

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ»

**Е. Е. Агрatina**

# **ИСКУССТВО XX ВЕКА**

УЧЕБНИК И ПРАКТИКУМ  
ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом  
высшего образования в качестве учебника и практикума для студентов  
высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным  
направлениям*



Книга доступна в электронной библиотечной системе  
[biblio-online.ru](http://biblio-online.ru)

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 75.03+378+372.87

ГРНТИ 18.09

ББК 85.103я73

A25

**Автор:**

**Агратина Елена Евгеньевна** — доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения; окончила отделение истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (2004 г.), стажировалась во Франции (2004–2005 гг.), магистр Университета Париж 1 Пантеон-Сорбонна (L'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), автор более 30 публикаций по изобразительному искусству, среди которых монографии «Лиотар» (2010 г.), «Венецианская художница Розальба Каррера: жизнь и творчество» (2011 г.).

В оформлении обложки использован фрагмент картины *К. Малевича* «Девушки в поле», 1928–1929.

**Рецензенты:**

*Аленов М. М.* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова;

*Пуртова Т. В.* — кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, директор Государственного Российского Дома народного творчества.

**Агратина Е. Е.**

A25 Искусство XX века : учебник и практикум для академического бакалавриата / Агратина Е. Е. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 317 с. — (Серия : Бакалавр. Академический курс).

ISBN 978-5-534-04737-0

В учебнике представлен материал, охватывающий все ключевые темы программы по изобразительному искусству XX века. Автор уделяет внимание как официальному советскому искусству, так и отечественному андеграунду. Изобразительное искусство в данном учебнике рассматривается не изолированно, но в соотношении с литературой, философией и театром.

Издание дополняют более 500 иллюстраций, способствующих освоению учебного материала (размещены в Электронно-библиотечной системе Издательства Юрайт), а также ссылки на признанные информационные источники в области изобразительного искусства. Тестовые задания дают возможность студентам организовать самостоятельную работу с учебным материалом и проверить степень его усвоения.

Успешно применяемый в группах обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» (уровень бакалавриата) в Московской государственной академии хореографии, учебник может представлять интерес и для студентов иных направлений подготовки и специальностей в области искусства и культуры, а также для всех лиц, интересующихся искусством XX века.

Работа выполнена в рамках государственного задания Московской государственной академии хореографии на 2015 г.

*Данный учебник адресован студентам, обучающимся по образовательным программам в области искусства и культуры и изучающим историю изобразительного искусства.*

УДК 75.03+378+372.87

ББК 85.103я73



*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».*

ISBN 978-5-534-04737-0

© Агратина Е. Е., 2017

© ООО «Издательство Юрайт», 2019

## Оглавление

<b>Список сокращений.....</b>	<b>9</b>
<b>Предисловие .....</b>	<b>10</b>
<b>Введение.....</b>	<b>12</b>
1. Соотношение стилей и направлений в искусстве XX века .....	12
2. Искусство XX века как философия.....	12
3. Искажение форм и смыслов. Симптом времени.....	13
4. Идея синтеза искусств.....	13
5. Воздействие науки и техники на искусство. Взгляд в будущее .....	14
6. Искусство и политика в XX веке. Настоящее время.....	14
7. Отношение искусства XX века к прошлому.....	15
8. Музей в XX веке .....	16
<i>Контрольные вопросы .....</i>	<i>16</i>
<i>Тестовые задания .....</i>	<i>17</i>

### Раздел I

## ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

### Глава 1. Зарубежное искусство конца XIX – начала XX века.

<b>Символизм и модерн .....</b>	<b>21</b>
1.1. Символизм. Общие положения .....	21
1.2. Пьер Пюви де Шаванн (1824–1898 гг.) .....	21
1.3. Гюстав Моро (1826–1898 гг.).....	22
1.4. Одилон Редон (1840–1916 гг.) .....	24
1.5. Группа «Наби» .....	25
1.6. Анри Руссо (1844–1910 гг. ).....	29
1.7. Антуан Бурдель (1861–1929 гг.).....	32
1.8. Аристид Майоль (1861–1944 гг.) .....	33
1.9. Модерн. Общие положения .....	35
1.10. Обри Бердсли (1872–1898 гг.) .....	35
1.11. Густав Климт (1862–1918 гг.) .....	38
<i>Контрольные вопросы .....</i>	<i>40</i>
<i>Темы для эссе .....</i>	<i>41</i>
<i>Тестовые задания .....</i>	<i>41</i>

### Глава 2. Экспрессионизм .....

2.1. Общие положения .....	44
2.2. Эдвард Мунк (1863–1944 гг.).....	45
2.3. Джеймс Энсор (1860–1949 гг.) .....	45
2.4. Эгон Шиле (1890–1918 гг.) .....	47

2.5. Оскар Кокошка (1886—1980 гг.) .....	48
2.6. Группа «Мост» .....	49
2.7. Экспрессионизм во Франции .....	52
<i>Контрольные вопросы</i> .....	55
<i>Темы для эссе</i> .....	56
<i>Тестовые задания</i> .....	56
<b>Глава 3. Фовизм</b> .....	<b>59</b>
3.1. Общие положения .....	59
3.2. Анри Матисс (1869—1954 гг.) .....	60
3.3. Андре Дерен (1880—1954 гг.) .....	64
3.4. Альбер Марке (1875—1947 гг.) .....	65
3.5. Морис де Вламинк (1876—1958 гг.) .....	66
<i>Контрольные вопросы</i> .....	67
<i>Темы для эссе</i> .....	67
<i>Тестовые задания</i> .....	67
<b>Глава 4. Парижская школа</b> .....	<b>69</b>
4.1. Общие положения .....	69
4.2. Амедео Модильяни (1884—1920 гг.) .....	69
4.3. Марк Шагал (1887—1985 гг.) .....	71
4.4. Пабло Пикассо (1881—1973 гг.) .....	78
4.5. Жорж Брак (1882—1963 гг.) .....	86
4.6. Фернан Леже (1881—1955 гг.) .....	87
<i>Контрольные вопросы</i> .....	90
<i>Темы для эссе</i> .....	91
<i>Тестовые задания</i> .....	91
<b>Глава 5. Абстракционизм</b> .....	<b>94</b>
5.1. Общие положения .....	94
5.2. Василий Кандинский (1866—1944 гг.) .....	94
5.3. Пауль Клее (1879—1940 гг.) .....	99
5.4. Пит Мондриан (1872—1944 гг.) .....	101
<i>Контрольные вопросы</i> .....	103
<i>Темы для эссе</i> .....	104
<i>Тестовые задания</i> .....	104
<b>Глава 6. Абсурдистские тенденции в искусстве XX века</b> .....	<b>105</b>
6.1. Общие положения .....	105
6.2. Дадаизм .....	105
6.3. Футуризм .....	108
6.4. Метафизическое искусство .....	110
<i>Контрольные вопросы</i> .....	113
<i>Темы для эссе</i> .....	113
<i>Тестовые задания</i> .....	114
<b>Глава 7. Сюрреализм</b> .....	<b>115</b>
7.1. Общие положения .....	115
7.2. Рене Магритт (1898—1967 гг.) .....	116
7.3. Сальвадор Дали (1904—1989 гг.) .....	120
7.4. Ив Танги (1900—1955 гг.) .....	127

