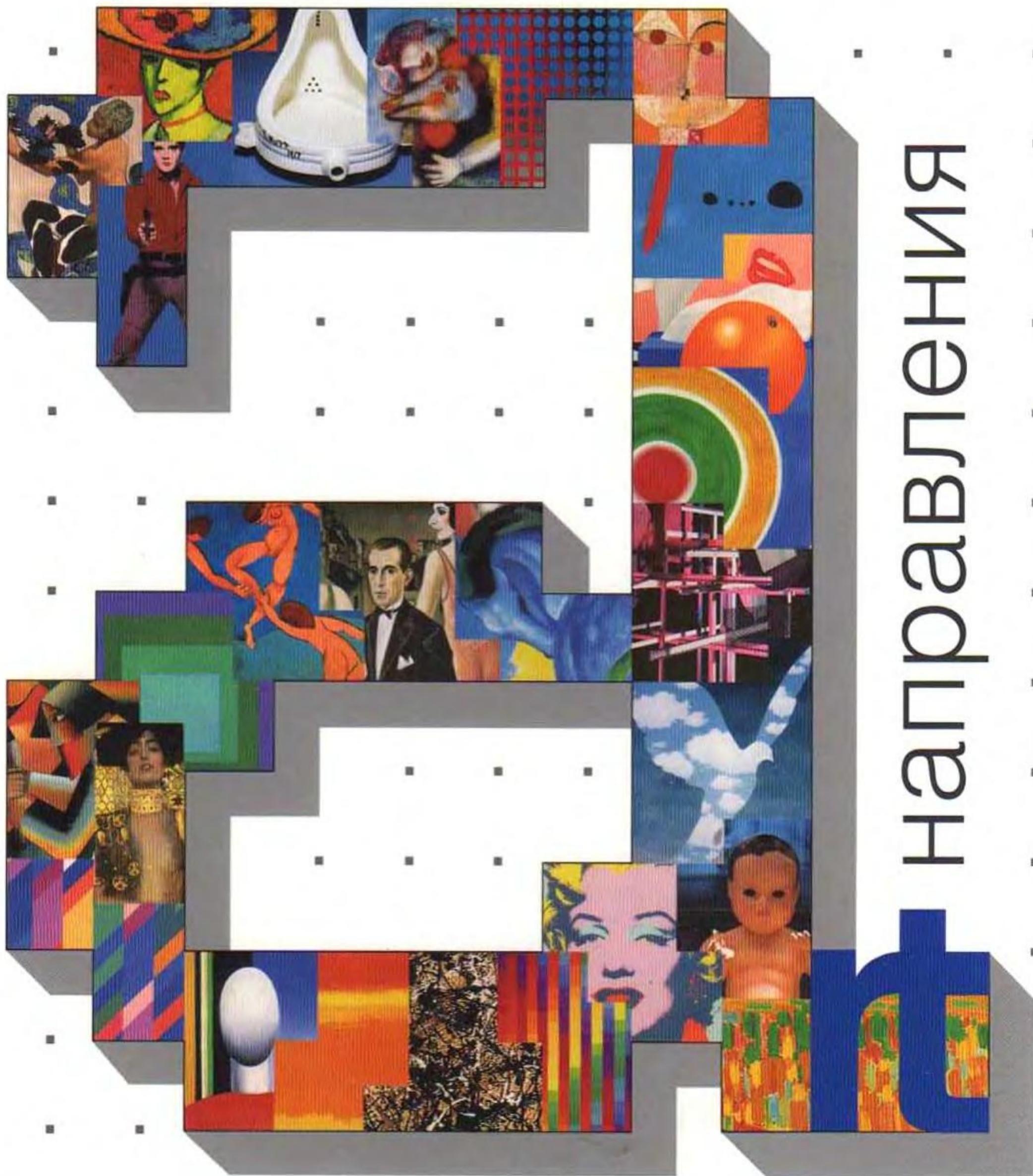


ЭМИ ДЕМПСИ



Направления

стили, школы,
путеводитель по современному искусству

The background of the image is an impressionistic painting of a harbor scene. It features several small boats on the water, with one prominent red boat in the center-left. In the distance, there are buildings and trees under a hazy sky.

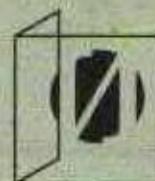
эми демпси

стили, школы,



направления

путеводитель по современному искусству



Искусство-XXI век Москва 2008

СОДЕРЖАНИЕ

ББК 85.11
Д30

10 Предисловие

1860–1900

У ИСТОКОВ АВАНГАРДА

14 Импрессионизм

19 «Искусства и ремесла»

23 Чикагская школа

25 «Двадцатка»

26 Неоимпрессионизм

30 Движение декаданса

33 Ар Нуво

38 «Модернизм»

41 Символизм

45 Постимпрессионизм

49 Клуазонизм

50 Группа «Наби»

53 Синтезизм

56 Салон «Роза+Крест»

57 Югендстиль

59 Венский Сецессион

62 «Мир искусства»

1900–1918

МОДЕРНИЗМ В НОВОМ МИРЕ

66 Фовизм

70 Экспрессионизм

74 Группа «Мост»

78 «Школа мусорных ведер»

80 Немецкий Веркбунд

83 Кубизм

88 Футуризм

92 «Бубновый валет»

94 «Синий всадник»

97 Синхромизм

99 Орфизм

102 Лучизм

103 Супрематизм

106 Конструктивизм

109 Метафизическая живопись

Amy Dempsey
Styles, Schools and
Movements

© 2002 Thames&Hudson Ltd, London

Published by arrangement with
Thames&Hudson Ltd, London

181A High Holborn
London WC1V 7QX

Стр. 1: Пьеро Манzonи.
Живая культура. 1961
Стр. 2–3: Герхард Рихтер.
Абстракция (86/93)
(деталь). 1999

© Издательство «Искусство–XXI век»,
русское издание, 2008
Все права охраняются

111	Вортицизм	197	Кинетическое искусство
113	Венгерский «активизм»	199	«Школа кухонной раковины»
114	Амстердамская школа	201	Неодадаизм
115	Дадаизм	205	«Комбинации»
119	Пуризм	206	«Новый брутализм»
121	Группа «Де Стейл»	208	Фанк-арт
1918-1945			
В ПОИСКАХ «НОВОГО ПОРЯДКА»			
126	Рабочий совет по делам искусств	217	Поп-арт
128	«Ноябрьская группа»	222	Искусство перформанса
130	Баухауз	226	GRAV
134	Прецизионизм	228	Флюксус
135	Ар Деко	230	Оп-арт
140	Парижская школа	232	Постживописная абстракция
142	Интернациональный стиль	1965 – ДО НАШИХ ДНЕЙ	
146	Итальянское новеченто	ПОСЛЕ АВАНГАРДА	
147	«Круг»	236	Минимализм
149	«Новая вещественность»	240	Концептуальное искусство
151	Сюрреализм	244	Боди-арт
155	Элементаризм	247	Искусство инсталляции
156	«Группа 7»	251	Гиперреализм
157	M.I.A.R.	254	«Антидизайн»
159	«Конкретное искусство»	256	«Опора-поверхность»
161	Магический реализм	257	Видео-арт
163	Американский риджионализм	260	Лэнд-арт
166	Социальный реализм	263	«Искусство места»
168	Социалистический реализм	266	«Арте повера»
170	Неоромантизм	269	Постмодернизм
1945-1965			
«НОВЫЙ БЕСПОРЯДОК»			
174	«Ар брют»	274	Хай-тек
176	Экзистенциальное искусство	276	Неоэкспрессионизм
180	«Искусство аутсайдеров»	281	Нео-поп
181	Органическая абстракция	282	Трансавангард
184	«Ар информель»	284	Саунд-арт
188	Абстрактный экспрессионизм	286	Интернет-арт
192	Леттризм	289	Словарь: 200 стилей
193	Группа «КоБРА»	296	Список иллюстраций
195	Искусство битников	299	Именной указатель

Предисловие

Лексика, обычно используемая для описания современного искусства – от импрессионизма до инсталляции, от наби до неоэкспрессионизма, от символизма до гиперреализма – постепенно превратилась в особый язык, изощренный и подчас отпугивающий своей сложностью. Стили, школы и направления лишь в редких случаях имеют четкие границы и поддаются простым определениям; чаще они внутренне противоречивы, сложны и нередко пересекаются в художественном пространстве. Тем не менее, понятия «стиль», «школа» и «направление» продолжают существовать, и осмысление их совершенно необходимо при любом обсуждении современного искусства. Определение их границ и характеристика – по-прежнему наилучший способ «картографирования» столь сложного по составу, а порой и трудного для понимания предмета. Эта книга задумывалась как систематизирующий обзор, состоящий из отдельных очерков, и как общий путеводитель по одному из самых динамичных и увлекательных периодов в истории искусства.

Предлагаемый в этом путеводителе свод 300 стилей, школ и направлений дает представление о кардинальных линиях развития в живописи, скульптуре, архитектуре и дизайне стран Запада. Материал в целом расположены в хронологическом порядке – от импрессионизма девятнадцатого века до таких направлений века двадцать первого, как лэнд-арт, саунд-арт, интернет-арт.

Основные статьи книги охватывают 100 наиболее значительных стилей и направлений в совре-

менном искусстве. В них приводятся программные позиции, изложенные в художественных манифестах, суждения критиков, описываются драматические события, связанные с выставками, реакция публики. Творчество рассматривается в контексте исторических и культурных особенностей, биографических данных, а также возможных интерпретаций данного художественного явления. Вся эта информация необходима, поскольку искусство и создается, и воспринимается отнюдь не в пустом пространстве.

В конце каждой статьи дается краткий перечень основных собраний и список литературы, рекомендуемой для дальнейшего изучения темы. Многочисленные перекрестные ссылки в тексте (отмеченные звездочкой в основных статьях) позволят читателю сопоставить близкие друг другу направления и проследить разнообразные взаимовлияния и модели развития в данный период.

При составлении любого путеводителя необходимо учитывать, что классификации и разграничения подвижны, текучи и отнюдь не всегда исходят от самих художников и формулируются ими. Хотя художники часто объединялись в группы и писали манифесты, многие из широко используемых ныне названий найдены и введены в обиход критиками, кураторами, коллекционерами, меценатами. Названия «импрессионизм» и «фовизм» возникли как уничижительные клички, плод насмешки язвительных критиков. «Двадцатка» и Салон «Роза+Крест» были выставочными объединениями, Bauhaus – образовательным учреждением;



понятие «постимпрессионизм» определяет скорее период, чем стиль, а «видео-арт» — направление, связанное с компьютерной и видеотехникой.

Отбор и классификация явлений, не свободные от субъективности, обычно вызывают споры. Каковы бы ни были мотивы включения или исключения определенного художника или стиля, важно помнить, что предложенный здесь выбор художественных явлений и их представителей субъективен, однако не произволен. Преследуемая цель — показать исходные взаимодействия и указать читателю путь в мир современного искусства, вооружить его инструментарием для формирования собственного мнения.

Хотя поле нашего исследования в основном не выходит за границы живописи и скульптуры, важно не упускать из виду контекст, создаваемый превалирующими в современной культуре художественными средствами. Так, фотография, будучи старше самой эпохи Новейшего времени, вторгается, и подчас весьма энергично, в визуальные искусства целого периода и заслуживает подробного рассмотрения с использованием ее собственных понятий и терминов. В этой книге она упоминается в связи с описываемыми явлениями.

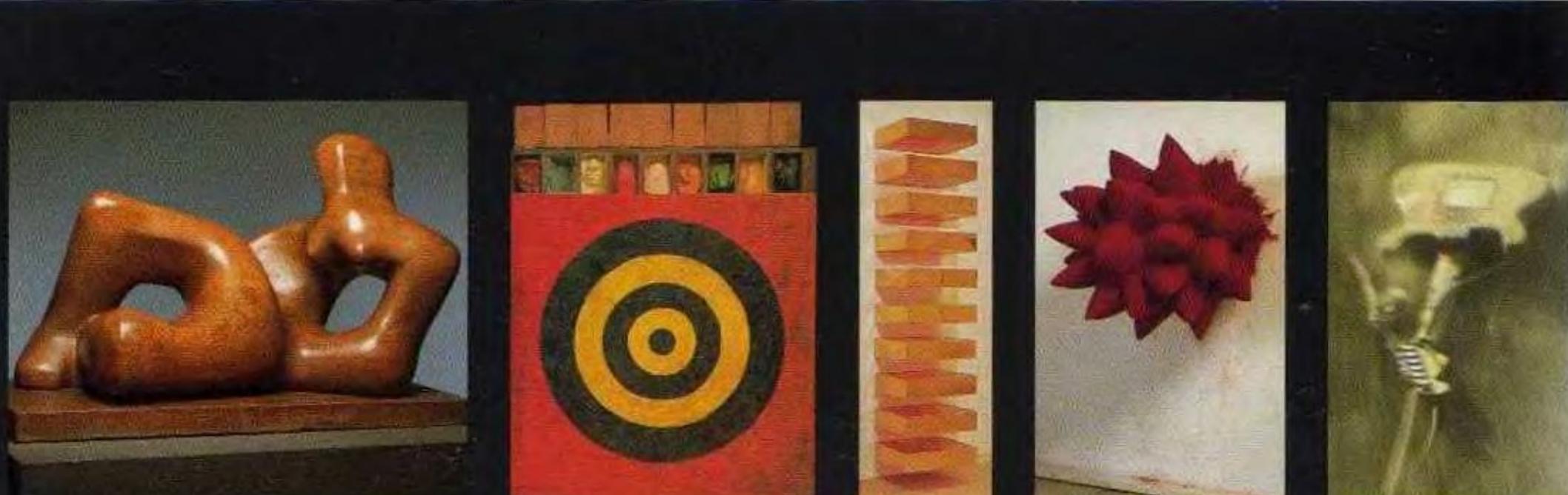
Архитектуре удалено значительное внимание не в последнюю очередь потому, что направления и школы в ней часто также были оформлены манифестами, программными заявлениями и резолюциями. Многие архитектурные стили тесно связаны с другими визуальными искусствами — это касается движения «Искусств и ремесел», Ар Нуво, каталонского «модернизма», футуризма, некоторые требуют отдельного анализа как самостоятельные движения, примеры чего дают Чикагская школа, интернациональный стиль, итальянский рационализм (M.I.A.R.) и хай-тек.

Направления, которым посвящены основные статьи, составили сводную хронологическую таблицу, представленную на развороте в начале книги; ее цель — провести наглядные параллели в синхронных изменениях стиля и общественно-го сознания. Поскольку временные границы движений зачастую четко не определяются, период их существования обозначен на оси времени приблизительными датами.

В таблице разными цветами выделены три потока — каждый из них объединяет движения с наиболее общими, сходными характеристиками. «Искусство для народа» охватывает стили и направления, в которых художники, архитекторы и дизайнеры ставили перед собой задачу создания целостной жизненной среды в современном мире. В раздел «Искусство и стиль» входят группы художников, искавших новые способы передачи изменяющегося мира. Наконец, «Искусство и сознание» включает тех художников-экспериментаторов, которые своей целью в искусстве сделали отражение глубинного мира эмоций, настроений и чувств.

В конце книги приводятся наиболее общие сведения еще о 200 стилях и направлениях. Многие из них по-прежнему актуальны и интересны в рамках национальных традиций — например, школа Сент-Айвз в Англии, «Группа дураков» в Германии, группа «Презенс» в Польше, ВМРТ во Франции, Римская школа в Италии, Хальмстадская группа в Швеции, «Экипо Кроника» в Испании.

В указатель включено свыше 1000 имен художников, архитекторов, дизайнеров, антрепренеров, коллекционеров, а также поборников современного искусства — тех, кто соединил связующей нитью стили, школы, направления и людей, их создававших.



1860

1870

1880

1890

Чикагская школа

23

«Искусства и ремесла»

19

Искусство для народа

Начиная с движения «Искусства и ремесел» через Баухауз к интернациональному стилю и далее – главной заботой художников, архитекторов, дизайнеров было создание целостной жизненной среды в современном мире.

«Модернизм»

38

Ар Нуво

33

«Двадцатка»

25

Искусство и стиль

Начиная с импрессионизма и далее к футуризму и абстрактному экспрессионизму – сменяющие друг друга поколения авангардных художников нарушали все правила в поисках новых стилей, способных выразить современную жизнь.

Неоимпрессионизм 26

Импрессионизм

14

Движение декаданса 30

Группа «Наби»

Искусство и сознание

Начиная с символистов через дадаизм и сюрреализм к концептуальному искусству – художники-экспериментаторы заявляли, что цель искусства – не запечатлевать реальность, а представлять глубинный мир эмоций, настроений и чувств.

Клуазонизм

Синтетизм

Символизм 41

Салон «Роза+



1900

1910

1920

Югендстиль 57

Венский Сецессион 59

Немецкий Веरкбунд

50

49

53



Интернациональный стиль

«Круг»

Венгерский «активизм»

113

«Ноябрьская группа»

128

Совет по делам искусств

126

«Группа 7» 156

80

Баухауз

130

Ар Деко

135

Конструктивизм

106

Группа «Де Стиль»

121

Элементаризм

«Школа мусорных ведер»

78

Амстердамская школа

114

Прэцизинизм

134

Футуризм

88

Фовизм 66

Вортицизм 111

Итальянское новеченто 146

«Бубновый валет» 92

Постимпрессионизм

45

Синхромизм 97

Пуритизм

119

«Мир искусства»

62

Кубизм

83

Орфизм 99

Лучизм 102

«Новая вещественность»

Парижская школа

140

Экспрессионизм

70

Магический реализм

161

Группа «Мост»

74

Неоромантизм

170

«Синий всадник» 94

Сюрреализм

Супрематизм 103

Дадаизм

115

Метафизическая живопись 109



1930

1940

1950

1960

142

147

M.I.A.R.

157

«Новый брутализм» 206

Хай-т

Социалистический реализм 168

«Антидизайн»

155

«Конкретное искусство» 159

Флюксус

Органическая абстракция 181

Ситуационистский Интернацио

Американский риджионализм 163

Абстрактный экспрессионизм 188

Минимализм

Социальный реализм 166

«Ар информель» 184

Постживописная абс

149

«Кобра» 193

Неодадаизм 201

Кинетическое искусство 197

Поп-арт 217

Боди-

Искусство ассамбляжа

«Комбинации» 205

«Новый реализм» 210

Фанк-арт 208

Искусство битников 195

Школа кухонной раковины 199

«Оп-

151

«Искусство аутсайдеров» 180

ко

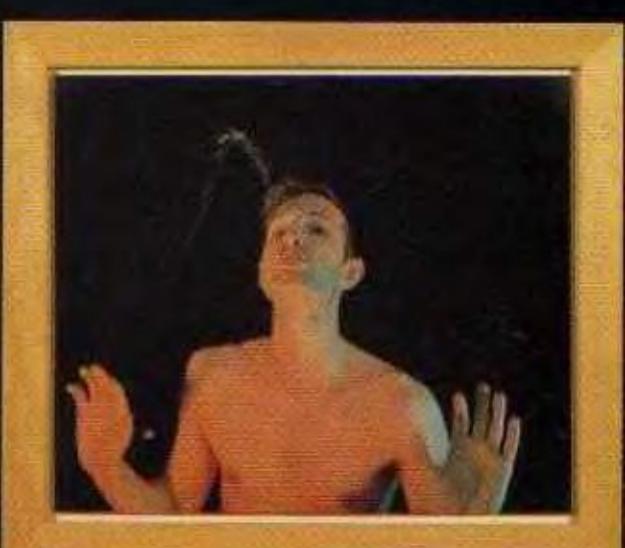
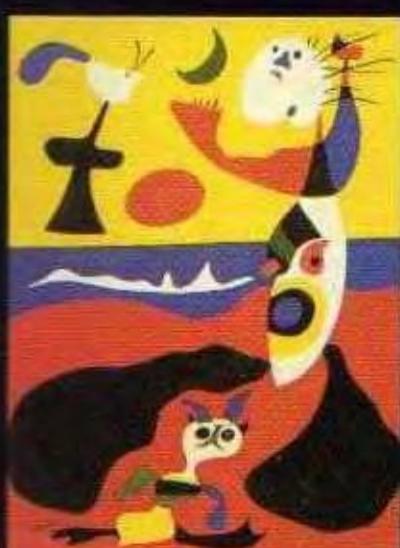
«Ар брют» 174

Искусство перформанса

Леттризм 192

Экзистенциальное искусство 176

Виде



1970

1980

1990

2000

-тек	274
	254
«Искусство места»	263
228	
ионал 213	
236	
230	
абстракция	232
и-арт	244
а 215	Гиперреализм 251
	«Арте повера» 266
	Саунд-арт 284
10	
	Лэнд-арт 260
	Постмодернизм 269
	«Пора-поверхность» 256
	Концептуальное искусство 240
	Искусство инсталляций 247
	Трансавангард 282
222	
део-арт	257





1860-1900

У ИСТОКОВ АВАНГАРДА

ИМПРЕССИОНИЗМ

*В наброске рисунка для комнатных обоев
и то больше законченности, чем в этом пейзаже.*

ЛУИ ЛЕРУА, 1874

Импрессионизм родился в апреле 1874 года, когда в Париже несколько художников, потерявших надежду показать свои работы на официальных Салонах из-за постоянных отказов жюри, решили объединиться и организовать собственную выставку в ателье фотографа Феликса Надара. Клод Моне (1840–1926), Пьер Огюст Ренуар (1841–1919), Эдгар Дега (1834–1917), Камиль Писсарро (1830–1903), Альфред Сислей (1839–1899), Берта Моризо (1841–1895) и Поль Сезанн (1839–1906, см. *постимпрессионизм) были в числе тридцати живописцев, устроивших выставку «Анонимного общества художников – живописцев, скульпторов, граверов и пр.». Среди других импрессионистов, присоединившихся позднее, достойны упоминания французы Жан Фредерик Базиль (1841–1870), Гюстав Кайботт (1848–1894) и американка Мэри Кэссетт (1844–1926).

Выставка 1874 года была отмечена недоумением и любопытством публики, насмешками прессы, а также появлением презрительного прозвища «импрессионисты», придуманного критиком Луи Леруа, который имел в виду картину Моне «Впечатление (Impression): восход солнца» (ок. 1872–1873). Спустя годы Моне вспоминал историю с названием картины и суетой вокруг него:

Название нужно было для каталога; ведь это в самом деле не могло пройти как вид Гавра. Тогда я сказал: «Используйте слово „впечатление“». Кто-то вывел отсюда «импрессионизм», и тогда-то началась потеха.

Именно те качества, против которых на первых порах восставали многие критики – эскизность, незавершенность живописи, – были оценены позднее благожелательной критикой как достоинства.

Эти разные художники были едины в своем неприятии художественного истеблишмента и его монопольного права решать, что следует показывать на выставках. Во второй половине девятнадцатого века Академия все еще сохраняла верность идеалам, восходящим к Ренессансу: произведение должно быть благородным либо поучительным по своей

Вверху: Огюст Роден. *Скорчившаяся женщина*. 1880–1882

Как и собственно импрессионисты, Роден избегал полной законченности в работе, оставляя свободу зрительскому воображению. Первый успех пришел к Моне после его совместной выставки с Роденом в 1889 году, а Роден обязан своей славой признанию импрессионизма за пределами Франции.

На следующей странице: Клод Моне. *Впечатление: восход солнца*. Ок. 1872–1873

Название этой, выставленной в 1874 году, картины с видом гаврского порта в утреннем тумане дало повод критику Луи Леруа окрестить «импрессионистами» всю группу. Эскизность и незавершенность ее вызвали насмешки критиков.



тематике, а о его достоинствах следует судить по «сходству» изображения с естественными объектами. Деятельность импрессионистов – их противостояние условностям и единовластию охранителей традиционной культуры путем организации независимых выставок – послужила образцом для новаторов следующего столетия. И изобретение язвительным и скандальным критиком очередного «изма» для радикально новой художественной формы тоже стало обычной процедурой.

С середины девятнадцатого столетия Париж становится первой подлинно современной метрополией, как в градостроительном, так и в социальном отношении, и многие импрессионисты изображали в своих произведениях этот новый городской пейзаж. Роль искусства в изменившемся обществе стала предметом художественных, литературных, общественных дебатов, и импрессионисты сознательно стремились идти в ногу со временем, предлагая новые

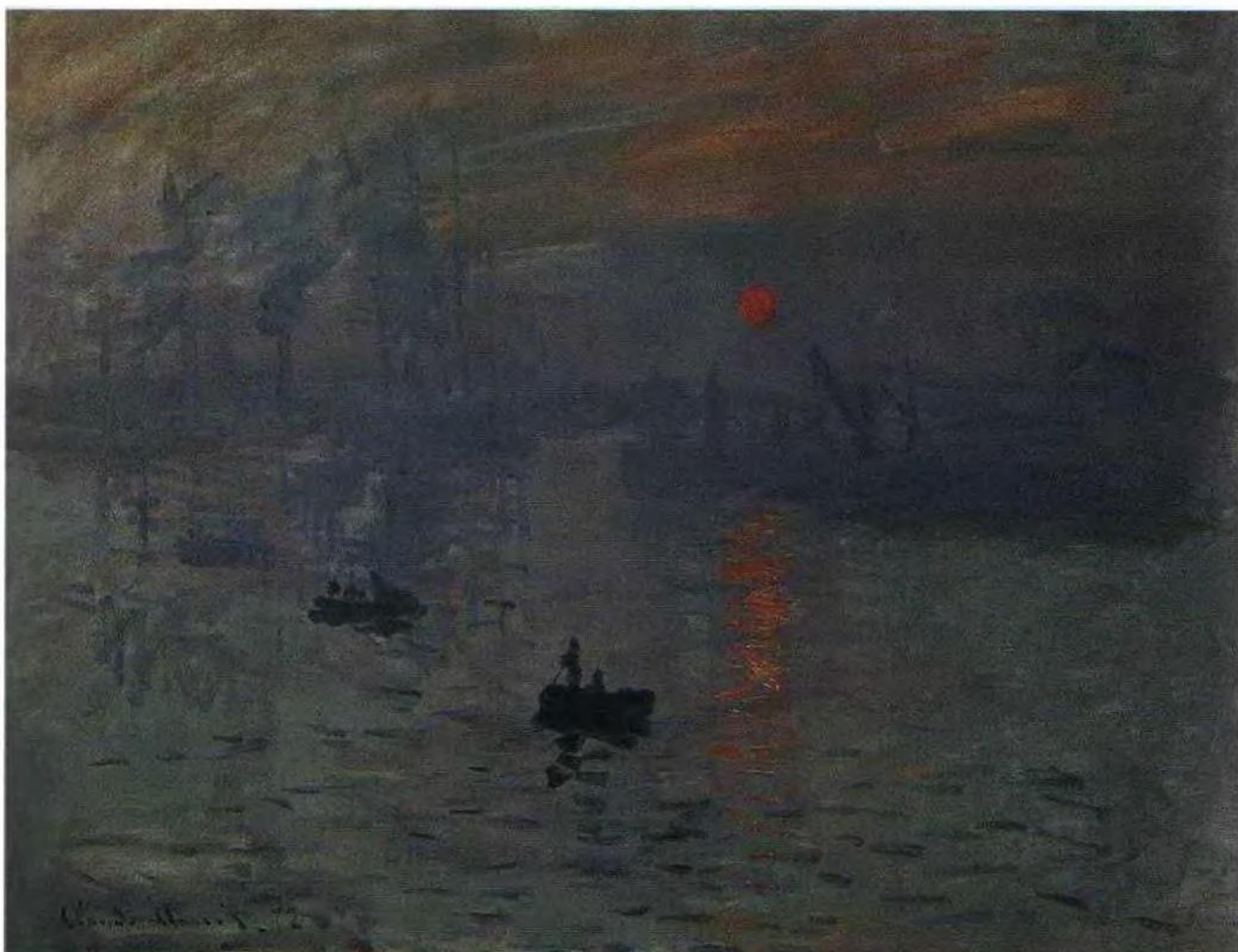
приемы, теории, методы, пополняя репертуар тем. Их увлечение зрительными впечатлениями от природы, стремление воспроизвести то, что видит глаз, а не то, что известно художнику, равно как и метод работы не в четырех стенах мастерской, а на открытом воздухе, где можно наблюдать игру света и цвета. — все это стало поистине революцией в живописи. Их отказ от исторических и аллегорических сюжетов, особое внимание к скоротечным моментам современной жизни — что, по замечанию Моне, требует спонтанности, а не расчета в работе, — ознаменовали окончательный разрыв с общепринятыми темами и практикой.

