутых арками. Эта грандиозная постройка стала символом торжества прогресса и капитала. Выставка предьявляла миру последние научные открытия и индустриальные инновации: от современных машин и чудесных технических приспособлений до разнообразной ремесленной продукции и декоративных произведений. Архитектура дворца воспевала модернизм и воплощала

прогресс, напоминая образы вокзала и поезда, актуализованные вскоре во многих произведениях визуального искусства. Модернизация XIX столетия — это комплексный процесс множества взаимосвязанных перемен в производстве, экономике, а следовательно — в жизни городов, социальном укладе, и, конечно, в эстетике.

Барбизонцы & Со

Первыми художниками во Франции, почувствовавшими грядущие радикальные изменения, были барбизонцы (Теодор Руссо, Жан-Франсуа Милле, Шарль-Франсуа Добиньи, Жюль Дюпре и др.). Следует сделать оговорку, что сегодня их картины, как и картины повлиявших на них романтиков (Эжена Делакруа, Камиля Коро, Гюстава Курбе), могут показаться нам тёмными, скучными и даже вполне традиционными. Тем не менее если сопоставить их с полотнами классицистов и взглянуть на них глазами зрителя XIX века (особенно — первой его половины), глазами, привыкшими исключительно к академической, салонной живописи, то можно почувствовать, сколь необычна и свежа для той эпохи манера этих мастеров. Увы, они не снискали головокружительной популярности, но позднее на них обратили внимание художники-новаторы конца XIX века. Так, например, фигурами земледельцев (сеятелей, косарей), написанными кистью Жана-Франсуа Милле, спустя годы будет вдохновляться постимпрессионист Винсент ван Гог.

Затяжной выход на сцену начался с полотен Милле, Коро и Курбе. Хотя эти художники и различались по своим взглядам и манере писать, но определённо их объединяла некая маргинальность тем, приёмов, сюжетов: конечно, по отношению к академическому и салонному мейнстриму в живописи.

Милле проявляет интерес к народному, крестьянскому. Вместе с тем — от его картин веет иносказанием. Крестьянство будто бы сакрализируется