7.5. Макс Эрнст (1891–1976 гг.).....	128
7.6. Жоан Миро (1893–1983 гг.).....	130
7.7. «Новая вещественность».....	132
<i>Контрольные вопросы</i> .....	135
<i>Темы для эссе</i> .....	135
<i>Тестовые задания</i> .....	136
<b>Глава 8. Скульптура первой половины XX века.....</b>	<b>138</b>
8.1. Общие положения .....	138
8.2. Константин Бранкузи (1876–1957 гг.).....	138
8.3. Антон Певзнер (1884–1962 гг.).....	140
8.4. Наум Габо (1890–1977 гг.).....	141
8.5. Осип Цадкин (1890–1967 гг.).....	141
8.6. Александр Архипенко (1887–1964 гг.).....	142
8.7. Генри Мур (1898–1986 гг.).....	142
<i>Контрольные вопросы</i> .....	144
<i>Темы для эссе</i> .....	145
<i>Тестовые задания</i> .....	145
<b>Глава 9. Искусство второй половины XX века .....</b>	<b>147</b>
9.1. Общие положения .....	147
9.2. Абстрактный экспрессионизм.....	147
9.3. Ташизм .....	151
9.4. Ар брют.....	152
9.5. Экзистенциализм. Альберто Джакометти (1901–1966 гг.).....	154
9.6. Поп-арт.....	156
9.7. Процессуальное искусство .....	158
9.8. Фотореализм .....	161
9.9. Концептуальное искусство.....	163
9.10. Минимализм .....	164
<i>Контрольные вопросы</i> .....	165
<i>Темы для эссе</i> .....	166
<i>Тестовые задания</i> .....	167
<b>Заключение к разделу I.....</b>	<b>170</b>
<i>Контрольные вопросы</i> .....	171
<i>Тестовые задания</i> .....	171

## Раздел II

### ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

<b>Глава 10. Отечественное искусство на рубеже XIX–XX веков.....</b>	<b>175</b>
10.1. Соотношение художественных сил в отечественном искусстве конца XIX века.....	175
10.2. Московское товарищество художников.....	176
10.3. Объединение «Мир искусства».....	176
10.4. Союз русских художников .....	181
10.5. Валентин Серов (1865–1911 гг.).....	182
10.6. Михаил Врубель (1856–1910 гг.).....	184
10.7. Виктор Борисов-Мусатов (1870–1905 гг.).....	186

10.8. «Голубая роза».....	188
10.9. Кузьма Петров-Водкин (1878—1939 гг.).....	190
10.10. Скульптура.....	192
<i>Контрольные вопросы</i> .....	195
<i>Темы для эссе</i> .....	196
<i>Тестовые задания</i> .....	197
<b>Глава 11. Ранние авангардные течения в дореволюционном искусстве....</b>	<b>200</b>
11.1. «Бубновый валет».....	200
11.2. Михаил Ларионов (1881—1964 гг.) и Наталья Гончарова (1881—1962 гг.).....	202
<i>Контрольные вопросы</i> .....	204
<i>Темы для эссе</i> .....	205
<i>Тестовые задания</i> .....	205
<b>Глава 12. Искусство 1917—1932 годов.....</b>	<b>207</b>
12.1. Общие положения.....	207
12.2. Казимир Малевич (1879—1935 гг.). Супрематизм.....	209
12.3. Эль Лисицкий (1890—1941 гг.).....	211
12.4. «Амазонки авангарда».....	212
12.5. Конструктивизм.....	214
12.6. Павел Филонов (1883—1941 гг.). Аналитическое искусство.....	215
12.7. ОСТ (Общество станковистов).....	217
12.8. АХРР (Ассоциация художников революционной России).....	223
<i>Контрольные вопросы</i> .....	226
<i>Темы для эссе</i> .....	226
<i>Тестовые задания</i> .....	227
<b>Глава 13. Официальное искусство советского времени с 1932 года.....</b>	<b>230</b>
13.1. Возникновение и теоретическое обоснование социалистического реализма.....	230
13.2. Исторический жанр.....	232
13.3. Жанровая живопись.....	235
13.4. Портрет.....	237
13.5. Пейзаж.....	238
13.6. Монументальное искусство.....	238
<i>Контрольные вопросы</i> .....	240
<i>Темы для эссе</i> .....	240
<i>Тестовые задания</i> .....	240
<b>Глава 14. Искусство периода Великой Отечественной войны. Война в живописи последующих десятилетий.....</b>	<b>242</b>
14.1. Общие положения.....	242
14.2. Живопись.....	242
14.3. Графика.....	243
14.4. Война в живописи последующих лет.....	244
<i>Контрольные вопросы</i> .....	246
<i>Темы для эссе</i> .....	247
<i>Тестовые задания</i> .....	247

<b>Глава 15. Искусство 1950—1960-х годов .....</b>	<b>248</b>
15.1. Тема мирной жизни в официальном советском искусстве послевоенного времени.....	248
15.2. «Суровый стиль» .....	249
<i>Контрольные вопросы</i> .....	253
<i>Темы для эссе</i> .....	253
<i>Тестовые задания</i> .....	254
<b>Глава 16. Искусство 1970—1980-х годов .....</b>	<b>255</b>
<i>Контрольные вопросы</i> .....	256
<i>Темы для эссе</i> .....	256
<i>Тестовые задания</i> .....	256
<b>Глава 17. Советская скульптура.....</b>	<b>258</b>
17.1. Общие положения.....	258
17.2. Монументальная скульптура 1930-х годов.....	258
17.3. Камерная пластика.....	259
17.4. Военные монументы и мемориальные комплексы.....	260
17.5. Памятники деятелям культуры 1950-х годов.....	261
17.6. Позднесоветская скульптура.....	262
<i>Контрольные вопросы</i> .....	263
<i>Темы для эссе</i> .....	264
<i>Тестовые задания</i> .....	264
<b>Глава 18. Андеграунд в искусстве советского времени .....</b>	<b>266</b>
18.1. Способы существования и специфика советского андеграунда .....	266
18.2. «Лианозовская» группа.....	269
18.3. «Бульдозерная» выставка.....	273
18.4. Абстракция и процессуальное искусство в советском андеграунде.....	274
18.5. Советский поп-арт .....	277
18.6. Философствующие отшельники.....	278
18.7. Скульптура в советском андеграунде.....	282
18.8. Концептуализм.....	283
18.9. Соц-арт.....	286
18.10. Группы и объединения позднесоветского времени.....	289
<i>Контрольные вопросы</i> .....	290
<i>Темы для эссе</i> .....	291
<i>Тестовые задания</i> .....	291
<b>Заключение .....</b>	<b>295</b>
<b>Ключи к тестам .....</b>	<b>296</b>
<b>Список иллюстраций .....</b>	<b>298</b>
<b>Интернет-ресурсы .....</b>	<b>310</b>
<b>Список дополнительной литературы.....</b>	<b>314</b>
<b>Новые издания по дисциплине .....</b>	<b>316</b>





## Список сокращений

- ГМИИ** — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва
- ГРМ** — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- ГТГ** — Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ГЭ** — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- Центр Помпиду** — Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж

## Предисловие

Данное учебное пособие посвящено отечественному и зарубежному изобразительному искусству XX в. и адресовано студентам, обучающимся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» (бакалавриат) и изучающим историю изобразительного искусства.

В результате освоения материала студент должен:

### **знать**

- главные периоды истории искусства XX в., имена основных художников, важнейшие произведения живописи, скульптуры, графики;
- историографию предмета;
- представления современной науки об искусстве указанного периода;

### **уметь**

- анализировать произведения искусства и описывать их особенности с использованием научной искусствоведческой лексики;
- самостоятельно работать с литературой по искусству и творчески применять знания по истории искусства в своей профессиональной деятельности;

### **владеть**

- специальной искусствоведческой терминологией;
- навыками устного и письменного изложения материала.

Изложению основного материала в пособии предшествует «Введение», в котором рассматриваются общие проблемы, важные для понимания искусства XX в. Среди них — соотношение направлений и стилей в искусстве этого периода, понимание искусства как «визуальной философии», воздействие на изобразительное искусство науки и техники, а также политических учений, отношение искусства XX в. к прошлому.

Первый раздел пособия охватывает историю зарубежного искусства от эпохи символизма и модерна до последнего десятилетия XX в.

Второй раздел посвящен истории русского и советского искусства и имеет те же временные рамки.

Оба раздела включают по девять глав, каждая из которых призвана осветить тот или иной этап или крупное явление в искусстве XX в. Для удобства обучающихся главы разделены на небольшие параграфы, что в значительной мере облегчает ориентацию в материале и дает возможность легко обращаться к пособию в справочных целях. В работе рассмотрены практически все значительные явления в искусстве XX в., названы все выдающиеся имена.