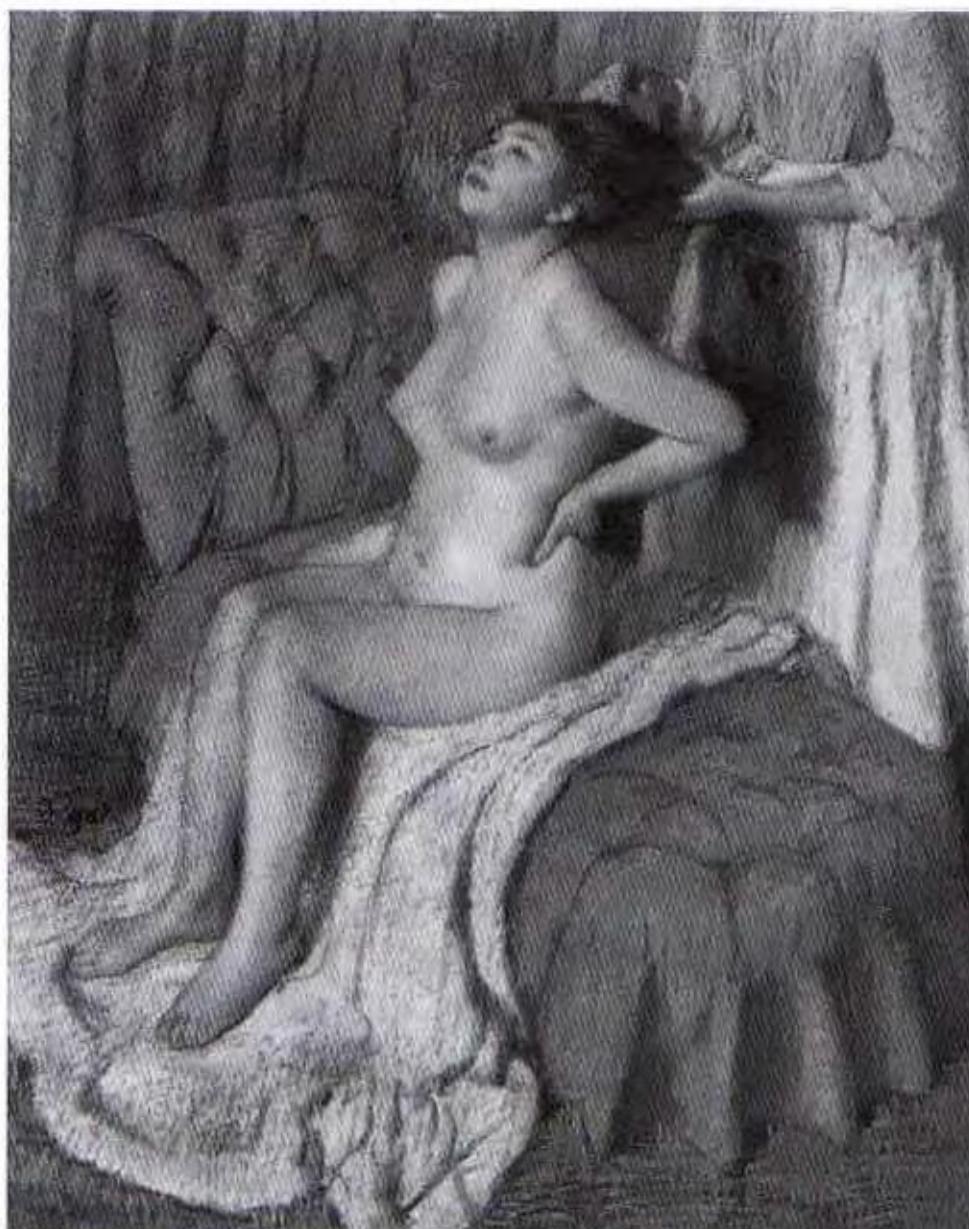
Значительное влияние на импрессионистов оказalo творчество Эдуара Мане (1832–1883). Мане отказался от единой точки схода ради «естественной перспективы», и его на первый взгляд невнятные, незавершенные образы намеренно оспаривали классические нормы. Своими крупномасштабными изображениями «пустяковых» сюжетов он попирал иерархию жанров и, более того, настаивал на том, что писать следует именно современную жизнь. Когда «Олимпия» (1863) была показана на выставке 1865 года, консервативная критика пришла в ярость

от его трактовки традиционного мотива (обнаженная женская натурка).

У таких мастеров, как Камиль Коро (1796–1875), художники барбизонской школы, Гюстав Курбе (1819–1877), английские живописцы предшествующего поколения Джон Мэллорд Уильям Тернер (1775–1851) и Джон Констебл (1776–1837), импрессионисты учились способам передачи эффектов освещения и атмосферы. Сильное воздействие на них оказали также особенности тогдашней фотографии — светотеневые контрасты, размытые очертания, срезы объектов при кадрировке — и японские гравюры, с их отличными от западных композиционными и перспективными построениями, цветовыми плоскостями.

На протяжении 1860-х годов импрессионисты впитывали в себя эти уроки; часто они занимались живописью вместе или собирались (обычно в «Кафе Гербуа» на Монмартре), чтобы вести дискуссии о своем творчестве и новых идеях. В период 1874–1886 состоялось восемь ныне прославленных выставок, которые сразу привлекли к себе внимание публики. Реакция критики была в основном враждебной, особенно на первых порах, но у импрессионистов были и влиятельные защитники, некоторые из них, напри-





мер писатели Эмиль Золя и Жорис Карл Гюисман, стали их друзьями. Существенную поддержку они получали от маршанов и частных патронов, таких как доктор Поль Гаше (позднее лечивший Ван Гога в Овере, см. *постимпрессионизм) и Поль Дюран-Рюэль.

Не будет преувеличением утверждать, что на протяжении 1870-х годов импрессионисты увлекались почти исключительно световыми эффектами в пейзаже. Но в начале 1880-х произошел поворот, который обычно называют «кризисом импрессионизма». Многие художники почувствовали, что в своем увлечении эфемерными феноменами света и воздушной среды, они слишком «разрыхлили» фигуры, и с этого момента направление становится менее единообразным. Так, Ренуар обратился к человеческой фигуре, приблизившись к классическому типу ее изображения; фигуры Моне стали более плотными, а затем художник усвоил аналитический подход к зрительному восприятию. Тематический репертуар группы расширился. Кризис, скавшийся и на младшем поколении импрессионистов, вскоре привел к решительному отходу от первоначальных позиций движения. Такие художники, как Поль Гоген (см. *синтезм), Поль Сезанн (см. *постимпрессионизм), Жорж Сера и Поль Синьяк (см. *неоимпрессионизм), в итоге сформировали собственный стиль.

Путь, пройденный импрессионизмом, наиболее отчетливо прослеживается в творчестве его ведущих представителей. Для многих импрессионистов из импрессионистов является Клод Моне. Серия его картин с изображением вокзала Сен-Лазар (1876–1877), где контрастно сопостав-

лены современная вокальная архитектура и ускользающие атмосферные явления (клубы пара) в их новейшей трактовке, относится к характернейшим образцам импрессионистической живописи. Увлечение Моне передачей воздушной среды с еще большей ясностью проявилось в других сериях, где один и тот же мотив представлен в разное время суток, время года, при разной погоде — «Стога сена» (1890–1892), «Тополя» (1890–1892). В «Тополях» массы деревьев, расположенные по извилистой линии, то отступают в глубину, то выстраиваются на плоскости; S-образный изгиб указывает на связь с произведениями *Ар Нуво того же периода. Последние годы своей жизни, с 1914 по 1923 год, Моне посвятил созданию восьми крупных полотен с изображением кувшинок, которые предназначались

Слева вверху: Эдгар Дега. Утренний туалет. Ок. 1886

В этом рисунке пастелью ясно виден интерес Дега к игре света и тени на человеческом теле. Обнаженная натура составляет не менее пятой части всего наследия Дега.

Справа вверху: Пьер Огюст Ренуар. Г-жа Порталис. 1890

Заявив, что живопись «должна быть привлекательной, радостной и приятной — да, приятной!», Ренуар с наслаждением писал богатые ткани и человеческое тело. Однако его поздние работы отличает более строгая гармония теплых красных и оранжевых тонов, а также более плотная лепка объемов.

На следующей странице: Берта Моризо. Строительство лодок. 1874

В год создания этой картины Моризо вышла замуж за брата Эдуара Мане. Она была постоянным членом объединения импрессионистов, участвовала во всех их выставках, за исключением выставки 1879 года, поскольку годом ранее у нее родилась дочь.

для украшения зала в Оранжерее Тюильри в Париже. Выставленные вместе, со всех сторон окружая зрителя, они вызывают ощущение бесконечности — или, как говорил Моне, «непостоянства мира, меняющегося на наших глазах». Мазки, складываясь в единое целое, вовлекают зрителя в процесс творчества — эта основополагающая идея воспринята многими художниками двадцатого столетия. Расплывчатые формы кувшинок предвещают *абстрактный экспрессионизм 1940–1950-х годов.

Ренуар в конце 1860-х, так же как и Моне, писал пейзажи, однако прежде всего его привлекала человеческая фигура, и его наибольший вклад в импрессионизм состоял в привнесении импрессионистического видения света, цвета и движения в такие массовые сцены, как «Бал в Мулен де ла Галет» (1876). Заявив, что «живопись должна быть привлекательной, радостной и приятной — да, именно приятной!», Ренуар снова и снова возвращался к сюжетам досуга парижан, с наслаждением передавая тонкие цветовые нюансы человеческого тела и роскошных тканей. Около 1883 года он окончательно рас прощался с чистым импрессионизмом и перешел к классической обнаженной

натуре, написанной в более сухой, не столь чувственной манере. Этот этап был недолгим, и позднее Ренуар совместил интерес к классицизму с уроками, вынесенными из импрессионизма. Его мазок стал более свободным и открытым, так что некоторые искусствоведы увидели в поздних работах Ренуара, так же как и Моне, предвестие *абстрактного экспрессионизма.

Эдгар Дега принял участие в семи из восьми выставок импрессионистов, но всегда считал себя реалистом и заявлял:

Ничье искусство не было менее спонтанным, чем мое. То, что я делаю, — результат размышлений и изучения великих мастеров. О вдохновении, спонтанности, темпераменте мне ничего не известно.

Блистательный рисовальщик, он применил импрессионистическую трактовку света для передачи объема и движения. Как и большинство его товарищей, Дега делал зарисовки с живой натуры, но предпочитал заканчивать работу в мастерской, поскольку полагал, что «гораздо лучше рисовать то, что присутствует только в вашем сознании. Ведь



при этом воображение сотрудничает с памятью... и, таким образом ваша память и ваше воображение освобождаются от тирании натуры». В поисках нужных ему мотивов Дега посещал кафе, театры, цирки, ипподромы, балетные представления. Из всех импрессионистов Дега в наибольшей мере испытал влияние фотографии, с типичными для нее перепадами резкости в изображении, ощущением мимолетности сцены, срезами фигур и пространства, кадрированием снимка. С конца 1880-х он начал работать пастелью и писать женские фигуры в естественных, интимных позах — словно они были подсмотрены в замочную скважину, — чему не было precedентов в мировом искусстве. Историк искусства Джордж Хард Хамильтон заметил по поводу этих поздних работ: «Их колорит, несомненно, стал последним и самым крупным вкладом Дега в современное искусство. И когда слепота поразила художника, его палитру подхватили *фовисты».

Среди тех, кто участвовал в выставках импрессионистов, были две выдающиеся женщины — Берта Моризо и Мэри Кэссетт. Присущая им живописная свобода, характер линии, как и сосредоточенность на сценах обыденной жизни, сродни искусству Мане и Дега. По всей видимости, Мэри Кэссетт ориентировалась на многие источники: любование линией она восприняла от японской гравюры, яркие цвета — от импрессионистов, наклонные ракурсы и фотографические срезы — от Дега, и все это соединилось в уникальной манере, запечатлевшей свойственное художнице нежное, интимное видение обыденной жизни.

Уроженец Америки, Джеймс Эббот Макнейл Уистлер (1834–1903, см. *движение декаданса), сыграл центральную роль в развитии импрессионизма (и модернизма в целом) в Великобритании. Он даже с большей настойчивостью, чем французские импрессионисты, отстаивал ту точку зрения, что живопись отнюдь не описательное искусство и сводится к расположению цветов, форм и линий на холсте. В его картине «Ноктюрн в черном и золотом: падающая ракета» (ок. 1874), которой английский критик Джон Рэскин вынес свой знаменитый приговор — «банка краски, брошенная в лицо публике», — импрессионистические концепции цвета и атмосферы слились воедино с плоскостной декоративностью японской гравюры, породив образ оригинальный, запоминающийся, проникнутый настроением и ощущением воздушной среды, и это за двадцать лет до «Соборов» Моне. Ведущий английский импрессионист Уолтер Сиккерт (1860–1942) усвоил уроки Уистлера и Дега, так что в его творчестве характерная для английской пейзажной традиции темная палитра обрела более современную тональность.

В конце 1880-х и в 1890-х годах импрессионизм был по достоинству оценен и воспринят в странах Европы и в США. Германия на рубеже веков была особенно восприимчива к внешним веяниям, и новые приемы французской живописи прижились в местном натурализме. Самые известные из немецких импрессионистов — Макс Либерман (1847–1935), Макс Слефорт (1868–1932) и Ловис Коринт (1868–1925). В США импрессионизм был восторженно принят как прессой, так и публикой, художниками, коллекцио-

нерами, так что некоторые из наиболее богатых коллекций импрессионизма находятся теперь в США. Крупнейшие представители американского импрессионизма — Уильям Мерритт Чейз (1849–1916), Чайлд Хэслем (1859–1935), Джуліан Олден Уэйр (1852–1919) и Джон Туэтмен (1853–1902).

Дега и Ренуар занимались также и скульптурой, однако среди мастеров, непосредственно связанных с импрессионизмом, скульпторов не было. Как только этот термин стал в широком смысле обозначением художественного движения, а не только живописи определенной группы художников, его начали применять по отношению к французскому скульптору Огюсту Родену (1840–1917) и итальянцу Медардо Россо (1858–1928). Их работы отмечены игрой света, движением, спонтанностью исполнения, фрагментированием и членением формы посредством светотени. Сходным образом к импрессионизму часто причисляют (с большим или меньшим основанием) те произведения в других видах искусства, где передаются мимолетные впечатления, например музыку Равеля и Дебюсси, а также романы Вирджинии Вульф.

Значение импрессионизма невозможно переоценить. Творческий эксперимент этих художников, как и их образ действий, ознаменовали отход от устаревших традиций, ценностей и суждений, и последующие авангардистские движения будут следовать их примеру в отстаивании артистической свободы и права на новаторство. Объявив предметом живописи «видение» — не то, что воспринимается глазом, а само зрительное восприятие, — они возвестили начало модернизма, инициировали процесс, который приведет к революционному перевороту в понимании самого предмета искусства. С импрессионизма начались продолжавшиеся на протяжении всего двадцатого века поиски в области выразительности цвета, света, линии и, что особенно важно для этого времени, формы. Но, пожалуй, самое важное в деятельности импрессионистов состоит в том, что они начали борьбу за освобождение живописи и скульптуры от задач исключительно описательных, дабы, создав новый язык, приблизить их к таким искусствам, как музыка и поэзия.

Основные собрания

Институт Курто, Лондон
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Музей Орсе, Париж
Музей Оранжери, Париж
Национальная галерея искусств, Вашингтон
Музей искусств, Филадельфия

Литература

D.Kaider. *The Great Book of French Impressionism* (1980)
T.J.Clark. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton, NJ, 1984)
B.Denvir. *The Impressionists at First Hand* (1987)
R.Herbert. *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (1988)
B.Denvir. *Chronicle of Impressionism* (1993)
B.Thompson. *Impressionism* (2000)

«ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА»

*Уберите из вашего дома все,
в чем вы не видите ни пользы, ни красоты.*

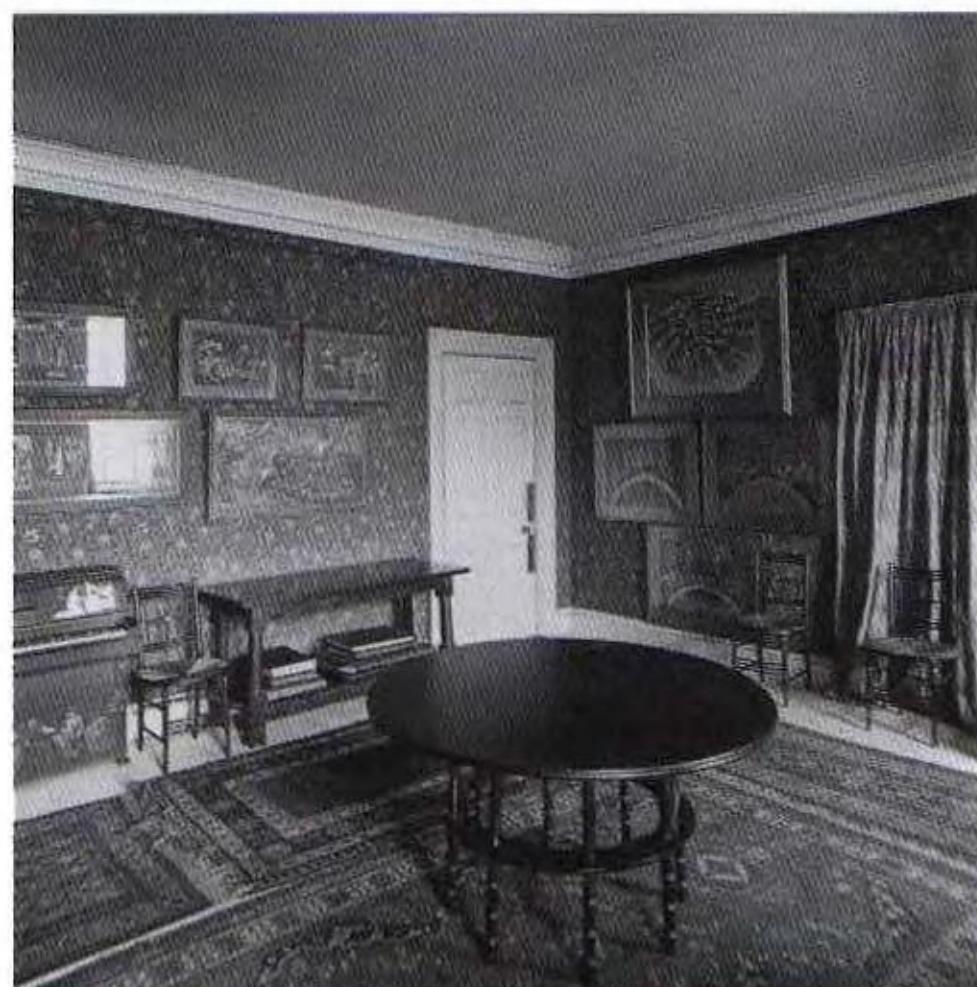
УИЛЬЯМ МОРРИС

Движение под названием «Искусства и ремесла» было социально-художественным явлением, которое возникло в Британии во второй половине девятнадцатого века и продолжало существовать в двадцатом, распространившись на страны континентальной Европы и США. Его приверженцы, среди которых были художники, архитекторы, дизайнеры, писатели, ремесленники и меценаты, стремились восстановить важную роль художественного проектирования и ручного ремесла во всех сферах искусства в условиях усиливающейся индустриализации, когда, как им представлялось, качество приносилось в жертву количеству. Сторонников и участников движения объединяли не столько стиль, сколько общая цель — сломить иерархию искусств с живописью и скульптурой во главе, дабы возродить традиционные ремесла, вернуть им былое достоинство и создать искусство, доступное всем.

Ведущей фигурой в движении «Искусства и ремесел» был рисовальщик, живописец, поэт и общественный деятель Уильям Моррис (1834–1896). Горячий приверженец идей социализма, Моррис заявлял: «Я не хочу искусства для немногих, так же как я не хочу образования для немногих или свободы для немногих». Увлеченный идеями архитектора Огастеса Уэлби Пьюджина (1812–1852), доказывавшего моральное превосходство искусства Средневековья, и художественного критика, писателя Джона Рёскина (1819–1900), обличавшего алчность и своекорыстие современного капиталистического общества, Моррис отстаивал ту точку зрения, что искусство должно быть одновременно и красивым, и функциональным. Он укреплялся в своем идеале — ясной и непритязательной красоте средневекового ремесленничества — благодаря поддержке друзей, художников-прерафаэлитов Эдварда Бёри-Джонса (1833–1896) и Данте Габриэля Россетти (1828–1882), которые также искали в Средневековье (отсюда и название — прерафаэлиты) эстетического вдохновения и нравственного руководства.

Красный дом (1859) в Бексли Хит в графстве Кент ознаменовал начало движения. Моррис поручил строительство

этого дома для себя и своей невесты своему другу, архитектору Филиппу Уэббу (1831–1915). Дом из красного кирпича (отсюда его название), с живописным внешним обликом, отсутствием вычурных фасадов, тщательно подобранными фактурами местных материалов, традиционными строительными методами, учитывающими особенности местности, — стал вехой в возрождении строительства жилых домов. Сам Моррис спроектировал сад, а интерьер был оформлен Уэббом, четой Моррис, Россетти и Бёри-Джонсом. В результате получилось то, что Россетти назвал «скон-



Вверху: Филипп Уэбб. Красный дом. Бексли Хит, Кент. 1859

«Красный дом» был первой работой Уэбба и остается одним из самых известных его творений. Для компании Морриса Уэбб также выполнял мебель, витражи, изделия из металла.

Справа: интерьер с двумя столами Филиппа Уэбба, версией стула «Сассекс», разработанной Фордом Мэдоксом Брауном, и обоями Морриса с рисунком «Плоды». Этот интерьер из дома «Грейнджа» в Фулхеме (Лондон) иллюстрирует характерные стилевые и дизайнерские особенности направления, обратившегося к средневековой архитектуре, ковроделию, миниатюрам и сельскому стилю декора и меблировки.

ресс поэмой, чем домом». Фактически это самый ранний образец «тотального произведения искусства» (Gesamtkunstwerk) — понятия, которое станет центральным в философии не только движения «Искусств и ремесел», но и других направлений, таких как *Ар Нуво и *Ар Деко.

Этот проект, родившийся в кругу друзей, вскоре осуществился в коммерческом предприятии. В 1861 году Моррис, Уэбб, Россетти, Бёри-Джонс, художник Форд Мэдокс Браун (1821–1893), служащий П.П.Маршалл и бухгалтер Чарлз Фолкнер основали фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко.» (позднее «Моррис и Ко.»), занимавшуюся созданием вещей и декоративными работами. Антииндустриальная структура фирмы соответствовала организации средневековой мастерской, где ремесленник выполнял работу целиком, от замысла до завершения. Целью проекта было создание красивых, практических, доступных по цене предметов быта, чтобы искусство присутствовало в жизни всех людей, а не только богачей. Компания занималась дизайном и изготовлением предметов домашней обстановки — мебели, витражей, отделочных тканей, шпалер и напольных ковров, керамической плитки и обоев.

Однако новаторство движения «Искусств и ремесел» в значительно большей мере проявилось в идеологии, нежели в стиле, ведь в поисках мотивов мастера обращались к прошлому — средневековой архитектуре, ковроткачеству, книжной миниатюре, к обстановке крестьянского дома. Весьма показательно, что свои темы художники часто черпали в легендах Артуровского цикла, в поэзии поэта четырнадцатого века Джонфри Чосера. Хотя движение смогло поднять престиж ремесленничества, вызвать интерес к местным традициям и природным материалам, одни

ко создать искусство для масс ему не удалось: слишком дороги оказались эти изделия ручного труда. В 1880-е годы жить в доме, выстроенным по проекту Уэбба и декорированном обоями Морриса, керамикой Уильяма де Моргана (1839–1917), полотнами Бёри-Джонса, носить одежду как на картинах прерафаэлитов могли себе позволить только состоятельные люди.

Сам Моррис получил наибольшую известность своими плоскостными стилизованными узорами обоев и керамических плиток, которые отличало цветовое богатство и графическая усложненность. Летящие, динамичные линии подобных рисунков, особенно тех, что вышли из-под руки дизайнера второго поколения — Артура Хейгейта Макмёрдо (1851–1942, см. *Ар Нуво) и Чарлза Войси (1857–1941), — позднее окажут влияние на интернациональный стиль Ар Нуво, в котором художники развивали то же видение, отбросив его социальную подоплеку.

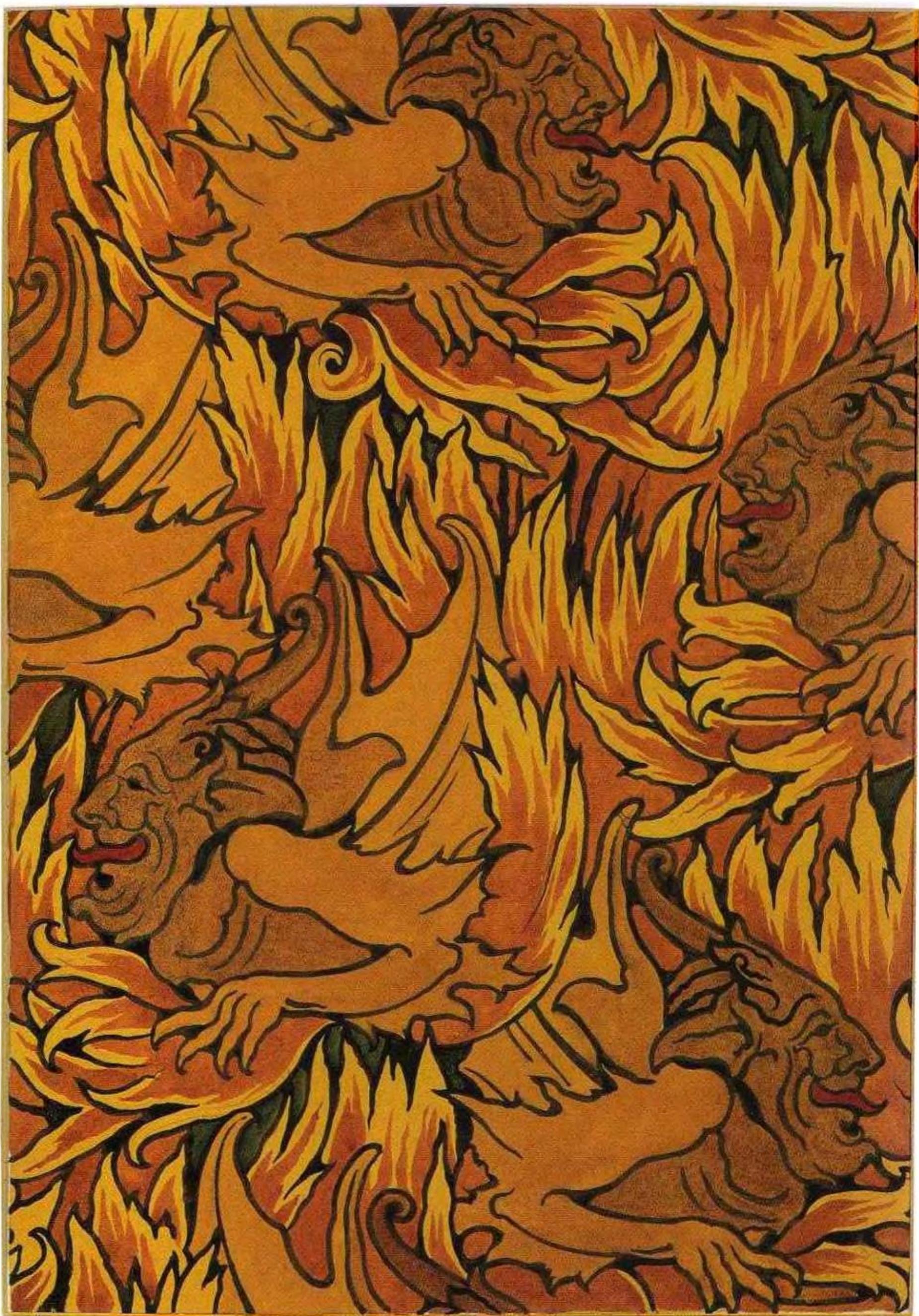
Архитектура была наиболее радикальной составляющей движения «Искусств и ремесел». Такие архитекторы, как Уэбб, Войси, Маккей Хью Бейли Скотт (1865–1945), Норман Шоу (1831–1912) и Чарлз Ренни Макинтош (см. *Ар Нуво) развили принципы, которые позднее стали краеугольным камнем архитектуры двадцатого века. В числе этих принципов — подчинение дизайна функции объекта, внимание к местным архитектурным стилям и материалам, органичное включение новых сооружений в окружающий ландшафт, независимость от исторических стилей. В результате возникли сооружения — прежде всего дома для среднего класса, — которые историк архитектуры Николаус Певзнер назвал «превосходящими по своей свежести и эстетической смелости все, что было создано в то же время за рубежом».