■ Жан-Франсуа Милле.
Сеятель. 1850



■ Винсент ван Гог. Сеятель.
1888

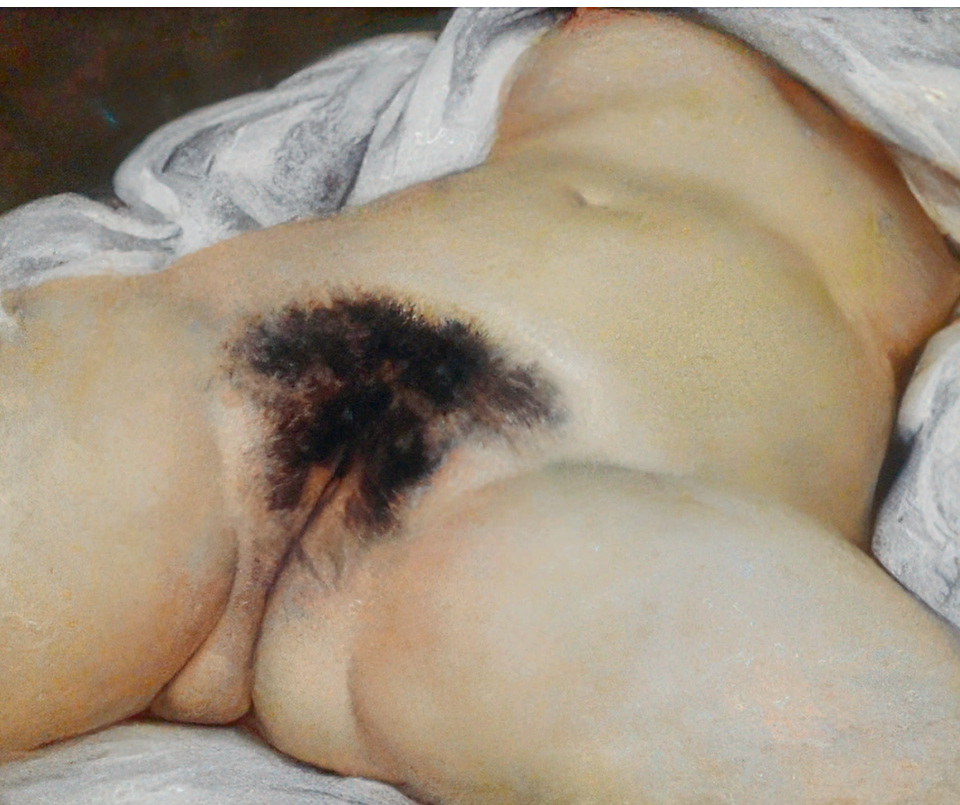


и наделяется христианским символизмом. Земля — обожествляется. Недаром Ван Гог вдохновлялся холстами Милле, рассмотрев в нём живописного квази-проповедника. Крестьянин-сеятель — пророк, художник. Фигура сеятеля встраивается в христианскую систему образов и отсылает к известной притче Иисуса, как и в пушкинских строках: «Свободы сеятель пустынный // Я вышел рано, до звезды...».

Камиль Коро тоже обратился к темам крестьянской жизни. Его полотна полны тёмных, землистых цветов. Природа на них не идеализирована, — она как будто истлевет в процессе жизни. Его исследования света и склонность к запечатлению пейзажа на пленэре предвосхищают импрессионизм. Однако же Коро боялся потрясений как в искусстве, так и в политике, и на протяжении жизни соблюдал верность неоклассической традиции, которой он обучался. Если он и отклоняется от этого к концу своей карьеры, то только чтобы отдаться воображению, воспоминаниям и чувствам, предвещающим в большей степени символизм, нежели импрессионизм.

Приятель Камиля Коро — Гюстав Курбе — одна из самых значимых фигур в становлении живописи. Курбе свершил важный переход от романтизма к реализму. Свою революционную программу — «изображать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке... одним словом, создавать живое искусство» — он воплощал кистями

■ Гюстав Курбе. Происхождение мира. 1866



и красками, а в 1855 году сформулировал в «Манифесте реализма». Гюстав Курбе был великим возмутителем. Его нашумевшая картина «Происхождение мира» (1866 года), нарушившая и поправшая каноны изображения женского тела, долго рассматривалась как бессовестная эстетическая провокация и не выставлялась более 120 лет.

Праздник, который всегда с толпой: одиночество и субъективность

Как альтернативу сложившимся догматам академизма импрессионисты выдвинули свой лозунг: художник должен писать только то, что он видит, и так, как он видит. Этой установке предшествовали определённые социальные трансформации, вызвавшие радикальные перемены и в мире искусства.

Для импрессионистов утратил актуальность весь многовековой опыт создания картин на исторические и мифопоэтические темы. Художники ощутили «здесь и сейчас» своей цивилизации, кардинально отличающейся от мифов и мифологий, прельщавших умы и сердца живописцев былых эпох.

Ощущение пульса времени вывело художников на улицу — на пленэр. Современный город открылся и показал себя. У Клода Моне и Камиля Писсарро столица Франции занимает почётное, если не главное, место в живописи. И это не деревянный, старый, романтический или выдуманный Париж. Это город, полный буйства, скоростей и красок: карет, фонарей, иллюминации, рекламных вывесок, массовых мероприятий, бессчётных улиц, площадей и проспектов. Это праздник, который всегда с тобой, — как на картинах Огюста Ренуара, где представлены кружения в танце, совместные гуляния и увеселения, эйфория парижской повседневности.

Клокотание городской жизни, отображающее «рождение масс», которое скоро будет отрефлексировано в трудах Гюстава Лебона и Хосе Ортеги-и-Гассета. Плакаты и флажки, заинтересованные прохожие и зеваки участвуют в жизни большого города. Картина Моне показывает нам Париж того времени, с перестроенными широкими улицами, оживлённым движением карет и модными фланёрами.