Изобразительное искусство рассматривается не изолированно, но в соотношении с литературой, философией и театром. К изданию прилагается более 500 иллюстраций, способствующих освоению учебного материала.

Иллюстрации размещены в Электронно-библиотечной системе Издательства Юрайт<sup>1</sup>.

Методический комплекс включает контрольные вопросы, темы для подготовки эссе, тестовые задания, которые дают возможность студентам организовать самостоятельную работу с учебным материалом и проверить степень его усвоения.

Данное учебное пособие представляет интерес и для студентов иных направлений подготовки в области культуры и искусств, а также для всех, интересующихся искусством XX в.

---

<sup>1</sup> URL: <https://www.biblio-online.ru/>.

# Введение

## 1. Соотношение стилей и направлений в искусстве XX века

XX век — эпоха столь недавняя, что исследователь искусства этого времени неизменно должен пребывать в некоторой растерянности: слишком уж близко располагается объект изучения, чтобы целиком охватить его взглядом, понять его реальный масштаб и место в мировом контексте. Материал оказывает сопротивление любым попыткам классифицировать и упорядочить его: слишком много было стилей и направлений, группировок и объединений, параллельно существовавших и совершенно несхожих художественных явлений. К тому же большинство мастеров, изобретая и комбинируя многочисленные «измы», не считало необходимым всю жизнь работать в одной манере. Некоторые сознательно не хотели примыкать к какому-либо направлению, как, например, Марк Шагал, отвергавший попытки критиков причислить его к сюрреализму.

Таким образом, в XX в. отсутствовало «линейное» поступательное движение от одного стиля к другому; многие из них существовали одновременно, и расставить их в определенном порядке можно лишь с большой долей условности. Фовизм, кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстрактное искусство и другие направления брали истоки, как это ни парадоксально, в искусстве XIX в. Находясь в родстве друг с другом, они пребывали также в постоянном и сложном взаимодействии.

## 2. Искусство XX века как философия

Тезис о равноправии стилей (течений, направлений) справедлив, несмотря на то, что практически каждое направление мнило себя неким откровением, чем-то совершенно новым и уникальным, появившимся раз и навечно, открывающим невиданные ранее горизонты. В этом смысле исследователю надо быть осторожным и отделять, насколько возможно, беспристрастный анализ произведений от того, что писали о своем творчестве сами художники. Ведь писали они много, гораздо больше, чем все их предшественники от античности до конца XIX в. Можно сказать, что в XX в. постоянным спутником изображения становится *текст*. Почему же и художник, и зритель испытывали столь настоятельную потребность в слове? Не потому ли, что, оправдав предсказание Г. В. Ф. Гегеля, искусство превратилось в визуальную философию, растеряв по пути часть своих непреложных ранее свойств? Оно стало тем, что один из исследователей

назвал «процессом иллюстрирования идей»<sup>1</sup> и потребовало, чтобы эти идеи были изложены письменно.

Преобразование искусства в философию стало предпосылкой еще одной особенности. Если представленный публике объект в полной мере отражает заложенную в него идею, то уже не столь важно, сколько сил и времени затратил на его изготовление творец, и обладал ли этот творец какими-либо техническими умениями и профессиональными навыками, традиционно ожидаемыми от художника. Бывало так, что единственная способность, которая требовалась от творца, — это умение увидеть что-либо как произведение искусства и передать свое видение публике. Крайним проявлением данной тенденции стал *реди-мейд* — использование в творческом процессе готовых предметов, купленных в магазине или найденных на чердаках. Помещенный в определенное, скажем музейное, окружение, такой предмет превращался в произведение искусства и требовал от зрителя соответствующего отношения. Склонные к эпатажу, стремящиеся перевернуть прежние представления и традиционные устои, художники пользовались этой ситуацией для создания своеобразного «театра абсурда». Ярким примером этого может служить творчество М. Дюшана.

### 3. Искажение форм и смыслов. Симптом времени

*Абсурдность, гротесковость* вообще является одним из важнейших качеств искусства XX в. Ему было свойственно искажать формы и смыслы, видоизменять привычное так, что оно становилось неузнаваемым. В этом выражался скептицизм, свойственный эпохе. Действительно ли я вижу то, что вижу? Понимаю ли я, что вижу? Всегда ли то, что я вижу, останется таким, какое оно есть? На все эти вопросы чаще всего давался отрицательный ответ. Гротеск в искусстве — симптом тревожности в обществе и невротической склонности сомневаться во всем, особенно в очевидном и привычном. Это явление стало адекватной реакцией социума, пережившего столько войн и революций и познавшего на опыте, что окружающий мир может рассыпаться в прах в считанные минуты. Поэтому закономерны безумные краски и экзальтированные образы экспрессионистов, соединение несоединимого в полотнах сюрреалистов, жутковатое отражение действительности в произведениях мастеров «Новой вещественности».

### 4. Идея синтеза искусств

Художники XX в. не могли обойти своим вниманием такую заманчивую идею, как синтез искусств. Задача осуществления синтеза решалась по-разному. Иногда — перенесением свойств одного вида искусства в другой. Примером может служить абстракционизм, который, подобно музыке, должен был воздействовать на зрителя и пробуждать сильные эмоции, ничего при этом не изображая. Иногда мастера просто соединяли различ-

---

<sup>1</sup> Турчин В. С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М., 2003. С. 68.

ные виды искусств: живопись и скульптуру, изобразительное искусство и театр, музыку и поэзию; использовали даже ольфакторные<sup>1</sup> впечатления. Так действовали художники модерна, а также конструктивисты, дадаисты и мн. др. Бывало, мастера вообще отрицали существование различных видов искусства, считая, что о нем можно говорить только в единственном числе. Таким образом, художники открывали для себя возможности «универсального творчества», использующего средства и возможности сразу всех искусств.

## **5. Воздействие науки и техники на искусство. Взгляд в будущее**

Стремясь к уничтожению границ внутри своей сферы, имя которой — искусство, художники не могли не попытаться также добиться слияния искусства с наукой и техникой. Уповав на будущие достижения инженерной мысли, конструктивисты проектировали невероятные сооружения, возвести которые не было никакой возможности, мечтали о городах в воздухе, а то и вообще в космическом пространстве. Этими идеями оказался увлечен К. Малевич, проектировавший планиды — дома для землян, покинувших свою планету как «дом, изъеденный шашлями», и переселившихся в небесные сферы.

Восхищаясь достижениями технического прогресса, мастера создавали техноподобные художественные объекты, каковыми являлись «механоморфные» композиции Ф. Пикабиа, «разумная механика» Ф. Леже, «пространственные конструкции» А. Родченко и К. Медунецкого, «угловые контррельефы» В. Татлина и даже единые сценические установки, как та, что была выполнена Л. Поповой к спектаклю «Великодушный рогоносец». Вращающиеся с разной скоростью колеса и композиции из деревянных площадок, напоминающие строительные леса, создавали впечатление «псевдотехники», которая то убыстряющимися, то замедляющимися движениями вращающихся частей «реагировала» на события, происходящие на сцене.

Своеобразной данью техницизму было и впервые предложенное Х. Арпом «автоматическое письмо» — творчество, в котором не задействуется воля художника, а важно лишь бессознательное воздействие руки на материал.

Экзальтированно-фантастический взгляд на науку позволял художникам увлекаться даже такими идеями, как «философия общего дела» Н. Федорова, который полагал, что в будущем возможно победить смерть и воскресить всех когда-либо живших на Земле людей. Не исключено, что эти идеи повлияли на творческую концепцию П. Филонова.

## **6. Искусство и политика в XX веке. Настоящее время**

Безудержно устремляясь в будущее, люди искусства не могли не понимать, что фундаментом для него служит настоящее, и что уже сейчас сле-

---

<sup>1</sup> Относящиеся к области запахов.

