

КЛАССИКА ЛЕКЦИЙ ПОДАРОЧНОЕ ИЗДАНИЕ



Издательство АСТ
Москва

ВАЛЕРИЯ КОСЯКОВА

Современное искусство

МОДЕРНИЗМ

ДМИТРИЙ ПОЗДНЯКОВ

УДК 7.036
ББК 85.1
К71

Дизайн серии Григория Калугина
Художественное оформление Алексея Родюшкина

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

В оформлении обложки использована картина К.С.Малевича
«Красный квадрат» (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях),
1915 г., Русский музей

Косякова Валерия Александровна, Поздняков Дмитрий Игоревич
К71 Современное искусство. Модернизм / Валерия Косякова, Дмитрий
Поздняков. — Москва: Издательство АСТ, 2026. — 512 с., илл. — (Клас-
сика лекций. Подарочное издание).

ISBN 978-5-17-152604-7

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 978-5-17-152604-7

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

Предисловие

В 1915 году Казимир Малевич продемонстрировал зрителям свой — ставший вскоре знаменитым — «Чёрный супрематический квадрат». В 1919 году Марсель Дюшан пририсовал Моне Лизе усики. В 1959 году Джон Кейдж на выступлении в полном зале слушателей ничего не играл на пианино 4 минуты 33 секунды. В 1991 году члены группы «Э.Т.И.» провели нашумевшую акцию, выложив своими телами три буквы известного обценного слова на Красной площади, где в 2013 году состоялась и «Фиксация» Петра Павленского. После этих радикальных художественных жестов, произведений, высказываний вопрос «а почему, собственно, это искусство?» не утрачивает актуальности. И действительно — что такое искусство в XX и тем паче в XXI веке, когда уже у каждого есть возможности творить и выставляться в пространстве реальном или виртуальном? Почему одни работы выделяются из сонма других как знаковые для эпохи и как культовые для поколения? Какие произведения искусства стали таковыми в XX столетии и почему? Нас интересовали и многие другие вопросы, ответы на которые мы тщательно (но часто — тщетно) искали в книгах и в исследованиях. Большая часть литературы об искусстве XX века сосредоточена на эстетических достижениях высокого модернизма до Второй мировой войны. Другие популярные источники специализируются на прославленных именах и ключевых шедеврах. Ни первый, ни второй подход не мог утолить жажды познания в нас — читателях, желающих понять, когда начались коренные изменения, с чем они были связаны и как ныне искусство стало столь необычным и разнообразным. Поэтому мы задались целью свести воедино разные аспекты интеллектуальной и художественной культуры, что позволило бы освежить взгляд на становление современного искусства.

С приходом эпохи модернизма — с середины XIX столетия — в европейских странах наступило время кардинальных изменений в живописи, литературе, музыке. Разрастались и развивались города, разгорались борьба рабочего класса за свои права и женская эмансипация, конвейеризировалось производство и трансформировались рыночные отношения, рождалась культура отдыха и досуга. Эти и прочие факторы меняли картину мира и ландшафты всё

стремительнее обновляющегося искусства. Вместе с тем такое широкое и обобщающее понятие как «модернизм» не подразумевает гомогенного единообразия. Разные стили, течения, эстетические жесты и художественные формы то дополняли и поддерживали друг друга, то вступали в конфликт и ожесточённую полемику, реконструируя и деконструируя и без того мутирующую действительность.

В первом томе мы описываем основные принципы и признаки модернистской визуальной культуры, во втором — прослеживаем, как надламывался, менялся модернизм, преодолевая себя по пути к логике «пост». Зонтичный термин «постмодерн» мало что объясняет, но маркирует смену парадигмы, приход новой культурной ситуации: глобализации, постиндустриализации, мира множественности. Демаркационной линией, границей концептуально различных эпох стал, прежде всего, период Второй мировой войны.

Во втором томе мы подробно рассматриваем художественные стратегии и практики, сложившиеся после радикального опыта дегуманизации. Художник и власть, художник и общество, художник наедине с собой, — мы фиксируем хитросплетения индивидуальных мироощущений и культурного кода исторической эпохи. Эта интенция обеспечила книгу обилием параллелей между разными сферами и видами интеллектуальной и художественной культуры. В интерпретациях произведений и тенденций мы учитывали актуальные критические методы: лингвистические, семиотические и феминистские теории, гендерные исследования, фрейдомарксизм, анализ дискурса власти, идеи французских структуралистов и постструктуралистов.

Основной материал этой книги — европейское и американское искусство. Мы также освещаем культуру советскую и постсоветскую, как цивилизационно близкую европейской. Лишь отчасти затронута искусство других континентов земного шара: такой европоцентристский подход инспирирован и обусловлен нашими персональными интересами и техническими ограничениями объёма и формата энциклопедических книг по истории искусства всего XX столетия.

Первый том данного издания освещает историю становления модернистского искусства от импрессионизма до новой вещественности. Второй — начинается с сюрреализма и заканчивается XXI веком. Оба тома взаимосвязаны спецификой анализа множества художественных направлений и метаморфоз, составивших парадоксальную историю современного искусства. Тотальная художественная тенденция, которую и в наши дни можно по-прежнему назвать актуальной, — это процесс освобождающего, созидательного или позитивного распада — ретардированно революционного движения художественных практик и актов от единства к многообразию.

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, Камилля 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, возрастали 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.