Оборотная сторона бурной жизни мегаполиса — одиночество в большом городе. Персонажи картин Эдгара Дега и Эдуарда Мане задумчиво, замкнуто и разобщённо поглощают свой абсент в кафе «Новые Афины», погружаясь в пучину меланхолии. Разрастаясь, город превращается в человеческий муравейник, толпы незнакомцев переполняют улицы, парки и площади, что приводит к рождению чувства радикальной отчуждённости и экзистенциальной тоски, которая в XX веке проявит себя уже с особой мощью.



■ Клод Моне.
Бульвар Капуцинок
в Париже. 1873



■ Пьер Огюст Ренуар. Бал в «Мулен де ла Галетт». 1876

Бал, смех, разговоры, лампы, улыбки — эта картина передаёт атмосферу женской эмансипации и насыщенной городской культуры. Париж сияет светом установленных повсюду горящих газовых ламп. Так Ренуар подчёркивает превращение столицы Франции в бессонный город, полный несмолкаемого веселья.

Импрессионисты показывают нам город, моду, привычки, быт, повседневность, праздник, веселье и радость, скуку и тоску. Они стали скриптами своей эпохи — показали и задокументировали её. Темп и ритм современной им жизни, неистовой и ускользающей, требовали иных изобразительных средств, иных способов уловления и фиксации кистями и красками. Само название — импрессионизм (от *фр.* *Impression* — впечатление) предполагает краткость восприятия проносащегося перед глазами потока жизни, а также скорость изображения мимолётных впечатлений на полотне. Потому язык и стиль письма новых художников радикально отличался от их предшественников.

Стремление к выстраиванию новой визуальности на базе своего собственного чувства, видения, опыта — это центральный тезис импрессионистов и важнейший признак прихода модернистской эпохи. Академическая, станковая живопись создала канонический визуальный язык: краски на холстах соединялись в цветовой монолит, в «правильно» распределённое на плоскости сочетание пигментов, обеспечивающее иллюзию реальности. Импрессионисты же будто бы подвергли сомнению незыблемость и истинность этой реальности. Многовековые каноны и композиции,



■ Эдуард Мане. Сливовица. 1877

Что в креманке у посетительницы кафе? Шоколадное мороженое? Отнюдь нет! В неё налита сливовица — крепкий алкогольный напиток, очень популярный в Париже в 1877 году, когда Эдуард Мане написал свою картину. Тихая, меланхоличная сцена. Задумчивая, грустная, утомлённая молодая женщина курит сигарету. Мане писал картину, основываясь на личных наблюдениях, сделанных в знаменитом кафе «Новые Афины» — месте встреч многих импрессионистов и постимпрессионистов, в том числе Матисса, Ван Гога и Дега. В этом кафе Дега написал свой «Абсент», а Мане — «Сливовицу». Здесь мы видим женщину — эмансипированную, свободную, но и погружённую в тоску отчуждения. Модель для этой картины — прекрасная актриса Эллен Андре — появляется и на полотне Ренуара «Завтрак гребцов» так же пьющей и одинокой.



■ Эдгар Дега. Абсент. 1876

Тональность сцены передаёт грустную, похмельную атмосферу скромного заведения. Изначально работа называлась «Эскиз французского кафе», потом «Люди в кафе». Одиночество пропитывает жизнь в большом городе. Дега изобразил всё ту же актрису — Эллен Андре, а рядом — художника Марселена Дебутена. Хотя фигуры утомлённых героев — это собирательный образ ночных любителей абсента. Они сидят за столиком в «Новых Афинах». Эллен Андре — звезда кабаре «Фоли-Бержер», но здесь она предстаёт простой измождённой женщиной. Ноги вытянуты вперёд, плечи опущены, взгляд потух. Перед ней на столе стоит бокал с абсентом (явно не первый), а перед её опустошённым и отёкшим спутником — бокал с мазаграном, популярным средством от похмелья.