дует начинать трудиться над воплощением будоражащих воображение научных и социальных утопий. Именно поэтому художники XX в. столь политизированы. Лишь самые серьезные социальные потрясения соответствовали их амбициям творцов-преобразователей. Не просто творить искусство, но через него творить саму жизнь — вот что может быть предложено в качестве девиза очень многих мастеров прошлого века. Особенно это касается авангардных («левых») течений. Например, в России художники-авангардисты с восторгом поддержали социалистическую революцию, считая, что благодаря ей расчищается плацдарм для реализации их собственных утопических социальных фантазий. В дальнейшем сложение тоталитарного режима в таких странах, как СССР и Германия, опять-таки заставляло художников занимать активную политическую позицию. Нужно было либо самым явным образом поддерживать существующий строй, выполняя государственные заказы и «подгоняя» свой авторский стиль под запросы идеологии, либо находить свое место в оппозиции: эмигрировать или составлять часть так называемого «андеграунда» (официально непризнанного искусства, нонконформизма), рискуя свободой, а иногда и жизнью. Бывало, возникали целые интернациональные направления, противопоставлявшие себя мировой политической ситуации в целом. Так возник дадаизм, чей космополитический характер находился в антагонизме с распространившимися в Европе идеями национализма.

## 7. Отношение искусства XX века к прошлому

Активные в настоящем, ориентированные на будущее, художники не могли не попытаться осмыслить и свое отношение к прошлому. Оно было различным: от страстного пассаизма мастеров «Мира искусства» до радикализма «левых», призывавших «жечь музеев» и желающих «переписать историю так, чтобы занять в ней главное место»<sup>1</sup>; от увлечения иконой и народной картинкой в кругу художников «Бубнового валета» до агрессивно выраженного желания футуристов уничтожить любые традиции. Кажется, будто прошлое и привлекало, и раздражало многих мастеров, чьи творческие открытия претендовали на революционность. Это приводило к тому, что, отворачиваясь от недавнего и, как им казалось, самодовольного XIX столетия, многие мастера видели истоки своей манеры в эпохах более отдаленных. Так, сюрреалисты вели родословную от гротеска в средневековом искусстве и творчества И. Босха, П. Пикассо обращался к африканскому искусству, экспрессионисты возводили на пьедестал Эль Греко и Ф. Гойю. Было трудно как удержаться от искушения противопоставить себя прошлому, так и отказаться от той «укорененности в бытии», которую это прошлое обеспечивало. «Прошлое» то виделось синонимом «устаревшего», и тогда определяющей становилась концепция новизны, то вдруг появлялась необходимость отыскать свою родословную, обрести историю, корни.

---

<sup>1</sup> Дёготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М., 2000. С. 54.

## 8. Музей в XX веке

Такая же двойственность наблюдалась в отношении художника к музею, как месту постоянного пребывания искусства: от футуристического отрицания музея и призывов выйти на улицу до утопической идеи В. Кандинского создать целую сеть музеев живописной культуры, призванных популяризировать авангардное искусство. Оно преподносилось бы зрителю самими мастерами в «чистом» виде, т.е. вне влияния критики и давления со стороны государства.

Иногда музей становился оплотом идеологии, как это произошло в СССР во времена социалистического реализма, — и тогда оппозиционное искусство перекочевало на частные квартиры и дачи, находя там альтернативу музейному бытованию.

Авангардное искусство сегодняшнего дня носит название «актуального». И не случайно, поскольку на место станкового произведения пришло искусство-акт или искусство-акция. Такое искусство не очень-то и рассчитывает на музейную незыблемость. Подобно некому эстетическому репортажу, оно готово пройти через зрительское сознание, взбудоражить и, быть может, даже перевернуть его, а затем исчезнуть, оставив после себя смятение, изумление и ростки нового мировидения. К произведениям такого рода относятся не только хэппенинги и перформансы, которые в силу своего родства с театром могут быть отнесены к временным искусствам, но и предметные и видеоинсталляции, конструируемые мастерами на время выставок, а затем разбираемые.

Огромное количество загадок и противоречий иной раз заставляет зрителя вопрошать, почему искусство XX в. стало именно таким, а не иным, и является ли оно вообще искусством. На этот вопрос не может быть однозначного ответа, но, возможно, нет ничего удивительного в том, что, пройдя искус революциями и утопиями, философскими концепциями и саморазрушительной рефлексией, искусство утратило свою целостность и многие формальные признаки, превратившись в конце концов в размышление о самом себе.

### Контрольные вопросы

1. Каким образом выстраивается хронология искусства XX в.? Чем объясняются сложности, с которыми сталкиваются исследователи при попытке классифицировать материал?
2. Каково в искусстве XX в. соотношение формы и содержания? Чем объясняется желание мастеров этого времени объяснять свое искусство, создавать сопроводительные тексты к произведениям?
3. Какова на ваш взгляд разница между тем, чтобы создавать искусство, и тем, чтобы увидеть какой-либо объект как произведение искусства?
4. Чем объясняется тяготение искусства XX в. к абсурдности и гротеску?
5. Чем была привлекательна для мастеров XX столетия идея синтеза искусств?
6. Чем, по вашему мнению, объясняется восторженность мастеров XX в. перед лицом технического прогресса? Что заставляло художников «ощупывать границы искусства», подходить вплотную к тем рубежам, где кончалось собственно искусство и начиналась наука?



7. Чем объясняется политическая активность художников прошлого столетия? Как они понимали роль искусства в формировании нового, современного общества?
8. Как идеи преемственности в искусстве XX в. соотносились с его революционностью и неприятием традиций?
9. Что представлял собой музей в XX в.?

### Тестовые задания

1. Различные направления в искусстве XX в.:
- а) наследовали друг другу в правильном хронологическом порядке;
  - б) сосуществовали и находились в постоянном взаимодействии;
  - в) сосуществовали, не пересекаясь между собой.
2. Превращение искусства в «визуальную философию» повлекло за собой:
- а) появление реди-мейда;
  - б) отказ от объяснительных текстов к произведениям;
  - в) рост художественного мастерства.
3. Реакцией искусства XX в. на общественные потрясения стало обращение:
- а) к сатире;
  - б) к гротеску;
  - в) к сказочным мотивам.
4. В XX в. идея синтеза искусств:
- а) мало привлекала художников;
  - б) была востребована художниками;
  - в) была востребована публикой, но не одобрялась художниками.
5. Наука и техника были привлекательны для мастеров XX в., поскольку:
- а) отвечали футуристическим устремлениям в искусстве;
  - б) позволяли сократить время, необходимое для создания произведений;
  - в) утверждение неверно, наука и техника не были привлекательны для художников XX в.
6. Отношение художников-авангардистов XX в. к политике было:
- а) равнодушным;
  - б) ироничным;
  - в) личным и заинтересованным.
7. Искусство прошлых эпох вызывало у мастеров XX в.:
- а) глубокое отторжение;
  - б) преклонение;
  - в) амбивалентные чувства.
8. Местом пребывания искусства в XX в. мыслились:
- а) только музейные помещения;
  - б) только улицы и площади;
  - в) любые пространства, предназначенные для произведений волей творца или обстоятельств.



**Раздел I**  
**ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА**





# Глава 1

## ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. СИМВОЛИЗМ И МОДЕРН

### 1.1. Символизм. Общие положения

Начать разговор о зарубежном искусстве XX в. нам бы хотелось с таких направлений, как символизм и модерн. Они зародились на излете XIX в. и существовали в тесном взаимодействии друг с другом. Символизм, однако же, появился несколько ранее модерна: временем его возникновения считаются 1870—1880-е гг. Символистов занимала жизнь души, ее скитания по бесконечным просторам Вселенной. Образы символистов всегда неконкретны, подобны сновидениям, которые, с одной стороны, трудно поддаются расшифровке, а с другой — бесконечно значимы, наполнены вечным смыслом. Поэтому очень часто художники-символисты выбирают для своих произведений и «сновидческий» колорит: либо пастельные цвета, подобные туманной дымке, либо холодные «витражные» краски в сочетании с серебром и золотом. Это может показаться парадоксальным, однако при всей неясности и расплывчатости образов символисты нередко предпочитают развернутые литературные сюжеты, отсылающие к поэзии (как прошлых веков, так и современной), к мифологии и истории. Мир символистов — это некое «коллективное бессознательное», состоящее из общих для всего человечества первообразов и идей. В картинах символистов эти первообразы таинственно переплетаются, являясь иногда в довольно неожиданных сочетаниях.