Поэтому мы будем перемещаться в эпохах и периодах, аспектах и нюансах, забегать вперёд и возвращаться, дабы панорама визуальной культуры XX века утратила лукавую (и по сути — авторитарную) логику поиска одного уникального истока. История и становление современного искусства (вторая половина XIX — начало XXI века) представляет собой эффект сложной, фрагментированной среды, ноо- или антропосферы. Искусство здесь выступает как бесконечный диалектический процесс во всех своих проявлениях: в исканиях как оригинальности, независимости, автономности и бунте против мейнстрима и общественного вкуса, так и, напротив, в стремлениях к общности, коллективной принадлежности и групповой идентичности, как в ревизии и переоткрытии позабытого старого, так и в стремлении к новому, в жажде эксперимента и революции.

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 Писарро. 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 —

10

■ Жан-Франсуа Рафаэлли. Богема в кафе. 1886





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

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

Спорили о реформации живописи, о ветхости Академии художеств, о современности. Писсарро говорил, что новый стиль или новая живопись невозможна без изменения общества: куда 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 четко видел поколение художников, совершенно не похожих на всех своих

предшественников. На этих оживленных 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» живопись¹. Ведь Академия самозабвенно пестовала свой канон живописной техники, идущий от эпохи Возрождения, когда во главу угла встали определённые изобразительные 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 впрыснул искусству долгоиграющую прививку нормативной фигуративности. С тех пор персонажи, предметы, пространства и композиции беспощадно укладывались в просторно ложе основанных на математическом расчёте схем.

12

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 полагало 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 вошла 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,

¹ Академизм — направление в европейском искусстве, сложившееся в художественных академиях XVI–XIX веков, основанное на догматическом следовании внешним формам классического искусства. Академизм оказал решающее влияние на закрепление классических традиций, которые рассматривались как система «вечных», «высоких» канонов и предписаний.

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 полу-прикрытые 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.

Назарейцы

А така на затянувшееся владычество академизма и классицизма в живописи была предпринята не сразу и не одними импрессионистами. Началась она с эпохи романтизма. В начале XIX века каноны классицизма пошатнуло объединение австрийских и немецких художников, названное «Союзом святого Луки», но вошедшее в историю

■ Фридрих Овербек. Италия и Германия. 1811–1828



искусства как «Назарейцы» (Фридрих Овербек, Петер Корнелиус и др.). Как и многие романтики, они обратились к эстетике эпох Средневековья и Раннего Ренессанса, то есть к периодам, предшествовавшим Высокому (или Позднему) Возрождению (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль), на приёмах и открытиях которого зиждилась и возрастала академическая традиция.

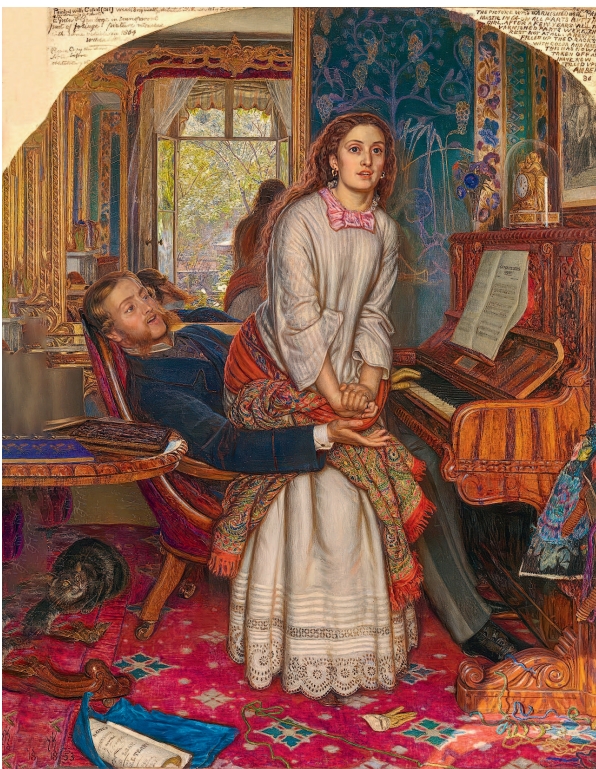
Братство прерафаэлитов

Подобный бунт против Академии к середине XIX века назревает и в Англии. Осуществляется он братством прерафаэлитов. Само название художественного объединения уже свидетельствует об апелляции к искусству давно минувших дней, существовавшему до Высокого Возрождения — до Рафаэля.

Невзирая на обращение к далекому прошлому, прерафаэлиты воплощают веяние современности, что в полной мере будет реализовано импрессионистами. История братства прерафаэлитов началась в 1848 году, когда впервые, в Лондоне, на немецком языке был анонимно издан «Манифест коммунистической партии» Карла Маркса. В том же году состоялась выставка Королевской академии художеств. Точкой отсчёта образования прерафаэлитской группы послужила встреча на этой выставке двух студентов Академии — Уильяма Холмана Ханта и Данте Габриэля Россетти, ставших центральными фигурами будущего братства.

14

- Холман Хант. Пробудившаяся совесть. 1853



Пусть не столь радикально, как Маркс, однако же прерафаэлиты обратили внимание на проблемы социального неравенства в Викторианскую эпоху, связанные с приженным положением женщины, процессами эмиграции и так далее. А Холман Хант затронул и тему проституции в своей картине «Пробудившийся стыд» (точнее «Пробудившаяся совесть» от англ. *The Awakening Conscience*, 1853 год), где совесть, даже некоторое самосознание неожиданно пробуждается



■ Джон Эверетт Милес. Христос в родительском доме. 1850

у содержанки, покорно сидящей на коленях какого-то состоятельного шалопа.

Но при всём революционном запале прерафаэлитское движение очень быстро стало вполне буржуазным и декоративным. Этому не в последнюю очередь содействовал один из наиболее одарённых художников сообщества — Джон Эверетт Милле, которого чаще представляют

15

■ Джон Эверетт Милес. Офелия. 1852