Эти же идеи питали нараставшее в Британии начала двадцатого века движение за создание «городов-садов», в котором масштабно соединились дизайнерские принципы «Искусств и ремесел» и моррисовские идеалы социальных реформ. Движение основывалось на теориях Эбенезера Ховарда (1850–1928), изложенных в его весьма популярной книге под названием «Завтра: мирный путь к реальным реформам» 1898 года (переработанное издание вышло в 1902 году под названием «Города-сады завтрашнего дня»). Исходя из своих социально-политических взглядов, Ховард выступал за создание по всей стране небольших, экономически самостоятельных поселений с целью сдерживать неконтролируемое разрастание городов и их перенаселенность. Было создано, более или менее удачно, много таких городков, и обычный жилой дом оказался в центре внимания прогрессивных архитекторов всей страны. Это

Слева: Густав Стикли. Диван. 1905–1907 Дизайнерские работы Стикли характеризует простота, удобство и «правдивость» конструкции. Как последователь учения «Искусств и ремесел», особенно Морриса, он стремился обеспечить американцам «материальную среду для спокойной жизни и высоких мыслей».

На следующей странице: Чарлз Войси. Обои с автографом художника в образе демона, дизайн 1889 Войси продал первый эскиз для обоев в 1883 году. Благодаря своему успеху он смог получить дополнительный доход в трудные годы его архитектурной практики — до 1895 и после 1910-го.





возрождение интереса к жилищному строительству, прежде всего по дизайнерским и архитектурным принципам «Искусств и ремесел», позднее было подхвачено и в континентальной Европе. *Английский дом* (1904–1905) немецкого архитектора Германа Мутезиуса (1861–1927, см. *Немецкий Веркбунд), выставки, проводимые в Брюсселе группой *«Двадцатка» и ее преемником, «Свободной эстетикой», познакомили публику на континенте с новым британским стилем.

Движение «Искусств и ремесел» втянуло в свой круг другие цеховые объединения английских архитекторов и дизайнеров. Так, членами The Century Guild («Гильдия века», основана в 1882 году на демократических принципах) были Макмёрдо и Сельвин Имидж (1849–1930), издававший также журнал *The Hobby Horse* («Конек», 1884, 1886–1892). В The Art Workers' Guild («Гильдия работников художественного производства», основана в 1884 году) входили Уильям Летаби (1857–1931) и Войси; целью гильдии было «содействовать образованию во всех видах визуальных искусств... устанавливать и поддерживать высокий уровень дизайна и ремесла». Признавая, что публичные показы играют существенную роль как в достижении воспитательных целей, так и в деле коммерческого выживания (в Королевской академии не выставлялись произведения декоративного искусства), ряд мастеров второго поколения создали в 1888 году «Выставочное общество искусств и ремесел», избрав Уолтера Крейна (1845–1915) его первым председателем. Один из членов общества, Т.Дж.Кобден-Сандерсон (1840–1922), придумавший ему в 1887 году название, определил его главную задачу как «подчинение всех проявлений человеческого духа одной идее – жизнь есть творчество». В 1893 году был создан журнал *The Studio* с целью распространения идей и художественных достижений «Искусств и ремесел» в Британии, Европе и США.

В США в конце девятнадцатого века возникли мастерские «Искусств и ремесел», следовавшие английскому эталону. Эстетические достоинства простой, лишенной украшений мебели, выполненной по дизайну Густава Стикли (1857–1942) и его мастерской, пропагандировались в периодическом издании *The Craftsman* (1901–1916) и не утратили популярности по сей день. Простота, утилитарность, «правдивая» конструкция были ключевыми понятиями концепции дизайна мастерской. В отличие от Морриса Стикли не отказывался от массового производства. Его изделия, более удобные и доступные, чем творения Морриса, можно было приобрести в магазинах или заказать по почтовым каталогам; их можно было изготовить даже дома, следуя рисункам и инструкциям, опубликованным в *The Craftsman*.

Архитектурные принципы «Искусств и ремесел» – использование местных традиций, промыслов, материалов – дали богатые плоды и в Америке, способствуя разнообразию региональной жилищной архитектуры. Дома в Пасадене и Лос-Анджелесе, изысканно отделанные и меблированные по дизайну братьев Грин: Чарлза (1868–1957) и Генри (1870–1954), стали отличительной чертой утонченной тихоокеанской версии «Искусств и ремесел» в американской

архитектуре. Но главной фигурой в архитектуре жилых зданий начала двадцатого века все же стал Фрэнк Ллойд Райт (1867–1959). Его «дома прерий» в окрестностях Чикаго, с их горизонтальной протяженностью, свисающей крышей и свободной планировкой внутренних пространств вокруг центрального камина, обнаруживают сильное влияние эстетики «Искусств и ремесел». Райт, как и многие другие архитекторы этого направления, принимал концепцию «тотального дизайна» и часто создавал встроенную мебель, не допуская своееволия во внутреннем убранстве. К числу других известных архитекторов «школы прерий» относятся Уильям Грей Персона (1880–1965) и Джордж Грант Элмсли (1871–1952).

Эстетика и идеалы «Искусств и ремесел» успешно прижились также в Германии, Австрии, Венгрии, Скандинавии, где существовали и существуют по сей день сильные традиции художественных ремесел. Нормы этого движения, проникнув в машинное производство, стали выражением национальной идентичности. Возродились народное искусство и национальные образцы средневековой архитектуры. Наиболее видными его представителями в Финляндии стали художник Аксели Галлен-Каллела (1865–1931) и архитектор Элиель Сааринен (1873–1950); в Швеции – художник Карл Ларссон (1853–1919); в Венгрии – Аладар Кёрёшфой-Криш (1863–1920); в Австрии – Йозеф Хоффман (1870–1956, см. *Венский Сецессион) и Коломан Мозер (1868–1918). Идеалы «Искусств и ремесел» стали основополагающими во многих мастерских немецкого *югендстиля, а затем *Баухауза, где также стремились подчинить изящные и прикладные искусства единому принципу «тотального дизайна».

Когда ко времени Первой мировой войны движениешло на спад, такие его заповеди, как «целесообразность» и «подлинность материалов», не утратили своей силы. Значительно позже ручное производство, некогда поднятое движением «Искусств и ремесел» на небывалую высоту, породило профессию дизайнера-изготовителя, а с начала 1950-х привело к возрождению ремесел в Британии, США и скандинавских странах.

Основные собрания

- Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- Музей Орсе, Париж
- Галерея Тейт, Лондон
- Музей Виктории и Альберта, Лондон
- Музей изящных искусств, Ричмонд, Вирджиния
- Галерея Уильяма Морриса, Лондон

Литература

- P.Davey, *The Arts and Crafts Movement in Architecture* (1980)
- P.Sparke, *Design Source Book* (1986)
- G.Naylor, *The Arts and Crafts Movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory* (1990)
- E.Cumming and W.Kaplan, *The Arts and Crafts Movement* (1991)

ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА

Должен сказать, что для нашей эстетики было бы весьма полезно, если бы мы полностью отказались от орнамента на ближайшие годы.

ЛУИС САЛЛИВЕН. ОРНАМЕНТ В АРХИТЕКТУРЕ. 1892

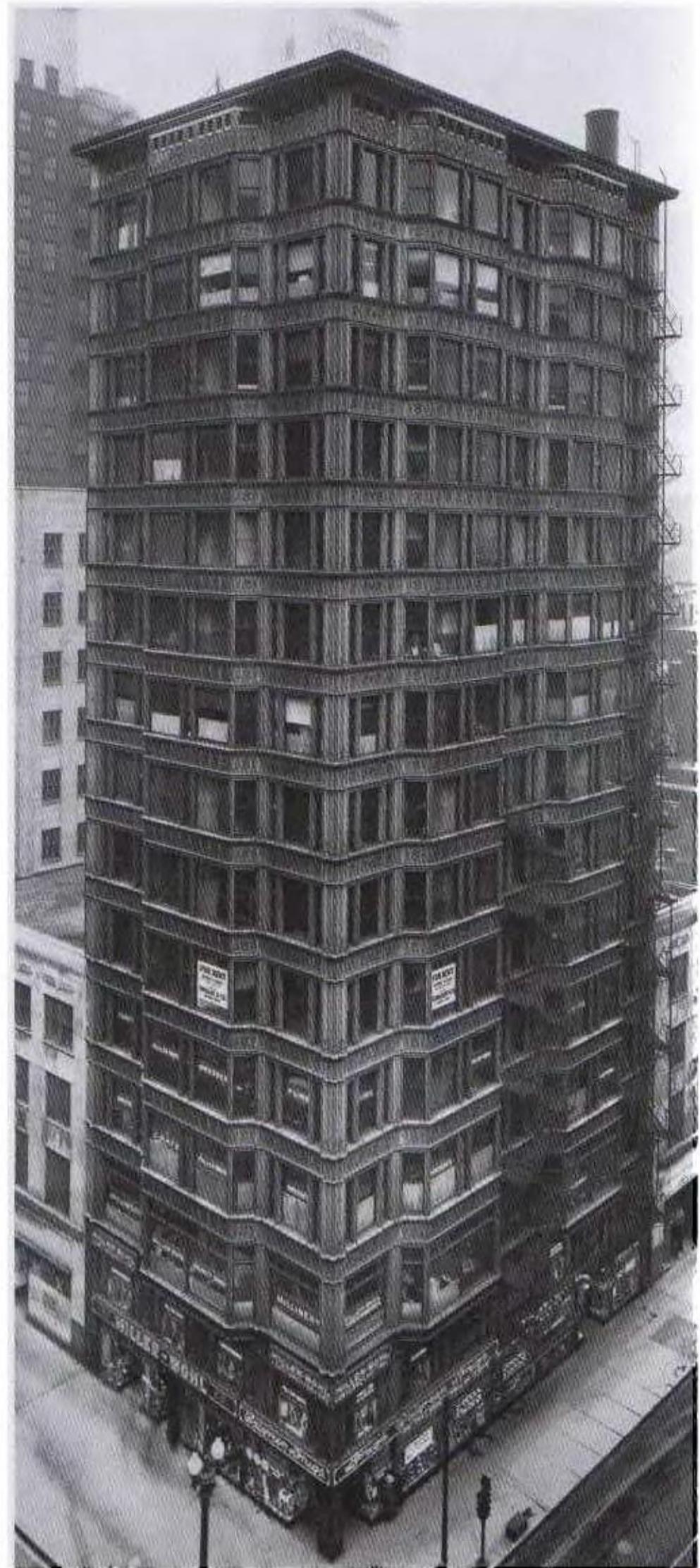
Чикагская школа никогда не заявляла о себе как таковой; это была неформальная группа архитекторов и инженеров, работавших в Чикаго примерно с 1875 по 1910 год. Основные ее представители – Дэнкмар Адлер (1844–1900), Дениел Х.Берихем (1846–1912), Уильям Холберд (1854–1923), Уильям Ле Барон Дженнин (1832–1907), Мартин Рош (1853–1927), Джон Уэлбори Рут (1850–1891) и центральная фигура – Луис Салливен (1856–1924). Их историческое значение определяется созданием небоскребов – явления, характерного как для Америки, так и для современных городов в целом.

По окончании Гражданской войны в Чикаго сложились исключительно благоприятные обстоятельства для архитекторов. Экспансия на Запад способствовала росту населения и подъему экономики, к тому же в 1871 году Большой пожар до основания уничтожил значительную часть городского центра. Цены на землю были высоки, а пригодное для застройки пространство ограничено. Решение состояло в наращивании этажей, и это стало возможным благодаря лифту, изобретенному Элишай Грейвзом Отисом в 1853 году. Однако оставались и проблемы: во-первых, высокая этажность требовала для устойчивости чрезвычайно громоздкой каменной кладки, а во-вторых, в случае пожара жители такого дома становились его заложниками.

Первая проблема была решена за счет применения внутренних металлических каркасов. Выстроенное Дженнин здание Хоум-Иншурс-билдинг (1883–1885, надстроено в 1891 году, снесено в 1931) стало первым в мире сооружением, полностью опиравшимся на внутреннюю металлическую конструкцию, тогда как раньше всю тяжесть на себя принимали стены. Его одетый в камень остов из железа и стали оказался конструктивно более надежным для высоких зданий и более жароустойчивым, чем жесткие чугунные фермы. Технические усовершенствования влекли за собой эстетические особенности. В таких зданиях, как Такома-билдинг (1886–1889, снесено) и Маркет-билдинг (1895) Холберда и Роша, Рилайненс-билдинг (1891–1895) Берихема, Рута и Этвуда, стальные остовы были помещены в стеклянные стены, обнажающие внутреннюю структуру и пропускающие внутрь свет. Металлические каркасы сократили потребность в несущих стенах и позволили фасадам расти вверх – эта новация, охватив всю страну, в 1950-е

Д.Х.Берихем и Ко. Рилайненс-билдинг. Чикаго, 1891–1895

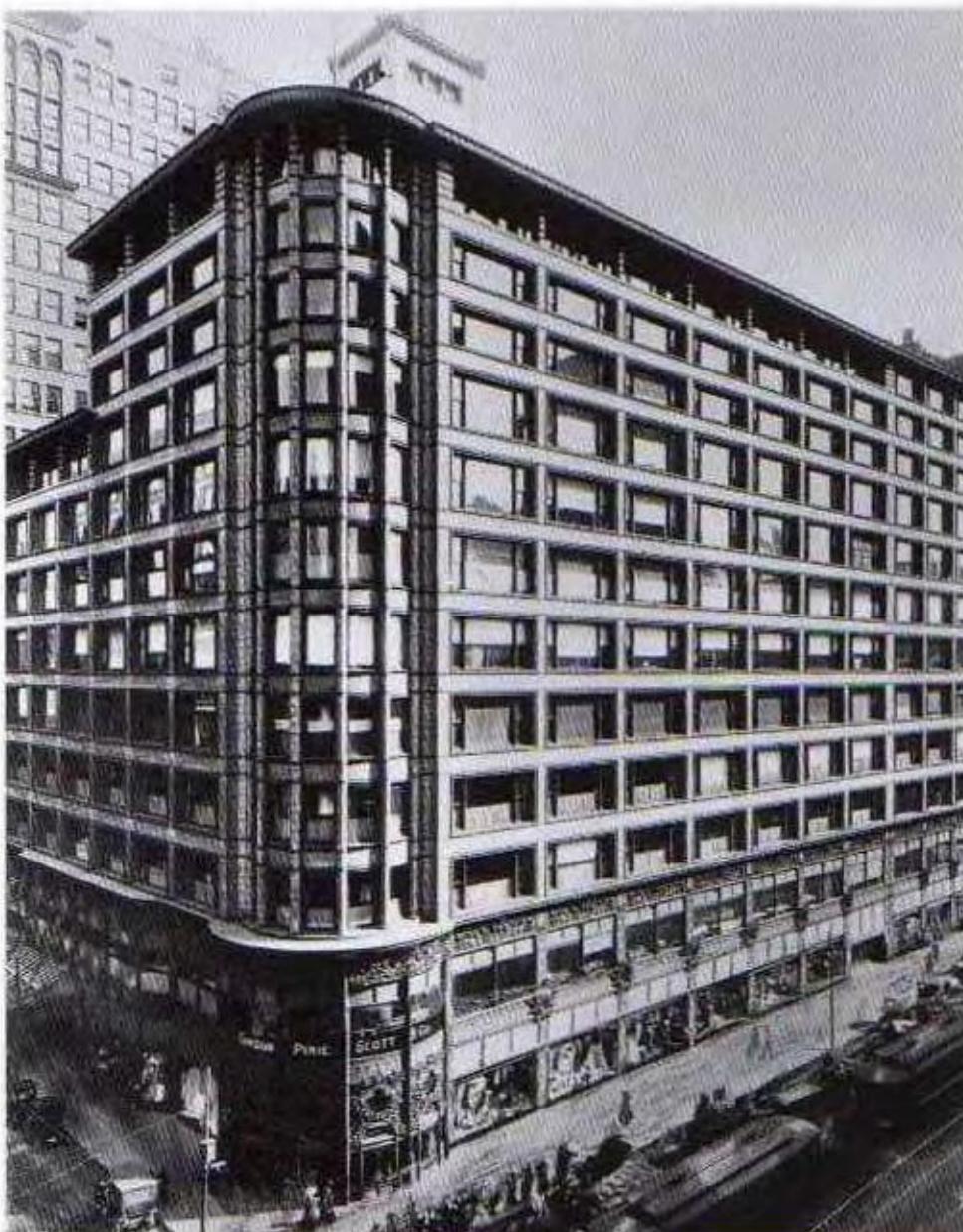
Это 14-этажное здание первоначально имело лишь четыре этажа и в 1894 году было надстроено дизайнером Чарльзом Б.Этвудом и инженером-строителем И.С.Шенклендом. В результате оно достигло высоты в 200 футов (61 метр), стальной каркас позволил максимально использовать стекло.



преобразит американские города (см. *интернациональный стиль). Изменился и внешний вид зданий. Архитекторы Чикагской школы использовали такую облицовку (часто терракотовую), которая подчеркивала конструкцию; создали особые «чикагские окна» (широкие трехстворчатые окна с центральной фиксированной панелью и более узкими двойными оконными рамами по сторонам) и решительно упростили наружный декор.

Команда Адлера и Салливена превзошла известностью другие партнерские объединения, став синонимом Чикагской школы. Адлер, человек сугубо городской культуры, хорошо образованный, унаследовавший от Уильяма Морриса (см. *«Искусства и ремесла») социалистические воззрения, знаменитый своим техническим мастерством, идеально дополнял личность Салливена — нетерпимого фантазера, чьи книги иногда воспринимались словно глас возвращающегося из пустыни. И Уэйнрайт-билдинг (1890–1891) в Сент-Луисе, штат Миссури, и Гэренти-билдинг (1894–1895, ныне Пруденшэл-билдинг) в Буффало, штат Нью-Йорк, являются собой первичные формы небоскреба. Проектировочная проблема сочетания вертикали здания с горизонтальными решена в них с радикальной прямотой. Горизонтальные полосы выделены орнаментом под окнами, декоративными фризами и выступающим карнизом вверху. Вертикальность стального каркаса подчеркнута

Луис Салливен. «Карсон, Пир, Скотт и Ко». Чикаго, 1899 и 1903–1904 Салливен желал подчеркнуть сходство витрин универмага с картинами и потому заключил окна нижней части фасада в богатые «рамы». Многие его проекты были выполнены Джорджем Элмсли.



организацией здания по типу колонны с ее трехчастным членением (база, ствол и капитель). В этом выражалось убеждение Салливена, что «форма следует за функцией», как он сформулировал это в знаменитом эссе 1896 года «Высотное офисное здание, рассмотренное с художественной точки зрения». Однако Салливен понимал функцию широко, включая в нее конструктивные, утилитарные и социальные аспекты. Он не отказался — как ему хотелось бы и как это позднее сделали другие архитекторы — от орнаментики, но стремился встроить ее в общий план сооружения так, как если бы «она вырастала из самой субстанции материала».

В самом деле, орнаментика присутствует в шедевре Салливена — здании универмага Шлезингера и Мейера (ныне «Карсон, Пир, Скотт и Ко.»), которое он создавал в два этапа (1899 и 1903–1904). Решетка стального остова энергично выявлена снаружи акцентированными вертикалями и горизонтальными, а офисные стены верхних этажей оставлены гладкими; но на первых трех этажах широкая лента витрин универмага щедро обрамлена чугунным орнаментальным литьем в стиле Ар Нуво. Ни одно здание не выражает так определенно стремление архитектора примирить природное и индустриальное начала, не подтверждает с такой ясностью его двойственную репутацию отца как современного функционализма, так и органической архитектуры.

После смерти Адлера в 1900 году Салливен оказывается в одиночестве, странности его характера усиливаются — и поток поступавших ему заказов постепенно иссякает. Одновременно в архитектуру США возвращается неоклассическая традиция, Чикагская школа выходит из моды. Лишь позднее в двадцатом веке были по достоинству оценены и совершенный ею технологический прорыв, и смелые дизайнерские решения. Однако в тот период Чикаго оставался плодородной почвой для архитектурных новаций. На рубеже двадцатого столетия самый одаренный ученик Салливена, Фрэнк Ллойд Райт, возглавил «школу прерий» — другую неформальную группу чикагских архитекторов, намеревшихся кардинально обновить отечественную архитектуру (см. *«Искусства и ремесла»).

Основные сооружения

Луис Салливен. Здание «Карсон, Пир, Скотт и Ко», Стейт-стрит, Чикаго
Уильям Холберд и Мартин Рош. Маркет-билдинг, Диарборн-стрит, Чикаго
Дэниел Бёрнхем и Джон Рут. Монаднок-Блок, Бульвар Джексон, Чикаго
Чарлз Этвуд. Рилайенс-билдинг, Стейт-стрит, Чикаго

Литература

J.Siry. «Carson Pirie Scott»
(Chicago Architecture and Urbanism, vol. 2, 1988)
H.Frie. Louis Henry Sullivan (1992)
H.Morrison and T.J.Samuelson. Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture (1998)

«ДВАДЦАТКА»

Мы верим в Ар Нуво.

ЖУРНАЛ L'ART MODERNE



Группа, известная под названием *Les Vingt* («Двадцатка»), существовала в Брюсселе в период с 1883 по 1893 год; в нее входили двадцать прогрессивных живописцев, скульпторов и писателей, которые объединились с намерением продвигать новаторское искусство, как бельгийское, так и зарубежное. С самого начала ее членами стали Джеймс Энсор (1869–1949, см. *символизм), Альфред Уильям Финч (1854–1930), Фернан Кнопф (1858–1921) и Тео ван Риссельберге (1862–1926). По инициативе адвоката Октава Мауса (1856–1919) стилистически различные художники сплотились в объединение, чтобы предоставить трибуну авангардной живописи и скульптуре, музыке, поэзии, декоративным искусствам.

Маус уже оглашал свои представления о современном искусстве через журнал *L'Art Moderne* (1881–1914), который он начал издавать вместе с другом, также адвокатом, Эдмоном Пикаром (1836–1924). Сделав *L'Art Moderne* своим рупором, Маус и Пикар атаковали скованную традициями Академию и консервативные Салоны, выступая за включение искусства в повседневную жизнь. Красноречие издателей спровоцировало враждебную реакцию критики, и обескураженные ею наиболее консервативные члены покинули «Двадцатку». Освободившиеся места были быстро заняты другими, среди них – бельгийцы Анна Бах (1848–1926), Фелисьен Ропс (1833–1898), Апри ван де Велде (1863–1957, см. *Ар Нуво) и Исидор Верхейден, французский скульптор Огюст Роден (1840–1917, см. *импрессионизм), француз-

ский *неоимпрессионист Поль Синьяк (1863–1935) и голландский символист Ян Тоорон (1858–1928). В целом за десять лет существования группы в ней приняли участие тридцать два человека.

При содействии художника ван Риссельберге и поэта и критика Эмиля Верхарна, Маус организовывал выставки в феврале каждого года, начиная с 1884-го и вплоть до распада группы в 1893-м. На первой выставке были выработаны принципы, согласно которым рядом с работами членов «Двадцатки» выставлялись произведения именитых и начинающих зарубежных художников – чтобы знакомить публику с новыми течениями в современном искусстве. Среди 126 приглашенных художников были: Роден, Уистлер, Моне, Ренуар и Писсарро (см. *импрессионизм); Редон (см. *символизм); Дени (см. *наби); Анкетен и Бернар (см. *клуазонизм); Сёра и Синьяк (см. *неоимпрессионизм); Гоген (см. *синтезизм); Тулуз-Лотрек, Сезанн и Ван Гог (см. *постимпрессионизм); Крейн (см. *Ар Нуво). Этот обмен информацией способствовал выдвижению местной версии символизма в лице представителей «Двадцатки» Кнопфа, Жоржа Минне (1866–1941) и Ронса, а также вызвал короткую вспышку интереса к неоимпрессионизму со стороны Бах, Финча, Жоржа Леммена (1845–1916), ван Риссельберге и ван де Велде. С 1892 года на выставках были представлены и декоративные искусства, что отражало их растущую популярность. «Двадцатка» как выставочное объединение, привлекавшее иностранных художников, стала образцом для многих последующих группировок, в частности *Венского Сецессиона.

После распада группировки в 1893 году Маус и ван Риссельберге продолжили свою деятельность в новой ассоциации – *La Libre Esthétique* («Свободная эстетика», 1894–1914), уделяя декоративным искусствам даже большее вни-

Фернан Кнопф. *Ласки Сфинкса (Сфинкс)*. 1896

Представленная здесь сцена не заимствована из какого-либо литературного источника, а порождена воображением художника. Сфинкс ласкает Эдипа, который сопротивляется ее ласкам. Он либо размышляет над ее загадкой, либо уже нашел ответ. В постгомеровской версии мифа Эдип решил загадку, и Сфинкс покончила с собой.



мание. Живопись, скульптура, мебель и прикладные искусства были уравнены в своем статусе. На первой выставке экспонировались работы участников английского движения *«Искусств и ремесел» – Уильяма Морриса, Уолтера Крейна, Т.Дж.Кобдена-Сандерсона, С.Р.Эшби, книжные иллюстрации художника-декадента Обри Бердсли наряду с картинами Тулуз-Лотрека и Сёра. Представлена была даже музыка: на открытии выставки играл Клод Дебюсси.

В результате этой экспериментальной деятельности и обмена идеями первые ростки континентального Ар Нуво появились в Брюсселе, обозначившиеся в работах архитектора Виктора Орта (1861–1947) и выходца из «Двадцатки» Анри ван де Велде. Новое движение было с энтузиазмом встречено журналом *L'Art Moderne*, а его издатели, Маус и Пикар, объявили себя «преданными поклонниками Ар Нуво».

Основные собрания

Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Королевский музей изящных искусств, Брюссель
Пти Пале, Женева
Кунстхаус, Цюрих

Литература

Belgian Art, 1880–1914 (Каталог выставки. Бруклинский музей искусств, Нью-Йорк, 1980)
Impressionism to Symbolism: The Belgian Avant-garde, 1880–1900 (Каталог выставки. Королевская Академия искусств, Лондон, 1994)
C.Brown, James Ensor (1997)

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ

Неоимпрессионист не пишет точками, он ими разделяет.

ПОЛЬ СИНЬЯК, 1899

По предложению Камиля Писсарро (1830–1903), одного из основателей *импрессионизма, на последней импрессионистской выставке, состоявшейся в 1886 году, были показаны работы его сына Люссея (1863–1944) и еще двух французских художников – Поля Синьяка (1863–1935) и Жоржа Сёра (1859–1891). Отец и сын Писсарро познакомились с Сёром и Синьяком годом раньше, и все четверо тво-

рили в манере, которую вскоре критик Феликс Фенеон назовет неоимпрессионизмом (новым импрессионизмом).

Картинам новых участников были выведены на выставке отдельно, чтобы дать возможность критикам сравнить новый импрессионизм со старым. Стратегия оказалась успешной, реакция критиков – благожелательной. В положительном отзыве Фенеона освещались истоки импрессио-

На следующей странице: **Жорж Сёра. Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. 1884–1886**

Верху: **Фернан Кнопф. Les XX. Плакат к выставке 1891 года**
Кнопф, создавший логотип для «Двадцатки» («Les XX»), занимался и книжной иллюстрацией, и живописью. Черты его сестры проступают во многих изображениях женщин, переносящих зрителя в область трансцендентного или, возможно, сексуального.