### 1.2. Пьер Пюви де Шаванн (1824—1898 гг.)

Художником, стоящим у истоков данного направления, оказался Пьер Пюви де Шаванн. Увлечение мастера античными мотивами может объясняться влиянием такого живописца первой половины XIX в., как Жан-Огюст-Доминик Энгр (1780—1867 гг.), а также поэтов-символистов, основавших объединение «Парнас»: Леконта де Лиля (1818—1894 гг.), Теофиля Готье (1811—1872 гг.), Теодора де Банвиля (1823—1891 гг.). Входили в «Парнас», хоть и недолго, такие корифеи французской поэзии, как Шарль Бодлер (1821—1867 гг.) и Поль Верлен (1844—1896 гг.).

Одно из ранних символистских произведений Пюви де Шаванна — картина «Надежда», известная в двух вариантах. На одной из них юная

девушка, олицетворяющая надежду, изображена обнаженной (1871 г., Музей Орсе, Париж), на другой — в простом белом платье (1872 г., Галерея Уолтерса, Балтимор) (илл. 1). В первом варианте фигура помещена среди зеленых холмов, на втором — среди скал. В правой руке «Надежда» держит ветвь, которая одновременно является деревом в пейзаже, что придает фигуре гигантский, вселенский масштаб.

В «Античных стихотворениях» де Лиля древность предстает как бесконечно ясный, безмятежный мир, чуждый наигранным страстям современности. Таким же он является и на полотнах Пюви де Шаванна, например, на картине «Священная роща, возлюбленная музами и искусствами» (1884—1889 гг., Институт искусств, Чикаго) (илл. 2). На фоне совершенно спокойного пейзажа, в котором затерялась беседка с ионическими колоннами, расположились двенадцать женских фигур. Они по-античному прекрасны, ближайшая, стоящая спиной к зрителю фигура, очевидно, вдохновлена Венерой Милосской. Назвать этих персонажей музами было бы неверно, поскольку их больше, нежели муз. Компанию им составляют три мальчика. Девы беседуют между собой или просто созерцают тихие рощи и неподвижные воды. Две фигуры парят в воздухе, даже не отражаясь в светлом зеркале водоема.

Столь же обобщенно представлен древний мир и на полотне «Видение античности» (1884—1889 гг., Университет Карнеги — Меллон, Питсбург), где каменистый морской берег населен столь же прекрасными девами и юношами.

Античность Пюви де Шаванна — это все же мир женский, здесь редко можно встретить взрослых мужчин, появляются лишь юноши и мальчики. При этом даже и они не играют главной роли, а лишь составляют аккомпанемент женским персонажам. Художник же — созерцатель этого мира. Это его греза, его сон. Для того, чтобы прозреть прекрасное видение, художник должен забыться дремотой, погрузиться в беспмятство, так же как герой картины «Сон» (1883 г., Музей Орсе, Париж) (илл. 3). Однако персонаж все же отличается от художника, не ищущего в этом мире ничего, кроме красоты. Над юношей на картине парят три женские фигуры. Одна рассыпает цветы, другая золотые монеты, а третья держит лавровый венок. Очевидно, это Любовь, Богатство и Слава. Картина достаточно легко поддается прочтению, заложенные в ней символы ясны и недвусмысленны.

### 1.3. Гюстав Моро (1826—1898 гг.)

Еще одним мастером, которого можно считать прародителем символизма, является Гюстав Моро. Этот художник черпал вдохновение в античности, в библейской истории, в средневековом эпосе, что роднит его с мастерами стиля модерн. Моро был не только художником, но и коллекционером предметов роскоши, что не могло не отразиться на его полотнах, наполненных узорными тканями и драгоценностями. Манера мастера сильно эволюционировала. Если в ранних вещах это действительно «превосходный ювелир», заточающий по-античному прекрасные тела своих героев и героинь в оклады из золота и драгоценных камней, то поздние

работы предвосхищают многие направления XX в.: фовизм, сюрреализм, экспрессионизм.

Одно из самых знаменитых произведений Моро — «Явление» Вариант 1875 г. находится в Музее Г. Моро в Париже, вариант 1876 г. — в Лувре (илл. 4). Первый из названных вариантов более темный и таинственный, фигуры в нем мельче, а интерьер дворца, в котором происходит действие, производит более мрачное впечатление. Высокие своды, опирающиеся на массивные колонны, напоминают сумрачные глубины готических соборов. В варианте из Лувра вязь сложной восточной резьбы, которой покрыты стены, сочетание золота и лазури заставляют вспомнить архитектуру мусульманского Востока. Слева на троне восседает Ирод. Женская фигура по правую руку от него — скорее всего, Иродиада. Ее лицо совершенно спокойно, однако ногтями левой руки она впивается в правую. Слева от Ирода сидит рабыня, аккомпанирующая танцу Саломеи на музыкальном инструменте, похожем на лютню. Сам Ирод совершенно безучастен, как будто видение, возникшее посреди зала, ему недоступно. Справа, опираясь на меч, стоит воин; скорее всего, это палач, которому предстоит привести в исполнение приговор Иоанну Крестителю. На первом плане находится сама Саломея. Ее тело, как будто выточенное из слоновой кости, усыпано драгоценностями.левой рукой она указывает на представшее ей видение. Там в ореоле света парит в воздухе окровавленная голова Иоанна Крестителя. Вероятно, изображен тот момент, когда Саломея на вопрос Ирода, чего она желает за свой танец, отвечает, что ей нужна голова Иоанна. Его казнь становится неминуемой, а слово Саломеи воплощается в зримом образе парящей головы. Саломея у Моро стала прообразом многих «роковых женщин» эпохи модерна. Моро предвосхищает аналогичные образы у Оскара Уайльда, чья пьеса «Саломея» будет написана в 1891 г.

Полотно «Единороги» (1885 г., Музей Г. Моро, Париж) (илл. 5), созданное через десять лет после «Явления», демонстрирует увлечение художника европейским средневековьем, что будет очень характерно и для мастеров модерна. Картина напоминает старинный гобелен. Это можно объяснить тем, что источником вдохновения для живописца послужила серия гобеленов под названием «Дама с единорогом», приобретенная в 1882 г. Музеем Клюни в Париже. Главными героинями картины Моро являются, без сомнения, две дамы, представленные на первом плане. Одна из них обнажена и напоминает образы Лукаса Кранаха, немецкого художника эпохи Возрождения, изображавшего своих «Венер» нагими, но в золотых украшениях и роскошных головных уборах. Вторая героиня Моро и одеянием, и общим обликом напоминает даму с единорогом из Музея Клюни. Рядом с центральными персонажами расположились еще две девушки, видимо служанки. Третья удалилась к берегу водоема, изображенного на заднем плане. С двух сторон от дамы в роскошном платье стоят два единорога, третьего обнимает обнаженная, рядом с которой находится также и высокий серебряный кубок. Как и многие произведения символизма, картина не поддается однозначному толкованию. Единорог в Средние века символизировал чистоту и девственность. На роскошных одеждах одной из дам изображается битва Святого Георгия с драконом, т.е. победа над темными

силами. Лилия в руке обнаженной дамы также является символом чистоты, а кубок может быть трактован как Святой Грааль — символ вечной жизни, обретенной на этом «очарованном острове».

Моро был не только художником, но и педагогом. В 1892 г. он становится профессором Академии изящных искусств. Из его мастерской вышли Жорж Руо (1871—1958 гг.), Анри Матисс, Шарль Герен (1875—1939 гг.) и другие мастера, чье творчество стало неотъемлемой частью искусства XX в.

Поздние работы Моро, такие как «Парка и Ангел смерти» (1890 г., Музей Г. Моро) (илл. 6) доказывают, что он вплотную подошел к открытиям XX в. Фигура на коне напоминает очертаниями Дон Кихота с картины Оноре Домье (1868—1870 г., Новая пинакотека, Мюнхен). За спиной всадника раскрываются красные крылья, вокруг головы светится нимб, лошадь под уздцы ведет Парка — третья из сестер, та, что, согласно мифу, обрывает нити человеческих жизней. С нимбом «рифмуется» встающая над горизонтом кровавая луна. Картина написана нервными крупными мазками, без обычной для раннего творчества мастера проработки деталей. Использование темных красок превращает группу в грозный и пугающий силуэт. Мрачный характер полотна приближает его к творениям экспрессионистов, фантастичность — к образам сюрреалистов, а свобода в обращении с открытым цветом и небрежность мазка роднит и с другими направлениями XX в., в частности, с фовизмом.

#### 1.4. Одилон Редон (1840—1916 гг.)

Крупнейшим символистом считается такой мастер, как Одилон Редон. В его творчестве легко усмотреть черты пугающе фантастического, впоследствии столь востребованного сюрреалистами. Работал мастер в разных техниках: писал маслом, акварелью, рисовал пастелью и углем, иногда комбинируя техники, создавал литографии. Поскольку в 1865—1870 гг. Редон работал, в основном, в графических техниках, этот период получил название «черного». Впрочем, мастер продолжал создавать черно-белые произведения на протяжении всей жизни, а потому деление на «черный» и «цветной» периоды отчасти является условным.

Именно в графических листах проявляется внутреннее родство Редона с мастером, жившим на сотню лет раньше — с Франсиско Гойей (1746—1828 гг.). Так, литография «Что есть разум?» (1896 г.) перекликается с известным офортом Гойи «Сон разума рождает чудовищ» (1797 г.). Если Гойя изображает сидящую человеческую фигуру, над которой кружится целый водоворот нечисти, то Редон крупным планом показывает лицо с безучастным и бессмысленным взглядом, из головы персонажа вырастает закутанная в плащ таинственная фигура и огромное крыло летучей мыши.

Также напоминает о Гойе литография «Игрок» из серии «В мечте» (1879 г.) (илл. 7). На фоне величественного и мрачного пейзажа маленькая человеческая фигурка тащит огромную игральную кость. Это потомок демонических героев «Капричос» Гойи, не способных высвободиться из пут глупости и пороков.



В 1880-е гг. произошло знакомство Редона с поэтами-символистами. Художник начинает работать пастелью, создавая не только пугающие, но и светлые образы, такие как «Христос Святого Сердца» (илл. 8), «Рождение Венеры» (оба — 1910 г., Музей Орсэ, Париж). Он много пишет цветы (илл. 9), букеты в вазах, создает декоративные панно с изображением природы. Примером может служить «Дерево на желтом фоне» (1901 г., Музей Орсэ, Париж). Пишет он и немало портретов, лирических, тонких произведений, таких как «Анри Редон в матроске» (1897 г.) или «Портрет баронессы де Домеси» (1900 г.) (оба — Музей Орсэ, Париж). Всех своих героев художник погружает в тихие, меланхолические раздумья, в сон наяву. Тем не менее, Редон как портретист имел успех и получал немало заказов.

Хотя считается, что в «цветной» период Редон отходит от пугающих и болезненных образов, тревожное сознание присутствия, реальности зла продолжает жить в его творчестве. Воплощением темных сил можно считать образ «зеленой смерти» с одноименной картины (1905—1910 гг., частное собрание, Нью-Йорк) (илл. 10). Крупными кольцами извивается змеиное тело смерти, завершающееся человеческой полуфигурой. Фантастическое существо устремляется ввысь — к золотой сфере в верхней части картины. Сочетание желтого, красного, зеленого и черного, резкая динамика разворачивающегося, как пружина, тела змеи приближают картину Редона к опытам экспрессионистов, заставляют вспомнить знаковое произведение, стоящее у истоков этого направления — «Крик» Эдварда Мунка (1893 г., Национальная галерея, Осло).

Тем не менее, смерти суждено потерпеть поражение. Именно об этом другая картина Редона — «Колесница Аполлона» (1905—1914 гг., Музей Орсэ, Париж) (илл. 11), где по лазорево-синему небу мчится влекомая четверкой коней сверкающая колесница светлого божества, а внизу в черной бездне исчезают кольца огромной змеи.

В творчестве Редона встречаются (задолго до возникновения такого течения, как сюрреализм) образы откровенно сюрреалистические. Это, например, выглядывающий из-за скалы гигантский циклоп Полифем, желающий увидеть спящую среди цветов крошечную обнаженную Галатею на картине «Полифем» (1907 г., частное собрание). Циклоп из одноглазого великана превращается в фантастическое существо, напоминая тех, что впоследствии будут населять полотна сюрреалистов.

## 1.5. Группа «Наби»

Свой вклад в развитие не только символизма, но и модерна внесли художники группы «Наби», получившей название от древнееврейского слова «пророк». Самыми знаменитыми мастерами, входившими в объединение, были **Морис Дени** (1870—1943 гг.), **Поль Серюзье** (1864—1927 гг.) и **Пьер Боннар** (1867—1947 гг.). Этим мастерам, большим поклонникам творчества Поля Гогена (1848—1903 гг.), быстро наскучили академические правила. Им хотелось большей творческой свободы, а увлечение метафизическими материями, театром и восточной экзотикой открывало перед ними

широкий спектр тем и сюжетов. Тяготели «Наби» и к художественному ремеслу, занимались керамикой и изготовлением витражей, даже ткали гобелены. Такая же страсть к декоративно-прикладному искусству будет характерна для многих мастеров модерна.

**Поль Серюзье**, лично общавшийся с Гогеном во времена его принадлежности к школе Понт-Авена в Бретани, оказался ближе всего этому мастеру и тематически, и стилистически. Серюзье писал сцены из бретонской жизни, встречаются в его творчестве и экзотические мотивы, обращение к которым произошло не без оглядки на работы Гогена, выполненные на Таити. Картина Серюзье «Бретонская борьба» (1890—1891 гг., Музей Орсэ, Париж) (илл. 12) изображает двух схватившихся юношей и толпу созерцающих это зрелище женщин в бретонских народных костюмах. Работа заставляет вспомнить полотно «Видение после проповеди» («Борьба Иакова с ангелом», Национальная галерея, Эдинбург), созданное Гогеном тремя годами ранее.

Картина Серюзье «Ливень» (1893 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 13) показывает серый бретонский городок под косыми струями дождя. Мимо зрителя проплывает фигура одетой в национальное платье бретонки под большим черным зонтом. Другая фигура, обращенная к зрителю спиной и похожая на зеркальное отражение первой, удаляется вниз по улице. Картина очень красива по колориту. Сочетание белого, серого, черного и кирпичного передает атмосферу осени в маленьком бретонском городке. Работа крупным цветовым пятном и наличие контурных линий роднит Серюзье с Гогеном, однако колорит младшего мастера несколько иной — он больше тяготеет к сдержанности, монохромности.

Влияние таитянских мотивов хорошо ощутимо в таком полотне, как «Купальщицы с белыми покрывалами» (1908 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 14), где на берегу пенящегося потока, среди деревьев и кустарников, напоминающих тропические леса, представлены обнаженные и полуобнаженные девушки. Некоторые из них светловолосы, однако их общий облик и то природное окружение, в котором они находятся, заставляет вспомнить гогеновских таитянок.

Несомненно, самым экзальтированным и возвышенным, наиболее приверженным религиозным сюжетам среди членов группы «Наби» был **Морис Дени**. Стилистически он более своих собратьев по объединению тяготел к модерну. Для его работ характерна изысканная линейность, линии изгибаются буквой «S» и «ударом бича». Также мастеру свойственна декоративность, особенно в ранних работах, чуть приглушенный пастельный колорит. Дени предпочитал сюжеты из библейской истории, безмятежные сцены на лоне природы, затрагивал тему материнства. Нередко он «мифологизирует» свои произведения, призывая видеть в них не только сцены из повседневной жизни, но и «вечные» сюжеты. Так произошло с полотном «Музы. В парке» (1893 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 15). Под сенью пожелтевших каштанов, опадающая листва которых покрывает землю, расположились девушки. Одна из них чинит карандаш, на коленях у нее лежит альбом, другая читает книгу. Еще одна сидит спиной, ее шарф спускается до самой земли. Остальные прогуливаются под деревьями. Деву-

шек девять — по числу муз. Одежания их напоминают в равной степени моду 1890-х гг. и античные туники.