На следующей странице: **Жорж Сёра. Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт. 1884–1886** В этом шедевре, с его тщательно выстроенной композицией, равномерно заполненной поверхностью и равнозначностью всех аспектов, Сёра достиг поразительных оптических эффектов.

низма и реакция на импрессионистские техники. Другой критик, Поль Адам, закончил свой отзыв утверждением, что «эта выставка посвящает [нас] в новое искусство». К началу 1880-х многие импрессионисты почувствовали, что импрессионизм зашел слишком далеко на пути дематериализации объекта, став более чем эфемерным. Это мнение разделяли и молодые художники вроде Сёра. В своей ранней работе «Купальщики в Аньере» (1884) он попытался, не отступая от импрессионистических световых эффектов, восстановить объект в правах. Сёра избрал типично импрессионистический сюжет — отдых горожан, но его тщательно скомпонованные и прорисованные фигуры далеки от спонтанности — неотъемлемого свойства импрессионистической живописи. Известно, что Сёра создал по меньшей мере четырнадцать этюдов маслом, прежде чем прийти к окончательной версии, написанной отнюдь не на пленэре, а в мастерской художника.

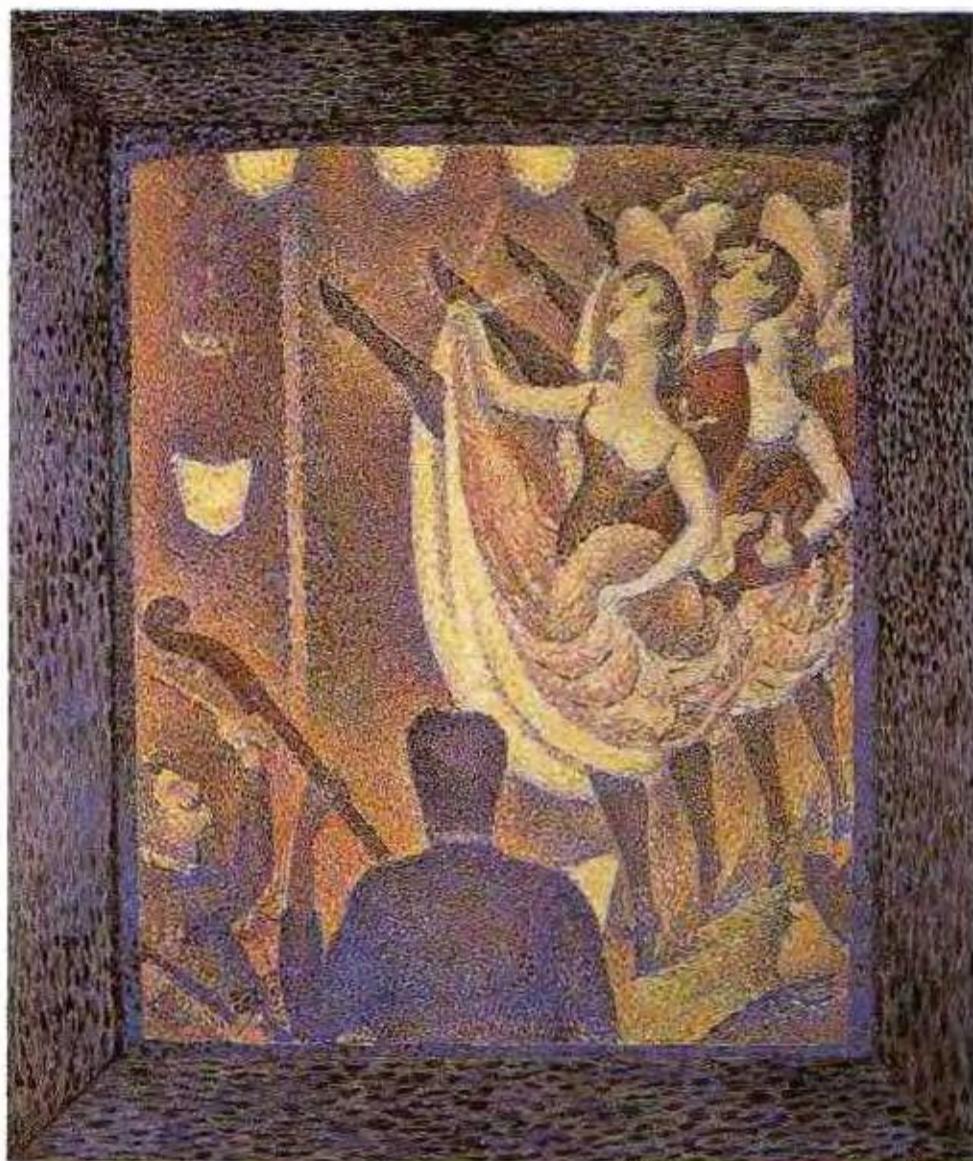
В 1884 году Синьяк, увидев «Купальщиков», разыскал Сёра, и тогда выяснилось, что оба они интересуются теорией цвета и оптикой. Художники приступили к совместной разработке теории «дивизионизма». В поле их зрения попали научные труды о распространении и восприятии света и цвета: «Учебное пособие по цвету для студентов, или современная хроматика и ее приложение к искусству и промышленности» (1881) американского физика Огдена Руда и, что особенно важно, «Принципы цветовой гармонии и

контраста в их приложении к искусствам» (1839) Мишеля Эжена Шеврёля. Синьяк даже разыскал девяностовосьмилетнего Шеврёля, чтобы расспросить его подробнее. Тот занимал должность главного химика на фабрике гобеленов в Париже и здесь разработал «принцип симультанных контрастов», основанный на наблюдениях за ковроткачеством. Он констатировал, что при стимулировании сетчатки глаза определенным цветом последовательно возникает образ дополнительного цвета, и эти контрастирующие цвета усиливают друг друга. Сёра и Синьяк приняли принцип на вооружение. Интуитивное открытие импрессионистов — что сияние и яркость цвета достигаются нанесением на холст чистых, несмешанных красок — два неоимпрессиониста поставили на научную основу.

Исходя из знания, что цвета смешиваются в глазу, а не на палитре, они усовершенствовали технику наложения точечных мазков краски таким образом, что при рассмотрении с определенного расстояния они сливались. Для этой техники Фенеон придумал термин «пуантилизм», но Сёра и Синьяк называли ее дивизионизмом. В настоящее время понятие «дивизионизм» применяется по отношению к теории, а «пуантилизм» — к технике.

Программная работа Сёра «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» (1884–1886) была показана на выставке 1886 года. В ней видны и родство с импрессионизмом, и понимание его ограниченности, и движение вперед.



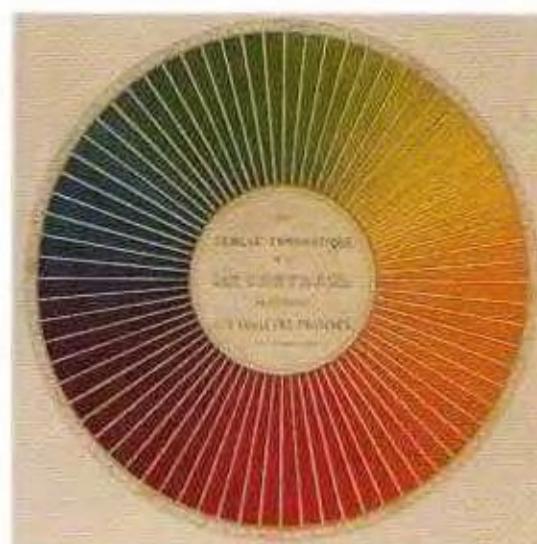


В монументальной картине соединены обычные сюжеты импрессионистов — пейзаж и современные парижане на отдыхе, но при этом передается не столько ускользающий момент, сколько ощущение вечности. Художник и намеревался создать напряжение между временным и вневременным, что подтверждается его собственным суждением о полотне: «Панафинеи Фидия — процессия. Я хотел показать современных людей, которые движутся таким же образом, по фризу, сведя их к их сущности». Некоторых зрителей смущила стилизация фигур, другие посчитали ее карикатурой на негибкость тогдашней моды и светских манер. Сам Сёра определял живопись как «искусство „выламывания“ из поверхности», и в «Гранд-Жатт» он создал глубокое, непрерывное пространство, контрастирующее с уплощенной и неустойчивой перспективой. Ренессансная перспек-

Вверху слева: **Жорж Сёра. Этюд к картине «Канкан». 1889** В этой работе видны результаты исследований Сёра в области эмоционального воздействия линии: теплые цвета и положение ног танцовщиков (направленные вверх диагонали) создают радостное настроение.

Вверху справа: **Мишель Эжен Шеврёль. Первый хроматический круг («О цветах и их приложении к промышленным искусствам», 1864)** «Хроматический круг» Шеврёля впервые продемонстрировал, что все цвета окрашивают соседние собственным дополнительным цветом.

На следующей странице: **Поль Синьяк. Портрет Феликса Фенеона на эмалевом фоне, ритмизованном тактами и углами, тонами и красками. 1890** Анархист и художественный критик Феликс Фенеон был первым активным сторонником и патроном неоимпрессионистов. Это он придумал термин «пунтилизм», хотя художники предпочитали собственное название — «дивизионизм»



тива соединилась в картине с новейшим интересом к проблемам передачи света и цвета, плоскостным формам.

Как и «Гранд-Жатт», большинство неоимпрессионистских полотен отличает уравновешенная композиция, а дивизионистские приемы ведут к необычным оптическим эффектам. Поскольку глаз находится в постоянном движении, точки никогда не сливаются полностью, но создают эффект мерцания и заволакивающей дымки, как это происходит в действительности при ярком солнечном свете. Вслед за этим возникает впечатление, что изображение плывет во времени и пространстве. Эта иллюзия часто усиливается другой находкой Сёра — пунтилистским обрамлением, написанным на самом холсте и иногда включающим в себя раму.

Круг последователей Сёра и Синьяка быстро расширился, включив в себя Шарля Анграна (1854–1926), Анри-Эдмона Кросса (1856–1910), Альбера Дюбуа-Пийе (1845–1890), Лео Госсона (1860–1942), Максимилиана Люса (1858–1941) и Ипполита Птижана (1854–1929). Синьяк сблизился с некоторыми писателями-символистами — Фенеоном, Гюставом Каном, Анри де Ренье, которые восхищались символичностью и выразительностью неоимпрессионизма. Многие символисты и неоимпрессионисты, прежде всего Кроссе, Писсарро и Синьяк, сочувствовали идеям анархизма и иллюстрировали анархистские издания — *La Révolte* и *Les Temps Nouveaux*. Однако художники не были столь воинственны, как Фенеон, которого власти подозревали в соучастии в бомбистской деятельности парижских анархистов и даже арестовывали в начале 1890-х. Свой политический радикализм они выражали в искусстве, избрав актуальную тематику — жизнь рабочих и крестьян, фабрики, социальное неравенство — и рисуя картины гармоничного будущего, достижимого, по их мнению, политическими средствами и путем демократизации искусства.

На неоимпрессионистов оказали воздействие и прогрессивные эстетические теории (Шарля Анри и др.), в которых описывались психологические реакции на линию и цвет. Согласно этим теориям, горизонтальные линии успокаивают, устремленные вверх — создают ощущение счастья, скользящие книзу — печали. Знакомство с исследованиями эмоционального воздействия линий очевидно, например, в картине Сёра под названием «Канкан» (1889–1890). В 1890 году Сёра писал:

Искусство — это гармония. Гармония — это согласованность противоположных и сходных элементов тона, цвета, линии, которые оцениваются как комбинации веселые, спокойные или грустные, в зависимости от их доминант и характера освещенности.

Сёра скончался всего годом позже, не дожив до тридцати двух лет. Его дружба с Синьяком и Писсарро находилась под угрозой из-за споров о том, кто именно изобрел приемы неоимпрессионизма. Последний год своей жизни Сёра провел затворником, и критики как будто утратили интерес к его творчеству. Однако он оказал глубокое влияние на искусство будущего. Созданный им живописный язык оказался весьма привлекательным, и ко времени смерти Сёра, когда пути его и былых соратников разошлись, выработанный им стиль уже начал свое путешествие по Франции.

Работы Сёра и Писсарро участвовали в выставке, организованной брюссельской *«Двадцаткой» в 1887 году. Синьяк и Дюбуа-Пийе выставлялись там же в 1888-м, а Сёра еще и в 1889, 1891 и 1892-м (мемориальная выставка). Некоторые члены брюссельского объединения — Альфред Уильям Finch (1854–1930), Анна Бах (1848–1926), Ян Тоороп (1858–1928), Жорж Леммен (1865–1916), Тео ван Риссельберге (1862–1926) и, недолгое время, Анри ван де Велде (1863–1927, см. *Ар Нуво) — экспериментировали

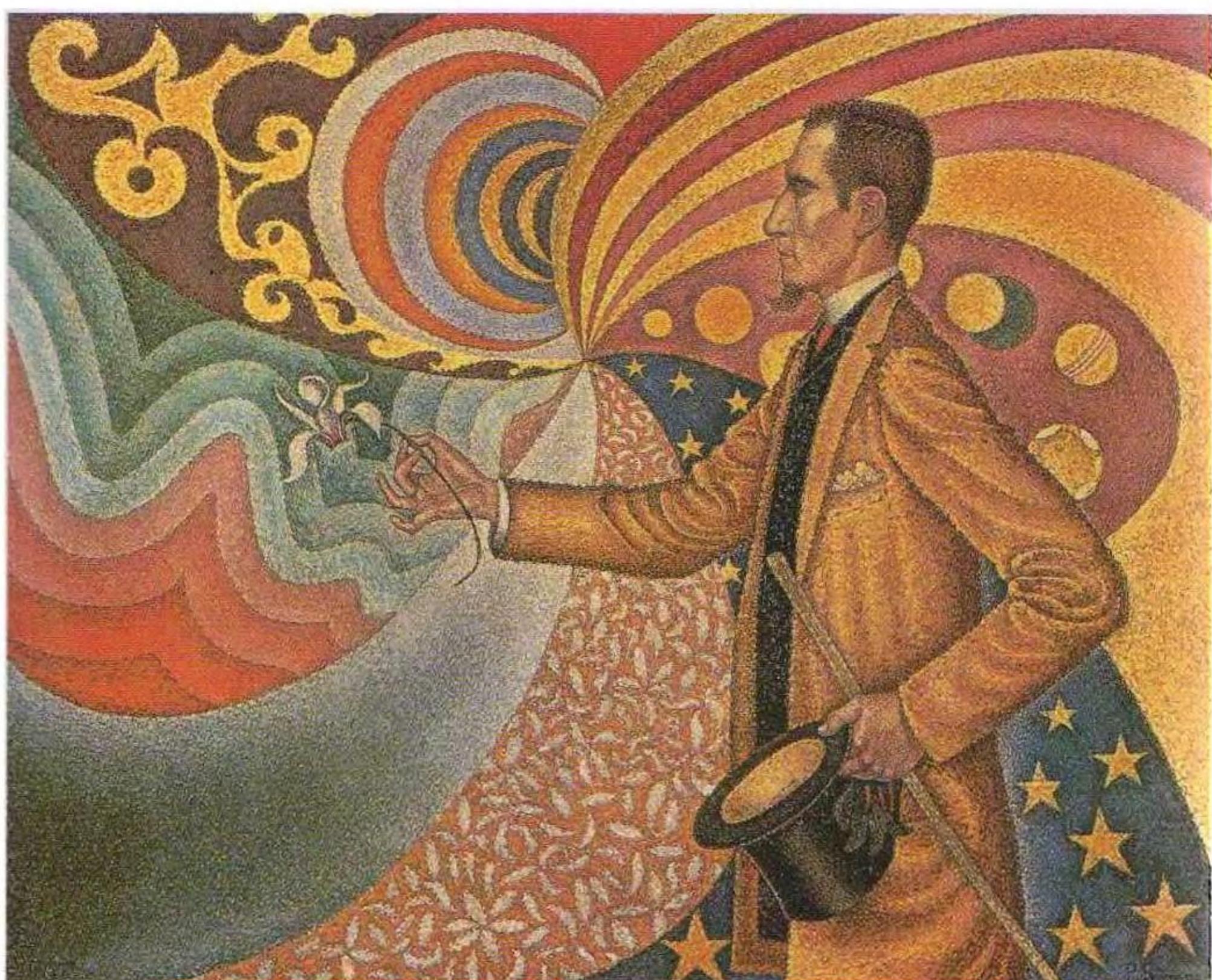
с неоимпрессионистскими приемами. Дивизионизм расцвел также в Италии, в творчестве Джованни Сегантини (1858–99) и Гаэтано Превиати (1852–1920). Здесь он стал исходной точкой *футуризма.

Французский неоимпрессионизм испытал прилив жизненных сил с выходом в 1899 году книги Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму». В ней Синьяк разъяснял новому поколению художников практику неоимпрессионизма:

Итак, разделять значит:

Обеспечить себя всеми преимуществами сияющего света, цвета и гармонии, а именно путем:

1. Оптического смешения отдельных чистых красок;
2. Отделения локальных цветов от их тональных градаций, рефлексов и т.п.;
3. Равновесия этих элементов и их пропорций (согласно законам контраста, градаций и излучений);
4. Выбором мазка в соответствии с размерами картины.



Круг художников, которые в своем творчестве обращались к приемам неоимпрессионизма (см. *постимпрессионизм, *синтезизм, *фовизм), был очень широк (в их числе Винсент Ван Гог, Поль Гоген и Анри Матисс, работавший с Синьяком в Сен-Тропе в 1904 году). Неоимпрессионизм способствовал формированию таких разных стилей и направлений, как *Ар Нуво, *«Де Стиль», *орфизм, *синхронизм, *символизм, *сюрреализм Рене Магритта и даже, в середине столетия, *абстрактного экспрессионизма и *поп-арта.

Будучи первыми в нарождающемся племени художников-ученых. Сёра и Синьяк встали также у истоков особого направления истории искусств, нашедшего свое выражение в русском *конструктивизме, *кинетическом искусстве Ласло Мохой-Надя и Жана Тэнгли, в *оп-арте Виктора Вазарели и Бриджет Райли, в таких экспериментальных группах 1950–1960-х как *GRAV.

Основные собрания

Же де Пом, Париж
Лувр, Париж
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота
Национальная галерея, Лондон
Пти Пале, Женева

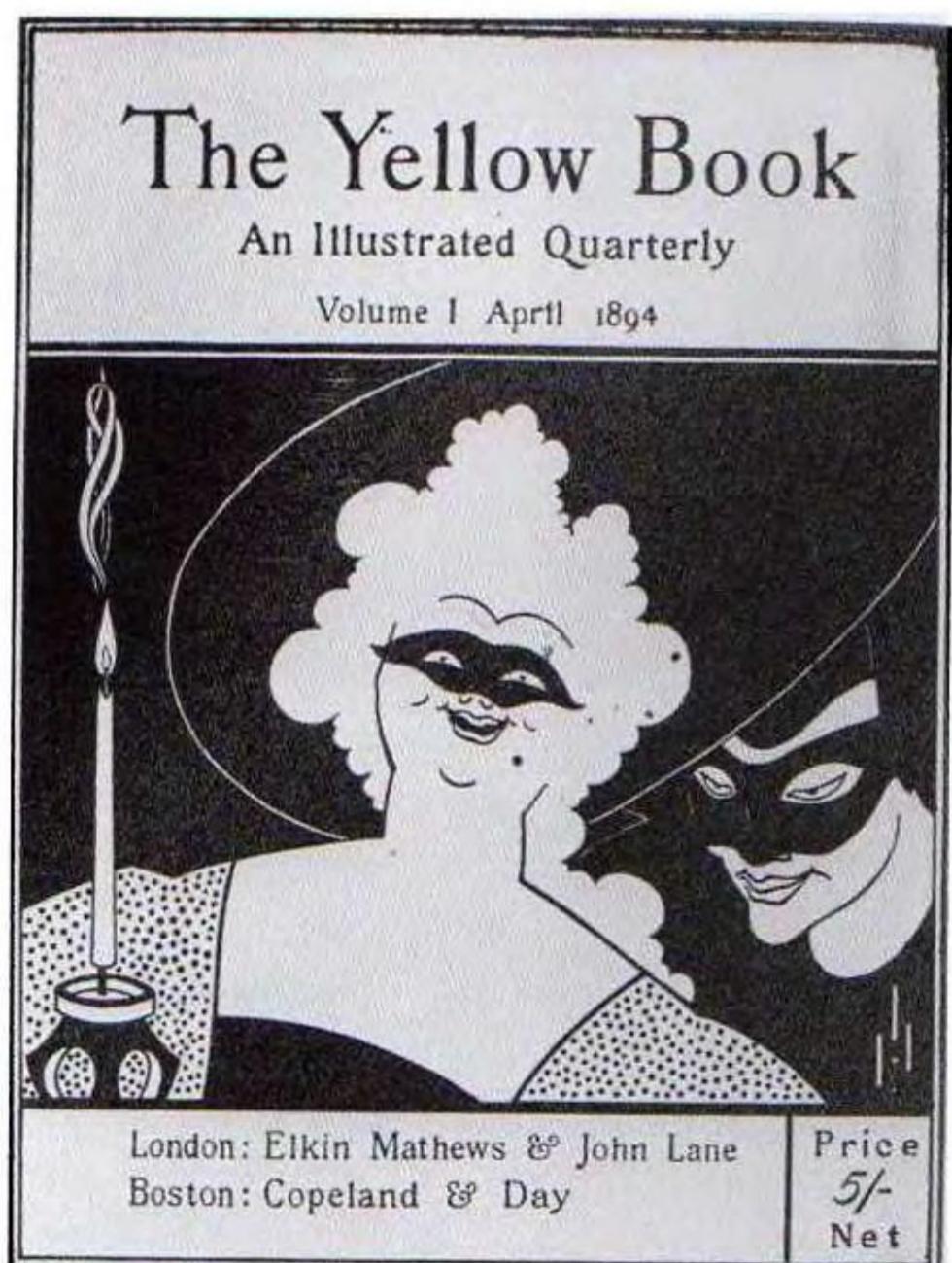
Литература

R.L.Herbert. *Neo-Impressionism* (Каталог выставки.
Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк, 1968)
J.Rewald. *Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin* (1979)
R.L.Herbert. *Georges Seurat, 1859–1891* (Каталог выставки.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, 1991)

ДВИЖЕНИЕ ДЕКАДАНСА

Век природы прошел; она, наконец, исчерпала терпение всех чувствительных умов тошнотворной монотонностью своих земных и небесных пейзажей.

ДЕЗ ЭССЕНТ – ГЕРОЙ РОМАНА ЖОРИСА-КАРЛА ГЮНСМАНСА «НАОБОРОТ». 1884



Это не общепринятое мнение, однако можно сказать, что понятие декаданса охватывает ряд явлений в литературе и искусстве конца девятнадцатого века, пересекаясь во Франции с *символизмом, а в Великобритании с *движением эстетизма. Как в литературу, так и в искусство проникают типичные для fin-de-siècle настроения болезненной усталости и тоски, выражавшиеся в романтизации порока, склонности к гротеску, повышенной чувственности и драматическом восприятии жизни. Для изобразительных искусств этого времени характерны элегантность и фантастика, среди излюбленных мотивов – природная экзотика: орхидеи, павлины, бабочки, примером чему является великолепная «Павлинья комната» (1876–1877) Уистлера.

Ключевой фигурой для декаданса, символизма и эстетизма был французский поэт и художественный критик Шарль Бодлер (1821–1867). Воззрения, высказанные в сборнике его стихотворений 1857 года *Les Fleurs du Mal* («Цветы зла»), шокируют. Отрицая враждебное ему буржуазное общество, Бодлер воспевает болезненные, отклоняющиеся от нормы явления, воплощенную в женщине эротику и губительную силу. Он ставит природу ниже искусства, поскольку природа спонтанно творит зло, в то время как добро и красоту надо еще создать. Современный художник в глазах Бодлера – это человек, высокомерно отстранившийся от общества и погрузившийся в сотворенный культурой искусственный мир, чтобы уйти от скуки и лживости мелкобуржуазного существования. Но самое ошеломляю-



щее – это убеждение Бодлера, что искусство не нуждается в морали. Бодлер говорил, что его книга «овеяна зловещей холодной красотой», и эту характеристику смело можно отнести ко многим творениям декаданса.

Ясное представление о том, к чему пришло декадентское движение после Бодлера, дает роман «Наоборот» (1884) Жориса Карла Гюисмана, прежде поддерживавшего *импрессионистов. Герой романа Дез Эссент – архетип эстета или декадента. Он оборвал все связи с внешним миром и сотворил собственную, вымышленную реальность, развесив в своем доме фантастические картины Гюстава Моро и Одилона Редона (см. *символизм) – «возбуждающие воображение произведения, которые переносили его в неведомый мир, указывали путь к новым возможностям и будоражили его первную систему изощренными фантазиями, усложненными кошмарами и сладостно-зловещими видениями». Образы Саломеи в картинах Моро отличались эротизмом и истиинно декадентским очарованием.

Здесь уход в другой мир осуществился полностью – культ природы уступил место культу денди, реальность сменилась фикцией, а действительная жизнь – жизнью сознания.

В Великобритании веяния из Франции слились с идеалами эстетического движения. Его участники – писатель Уолтер Патер (1839–1894) и живший в Лондоне американский художник Уистлер – вслед за Бодлером утверждали, что искусство не должно обслуживать мораль, политику или религию. Подобно Джону Рёскину и Уильяму Моррису (см. *«Искусства и ремесла»), они высоко ставили красоту искусства, но отрицали его использование в социальных или моральных целях. Патер даже предложил заменить религию «религией искусства», а его «эстетический герой» в «Марии-Эпикурейце» (1885) стал еще одним эталоном эстета и декадента. Цель его заключалась в расширении эстетического опыта, а формула «искусство для искусства» явилась своеобразным девизом движения.

В искусстве декаданса с большой силой выразилось характерное для эпохи fin-de-siècle ощущение отчаяния и наступающего кризиса. Такие художники как Альберт Мур (1841–1893), сэр Лоуренс Альма-Тадема (1836–1912), зачарованные античными цивилизациями в эпоху их угасания – эллинистической Грецией и Римом поздней империи, – создавали произведения не менее рафинированные, чем шедевры обожаемого ими рококо. Единственное спасение от монотонности жизни и распада они видели в гедонистическом сенсуализме. Они бросили решительный

Вверху: Джеймс Эббот Макнейл Уистлер. *Гармония в синем и золотом. Панель торцевой стены «Павлиньей комнаты»*.

1876–1877 В образе павлина справа представлен Фредерик Лейланд, который заказал эту роспись и с которым Уистлер рассорился. Лейланд рассыпает золотые и серебряные монеты перед Уистлером (слева), а тот их отбрасывает.

На предыдущей странице: **Обри Бердсли. Обложка The Yellow Book (том 1, 1894)** Уолтер Крейн, современник Бердсли, однажды заметил: «От его работ веет манящей и роковой, в японском духе, дьявольщиной и гротеском, словно навеянными наркотическим сном».



вызов Британии 1890-х – именно в это десятилетие дурная репутация декадентов все больше и больше раздражала буржуазные круги – вплоть до скандала, связанного с именем Оскара Уайльда (1854–1900). Эталоном художника-декадента во многих отношениях был Обри Бердсли (1872–1898). Он прославился в 1894 году своими иллюстрациями к драме Уайльда «Саломея», поразив современников как сугубо декоративной черно-белой стилистикой, так и порочностью сюжетов. Этому новому стилю, обязанному отчасти японской гравюре, а отчасти – живописи прерафаэлита Эдварда Бёрн-Джонса, суждено было сыграть важную роль в становлении международного стиля *Ар Нуво. Некоторое время Бердсли был художественным редактором *The Yellow Book* – журнала, в котором публиковались произведения многих писателей и художников, принадлежавших к декадентскому движению и Ар Нуво. Но это продлилось недолго. Связь Бердсли с Уайльдом принесла ему славу, но она же привела к его падению. Когда в 1895 году Уайльда признали виновным в содомии, толпа протестующих атаковала офисы издателей *The Yellow Book*, и Бердсли был уволен. Последние три года своей жизни (он умер в возрасте двадцати пяти лет) Бердсли сотрудничал с новым журналом *The Savoy*, исполняя для его издателя Леонарда Смитерса

Лоуренс Альма-Тадема. Розы Гелиогабала. 1888

Гелиогабал – распутный римский император Марк Аврелий Антонин – «в столовых с раздвижными потолками... засыпал своих прихлебателей таким количеством цветов, что некоторые, не будучи в силах выбраться наверх, задохнувшись, испускали дух».