Сюжет, часто встречающийся у Дени, — мать и дитя. Иногда это семейные портреты, изображения реальных людей, иногда отвлеченные женские образы. Дени очень внимателен к детской модели, мастер умеет передать и особенности детских неловких движений, и разнообразные выражения маленьких лиц. Так, на портрете «Семья Меллерио» (1897 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 16) изображено сразу трое детей разного возраста. Старшей девочке лет пять, она держит яблоко, средней — около двух, а сидящему на руках у матери младенцу может быть около шести — восьми месяцев. Все дети светловолосы и голубоглазы, одеты в белое и голубое. Особенно удался образ средней девочки. В ее позе еще чувствуется детская неустойчивость, неотрефлексированность движений, однако во взгляде уже ощущим реальный интерес к жизни, ко всему происходящему.

В поздних работах Дени появляется больше солнечного света и воздуха. Таково, например, полотно «Рай» (1912 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 17), написанное в более свободной и менее детализированной, чем ранние картины, манере, крупными цветовыми пятнами. Декоративное начало здесь совмещено с передачей пространства и световоздушной среды. Зритель смотрит сверху на раскинувшийся перед ним залитый солнечным светом сад, где между цветов играют дети и ангелы.

Весьма тяготея к декоративизму и другой участник группы «Наби» — **Пьер Боннар**. Как и другие члены объединения, Боннар формировался не без влияния Гогена, но наиболее сильное воздействие на его творчество оказало японское искусство. Увлечение японской ксилографией было тогда явлением достаточно распространенным, многие, в том числе и В. Ван Гог, коллекционировали японскую гравюру. Из Японии привозили веера, шка-тулки, ширмы и прочие предметы декоративно-прикладного искусства. Боннар, которого собратья по объединению называли «очень японским наби», многое заимствовал из японского искусства. Он пишет работы вертикального формата и предназначает их для украшения ширм.

Иногда работы Боннара напоминают крупномасштабную графику, лаконичную, как иероглифический знак. Таков «Ребенок, играющий в песок» (1894 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 18). Вертикальная композиция имеет два яруса. В верхнем ярусе видна часть ступенек и стоящее у крыльца стриженое деревце в кадке, в нижнем — сидящий на корточках спиной к зрителю малыш с лопаткой и ведерком. На ребенке клетчатое пальтишко и круглая шапочка. Картина написана маслом на холсте, но напоминает графику. Здесь очень мало цвета. Общий бежевый тон полотна словно имитирует старую пожелтевшую бумагу. Деревце и малыш не столько написаны, сколько нарисованы серой и коричневой красками — это лаконичные образы, рассчитанные на мгновенное восприятие, образы-знаки.

Близки по формату к предыдущей картине и полотна, входившие в цикл «Женщины в саду» (1898 г., Музей Орсэ, Париж). Это четыре вертикальные композиции: «Сидящая женщина с котом» (илл. 19), «Женщина в платье в белый горошек» (илл. 20), «Женщина в платье в клетку» (илл. 21) и «Женщина в накидке» (илл. 22). Дробный мазок, которым работает

мастер, заставляет вспомнить импрессионизм и даже пуантилизм, однако света и воздуха здесь мало, произведения эти слишком декоративны, ориентированы на плоскость. Длинные, волнистые линии, которыми очерчены фигуры, несомненно, отсылают к стилистике модерна, однако в создаваемых Боннаром образах нет нарочитой красоты, напротив, облик героинь, особенно дамы в платье в горошек, словно бы отчасти окарикатурен. Проглядывают и здесь черты японского искусства: графичность, лаконичность, приближение формы к знаку.

**Жан Эдуар Вюйар** (1868—1940 гг.), вошедший в объединение «Наби» в 1889 г., дальше всех продвинулся на пути к абстрактной живописи. В своем дневнике он писал, что нужно «понимать картину как последовательность аккордов, удаляясь со всей определенностью от натуралистической идеи»<sup>1</sup>. Интересно, что Вюйар был не только художником-станковистом, но и театральным декоратором. Несомненно, это отразилось и в его станковых работах, которые отличаются декоративностью, масштабностью и одновременно постановочностью, повествовательностью.

Как и Боннар, Вюйар любит вертикальный формат. Диптих «Общественный сад: Играющие маленькие девочки; Осмотр платья» и триптих «Общественный сад: Беседа; Гувернантки; Красный зонтик» (оба — 1894 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 23) имеют почти такой же формат, как и рассмотренные нами произведения Боннара. Однако, если у Боннара это «ширмы», то у Вюйара скорее «гобелены», сотканые из дробных импрессионистических мазков. Этому впечатлению способствует и колорит — пастельный, приглушенный, без ярких акцентов. Несмотря на явную декоративность, мастер передает также и атмосферу, насыщенную солнечным светом, с помощью резкого контраста между открытым пространством и падающей от деревьев тенью. В этом солнечном мире движутся небольшие фигурки, изящные, как девушки на японских ксилографиях. На той створке диптиха, которая носит название «Осмотр платья», изображена гувернантка, наклонившаяся к своей подопечной. Изящный абрис головы молодой женщины, контраст между светлой, чуть желтоватой кожей и темной массой волос заставляет вспомнить героинь К. Утамаро — японского художника XVIII в., специализировавшегося на работе с женской моделью. Как и мастеров японской гравюры, Вюйара отличает тщательная выверенность композиций. Он часто оставляет много пустого пространства, размещая изображение в идеально найденной точке равновесия. Так, средняя часть триптиха, названная «Гувернантки», строится именно по принципу «экономии» изобразительных мотивов. Нижняя часть прямоугольного холста занята просто изображением песка, покрывающего обширную открытую площадку на территории парка. Выше протянулся узкий зеленый фриз ограды и расположенных за нею деревьев. На фоне этого фриза, ближе к левому краю полотна сидят три женские фигурки, одна из которых держит на коленях младенца, а над головой — раскрытый бежевый зонтик. Выше можно видеть лишь небо. В работах японских и китайских мастеров наличие обширного свободного пространства заставляло зрителя

<sup>1</sup> Цит. по: Живопись музея д'Орсэ / под ред. С. Лемуана. М., 2004. С. 600.

воспринимать помещенное внутри него изображение как объект медитации, а также как структурообразующий элемент мироздания, без которого не было бы и самого пространства, а только безликая плоскость листа. Подобного эффекта добивается и Вюйяр в своих «Гувернантках».

В таких произведениях, как «Портрет Кера Ксавье Русселя» (1890—1891 гг.) и «Профиль женщины в зеленой шляпе» (1891 г.) (оба — Музей Орсе, Париж) (илл. 24) Вюйяр в полной мере воплощает свой принцип «отхода от натуралистической идеи». Он работает большими яркими цветовыми пятнами, из которых складывается образ, причем создается впечатление, будто мастер оставляет за зрителем свободу выбора: прочитывать на полотне фигуративное изображение или воспринимать его как чистую цветовую абстракцию. В этом плане особенно показателен «Портрет женщины в зеленой шляпе». Несколько черных, зеленых и бежевых пятен складываются в сутулую полуфигуру дамы, оглядывающейся через плечо. Однако здесь нет ни одной конкретной детали, которая закрепила бы этот образ, отделила бы его от абстракции. Даже глаз и бровь женщины представляют собой всего лишь точку и черточку. Во многом Вюйяр предвосхитил здесь открытия фовистов и даже абстракционистов.