еще и порнографические иллюстрации к приватным изданиям классики, например комедии «Лисистрана» Аристофана.

К середине 1890-х дискуссии в искусстве обратились от декаданса к символизму, и соответственно центр внимания сместился от чувственного к духовному. Однако наиболее соблазнительные аспекты эстетизма и декаданса – представление о художнике как высшем существе, утверждение самостоятельной ценности искусства, идея искусства как разновидности религии – продолжат свое существование, под разными масками, во многих авангардных направлениях двадцатого столетия.

Основные собрания

Собрание Обри Бердсли в Питтсбургском государственном университете, Питтсбург, Пенсильвания
Жё де Пом, Париж
Лувр, Париж
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Национальная галерея, Лондон

Литература

W.Gaunt. *Victorian Olympus* (1952)
The Aesthetic Adventure (1967)
P.Jullian. *Dreamers of Decadence* (1971)
J.Christiani. *Symbolists and Decadents* (1977)
B.Dijkstra. *Idols of Perversity* (1989)

АР НУВО

Линия ограничивающая, линия эмоциональная, линия утонченная, линия экспрессивная, линия упорядочивающая и объединяющая.

УОЛТЕР КРЕЙН. 1889

Ар Нуво (Новое искусство) — название международного движения, широко распространенного в Европе и США с конца 1880-х до начала Первой мировой войны. Это была решительная и успешная попытка после викторианской эклектичности и преобладающего интереса к историческим стилям, создать абсолютно новое искусство, характерным признаком и изобразительным средством которого стала линия — волнообразная, прихотливая, абстрактная или геометрическая, но всегда проведенная энергично и свободно. Этот стиль проявился в самых разных областях — одной из целей Ар Нуво было стирание границ между изящными и прикладными искусствами.

В разных странах его называли по-разному: *югендстиль (молодежный стиль) в Германии; *модерн в Каталонии; стиль Сецессиона в Австрии (в связи с *Венским Сецессионом); «Палинг стайл» («стиль угря») и «стиль двадцати»

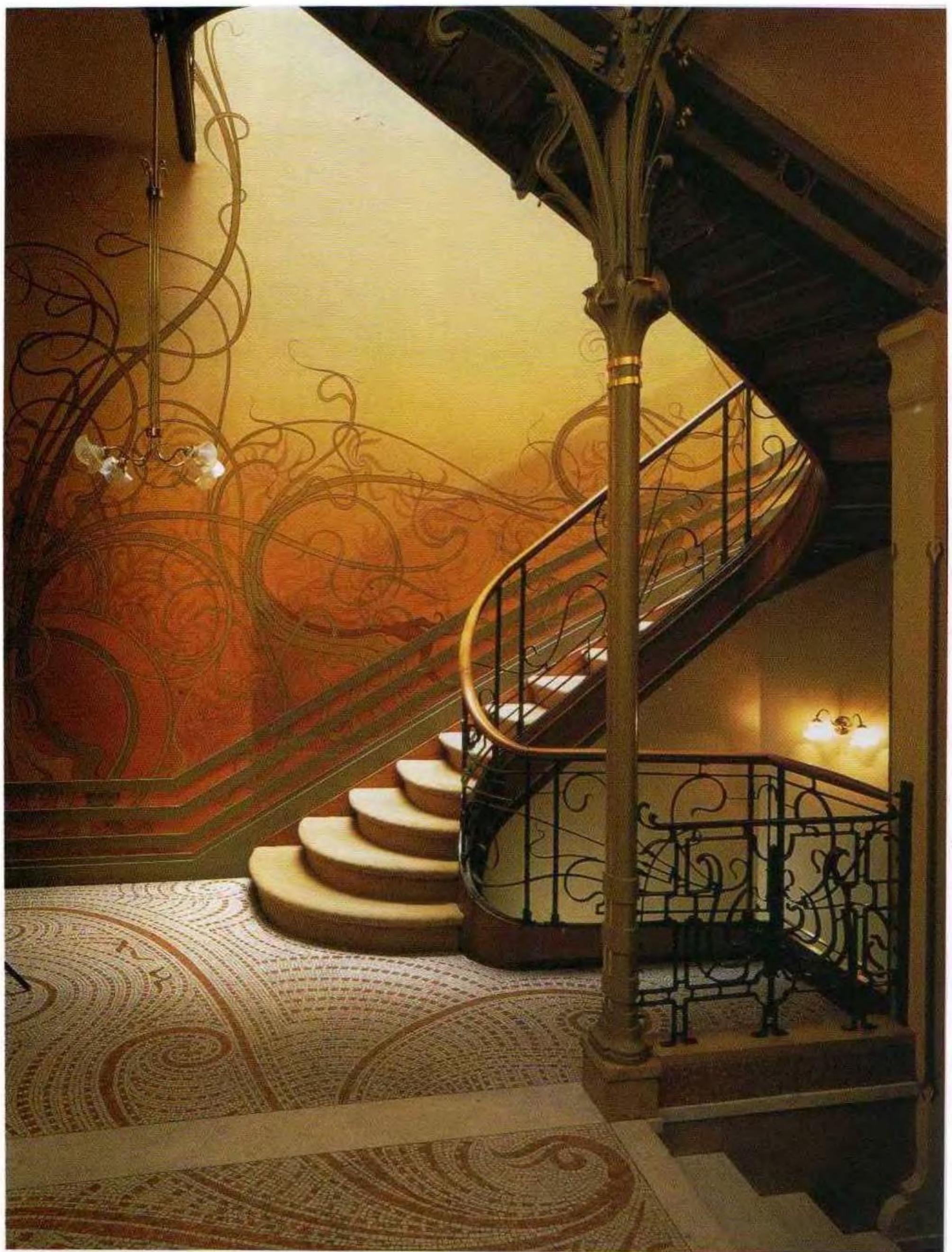
Эктор Гимар. Станция метро «Бастидия». Чугун, стекло. Ок. 1900

Гимар принял участие в конкурсе 1896 года на лучший проект станций парижского метро. Он не стал победителем, но получил заказ по решению президента компании, поклонника стиля Ар Нуво. Эти павильоны на станциях строились до 1913 года.

(по группе *«Двадцатка») в Бельгии; модерн в России, а в Италии — «стиль нуй» («стиль лапши»), «стиль флореаль» (цветочный) и «стиль либерти» — по названию лондонского универмага «Либерти», который своими набивными тканями во многом способствовал популяризации стиля. Общепринятое международное наименование взято из названия галереи «Дом Нового искусства» (*La Maison de l'Art Nouveau*) — в 1895 году ее открыл в Париже Зигфрид Бинг (1838–1905), чтобы представить парижской публике новое европейское искусство и художественные ремесла.

Ар Нуво, как подлинно интернациональный стиль, быстро распространился по Европе и Америке при поддержке многочисленных новых изданий, возникших в разных странах: *The Studio*, *The Yellow Book*, *The Savoy*, *L'Art Moderne*, *Jugend*, *Pan*, *Art et Decoration*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Ver Sacrum*, *The Chap-book* и «Мир искусства» (см. *«Мир искусства»). Международные выставки, проводимые такими объединениями, как «Двадцатка» в Брюсселе (1884–1893) и Сецессион в Вене (1898–1905), а также Всемирная выставка в Париже (1900), Международная выставка декоративного искусства в Турине (1902) и Всемирная ярмарка в Сент-





Луисе (1902) несли новое искусство горящей нетерпением публике.

Хотя Ар Нуво проявил себя как сугубо современный стиль, отрицавший академический историзм девятнадцатого века, он, тем не менее, черпал вдохновение в забытых или экзотических культурах прошлого, обращаясь к традиционному искусству и декору Японии, к кельтским и саксонским миниатюрам и украшениям, к архитектуре готики. Не меньшим оказалось и воздействие науки. В свете научных открытий, особенно теории Чарлза Дарвина, природные формы в искусстве уже не считались проявлением романтизма или эскапизма – они стали современным прогрессивным приемом. Важную роль играли и новейшие тенденции в живописи, художники и дизайнеры Ар Нуво были тесно связаны с авангардными течениями эпохи. Экспрессия и эротика *символистов Одилона Редона и Эдварда Мунка, изящество линии и декадентский гедонизм Обри Бердсли (см. *движение декаданса), энергичные контуры *неоимпрессионистов, группы *«Наби», Поля Гогена (см. *синтетизм) и Анри де Тулуз-Лотрека (см. *постимпрессионизм) – все это можно видеть и в Ар Нуво.

Истоки Ар Нуво мы находим в движении *«Искусство и ремесла», прежде всего, это истовая вера Уильяма Морриса в высокое предназначение и роль ремесленного труда, его стремление стереть границы между «высокими» и прикладными искусствами. Подобно своему предшественнику, стиль Ар Нуво проник во все виды искусства, достигнув наибольших успехов в архитектуре, графике и прикладных искусствах, где художники Ар Нуво, в отличие от Морриса, Россетти и др., отыскивали новые материалы и технологии. От общих истоков берут свое начало две разновидности стиля: одна – основанная на причудливо извивающейся, асимметричной линии (Франция, Бельгия), другая – усвоившая более прямолинейные формы (Шотландия, Австрия).

Многие дизайнеры из второго поколения «Искусства и ремесел» – Чарлз Роберт Эшби, Чарлз Войси, Маккей Хью Бейли Скотт, Уолтер Крейн и Артур Макмёрдо – являются переходными фигурами от «Искусства и ремесел» к Ар Нуво. Придуманный Макмёрдо рисунок спинки стула и титульная страница к «Городским церквям К.Рена» – самые ранние образцы работ, где видны характерные черты Ар Нуво: линеарная ясность, удлиненные, асимметрично изгибающиеся линии, смелые цветовые контрасты, отвлеченно-органические формы, подвижные ритмы.

Если основы флоральной разновидности Ар Нуво были заложены в творчестве Макмёрдо, то уникальный стиль четверки из Глазго – Чарлза Ренни Макинтоша (1868–1928), его жены Маргарет Макдональд (1865–1933), ее сестры Фрэнсис Макдональд (1874–1921) и ее мужа Гербер-

та Макнейра (1870–1945) – сыграл главную роль в становлении позднейшей, геометрической версии Ар Нуво. Четверка проявила себя в самых разных видах искусства: в живописи, графике, архитектуре, дизайне интерьеров и мебели, в изделиях из стекла и металла, в книжной иллюстрации. Типичные для их работ сдержанная орнаментика, приглушенные тона, плавные изгибы вертикальных линий, стилизованные мотивы розы, яйца, листаользовались невероятной популярностью.

Наиболее плодовитым из четырех был дизайнер и архитектор Макинтош. Его коллективный метод работы, как и линеарный стиль решеток, удлиненные вертикальные и дугообразные линии, оказали огромное влияние на художников *Венского Сецессиона. Не будет преувеличением сказать, что его целостные интерьеры, геометрическая простота архитектуры и мебели стали источником вдохновения для многих художественных течений двадцатого века.

Ар Нуво быстро достиг расцвета в Бельгии, где объединение прогрессивных художников под названием «Двадцатка» поддерживало «интеллектуальный тонус» и атмосферу творческого эксперимента; именно в Брюсселе новый стиль обрел своих первых крупных представителей в лице Виктора Орта (1861–1947) и Анри ван де Велде (1863–1957). Орта, «отец архитектуры Ар Нуво», знаменит своей «бельгийской» линией (или «линией Орта»), особым изгибом «удара бича» – пример можно увидеть в брюссельском особняке Тасселя (1892–1893), ставшем важной вехой в развитии архитектуры Ар Нуво. Здесь, впервые в частной резиденции, было широко применено железо – как в конструктивных целях, так и в декоре интерьера. Снаружи здание выглядит относительно просто, зато в интерьере каждый элемент – это экспрессия бурно разрастающихся сложных криволинейных плоскостей, будь то витражи, керамические панно или лестницы с коваными ограждениями.

Анри ван де Велде, еще одна крупная фигура европейского Ар Нуво, знаменит не только плавно текущими абстрактными линиями в оформлении интерьеров, мебели и изделий из металла, но и пропагандой основополагающих идей нового стиля. Подобно Моррису (с чьими теориями он был знаком), ван де Велде утверждал, что союз искусства и производства полезен для общества, и свято верил в принцип *Gesamtkunstwerk'a*: «Мы можем сделать наши дома прямым выражением наших собственных желаний, наших вкусов – нам стоит лишь захотеть этого». Он осуществил свою идею жизнестроительства в 1895 году в собственном доме на окраине Брюсселя, придумав дизайн всего – от здания до столовых приборов. В 1900 году ван де Велде переехал в Германию, где возглавил Школу искусств и ремесел в Веймаре (1902–1914), а затем, в 1907-м, стал одним из основателей *немецкого Веркбунда. Высокое положение в обеих организациях дало ему возможность пропагандировать и развивать свои идеи. Он первым из значительных художников предпринял попытку объединить идеалы «Искусства и ремесел» и особенности машин-

На предыдущей странице **Виктор Орта. Лестница с кованными ограждениями в особняке Тасселя, Брюссель. 1893** Орта получил полную свободу в проектировании дома его друга, процветающего бельгийского промышленника Эмиля Тасселя, который «позволил реализовать неотступно его преследующую мечту о превращении частного дома в памятник искусства».



ного производства – позже это начинание поддержал Вальтер Гропиус и созданная им школа *Баухауз.

Более пышная и эффектная ветвь Ар Нуво расцвела во Франции. Входы на станции парижского метро, оформленные Эктором Гимаром (1867–1942), ювелирные украшения и изделия из стекла Рене Лалика (1860–1945), стекло Эмиля Галле (1846–1904) – яркие образцы этого направления. Основные центры французского Ар Нуво сформировались в Нанси (округ Галле) и в Париже (при галерее Бинга).

В продукции школы Нанси – роскошной и дорогой – криволинейные формы сочетались с декором в виде натуралистически выполненных растений и насекомых. Среди видных представителей этой группы следует назвать, помимо Галле, занимавшихся стеклом братьев Даумов – Огюста (1853–1909) и Антонена (1864–1930); мебельщиков Луи Мажореля (1859–1929) и Эжена Валлена (1856–1925), а также дизайнера Виктора Пруве (1858–1943).

В Париже Гимар очень динамично воплотил свое понимание принципов Ар Нуво в павильонах станций метро и в многоквартирном доме Кастель Беранже (1894–1897). Подобно художникам из Нанси, он использовал в своем творчестве природные мотивы, однако привносил в них черты эклектики под влиянием Орта, с которым познакомился в 1895 году. Созданные Гимаром входные павильоны станций метро нравились и привлекали взгляд, и у Ар Нуво появилось еще одно название: «стиль метро». Не менее знаменитым был плодовитый Лалик, работавший с ювелирными изделиями и стеклом. Его произведения, отмеченные богатой фантазией и изобретательностью, отражают особенности двух стилей – Ар Нуво и *Ар Деко.

Альфонс Муха (1860–1939), обосновавшийся в Париже чешский художник и дизайнер, по праву считается одним из самых известных графиков Ар Нуво. Его плакаты с образами обольстительных женщин среди роскошных цветов (характерный пример – театральная афиша знаменитой актрисы Сары Бернар) публика обожала. Женские фигуры были основным мотивом для многих художников Ар Нуво, но, в отличие от символистов, эстетов и декадентов, они предпочитали скорее аллегорические и сказочные образы, чем *femme fatale*. Особенно популярен был образ Лой Фуллер – американской танцовщицы, выступавшей в Париже и послужившей моделью для многих графических и скульптурных произведений.

В США главным популяризатором стиля Ар Нуво стал Луис Комфорт Тиффани (1848–1933). Его роскошные изде-

Слева: Чарлз Ренни Макинтош. Стул. Ок. 1902

В то время как в Англии континентальный стиль Ар Нуво считался проявлением дурного вкуса, в других странах творчество Макинтоша получило высокую оценку. Этот стул был создан в год проведения Туринской выставки и на ней же показан.

На следующей странице: Альфонс Муха. Афиша спектакля

«Жизмонда». 1894 Эта афиша, на которой почти в натуральную величину изображена исполнительница главной роли Сара Бернар, вызвала в Париже ажиотаж. Сама актриса была в таком восторге, что позднее заключила с художником шестиплетний контракт на создание афиш, декораций и костюмов для своих спектаклей.



лия из цветного стекла всевозможных оттенков — лампы, чашки, абажуры, витражи, вазы — принесли ему славу как в Европе, так и в Америке. Среди художников, делавших эскизы для его продукции, были Пьер Боннар, Эдуард Вюйар и Тулуз-Лотрек. В США работали и такие представители Ар Нуво, как график Уильям Брэдли (1868—1962); скульпторы Пол Мэншин (1885—1966), Эли Надельман, уроженец Польши (1885—1946), француз Гастон Лашез (1882—1935). Хотя постройки Луиса Салливена (см. *Чикаго)

ская школа) сами по себе не относятся к Ар Нуво, в них есть общая с этим стилем черта: детально прорисованная растительная орнаментика.

Некоторое время казалось, что стилю Ар Нуво, завоевавшему на востоке Россию, на севере — Скандинавию, на юге — Италию, суждена долгая жизнь. В Дании серебряных дел мастер Георг Йенсен (1866—1935) приобрел известность своими орнаментами на ювелирных и других изделиях, многие из которых производятся и по сей день. В Италии строения Раймондо д'Аронко (1857—1932), Джузеппе Соммаруга (1867—1917) и Эрнесто Базиле (1857—1932) также не утратили своего значения.

Однако повсеместная популярность Ар Нуво способствовала его упадку. Плодовитость второстепенных и третьестепенных имитаторов вызвала перенасыщение рынка. Вкусы изменились, и наступившая новая эпоха требовала новых декоративных форм — Ар Деко. Уолтер Крейн дистанцируется от Ар Нуво, называя его «странной декоративной болезнью», и Чарлз Войси тоже откращивается от этого «занятия для толпы имитаторов, ведомых лишь безумной эксцентричностью».

На начальном этапе растущую популярность Ар Нуво отражали постоянно возникавшие новые названия. В 1920-е годы стиль получает лишь презрительные клички: «стиль пучка петрушки» и «стиль суфле» во Франции, «стиль ленточного червя» в Германии и т.д. И лишь в конце 1960-х, с возобновлением интереса к декоративным искусствам, пришло время переоценки и нового открытия Ар Нуво.

Тем не менее, непреходящее влияние этого стиля на развитие искусства не подвергалось сомнению никогда. Приверженцы Ар Нуво заражали своей верой в выразительные возможности формы, линии и цвета, своим стремлением создать «тотальное произведение искусства». Их приближение к абстракции было подхвачено и продолжено в новом столетии художниками и архитекторами, работавшими в русле *экспрессионизма, беспредметного искусства и других модернистских течений.

Основные собрания

Коллекция Макинтоша, Глазго, Шотландия
Музей американского искусства Морса, Уинтер-Парк, Флорида
Музей Мухи, Прага
Музей школы Нанси, Нанси, Франция
Музей Виктории и Альберта, Лондон

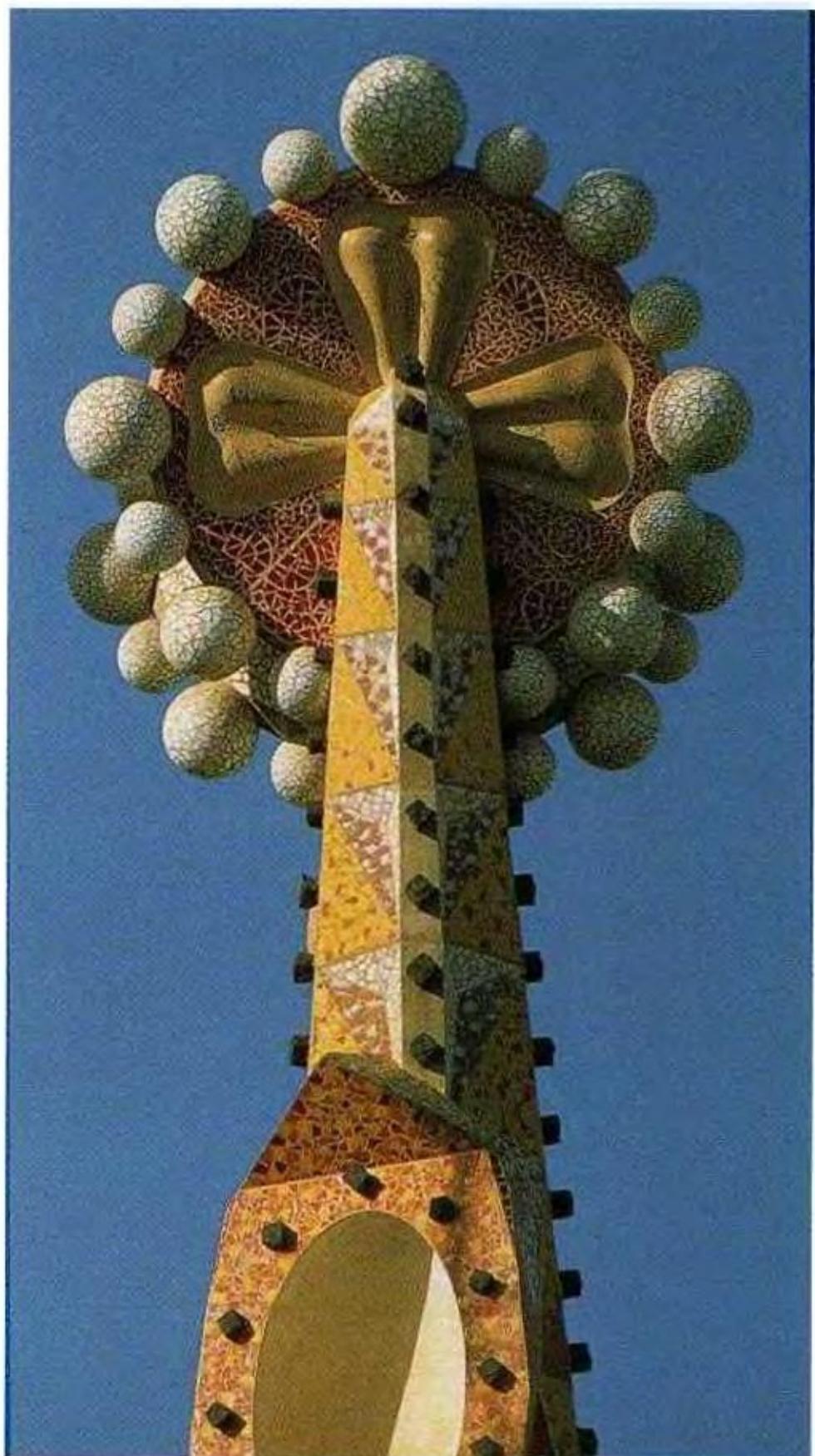
Литература

L.V.Masini. *Art Nouveau* (1984)
A.Duncan. *Art Nouveau* (1994)
J.Howard. *Art Nouveau* (1996)
P.Greenhalgh. *Art Nouveau, 1890—1914* (2000)

«МОДЕРНИЗМ»

Материал раскроется во всем богатстве своих астральных изгибов, солнце будет пронизывать его со всех четырех сторон – и это будет подобно райскому видению.

АНТОНИО ГАУДИ О ДОМЕ БАТЛО



«Модернизмом» было названо близкое к Ар Нуво направление, развивавшееся в Каталонии (Испания) примерно между 1880 и 1910 годами. Оно выросло из двух интеллектуальных и культурных движений Каталонии – национального романтизма и прогрессизма. Первое в поисках специфически каталонской – в противоположность испанской – идентичности призывало к изучению и возрождению местной средневековой архитектуры и языка, а второе

обратилось к науке и технике, видя в них надежду современного общества. Противоположные идеологии слились в модернизме, дав импульс к расцвету архитектуры, и сооружения этого периода стали яркими символами общенациональной культурной идентичности. Свыше тысячи построек, представляющих это направление, и по сей день сохранились в Каталонии.

Ведущие архитекторы Барселоны – Луис Доменек-и-Монтанер (1850–1923), Хосе Пуйг-и-Кадафальк (1867–1957) и Антонио Гауди (1852–1926) – стояли в первых рядах этого сепаратистского движения. В своих сооружениях, подчеркнуто экспрессивных, выполненных чаще всего из кирпича, они выявляли структурные и декоративные качества материала. Характернейшая особенность их творений – декор, словно вросший в корпус самого здания, подчеркивающий его формы, функцию и конструктивное решение.

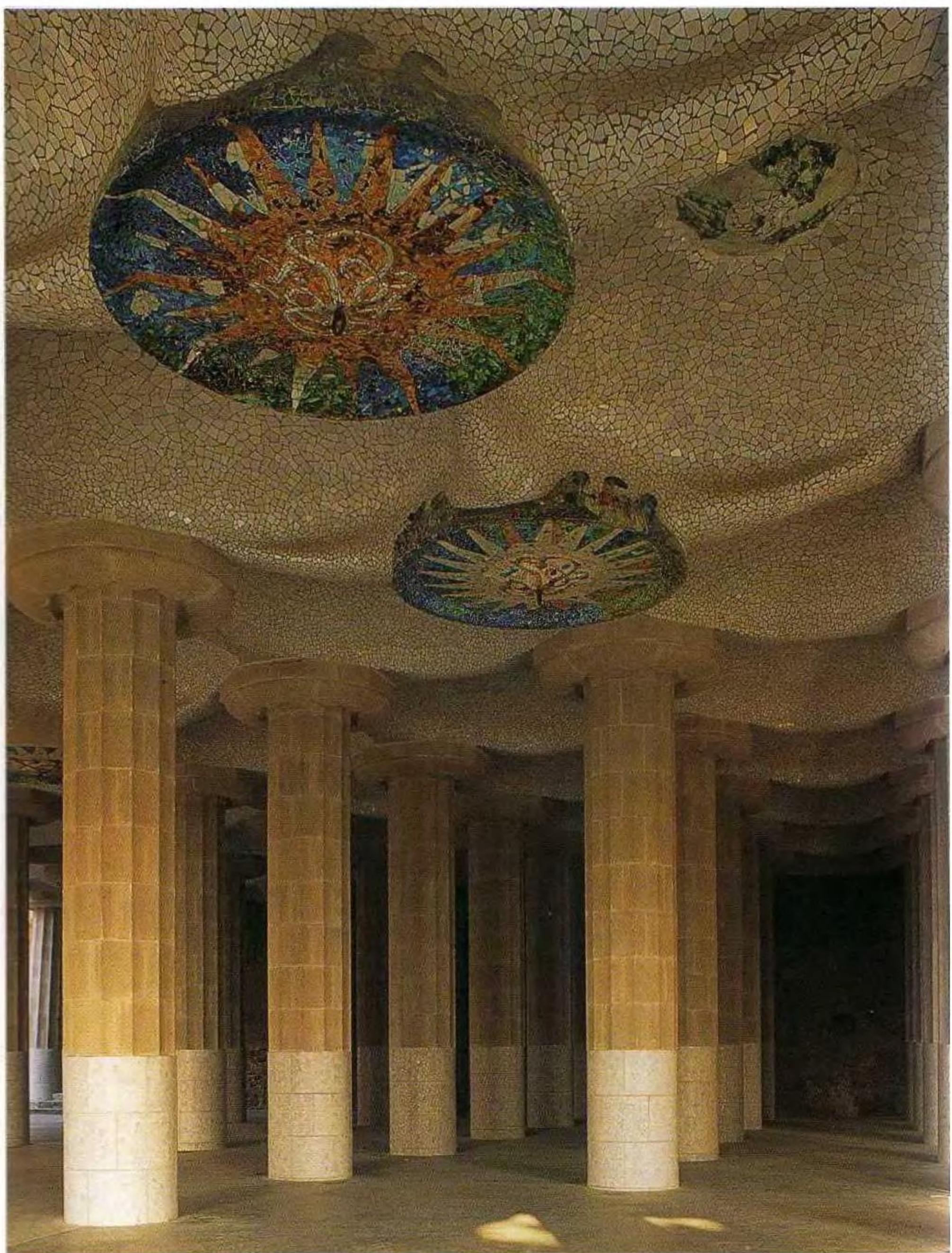
Антонио Гауди, чья фантастическая архитектура стала синонимом и модернизма, и самой Барселоны – наиболее яркая фигура этого направления. Испытав влияние архитекторов «Искусств и ремесел», он не выпускал из поля зрения ни единой детали здания. Он также следовал конструктивным концепциям французского архитектора, реставратора средневековых построек Эжена Эмманюэля Виолле-ле-Дюка (1814–1879) – особенно его рекомендациям использовать в реконструкциях готики новые технологии и конструкции из металла. Творчество Гауди направлялось, помимо внешних влияний, его собственным тяготением к природным формам – и это, пожалуй, самая поразительная особенность его фантастических творений.

Первый крупный заказ – на завершение церкви Саграда Фамилия (Святого Семейства) в Барселоне – Гауди получил в 1883 году. Он трудился над ним до конца своей жизни, но церковь осталась незаконченной. Существовавшую неоготическую конструкцию Гауди дополнил шпилями в маври-

Вверху: Антонио Гауди. Пинакль одной из башен церкви Саграда Фамилия, Барселона. Этот шедевр Гауди стал делом всей его жизни. Он приступил к работе в возрасте 31 года и, уйдя из жизни через 43 года, оставил ее незаконченной. Задуманная как церковь Искупления грехов, Саграда Фамилия должна была строиться исключительно на пожертвования; средств постоянно не хватало, и во время Первой мировой войны Гауди лично ходил по домам, собирая деньги.

На следующей странице: Антонио Гауди. Парк Гуэль, Барселона.

1900–1914 В работах Гауди прошлое присутствует всегда, но преображенное, словно во сне. Дорические колонны, поддерживающие пол греческого театра (он находится наверху), чуть наклонены и теснятся, подобно деревьям в сказочном лесу.





танском стиле, украсив их ярко расцвеченными керамическими плитками, — так возникло здание, не имевшее исторических предшественников. Благодаря дружбе с текстильным магнатом, богатейшим человеком Каталонии доном Эусебио Гуэль-и-Басигалупи, он получил ряд крупных заказов. В 1888 году Гуэль поручил Гауди проект и оформление своего дома в Барселоне (Палау Гуэль), в 1891-м — Колонии Гуэль (поселения для рабочих вблизи одной из ткацких фабрик), а в 1900-м — парк Гуэль (1900—1914). Затем последовали Каса Батло (1904—1906) и Каса Мила (1906—1908) — многоквартирные барселонские дома. Их оборудование и меблировка выдержаны в том же стиле, что и архитектура зданий, с типичными для Гауди мотивами «раковины и кости». Один из предметов мебели, стул Кальве (1902), в 1970-х был возвращен в производство испанской компанией *B.D. Ediciones de Diseño*, отреагировавшей на возрождение по всему миру (начиная с 1960-х годов) интереса к Ар Нуво.

Хотя и каталонский модернизм, и интернациональный стиль Ар Нуво просуществовали недолго, они стали образ-

Антонио Гауди. Каса Мила. 1906—1910 Это была последняя крупная гражданская постройка, которую Гауди завершил, прежде чем всецело заняться строительством Саграда Фамилия. В 1984 году ЮНЕСКО включила Каса Мила в список Всемирного наследия.

цом для художников двадцатого века. В 1933 году Сальвадор Дали назвал Ар Нуво, и особенно «лихорадочно-конвульсивную», по его выражению, архитектуру Гауди, предвестником *сюрреализма. Метод Гауди — включение цвета, текстуры и движения в само «тело» здания — служил источником вдохновения для архитекторов *экспрессионизма 1920-х и 1930-х годов, для *Амстердамской школы (волнообразные, скульптурные формы Каса Мила), а также для архитекторов *постмодернизма.

Основные сооружения

Антонио Гауди. Парк Гуэль, Карре д'Оло, Грасиа, Барселона
Антонио Гауди. Палау Гуэль, Ноу де ла Рамбла, Барселона
Антонио Гауди. Каса Батло, Пасео де Грасиа, Барселона
Антонио Гауди. Церковь Саграда Фамилия, Барселона

Литература

D. Mower. *Gaudí* (1977)
J. Castellar-Gassot. *Gaudí: The Life of a Visionary* (1984)
R. Zerbst. *Antonio Gaudí: A Life Devoted to Architecture* (1996)
L. Permanyer. *Gaudí of Barcelona* (1997)

СИМВОЛИЗМ

Враг дидактики, риторики, фальшивой чувствительности и объективистской описательности.

ЖАН МОРЕАС. МАНИФЕСТ СИМВОЛИЗМА. 1886

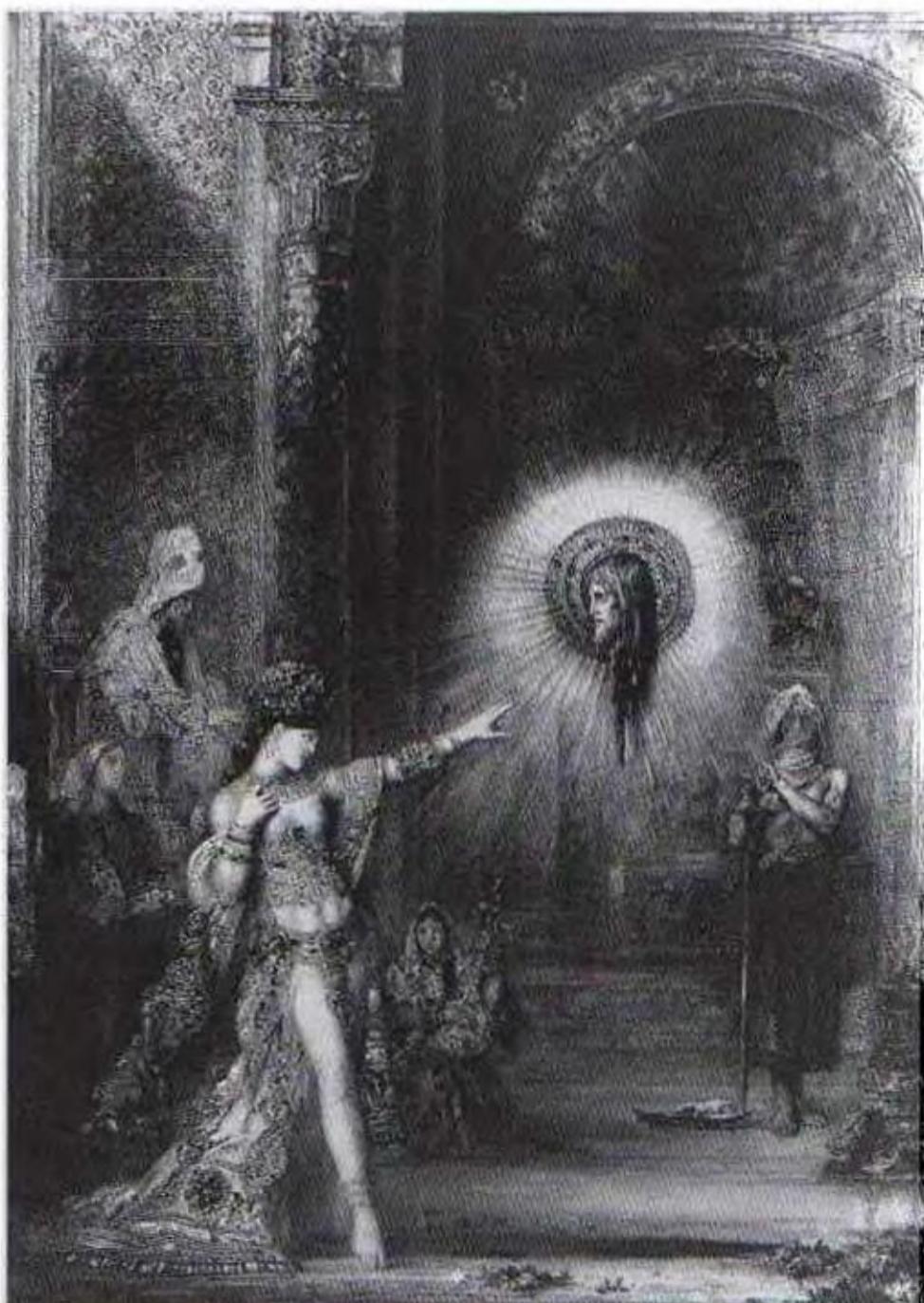
Именно художники-символисты первыми провозгласили, что настоящим предметом искусства является не объективный мир зримых явлений, а внутренний мир человека, его чувства и настроения. В своих произведениях они прибегали к глубоко личным символам, обозначавшим эти чувства и настроения. Так создавались образы иррационального, которые, в свою очередь, требовали от зрителя глубоко личного отклика. Произведения символистов весьма различны, но есть и общие для всех темы: мечты и видения, мистические переживания и оккультные представления, эротика, подчас извращенная, с расчетом на сильное психологическое воздействие. Женщины обычно предстают либо как ангелоподобные девственницы, либо как воплощение сексуальной агрессии; часты мотивы смерти, болезни, порока.

Символизм впервые заявил о себе как о самостоятельном направлении в 1886 году, когда во Франции был опубликован манифест Жана Мореаса (1841–1898). Но символистское мышление проявилось, по крайней мере, десятилетием раньше в произведениях поэтов французского символизма – Поля Верлена (1844–1896), Стефана Малларме (1841–1898), Артура Рембо (1854–1891). Они стремились к суггестивной, музыкальной поэзии настроений, выраженных языком личных символов. Художники, идя по их стопам, восприняли их теории. Еще большее влияние на символизм в изобразительном искусстве оказали критические взгляды поэта Шарля Бодлера (1821–1867). Его концепция синестезии (высказанная в стихотворении 1857 года «Соответствия») провозгласила идеалом искусство, обладающее таким эмоциональным воздействием, которое затронуло бы все чувства сразу: звук сопрягался бы с цветом, цвет – со звуком, и даже идеи порождались бы цветовыми созвучиями.

Художники, погружаясь в эту интеллектуальную атмосферу, отталкивались, с одной стороны, от натуралистичности импрессионизма, а с другой – от реализма Гюстава Курбе (1819–1877), который считал, что живопись должна обращаться только к «реально существующим вещам». При этом их собственное творчество оставалось в высшей мере индивидуальным. Символизм, будучи и идеологией, и движением, охватывал широкий круг художников, куда входили многие современники, о которых речь идет в других главах этой книги, например: Эмиль Бернар, Морис

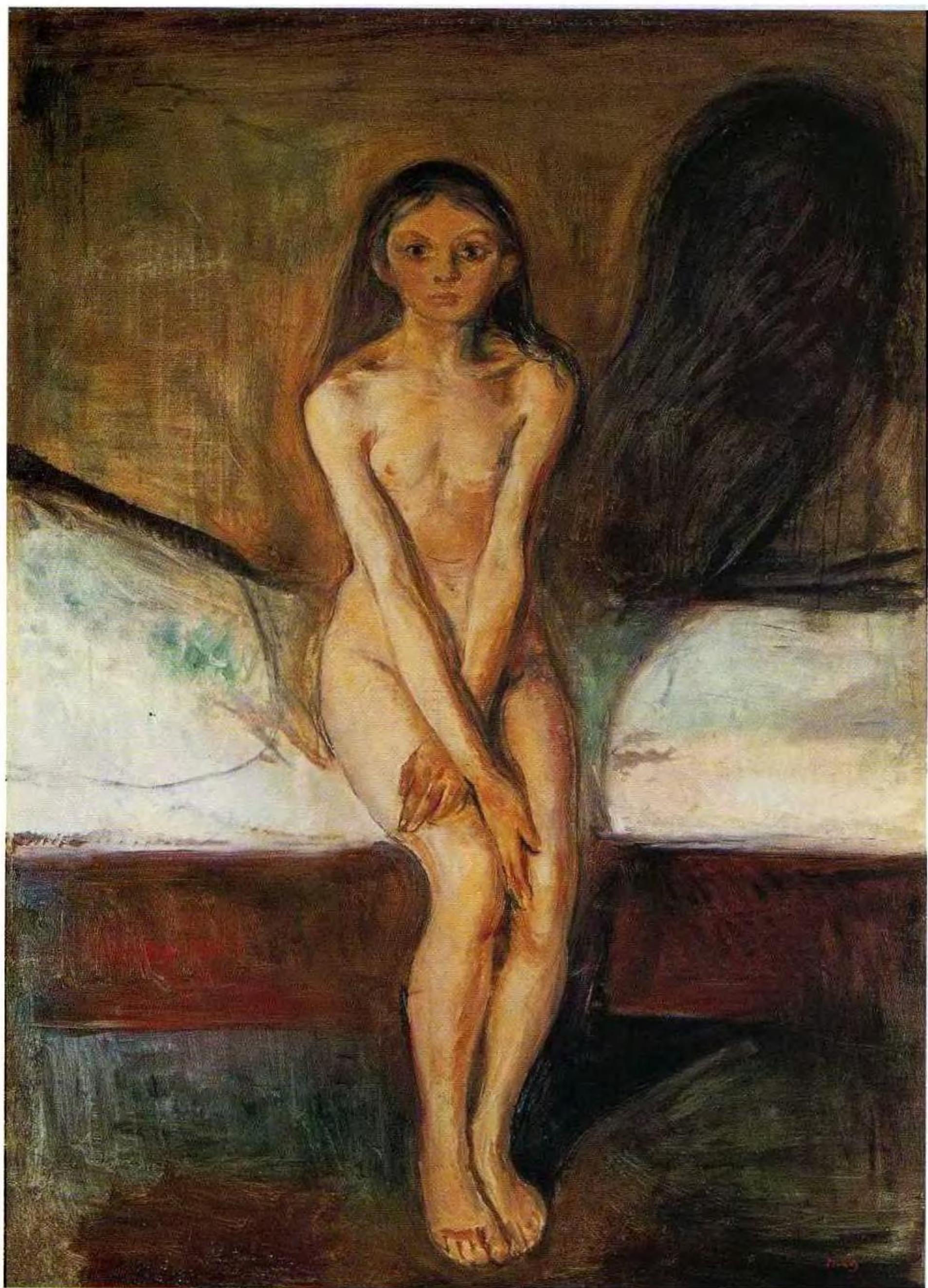
Дени и Поль Серюзье (см. *клузонизм и *наби), Жорж Сёра (см. *неоимпрессионизм), Поль Гоген (см. *синтезизм). Хотя символисты часто объявляли «своими» и художников постарше, вроде Гюстава Моро. А к флангу фанатиков принадлежали те, кто напрямую заимствовал свои темы из символистской поэзии и прозы; сюда можно отнести художников, связанных с *Салоном «Роза+Крест». Столь широкое понимание символизма было предложено Альбером Орье (1865–1892) – писателем-символистом и художественным критиком. В статье 1891 года он определил эстетику современной живописи в таких понятиях:

Произведение искусства будет: 1. *Идеистическим*, поскольку его единственным идеалом станет выражение Идеи. 2. *Символическим*, поскольку оно выразит свою Идею посредством форм. 3. *Синтетическим*, поскольку оно представит эти формы или знаки общепонятным методом. 4. *Субъективным*, поскольку объект будет рассматриваться не как таковой, но как знак идеи, задуманной субъектом. 5. (И как следствие) *декоративным*.



Гюстав Моро. Видение. 1876

Саломея пожелала получить в награду голову Иоанна Крестителя, и Ирод поспешил исполнить ее желание. Подтверждение этому – все еще окровавленный меч невозмутимого солдата. Но доступное глазам одной лишь Саломеи, кровавое видение настигает ее, заставляя отшатнуться в ужасе



Гюстав Кан (1859–1936) – другой символистский поэт, пошел еще дальше, когда писал в 1886 году:

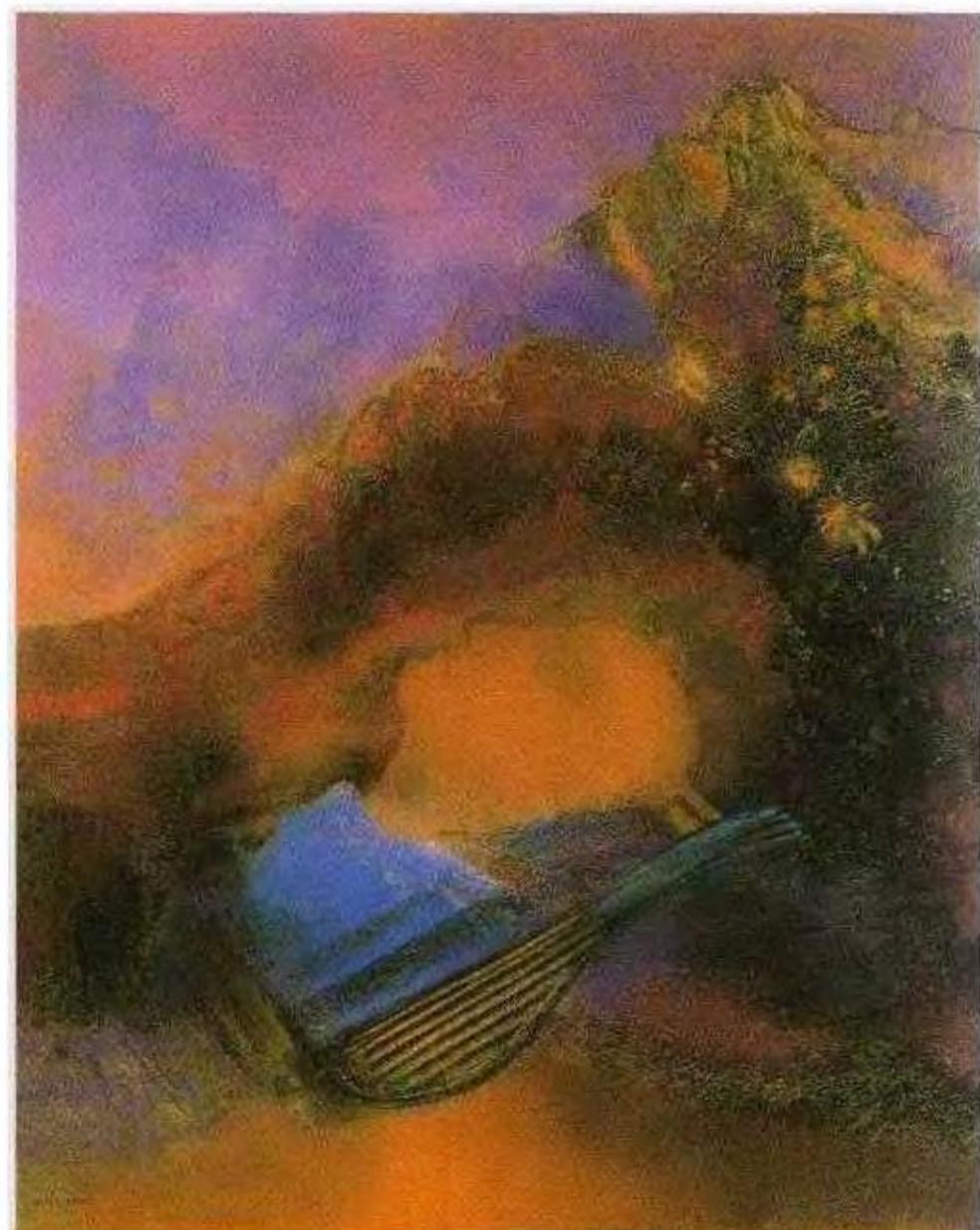
Существенная задача нашего искусства – объективировать субъективное (экстернализация Иден) взамен субъективизации объективного (природа, увиденная сквозь призму темперамента).

Своим утверждением, что искусство должно выражать темперамент посредством природы, он и в самом деле перевернул традиционные отношения художника и его произведения, поставив над природой субъективное Я. По сути это было развитием романтизма и одновременно отказом от него.

Французские художники Пьер Пюви де Шаванн (1824–1898) и Гюстав Моро (1826–1898), как и ряд других, были приписаны к символизму ретроспективно. Идеалистические, отвлеченные панно Пюви де Шаванна вызывали восхищение своим отстраненным эстетизмом. Приглушенные, удаленные тона и ослабленные сюжетные связи словно бы изображали настроение, а не эпизод из реальной жизни.

Моро продвигался к славе медленно. Вначале он столкнулся с яростной критикой, исходившей от официальных институтов искусства. Показанные им на Салоне 1869 года работы подверглись столь безжалостному разбору, что в дальнейшем он предпочел отказаться от участия в выставках. Однако в 1880 году некоторые его полотна привлекли внимание писателя Ж.-К. Гюисмана. В 1884-м появился роман Гюисмана «Наоборот», в котором присутствовали восторженные описания символистских картин Моро, особенно акварельной версии его полотна «Видение». Молодое поколение художников было покорено экзотичными, словно вышедшими из рук ювелира картинами Моро, где из томно-меланхоличных мужских образов и зловеще-чарующих женских творился воображаемый, мифический мир, противопоставленный реальности. Влияние Моро распространялось и напрямую, через преподавание: его учениками были Анри Матисс (см. *фовизм) и Жорж Руо (см. *экспрессионизм).

Не меньшее восхищение вызывали работы проживавшего в Лондоне американца Джеймса Эббота Макнейла Уистлера (1834–1903) – например, «Гармония в сером и черном (Мать художника)» (1871), где сюжетное начало отступало перед декоративным (см. *импрессионизм и *движение лекаданса). Сэр Эдвард Берн-Джонс (1833–1898, см. *«Искусства и ремесла») дал французскому символизму еще один пример для подражания, когда его работы выставлялись в Париже в конце 1880-х и в 1890-х годах. Бес-



плотность его романтических, внеисторических, туманно мифологических образов пленила воображение символистских поэтов и художников.

Родившееся во Франции направление очень скоро стало международным, и его видные представители появились в других странах Европы и в Соединенных Штатах. Одной из наиболее характерных фигур французского символизма стал Одилон Редон (1840–1916), воплощавший в масле и графике грэзы и сновидения. Как многие его современники, он увлекался японской гравюрой, но также и ботаникой, и фантастикой в литературе и искусстве – все это отразилось в его творчестве. Поначалу он занимался почти исключительно черно-белой графикой, отражая в своих рисунках, офортах и литографиях мир кошмаров. Он стремился к тому, чтобы преобразовать в искусство «муки воображения». Близкий к поэтам-символистам, он переводил созданные ими образы на язык визуальных искусств; в 1882 году он создал альбом литографий по произведениям Эдгара Аллана По (в переводах Бодлера и Малларме), а в 1886-м – цикл иллюстраций к «Искущению святого Антония» Гюстава Флобера. Около 1895 года Редон начал работать в цвете, и его искусство засияло в прямом и переносном смысле, поскольку болезненные фантазии сменились радостными. Поздние произведения художника представляют собой мифологические сцены или цветы в колористически богатом исполнении. Его работы словно проникают непосредственно в подсознание, поэтому и *наби, и сюрреалисты видели в нем весьма значительную фигуру.

Вверху: Одилон Редон. Орфей. Ок. 1913–1916 Редон, подобно современным ему поэтам и прозаикам, часто обращался к античным мифам, но давал им интерпретацию в высшей степени личную, подчас неожиданную, воплощая не общеизвестный сюжет, а глубину эмоций и загадочные внутренние видения.

На соседней странице Эдвард Мунк. Созревание. 1894

Женские образы (и женская сексуальность) занимают видное место в творчестве Мунка. Здесь с поразительной откровенностью изображен момент, когда девушка вдруг понимает, что она уже не ребенок, а женщина.

Бельгийский живописец Джеймс Энсор (1860–1949) также был вознесен на пьедестал символистами, а позднее признан предтечей *экспрессионизма и *сюрреализма. Подобно Редону, он увлекался литературными фантазиями и отображал темные стороны жизни; его излюбленные мотивы – карнавальные маски, монструозные фигуры, скелеты, его манеру отличают энергичный мазок и мрачный юмор. Диссонанс усиливается контрастом темы и яркого, импрессионистского колорита. Можно сказать, что Энсор пришел к символизму из импрессионизма и так приспособил его к своим целям, что его творчество невозможно рассматривать только в рамках символизма. Он был одним из основателей брюссельской *«Двадцатки», однако его полотно «Въезд Христа в Брюссель в 1889 году» (1888) смущило даже наиболее прогрессивных художников группы, и они отказались его выставлять. Париж познакомился с творчеством Энсора в 1899 году на выставке, организованной символистским журналом *La Plume*. В том же году вышел специальный номер журнала, посвященный Энсору, где критик Бланш Руссо назвала его сильной стороной способность «выражать невыразимое в формах, увиденных в состоянии комы».

Соотечественник Энсора Фелисьен Ропс (1833–1898) также принадлежал к символизму, хотя о нем чаще говорят как о декаденте. Сверх меры восхваляемый литераторами Жозефеном Неладаном (см. *Салон «Роза+Крест») и Гюисманом, он прославился уже к 1860-м годам «безнравственностью» своих работ. Гюисман писал: «Г-н Фелисьен Ропс, обладая душой извращенного примитива, проник в суть Сатанизма, пройдя между Чистотой, с ее божественной сущностью, и похотью, порождением самого Дьявола».

Французские символисты приняли в свой круг и норвежского художника Эдварда Мунка (1863–1944). Он был привержен тем же болезненным темам, что и Энсор (эмоциональные кризисы, трагедии, половые извращения, немощь и смерть), но ему недоставало кладбищенского юмора Энсора и чувства абсурда. Самая известная работа Мунка «Крик» (1893) – зрывное выражение отчаяния и ужаса, как внутреннего, так и внешнего. Когда в 1895 году в парижском журнале *Revue Blanche* появилась репродукция картины, художник сопроводил ее следующим текстом:

Я остановился, облокотившись о балюстраду, умирая от усталости. Над сине-черным фьордом висели облака, красные как кровь, как языки пламени. Мои друзья ушли, и, оставшись в одиночестве, дрожа от тоски и муки, я услышал бесконечный, несущийся по просторам крик природы.

Многие из своих картин Мунк воспроизводил в офортах, литографиях, ксилографиях, а его гравюры на дереве оказали особое влияние на немецких экспрессионистов.

Из других европейских символистов следует назвать бельгийца Фернана Кнопфа (1858–1912, см. *«Двадцатка»), швейцарца Фердинанда Ходлера (1853–1918), голландца Яна Тоорона (1858–1928), итальянцев Гаэтано Превиати (1852–1920) и Джованни Сегантини (1858–1899). Многие из них выставлялись в Салоне «Роза+Крест». В России идеи

французского символизма внедрялись группой *«Мир искусства»; близкий ей по духу живописец и художник-декоративист Михаил Иванович Врубель (1856–1910) был лидирующей фигурой русского символизма. В 1890–1891 годах он создал иллюстрации к поэме Михаила Лермонтова «Демон», из которой почернил свою главную тему. Как и его единомышленники на Западе, Врубель предоставил другим реалистическое описание внешнего мира, а сам сосредоточился на символическом изображении собственных внутренних демонов.

Родство с европейским символизмом проявилось в творчестве двух американских художников – Альберта Пинкхема Райдера (1847–1917) и Артура Боуэна Дейвиса (1862–1928). В своих фантастических ландшафтах и маринах Райдер стремился передать нечто такое, что «превосходило природу, поскольку выбирало с трепетом рождающегося творения». Многие его сюжеты, связанные с помешательством и смертью, заимствованы из произведений Шекспира, Эдгара По, из Библии и мифологии. Одна из самых известных его картин – «Скачка (Смерть на бледном коне)». В аллегорических пейзажах Девиса «Единороги (Штиль)» (ок. 1906), проявилось символистское тяготение к мечтательной романтичности, чувственности и декоративности. Творчество Девиса сильно отличалось от искусства его друзей из *«школы мусорных ведер»: Он входил в «Восьмерку», а также был одним из главных организаторов выставки *Armory Show*, которая познакомила американцев с европейским искусством – импрессионизмом, символизмом, наби, неоимпрессионизмом, постимпрессионизмом, фовизмом, кубизмом.