Художник, который не входил в группу «Наби», но оказался идейно и стилистически близок этому объединению — **Феликс Валлотон** (1865—1925 гг.), живописец и график. Исследователи не раз подчеркивали, что для Валлотона характерен «жутковатый взгляд на обыденность», ощущение, что в сочетаниях привычных вещей проступает какая-то пугающая необычность. Эта черта ярко проявилась в картине «Обед при свете лампы» (1899 г., Музей Орсе, Париж) (илл. 25). Абажур освещает круглый накрытый стол, заставленный блюдами и напитками. Остальная часть комнаты тонет в непроглядной тьме, отчего сидящие вокруг стола персонажи приобретают пугающие очертания фантомов. Человек, расположившийся прямо перед столом, дан контражуром, как черный, угловатый силуэт. Слева от него выступает из темноты чья-то рука, которая будто принадлежит, а будто и нет сидящему рядом мужчине. Расположенная справа женская фигура конвульсивно сжимает салфетку рукой, также будто бы не принадлежащей телу.

На картине «Угол парка с ребенком, играющим в мяч» (1899 г., Музей Орсе, Париж) (илл. 26) крошечная фигурка мальчика, бегущего за мячом по пустой круглящейся земле, заставляет вспомнить метафизическую живопись, которая появится только в 1916 г., с ее холодными необжитыми пространствами и нереальной атмосферой пугающего сна.

## 1.6. Анри Руссо (1844—1910 гг.)

Необычным явлением в искусстве рубежа XIX—XX вв. стало творчество Анри Руссо. Его работы принято относить к такому направлению, как «примитивизм», или «наивное искусство». Причиной служит плоскостность и декоративность его произведений, отсутствие светотени, проработанность мелких деталей. В то же время тематически Руссо близок

символистам, его произведения — это картины-аллегии, наполненные глубоким смыслом. Создавая свой «игрушечный» наивный мир, Руссо отправляет зрителя в путешествие по закоулкам собственного сознания, заставляет его встретиться со своими страхами и мечтами. Необходимо отдавать отчет, что «примитивизм» Руссо был вполне осознанным приемом. С одной стороны, явная «кукольность» сочиненного мастером мира должна была дистанцировать зрителя от происходящего на картине, убеждать его, что это только «игрушки». Однако, с другой стороны, та же «кукольность» вовлекала в себя зрителя и зачаровывала сильнее, чем, если бы мастер оперировал натуроподобными формами — так ребенок сильнее увлекается более «примитивной» игрушкой, чем дорогой куклой, которая выглядит «как настоящая».

Очень часто в творчестве Руссо встречаются экзотические мотивы: тропические леса, дикие животные, люди, далекие от цивилизованного мира. Здесь Руссо в какой-то мере перекликается с Гогеном. Однако если Гогена к экзотическим сюжетам привели внешние впечатления, то Руссо, всю жизнь проживший в Париже, черпал образы исключительно в своей фантазии, которая для него лично оказывалась реальнее окружающего мира: мастер признавался, что боится возникающих в его голове образов. На зрителя, в том числе и на современного, произведения Руссо оказывают тревожное впечатление. Руссо погружает его в мир, полный опасностей, забрасывает в непроходимые джунгли, где можно встретиться с хищниками, очутиться во власти разбушевавшейся стихии или в непроглядной тьме внезапно опустившейся ночи. Так, на картине «Тигр, застигнутый тропическим ливнем» (1891 г., Национальная галерея, Лондон) (илл. 27) зритель оказывается лицом к лицу с напуганным, скалящим на грозу белоснежные клыки животным. Вокруг хлещут косые струи дождя, трава и ветви деревьев гнутся к земле. Лес, за которым не видно ни малейшего просвета, кажется бесконечным — неудивительно, что Руссо боялся своих фантазий. Об этом редко упоминают в литературе, посвященной творчеству мастера, однако Руссо был прекрасным колористом. Картина с тигром написана в изысканной «осенней» цветовой гамме, где охра, желтый, белый и бесчисленные оттенки зеленого — светлого и контрастного к нему темного, смешанного с пурпурным и синим, — сливаются в единый гармоничный и торжественный ансамбль.

Возвращение к мотиву тигра в тропическом лесу произошло в 1908 г., когда была создана картина «В тропическом лесу. Нападение тигра на быка» (ГЭ) (илл. 28). Здесь рисунок стал проще и обобщеннее, колорит ярче и локальнее, а впечатление от происходящего на полотне еще фантастичнее. Лес на этой картине — не просто тропики, он кажется доисторическим. В небо возносятся не только стволы деревьев, но и гигантские папоротники, некоторые из них примяты к земле двумя борющимися дикими животными — пылающим желто-оранжевым тигром и седым горбатым быком. Мотив нападения хищника на быка имеет очень давнюю историю, он встречается в искусстве Древнего Востока, античности, Византии, в памятниках скифского круга. По мнению исследователей древнего искусства, такие сцены «символизировали смерть как таковую или даже

как торжество смерти», а иногда интерпретировались как «символическое изображение жертвоприношения»<sup>1</sup>. У Руссо сцена становится особенно пугающей оттого, что происходит в окружении густого, плотного, чудовищного в своей плодоносящей мощи леса.

Тропические леса появляются и в картинах с более мирным сюжетом. Так, на полотне «Женщина, гуляющая в экзотическом лесу» (1905 г., Фонд Барнса, Мэрион, США) (илл. 29) представлена крошечная фигурка дамы, одетой по моде рубежа XIX—XX вв., в платье с пышными рукавами и тонкой талией. Это белое платье сверкает ярким пятном среди темной зелени гигантских растений. Мотив прогулки, современное одеяние и спокойная поза женщины превращают «экзотический лес» в безобидный ботанический сад, где распускаются невиданные цветы и вызревают огромные плоды, но где не прячутся за деревьями ни львы, ни тигры, не свисают с ветвей ядовитые змеи. Заметим, что настоящий ботанический сад был одним из любимых мест Руссо в Париже.

Такие картины, как «Война» (1894 г., Музей Орсэ, Париж) (илл. 30) и «Спящая цыганка» (1897 г., Музей современного искусства, Нью-Йорк) принесли художнику известность. Первое из названных полотен, пожалуй, самое мрачное из произведений Руссо. Война здесь персонифицирована фигурой всадницы с искаженным лицом, всклоченными волосами и в изорванном, висящем лохмотьями платье. Ее поза неестественна, она похожа на куклу с негнущимися ногами, но это кукла из ночного кошмара. Она несется над искалеченными трупами, ставшими добычей воронья, среди поломанных голых деревьев, на фоне закатных, кроваво-красных облаков. Исследователями уже отмечалось, что аллегория Руссо восходит к образам Апокалипсиса<sup>2</sup>. Это самая прямолинейная работа мастера, но, возможно, именно поэтому она оказывает наиболее сильное и мгновенное впечатление на зрителя.

Руссо писал немало портретов, а также сцен из современной парижской жизни. самого себя он представил стоящим на фоне городского пейзажа («Автопортрет», 1890 г., Национальная галерея, Прага) (илл. 31). Фигура мастера в черном костюме и берете, с кистью и палитрой в руках не стоит, а парит над набережной. Низкая линия горизонта заставляет смотреть на фигуру снизу, отчего она кажется еще более монументальной. Черный цвет одежды придает силуэту четкость, фигура выделяется на фоне пейзажа, а не растворяется в нем. Здесь фон — это действительно фон, подобный театральному заднику, а не среда, не окружение. Перед нами «парижский мастер», и он представлен на фоне Парижа с атрибутами своей профессии в руках. Справа от него течет Сена, вдоль нее прогуливаются крохотные фигурки людей. Через реку перекинут ажурный металлический мост, чья конструкция смотрелась на тот момент очень современно. Еще дальше видны многоэтажные парижские дома, ошетилившиеся трубами, и Эйфелева башня.

<sup>1</sup> *Поллидович Ю. Б.* Хищник и его жертва: выражение круговорота жизни и смерти средствами зооморфного скифского кода // Структурно-семиотические исследования в археологии. Т. 3. Донецк, 2006. С. 360—362.

<sup>2</sup> Живопись музея д'Орсэ. С. 743.