Границы таких направлений конца века, как символизм, *Ар Нуво и декаданс, весьма расплывчаты. В одном и том же произведении могут присутствовать символистское содержание, декадентский сюжет и лирический Ар Нуво. Пример – «Мадонна» Мунка (1895), где на первый план выходит *femme fatale* (излюбленная тема символизма, Ар Нуво и декаданса), которой еще предстоит возродиться в литературе и искусстве *сюрреализма.

Основные сокращения

- Художественный институт, Чикаго
- Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес
- Художественный музей Кимбелл, Форт-Уэрт, Техас
- Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота
- Музей Мунка, Осло
- Музей Виктории и Альберта, Лондон

Литература

- A. Lehman. *The Symbolist Aesthetic in France 1885–1895* (Oxford, 1968)
- E. Lucie-Smith. *Symbolist Art* (1972)
- J. Christian. *Symbolists and Decadents* (1977)
- B. Dijkstra. *Idols of Perversity* (1989)

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

*Постимпрессионисты считают,
что импрессионисты слишком натуралистичны.*

РОДЖЕР ФРАЙ. МАНЕ И ПОСТИМПРЕССИОНИСТЫ. КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ. 1910

Термин «постимпрессионизм» ввел английский критик и художник Роджер Фрай (1866–1934). Организованная им выставка «Мане и постимпрессионисты», проходившая в лондонской галерее Грэфтон с ноября 1910 по январь 1911 года, стала первой попыткой представить британской публике искусство поколения, следующего за *импрессионистами. На ней было показано около 150 работ – среди них картины Гогена, Ван Гога, Сезанна, Дени, Дерена, Мане, Матисса, Пикассо, Редона, Руо, Серюзье, Сера, Синьяка, Валлоттона и Вламинка. – художников, которых называли *неоимпрессионистами, *синтетистами, *наби, *символистами и *фовистами. Фактически постимпрессионизм никогда не был единым направлением, это ретроспективно возникшее понятие объединяло творчество тех художников, в которых Фрай усматривал либо продолжателей импрессионизма, либо его оппонентов. Исходя из этого, критики стали употреблять термин для обозначения разнообразных стилевых течений, существовавших в период примерно с 1880 (финальная фаза импрессионизма) до 1905 года (появление фовистов); этим понятием удобно объединять мастеров, не подпадающих под иные определения. – Поля Сезанна (1839–1906), Винсента Ван Гога (1853–1890) и Анри де Тулуз-Лотрека (1864–1901). Определяющие свойства постимпрессионизма лучше всего видны в творчестве этих трех художников. Полль Гоген и Жорж Сера – еще два крупных художника, названные постимпрессионистами на эпохальной выставке Фрай. – в данной книге рассматриваются, соответственно, в статьях о синтезизме и неоимпрессионизме, с которыми они сами связывали свое творчество.

Сезанн, старший из трех постимпрессионистов, два года работал вместе с импрессионистом Камилем Писсарро, а в 1874 и 1877 годах принял участие в первой и третьей импрессионистских выставках. От Писсарро он воспринял метод непосредственного наблюдения и внимание к эффектам света и цвета. Однако, в отличие от импрессионистов, Сезанн интересовался не эфемерностью света, не скротечностью момента, а структурными свойствами природы. Он осознавал, что глаз воспринимает явления и в их последовательности, и в одновременности сразу. В его работах единая перспектива включает в себя разные аспекты и

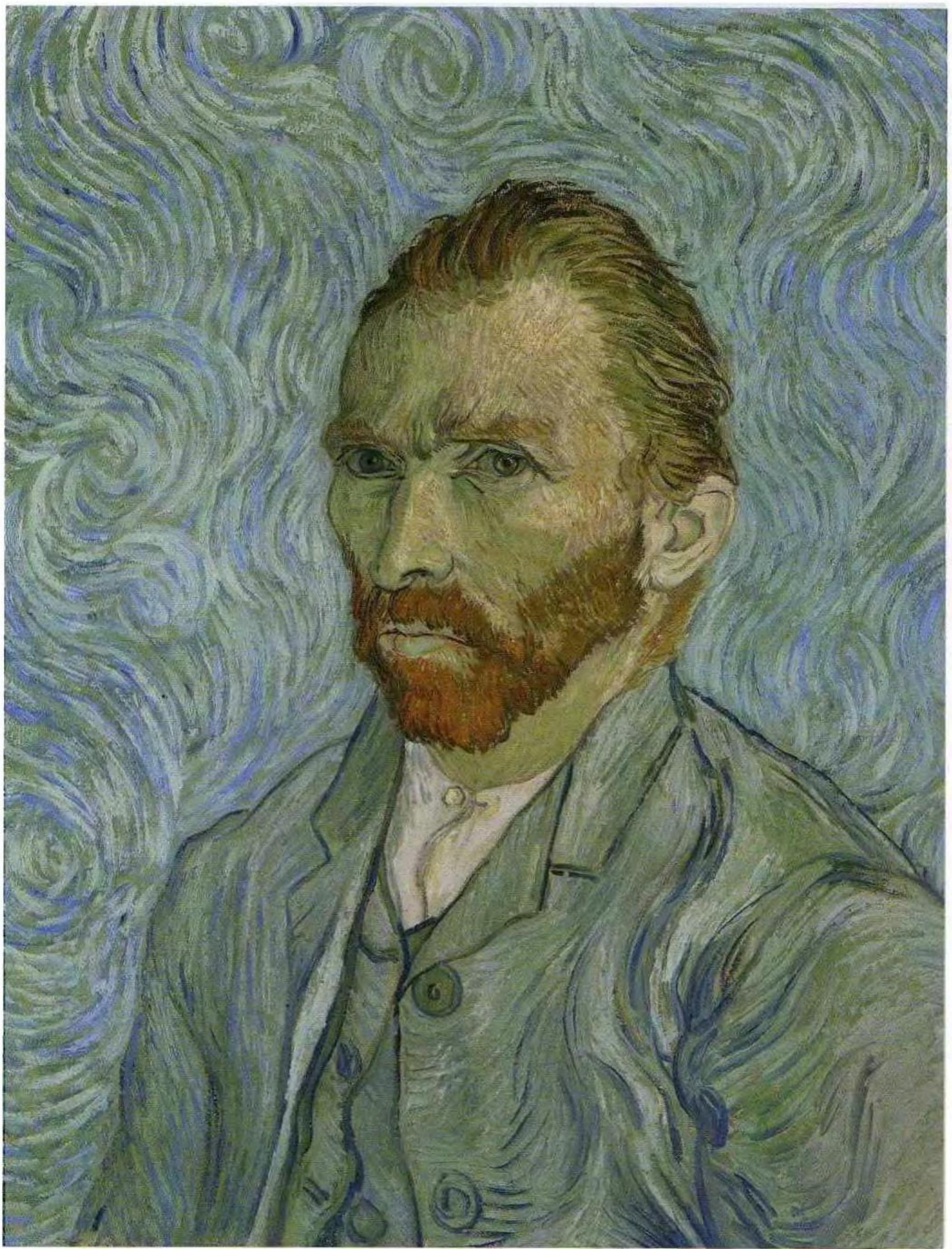
Анри де Тулуз-Лотрек. *Divan Japonais*. 1893

Как и художники Ар Нуво, Тулуз-Лотрек с удовольствием работал над рекламой, театральными программками, афишами и плакатами: его смелая графика быстро вошла в моду и ряд своих лучших плакатов он создал в самый плодотворный период между 1891 и 1893 годами.



ракурсы – ведь зримый образ при движении глаз и головы меняется, а объекты в едином поле зрения существуют друг в друге. В картинах на излюбленные темы – портретах жены и друзей, натюрмортах, пейзажах Прованса – он находит природным формам «пластические и колористические эквиваленты». Так, в «Натюрморте с гипсовым Купидоном» (ок. 1895) статуэтка представлена одновременно спереди и сверху; третье измерение передается не традиционными средствами перспективных сокращений, а модуляциями цвета, который и упорядочивает плоскость картины, и обозначает глубину, – радикальное изменение живописной техники.

Зрелое творчество Сезанна было известно немногим вплоть до его персональной выставки 1895 года в парижской галерее Амбруаза Воллара. 150 работ, показанных на ней в ротации, по 50 одновременно, с восторгом приняло поколение молодых художников и критиков, а также импрессионисты Моне, Ренуар, Дега и Писсарро, которые приобрели картины с этой выставки. Поклонниками





Сезанна тогда стали Эмиль Бернар (см. *клуазонизм), Морис Дени и другие наби, позднее – *фовисты и *кубисты. Абстракционисты тоже назовут Сезанна своим предшественником, ссылаясь на абстрактность некоторых его работ и на знаменитый совет, высказанный в разговоре с Бернаром в 1904 году: «Выявляйте в природе присущие ей геометрические формы шара, цилиндра и конуса». Однако сам Сезанн рассматривал геометрические очертания не как самоцель, а как способ встраивания природы в параллельный мир искусства. Английский критик Клайв

Белл в 1914 году так сказал о влиянии Сезанна: «Он был Христофором Колумбом, открывшим новый континент формы».

Голландский художник Ван Гог, подобно Сезанну, в молодости испытал влияние импрессионистов. Приехав в Париж в феврале 1886 года, он познакомился с Писсарро, Дега, Гогеном, Сёра, Тулуз-Лотреком, интересовался японской гравюрой и работами *клуазонистов. Тематика социального реализма исчезла из его творчества, палитра приобрела яркость – сформировался его зрелый стиль с характерными сочными красками, полными символики и экспрессии. «Не пытайся точно воспроизвести то, что видит глаз, – писал Ван Гог, – я пользуюсь цветом более произвольно, чтобы с большей силой выразить себя». После недолговременных опытов в русле дивизионизма Сёра он выработал собственную, сразу узнаваемую манеру с широкими, мощными, вихреобразными движениями кисти. Он писал своему брату Тео: «В живописи я хочу создать нечто столь же утешительное, как музыка. Я хочу писать мужчин и женщин, выявляя в них то вечное, что неко-

Вверху: Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1902-1904

С 1877 года Сезанн почти не покидал Прованс, предпочитая работать в одиночестве, упорно стремясь соединить классическую структуру и современный натурализм. Он верил, что такое искусство будет обращено равно к разуму и к глазу.

На предыдущей странице Винсент Ван Гог. Автопортрет. 1889

Автопортреты Ван Гога, написанные в ясном сознании, отражают отчетливое и ужасающее понимание того, что рецидивы безумия неизбежны. Это осознание себя и своего состояния окажет решающее воздействие на последующие поколения художников.

гда символизировалось нимбом, а мы стремимся передать сиянием и вибрацией наших красок».

Как и Сезанн, Ван Гог пристально изучал природу. Однако, в отличие от Сезанна, работавшего всегда медленно, он создал несметное количество картин за короткие периоды лихорадочной активности между приступами душевной болезни. Приехав в Арль в феврале 1888 года, он всего за пятнадцать месяцев написал более двухсот полотен. Его душевное состояние быстро ухудшилось, и в 1889 году, поссорившись с Гогеном, он в припадке отчаяния отрезал себе левое ухо. В мае того же года Ван Гог попал в психиатрическую лечебницу в Сен-Реми. Самовыражение в его зрелых работах разрастается до исповеди о жизни и чувствах, это почти автопортреты. Но время их признания еще не пришло. Единственная картина, проданная при жизни художника, — «Красные виноградники в Арле» (ее купила бельгийская художница Анна Бех с выставки, проведенной в 1890 году брюссельской группой *«Двадцатка»). Лишь позднее выставки в Париже (1901), Амстердаме (1905), Лондоне (1910), Кёльне (1912), Нью-Йорке (1913) и Берлине (1914) обеспечили его огромный авторитет у *фовистов, *экспрессионистов, ранних абстракционистов. Сегодня лишь немногие художники могут сравниться с Ван Гогом в популярности.

Тулуз-Лотрек, напротив, получил широкую известность еще при жизни. Он первым познакомился с Ван Гогом (и даже написал его портрет), когда они занимались в парижской студии Фернана Кормона, одновременно с основателями кюазонизма Луи Анкетеном и Эмилем Бернаром. Он увлекался импрессионистами, особенно Дега, и в 1888 году завязал знакомство с Гогеном. Сильное влияние на Тулуз-Лотрека оказали японские гравюры, и вскоре в его стиле проявились такие отличительные черты, как плоскость энергично очерченных форм и каллиграфичность линии. Пьер Боннар, художник из группы «Наби», только что выпустивший плакат с рекламой шампанского, обучил Тулуз-Лотрека технике литографии, которую тот вскоре успешно применил. Около 1888 года Тулуз-Лотрек взялся за темы, которые теперь прочно связаны с его именем: театры, мюзик-холлы (особенно «Мулен Руж»), кафе, цирки и публичные дома. Подобные сюжеты, мотив фигуры в движении были типичны и для Дега, но персонажи Тулуз-Лотрека — не характерные типы, а конкретные люди, рисованные с натуры, чаще всего его друзья.

Слава пришла к Тулуз-Лотреку в 1891 году с первой афишой «Мулен Руж». Подобно художникам-графикам *Ар Нуво, Тулуз-Лотрек с удовольствием занялся рекламой, театральными программками, плакатами. В 1890-е годы, на пике славы, его картины и графические листы регулярно демонстрировались в Париже, Брюсселе и Лондоне. Тулуз-Лотрек не примыкал ни к одной группе, ни к одному направлению, но в его манере проступает родство с Ар Нуво, а аура экзотичности и гедонизма сближает его творчество

с *движением декаданса. В 1894 году, приехав в Лондон, он написал портрет Оскара Уайльда.

Среди американских художников, причисляемых к постимпрессионизму, выделяется Морис Прендергаст (1859—1924). В 1890-е он жил в Париже, где впитал в себя уроки импрессионизма, неоимпрессионизма и символизма, выработав собственный, весьма индивидуальный, стиль, наиболее ярко представленный в картине «На пляже, № 3» (ок. 1915). Прендергаст принес идеи постимпрессионизма в Америку, чему способствовал не только своим творчеством, но и деятельностью в качестве члена «Восьмерки» (см. *«школа мусорных ведер»). В 1913 году он участвовал в организации выставки *Armory Show*, которая впервые познакомила американскую публику со множеством течений европейского модернизма.

В России постимпрессионизм стал распространяться на рубеже веков благодаря деятельности группы *«Мир искусства» и двум выставкам, проведенным в 1908 и 1909 годах журналом «Золотое руно», продолжившим дело мирискусников. В Англии Роджер Фрай провел «Вторую постимпрессионистскую выставку» (октябрь–декабрь 1912); на ней были показаны работы младшего поколения авангардистов, работавших в более абстрактной манере. Среди них — русские художники Михаил Ларионов и Наталья Гончарова (см. *«Бубновый валет» и *лучизм), а в британском разделе фигурировали Ванесса Белл (1879–1961), Спенсер Гор (1878–1914), Дункан Грант (1885–1978), Уиндем Льюис (1882–1957, см. *вортicism) и сам Фрай, связанный с группой Блумсбери, в которую входили также писатели, в частности, Вирджиния Вульф, сестра Ванессы.

Художники постимпрессионизма работали в весьма различных манерах и придерживались разных представлений о роли искусства. Однако все они были революционерами, отвергавшими описательный реализм и стремившимися к искусству идей и эмоций. Художники двадцатого века найдут в чрезвычайном разнообразии этого периода обильную пищу для размышлений.

Основные собрания

Фонд Барнса, Мерион, Пенсильвания
Институт Курто, Лондон
Институт искусств, Детройт
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Национальная галерея, Лондон
Музей Ван Гога, Амстердам

Литература

J.Rewald (ред.), *The Letters of Cezanne* (1984)
G.Cogeval, *The Post-Impressionists* (1988)
B.Denvir, *Toulouse-Lautrec* (1991)
Post-Impressionism (1992)
G.K.Keyes, et al. *Van Gogh Face to Face* (2000)

КЛУАЗОНИЗМ

Мы должны упрощать, для того чтобы раскрыть ее [Природы] смысл... свести ее линии к выразительным контрастам, а ее тени к семи основным цветам спектра.

ЭМИЛЬ БЕРНАР

Клуазонизм (от фр. *cloisonner* – перегораживать, делить на отсеки) – живописный метод, сложившийся в творчестве французских художников Эмиля Бернара (1868–1941) и Луи Анкетена (1861–1932) в конце 1880-х. На их полотнах формы упрощены, а плоскостные зоны форсированных цветов разделены тяжелыми контурами, которые усилива-

ют декоративность и воскрешают в памяти готические витражи и перегородчатые эмали. Цель этого метода – не иллюстрирование объективной реальности, а выражение эмоций художника и его внутреннего мира.

Анкетен и Бернар заинтересовались витражами и японскими гравюрами (всеобщее увлечение середины 1880-х), когда посещали студию Фернана Кормона. Здесь они сдружились с Винсентом Ван Гогом и Анри де Тулуз-Лотреком – художниками, которые, каждый по-своему, примут участие в экспериментах своего времени (см. *постимпрессионизм). Идеи Анкетена и Бернара разделял Поль Гоген

Эмиль Бернар. *Благовещение*. 1889

Насыщенные цвета и тяжелые контуры – типичные особенности клуазонизма. В картине отдается дань средневековым витражам, с их стилизованными линиями и разделением композиции на яркие цветовые плоскости



один из ведущих художников авангарда (см. *синтетизм). Гоген мог видеть их работы, выставленные в Гран Ресторан-Буйон в конце 1887 года, и уж точно работал вместе с ними в Понт-Авене (Бретань) летом 1888-го. Гоген не принял безоговорочно клуазонистской практики разделения форм плотными контурами, но его главная работа этого времени «Видение после проповеди: Борьба Иакова с ангелом» (1888) безусловно свидетельствует о влиянии клуазонизма, которое проявилось в эффектном противопоставлении насыщенных цветов.

В своих первых работах, относящихся к 1886 и 1887 годам, Анкетен и Бернар придерживались городских тем. Но в Понт-Авене, обмениваясь идеями с Гогеном и применив свои новые приемы в сценках «простой жизни» бретонских крестьян, в античных и библейских сюжетах, они пришли к полноценному, совершенному клуазонизму, которому суждено было сыграть важную роль в истории авангардной живописи. Вокруг этих художников вскоре сложилась группа последователей, известная под названием понт-авенской школы, и в том же году их метод получил свое название в статье критика Эдуарда Дюжардена, где были описаны работы Анкетена, показанные на выставке бельгийской *«Двадцатки».

На подобных выставках было особенно заметно влияние клуазонизма в международном масштабе. Как и художники Ар Нуво, Бернар считал, что живопись должна быть главным образом декоративной, а не описательной, и, подобно представителям английского движения «Искусство и ремесло», создавал не только картины, но и гравюры на дереве, эскизы к витражам и гобеленам. Его убежденность в том, что упрощение формы и цвета значительно усиливает выразительность, разделяли художники, работавшие в других стилях, — многие из них относились к *символизму, в широком понимании этого слова. Трудно представить

себя, как мог бы Гоген сформулировать принципы синтезизма, а *наби найти собственные выразительные средства, не будь клуазонизма. Здесь сыграли роль теоретические сочинения Бернара, благодаря им клуазонизм скоро вошел в визуальный словарь тех, кто формировал новую идейно-теоретическую базу живописи.

В 1890-х годах пути Бернара и Анкетена разошлись. Анкетен испытал влияние Тулуз-Лотрека, затем обратился к урокам старых мастеров, отдавая предпочтение барочному, пышному стилю Петера Пауля Рубенса. Бернар с началом нового столетия взял за образец живопись итальянского Ренессанса, и его влияние на авангард стало менее значительным. Однако к тому времени он уже был признан крестным отцом постимпрессионизма.

Основные собрания

Художественный музей Экланд при Университете Северной Каролины, Чэпл Хилл
Музей изящных искусств, Сан-Франциско, Калифорния
Художественная галерея Макензи, Реджайна, Саскачеван, Канада
Национальная галерея, Лондон
Художественный музей Нортон, Уэст-Палм-Бич, Флорида
Художественный музей Спенсер при Канзасском университете, Лоуренс, Канзас

Литература

Gauguin and the Pont-Aven Group (Каталог выставки. Галерея Тейт, 1966)
W.Jaworska. Gauguin and the Pont-Aven School (Boston, 1972)
Emile Bernard: A Pioneer of Modern Art (Каталог выставки. Музей Ваг Гога, Амстердам, 1990)

ГРУППА «НАБИ»

Следует помнить, что картина — прежде чем она стала боевым конем, обнаженной женщиной или каким-либо анекдотом — есть прежде всего плоская поверхность, покрытая красками в определенном порядке.

МОРИС ДЕНИ. 1890

В 1888 году два французских художника и теоретика искусства Морис Дени (1870–1943) и Поль Серюзье (1864–1927) в знак протesta против засилья академизма основали тайное братство «Наби» (пророки — с иврита).

Как и другие члены братства — Пьер Боннар (1867–1947), Поль Рансон (1862–1909) и Анри Габриэль Ибель, — они покинули парижскую Академию Жюльена, разочаро-

вавшись в преподавании, нацеленном на фотографический натурализм. Позже к ним присоединились обучавшиеся в Школе изящных искусств Кер Ксавье Руссель (1867–1944) и Эдуард Вюйар (1868–1940), еще через некоторое время — несколько иностранных художников: швейцарец Феликс Валлоттон (1865–1925), датчанин Могенс Баллин, венгр Йожеф Риппль-Ронаи и голландец Ян Веркаде. В теории

и практике наби присутствовал элемент спиритуализма, а то, что они образовали тайное братство, роднило их с уже существовавшими группами протестующих художников — назарейцами в Германии и прерафаэлитами в Англии.

Самым авторитетным наставником для наби был Поль Гоген. Рассказ Серюзье о том, как однажды летним утром 1888 года он писал в лесу Буа д'Амур картину под руководством Гогена, убедительно свидетельствует о влиянии *символизма на становление живописной практики наби: «[Гоген сказал]: Какими ты видишь эти деревья? Они желтые. Так, накладывай желтый. А эта тень скорее синяя. Так напиши ее чистым ультрамарином. А эти красные листья? Используй киноварь». Когда Серюзье показал своим товарищам законченную картину — «Талисман (Пейзаж в Буа д'Амур)» (1888), они были поражены ее смелостью и оригинальностью, им показалось даже, что от нее исходят некие мистические токи.

Наби стали встречаться регулярно и вести дискуссии по различным проблемам, в которых выделялись три главных темы: научные и мистические основы искусства, социальные связи, необходимость синтеза искусств. В своих суждениях они исходили из идей, высказанных ведущими мастерами предшествующего поколения — и не только Гогеном, но и Жоржем Сёра (см. *неоимпрессионизм), Одilonом Редоном и Пюви де Шаванном (см. *символизм), Полем Сезанном (см. *постимпрессионизм), Луи Анкетеном (см. *клузонизм).

Летом 1890 года Дени опубликовал свой манифест нового искусства в журнале *Art et Critique* («Искусство и критика»). Статья, состоявшая из двух частей и названная «Определение неотрадиционализма», призывала к полному отказу от иллюзионистического натурализма, который преподавался в художественных школах. Дени полагал, что революционные достижения авангардных художников происходят из признания и утверждения декоративной функции искусства. Наби обратили свой взор на декоративные традиции Древнего Египта и средневековой фресковой живописи, по их мнению, утерянные Западом с наступлением Ренессанса.

Первая групповая выставка наби, которую организовал Дени, состоялась в 1891 году в замке Сен-Жермен-ан-Ле. А в декабре того же года многие наби стали участниками первой выставки в Ле Барк де Бутвиль в Париже, названной «Художники импрессионизма и символизма». Как видно из названия, наби считались новым поколением символистов, и поэты-символисты приветствовали их как своих собратьев. Высказывание Дени относительно «кра-

Вверху: Морис Дени. Посвящается Сезанну. 1900

В картине, задуманной как выражение почтения к Сезанну, группа художников — Редон, Боннар, Вюйар, Серюзье, Дени и другие — стоят перед сезанновским «Натюрмортом с вазой для фруктов», принадлежавшим Гогену.

Внизу: Пьер Боннар. Плакат компании «Франс-Шампань». 1891

Победа в конкурсе на плакат для фирмы — производителя шампанского принесла молодому художнику 100 франков, отчего его отец, прежде скептически относившийся к профессии сына, пустился в пляс в саду.



сок, наложенных в определенном порядке» впоследствии было подхвачено абстракционистами, но подлинное новаторство наби проявилось в стиле и теоретических положениях. Ведь их темы оставались традиционными: портреты, домашние интерьеры, сценки парижской жизни и (прежде всего у Дени) религиозные сцены.

Наби, как и близкие к ним художники *Ар Нуво, черпали мотивы из многих источников и обращались к самым разным видам искусства. Они выставляли, наряду с живописью, печатную графику, плакаты, ковры, эскизы театральных программок. Один современный им критик, отмечая



способность художников группы «скрещивать» разные художественные формы, написал, что они «усваивают и переиначивают особенности стариных, давно отживших школ, европейских или экзотических, либо адаптируют к станковой живописи различные формы и виды искусства как витраж, книжная миниатюра, старины карты таро или театральные декорации». Друг художников наби, актер и режиссер Орельен Мари Люнье-Пое, заказывал им декорации и программки для экспериментальных спектаклей, так что они внесли свой вклад в парижские постановки пьес Генрика Ибсена, Августа Стриндберга и Оскара Уайльда. В 1896 году они принимали участие в постановке пьесы Альфреда Жарри «Король Убю» — знаменитой предшественницы театра абсурда, способствовавшей возникновению *дада и *сюрреализма.

Наби выставлялись вместе до 1899 года, а затем их пути разошлись. Дени, истовый католик, сосредоточился на религиозных сюжетах и стенной росписи для религиозных учреждений, создав Мастерские духовного искусства. Серюзье также обратился к религиозной тематике и символике. Боннар и Вюйар, известнейшие из наби, во многих отношениях были самыми нетипичными представителями группы. Боннар прославился в 1891 году своим плакатом для компа-

На предыдущей странице: Эдуард Вюйар. *Мися и Валлоттон. 1894*

Вюйар, так же как и Боннар, был мастером сцен в интерьере, требовавших передачи психологических нюансов, причем часто изображал в них своих друзей. Здесь представлены Мися Годебская, хозяйка гостиницы и музы многих художников, и швейцарский художник Феликс Валлоттон, тоже наби.

нии шампанских вин (тем самым, который вдохновил Тулуз-Лотрека на создание собственных знаменитых плакатов). Один из любимых мотивов Боннара — элегантная парижанка; в его творчестве отчетливо проступают японские влияния, из-за чего он получил прозвище *Nabi très japonard* («очень японский наби»). Плоскостный, узорчатый стиль Вюйара этого времени свидетельствует о влиянии японской гравюры и Гогена. И Боннар, и Вюйар продолжали оттачивать свою индивидуальную манеру, сосредоточившись на интимности домашней жизни, так что в конце концов их стали называть «интилистами».

Основные собрания

Художественная галерея, Абердин, Шотландия

Институт искусств, Детройт

Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота

Музей изящных искусств, Монреаль, Квебек

Музей изящных искусств, Кемпбелл, Франция

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Литература

C.Chasse. *The Nabis and their Period* (1969)

G.Mauner. *The Nabis, their History and their Art 1888–96* (1988)

P.Eckert Boyer. *The Nabis and the Parisian Avant-Garde* (1988)

G.Freches-Thory. *Bonnard, Vuillard and their Circle* (1991)

СИНТЕТИЗМ

Мой совет: поменьше пишите с натуры.

ПОЛЬ ГОГЕН. ПИСЬМО ЭМИЛЮ ШУФФЕНЕКЕРУ. 1888

Творчество Поля Гогена (1848–1903), Эмиля Шуффенекера (1851–1943), Эмиля Бернара (1868–1941) и других художников из их окружения, относящееся к концу 1880-х – началу 1890-х годов, во Франции определяют термином «синтезизм» (от *synthétiser* — синтезировать). Их картины, написанные в решительной, экспрессивной манере, с деформированными очертаниями и форсированными цветами, соединили несколько разных «элементов»: саму природу, «грезу» созерцающего художника и собственно форму и цвет. Гоген, лидер группы, считал, что непосредственное наблюдение — лишь начало творческого процесса, что подключение памяти, воображения, чувства усиливает впечатление от природы и приводит к большей смысловой наполненности форм.

В начале 1880-х Гоген выставлялся с *импрессионистами, но уже к 1885 году разочаровался в них, считая

излишне сосредоточенными на описании того, что они видели перед собой. Гоген искал новых тем и новых живописных приемов, стремясь достичь «передачи мысли средствами иными, нежели словесные». Он хотел запечатлеть не только то, что видит, но и то, что чувствует художник, и потому отстранился как от импрессионистического натурализма, так и от научных изысканий *неоимпрессионизма, направив свои усилия на создание искусства, в котором цвет выполняет драматическую, эмоциональную, экспрессивную роль.

Гоген искал вдохновения в самых разных источниках. Подобно английским прерафаэлитам, он присматривался к средневековым шпалерам, с их энергией и драматизмом, вслед за импрессионистами учился мастерству линии и композиции у японцев. Он восхищался народным твор-

чеством, каменными статуями бретонских церквей и первобытным искусством.

В решающий для него период, в конце 1880-х, Гоген работал в Бретани, где сблизился с художниками понт-авенской школы Бернаром и Луи Анкетеном, которые уже развивали метод *клуазонизма, оказавший мощное влияние на его синтезизм. Центральная работа Гогена этого периода — созданная в Понт-Авене картина «Видение после проповеди: Борьба Иакова с ангелом» (1888) — воспринимается как манифест художника-реформатора. В организации линии и пространства картины отчетливо прослеживается воздействие японской гравюры (борющиеся фигуры напрямую заимствованы из рисунка Хокусая), а обширными плоскостями чистого цвета и плотными контурами она сближается с клуазонизмом. Однако полученный результат — неповторимо гогеновский, и синтез — причина его успеха.

В 1889 году Гоген вместе со своими новыми друзьями Бернаром, Шарлем Лавалем (1862–1894) и Шуффенекером организовал выставку, чтобы показать свои прогрессивные работы, противопоставив их официальному искусству

четвертой Всемирной выставки в Париже, где главной достопримечательностью стала Эйфелева башня. «Выставка живописи импрессионистов и синтетистов» проходила в парижском «Кафе Вольпини»; на ней демонстрировались, помимо картин организаторов, произведения тех, с кем они работали в Бретани, — Луи Анкетена и Даниэля де Монфрейда (1856–1929). Благожелательные критики — Альбер Орье и Феликс Фенеон (см. *неоимпрессионизм) — в своих отзывах высоко оценили продуманность и лаконизм живописной манеры Гогена. Он стал лидером авангардного искусства, конкурируя с Жоржем Сера и другими неоимпрессионистами.

Первенство Гогена было также признано поэтами и художниками *символизма. В более поздних, созданных уже на Таити работах, таких как «День богов» (Mahana po atua) (1894) или «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1898) символическое содержание разрастается, при том что символы остаются персональными и вызывают вопросы, не давая ответов. По сути, Гоген отверг содержательную сторону изображения, предпочтя ему таинственную, ускользающую реальность ощущений. В 1899 году он писал:





Подумай также о той музыкальной роли, которую исполняет цвет в современной живописи. Цвет, который является вибрацией, так же как и музыка, способен передать наиболее универсальное и одновременно наименее уловимое в природе – ее внутреннюю энергию.

Искусство Гогена оказало глубокое воздействие на последующие поколения художников. Еще при его жизни синтезм вдохновлял *наби, символистов и художников *Ар Нуво во всем мире, а также *фовистов. В дальнейшем *экспрессионисты, абстракционисты разных ответвлений, *сюрреалисты признавали, что работы Гогена являлись

Вверху: Поль Гоген. День богов (Mahana no atua). 1894
 Вернувшись с Таити Гоген, поддерживая свою репутацию экзотического путешественника, создает эту фантазию на тему древних таитянских обрядов, в которой делает декоративные формы еще более абстрактными, а цвет – еще более форсированным.

На предыдущей странице: Поль Гоген. Видение после проповеди: борьба Иакова с ангелом. 1888
 Гоген утверждал, что цвет и линия обладают выразительностью сами по себе. Два мира – внутренний и внешний, видение и реальные бретонские крестьяне – разделены веткой дерева, но решительно объединены таинственно-красным фоном.

определенными для их творчества. Сбросив оковы верности изображаемому миру, Гоген проложил путь к полному отказу от изобразительности.

Основные собрания

Городская художественная галерея, Манчестер, Англия
 Музей Метрополитен, Нью-Йорк
 Институт искусств, Минneapolis, Миннесота
 Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс
 Национальная галерея, Лондон
 Национальная галерея искусств, Вашингтон

Литература

W.Jaworska. *Gauguin and the Pont-Aven School* (1972)
 H.Rookmaker. *Synthetist Art Theories: Gauguin and the 19th Century Art Theory* (1972)
 P.Gauguin. *Intimate Journals* (1987)
 B.Thompson. *Gauguin* (1987)
 R.Kendall. *Gauguin by Himself* (2000)

САЛОН «РОЗА+КРЕСТ»

Разрушить реализм, приблизить искусство к католическим идеалам, мистике, легенде и мифу, аллегории и мечте.

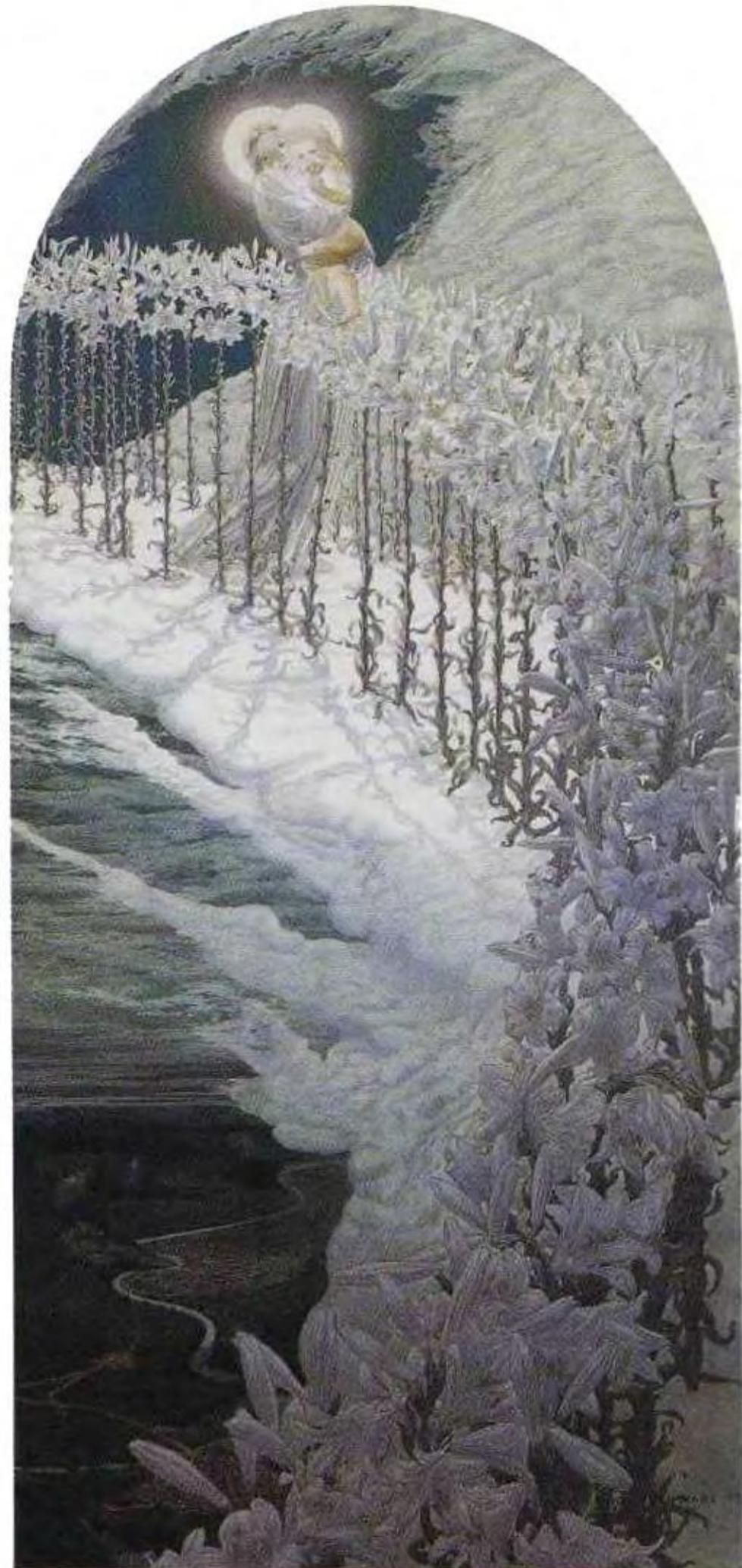
КАТАЛОГ САЛОНА «РОЗА+КРЕСТ», 1892

Вселенская тоска и усталость, ощущение кризиса, присущие *fin de siècle*, побудили многих писателей и художников *символизма возродить романтические тенденции – идеализм, мистику и экзотику. Все это, вкупе с растущей популярностью католицизма во Франции, привело одних художников (например, Мориса Дени и Поля Серюзье из группы *«Наби») в церковь, других – к антирелигиозным убеждениям (см. *движение декаданса), а иных – к религиозным культурам. Одним из таких культистских объединений был Мистический орден Розы и Креста – его основал антрепренер и писатель-символист *Cap* (*Sâr* означает «Верховный жрец») Жозефен Пеладан (1859–1918), задавшись целью содействовать искусствам, особенно имеющим эзотерический привкус, и побороть европейский материализм.

Пеладан всем сердцем верил в оккультные доктрины розенкрейцеров. Его доктринерство оттолкнуло таких прогрессивных художников как Гюстав Моро и Одilon Редон (см. *символизм), но молодые художники и писатели толпой хлынули к нему, страстно желая вступить в ложу братства и участвовать в ее ритуалах и Салонах.

Пеладан объявил, что к участию в его Салонах допускаются только произведения, вдохновленные религией, мистикой, мифами и легендами, сновидениями, аллегориями и великой поэзией. Под запрет попадало то, что не «возвышало», по его мнению, художника-творца: сцены современной городской и сельской жизни, натуралистические пейзажи, декадентские сюжеты. Восторженные сторонники Пеладана – Эдмон Аман-Жан (1860–1936), Жан Дельвиль (1867–1953), Шарль (Филигер) Филиже (1863–1928), Арман Пуэн (1860–1932), Карлос Швабе (1866–1926), Александр Сеон (1857–1917) – были счастливы угодить ему опусами, тематика которых простиравась от сатанинских образов Дельвиля до сентиментального католицизма Швабе. Они вдохновлялись прозой Эдгара По и поэзией Шарля Бодлера, легендами Артуровского цикла, драматическими операми Рихарда Вагнера. В визуальных искусствах их особенно привлекали готические фантазии швейцарского художника Арнольда Бёклина (1827–1901), автора «Острова мертвых» (1886).

В 1891 году Пеладан и его сподвижники (среди них числился граф Антуан де Ларошфуко, 1862–1960) сообщили об организации Салонов, которые задумывались как «аудиовизуальное» пиршество искусства, музыки и литературы, пропитанное идеями розенкрейцеров. Между 1892 и 1897 годами в Париже состоялось шесть таких Салонов. На первом, проходившем в галерее Поля Дюран-Рюэля, звучала музыка Эрика Сати, Джованни Пьерлуиджи да Пале-



Карлос Швабе. Дева лилий. 1899 Все более жесткие требования, которые Пеладан предъявлял к сюжетам картин, в конце концов оттолкнули даже такого истового католика, как Швабе

стрина и Вагнера, разыгрывалась пьеса Пеладана. На следующих выставках были показаны работы Фернана Клонфа (см. *«Двадцатка»), Фердинанда Ходлера (1853–1918), Яна Тооропа (1858–1928), Гаэтано Превиати (1852–1920). Пеладан был одаренным публицистом, и на его спектакли ломились публика и журналисты. Хотя ему удалось привлечь некоторых художников нового поколения, среди них Жоржа Руо (см. *экспрессионизм), художники авангарда покидали Орден один за другим. Наконец сам Пеладан, испытывая финансовые затруднения, распустил общество.

Значение Салона «Роза+Крест» долгое время заслоняла колоритная фигура его создателя — «одна из самых нелепых фигур в истории искусства», по словам некоего искусствоведа. В целом в Салонах Пеладана успели выставить около 230 художников, что имело важное значение для знакомства публики с новым искусством как символистского, так и не символистского толка.

Основные собрания

Альбертина, Вена
Детройтский институт искусств, Детройт
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей Грёнигге, Брюгге, Бельгия
Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

Литература

A.Lehman. *The Symbolist Aesthetic in France 1885–1895* (1968)
R.Pincus-Witten. *Occult Symbolism in France: Josephin Peladan and the Salons Rose+Croix* (1976)

ЮГЕНДСТИЛЬ

Мы стоим на пороге совершенно нового искусства – искусства, формы которого ничего не означают, ничего не изображают, ни к чему не взывают и, тем не менее, волнуют нашу душу.

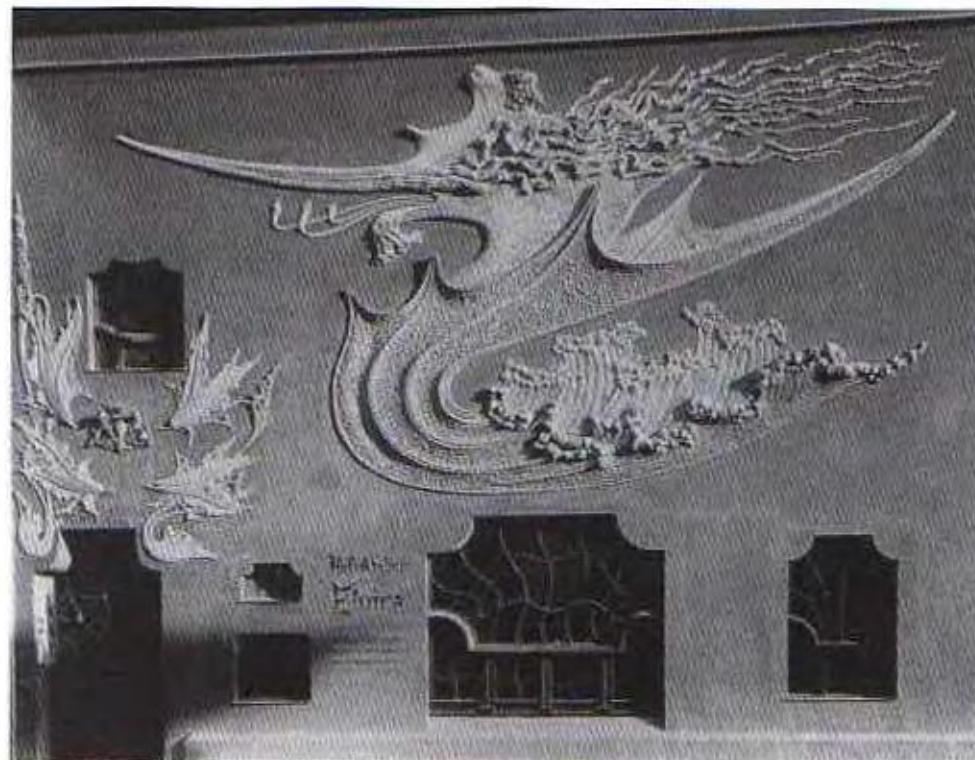
АВГУСТ ЭНДЕЛЬ, ОК. 1900

В Германии искусство Ар Нуво называлось югендстилем (стиль молодежи), по имени журнала *Jugend* (1896–1914). В югендстиле существовали два отличных друг от друга течения: цветочное (флоральное), берущее начало в дизайне *«Искусств и ремесел», и более абстрактное, развившееся после 1900 года под влиянием бельгийца Анри ван де Велде (см. *Ар Нуво). Движение с энтузиазмом пропагандировали новые издания, посвященные изобразительным и прикладным искусствам: *Jugend*, *Pan* (1895–1900), *Simplicissimus* (основан в 1896), *Dekorative Kunst* и *Deutsche Kunst und Dekoration* (основан в 1897). Не заставило себя ждать и покровительство богатых промышленников и аристократии, что привело к расширению границ приложения югендстиля — от графики до архитектуры и прикладных искусств.

Флоральный стиль в целом отличался сентиментальностью и натурализмом, тяготением к природным формам и фольклорным мотивам. Один из ранних примеров — шпалеры с тканым узором швейцарского художника Германа Обриста (1863–1927), работавшего в Мюнхене. Его настенный ковер «Цикламен» (1892–1894), где цветок передан подвижными, струящимися, изгибающимися линиями, напомнил одному критику изгиб бича при резком взмахе, и в дальнейшем название «удар бича» распространилось на рисунки такого типа. Другим видным представителем фло-

рального стиля был Отто Экман (1865–1902). Подобно многим другим мастерам Ар Нуво, он учился живописи, но стал заниматься графикой и прикладными искусствами. Экман в изобилии поставлял иллюстрации в своем фирменном каллиграфическом стиле для таких авторитетных журналов, как *Pan* и *Jugend*.

Вплоть до начала двадцатого века главным центром югендстиля был Мюнхен, где жили Обрист, Экман, Август Эндель (1871–1925), Рихард Римершмид (1868–1957), Бернхард Панкок (1872–1943) и Бруно Пауль (1874–1968). Югендстиль совпал по времени с ростом интереса к промышленному дизайну, прикладным искусствам, со стремлением улучшить немецкую продукцию, сделать ее конкурентноспособной на мировом рынке. Особенное значение здесь имел пример английского движения *«Искусств и ремесел», с его высокими требованиями к дизайну и концепциями «целесообразности» и «правдивой конструкции». Однако немецкие дизайнеры не отвергали массовое производство, а напротив, стремились работать в русле новых, развивающихся технологий. Это вело к упрощению, функциональности форм, к меньшему, чем у английских предшественников, удельному весу орнаментики и определило доступность изделий. Именно такую цель преследовали в «Объединенных мастерских искусств и ремесел» (*Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk*), созданных в Мюнхене



в 1897 году. Основатели «Мастерских» Обрист, Эндель, Римершмид, Панкок, Пауль и Петер Беренс (1869–1940) тесно сотрудничали с производителями, но сами не создавали законченных вещей, как это практиковалось в Британии.

В том же году на Дрезденской выставке прикладных искусств были представлены интерьеры Анри ван де Велде. Необычные криволинейные формы его мебели привели в восторг немецкого художественного критика Юлиуса Мейер-Грефе, основателя журнала *Ran*, заказавшего мастеру мебель для офиса. Популярность Анри ван де Велде в Германии росла, он получал много заказов и, поселившись в Берлине, стал выступать с лекциями по всей стране.

Примерно в то же время флоральный стиль в творчестве Энделя, Обриста и Беренса стал трансформироваться в более абстрактный, геометрический. Выдающимся достижением стало оформленное Энделем здание фотостудии — «Ателье Эльвира» в Мюнхене, позднее уничтоженное нацистами как образец «дегенеративного искусства». Типичные для Ар Нуво линии «удар бича», растительные и зооморфные мотивы были стилизованы таким образом, что приобрели абстрактный и почти сверхъестественный характер. Тот же прием применил и Беренс в своем плакате «Поцелуй» (1898), упростив и упорядочив криволинейные очертания, что привело к возникновению органичного орнаментального модернистского стиля.

К началу двадцатого века мюнхенская группа распалась, а ее члены разъехались в Берлин, Веймар, Дармштадт. Мастерские стали возникать по всей стране; наиболее значительные центры сформировались в Дрездене, где Римершмид организовал машинное производство мебели; и Дармштадте — там в 1897 году Александр Кох стал издавать жур-

Вверху: Август Эндель. Фасад «Ателье Эльвира». 1897–1898

Оформление Энделя произвело фурор, традиционалисты критиковали неприемлемое для них расхождение между чрезмерно щедрым декором и ординарностью самого здания.

нал *Deutsche Kunst und Dekoration*, призывающий к возрождению ручного ремесла и единению искусств. В архитектуре и дизайне Кох особенно ценил строгость, элегантность, характерные для таких мастеров как Ч.Р.Макинтош (см. *Ар Нуво), М.Х.Бейли Скотт и К.Р.Эшби (см. *«Искусства и ремесла»). В 1898 году он опубликовал статью о школе Глазго, пригласил Макинтоша к участию в конкурсе 1901 года на лучший проект дома для любителя искусств и опубликовал обложку журнала, которую в 1902 году выполнила Маргарет Макдональд Макинтош.

Правивший в Дармштадте великий герцог Гессенский Эрих Людвиг разделял и любовь Коха к английскому дизайну, и его веру в роль художника в преобразовании предметной среды. В 1899 году он основал в Дармштадте колонию для немецких и австрийских архитекторов и дизайнеров, в которую вошли Петер Беренс и Йозеф Ольбрих (см. *Венский Сецессион). Проект соединил популярные тогда в Англии идеалы города-сада, принципы «Искусств и ремесел» и дизайн Ар Нуво. Ольбрих и Беренс спроектировали дома для колонистов в формах югендстиля, а князь заказал для них мебель в Гильдии ремесел по эскизам Эшби и Бейли Скотта. Колонисты делали все — от интерьеров до ювелирных украшений, от мебели до утвари, принимали участие в выставках в Германии, Париже, Италии и США. В 1901 году здания колонии открыли для всеобщего обозрения; мистическая церемония открытия должна была продемонстрировать, что такое «тотальное произведение искусства» и какой должна быть идеальная жизнь в окружении искусства. Однако изделия группы были дороги и недоступны большинству людей. Фактически художники существовали за счет герцога.

Многие из видных мастеров югендстиля вновь объединились в 1907 году, став членами *немецкого Веркбунда и продолжив дебаты о том, как примирить искусство и индустрию, декоративность и функциональность. Художники югендстиля оставили потомкам достойное наследство: атмосферу эксперимента, стремление к синтезу изящных и прикладных искусств, на котором возрос *Баухауз.

Основные собрания

Художественная галерея, Абердин, Шотландия

Галерея декоративных искусств, Мюнхен

Художественное собрание Университета Глазго, Глазго, Шотландия

Музей земли Гессен, Дармштадт, Германия

Музей Виктории и Альберта, Лондон

Литература

Jugendstil and Expressionism in German posters

(Каталог выставки. Музей искусств, Пасадена, 1986)

S.Wichmann, *Jugendstil Art Nouveau:*

Floral and Functional Forms (1984)

W.Quoika-Stanka, *Jugendstil in Austria and Germany* (1987)

A.Duncan, *Art Nouveau* (1994)

ВЕНСКИЙ СЕЦЕССИОН

...придать соответствующую форму современному ощущению.

ЙОЗЕФ ХОФМАН



Слово *secession* означает «раскол». Разрыв молодых художников с официальными академиями – характерное явление художественной жизни 1890-х, особенно в германоязычных странах. В Мюнхене в 1892 году, в Берлине в 1898-м, затем в Дрездене, Дюссельдорфе, Лейпциге, а также в Веймаре молодые художники создавали независимые объединения, протестуя против жесткого контроля старшего поколения над выставками и политикой в области искусств. Вена в то время стала центром бурной интеллектуальной жизни. Зигмунд Фрейд, композитор Арнольд Шёнберг, писатель Роберт Музиль и архитектор Адольф Лоос (см. *интернациональный стиль) в то время жили именно в Вене. И местные художники были не меньшими реформаторами.

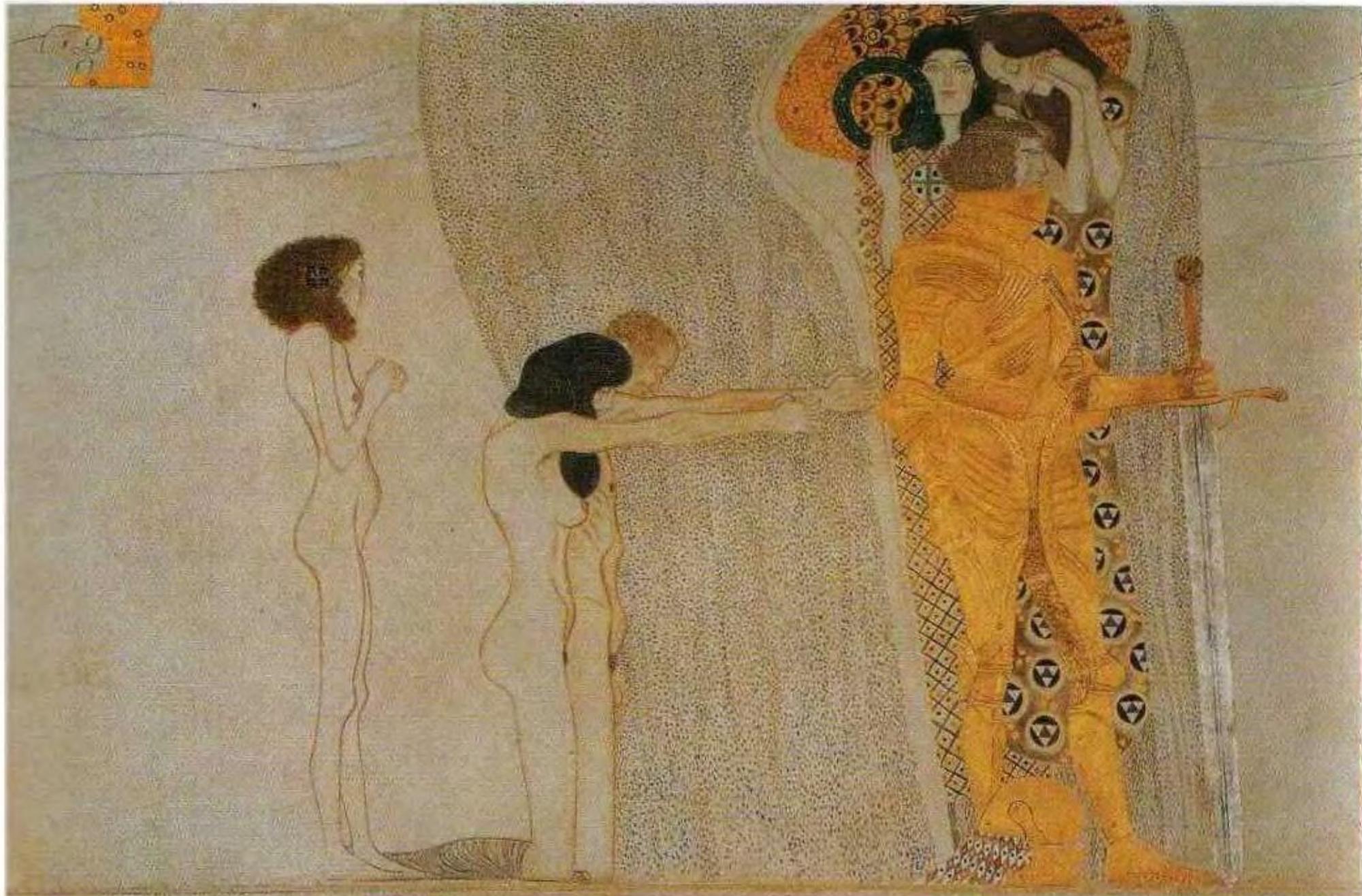
Венский Сецессион был создан 25 мая 1897 года группой из девятнадцати художников и архитекторов, решивших порвать с официальным Обществом венских художников. Из основателей Сецессиона самыми известными были живописец Густав Климт (1862–1918), архитекторы и дизайнеры Йозеф Хоффман (1870–1956), Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908) и Коломан Мозер (1868–1918). Климт стал первым председателем объединения.

Слева: Йозеф Хоффман. Логотип Венской мастерской

Из Венской мастерской выходила изысканная, роскошно-элегантная продукция, отличавшаяся простотой форм: интерьеры, мебель, одежда, изделия из металла, книжные переплеты, керамика, текстиль, ювелирные украшения.

Внизу: Густав Климт. *Бетховенский фриз (деталь)*. 1902

Четырнадцатая выставка Сецессиона, для которой предназначался фриз Климта, была посвящена Бетховену. Придуманные художником аллегории (здесь – страдающие немощные люди и вооруженный до зубов рыцарь, которые олицетворяют Сострадание и Гордыню) подверглись критике за то, что они не имеют отношения к Бетховену.

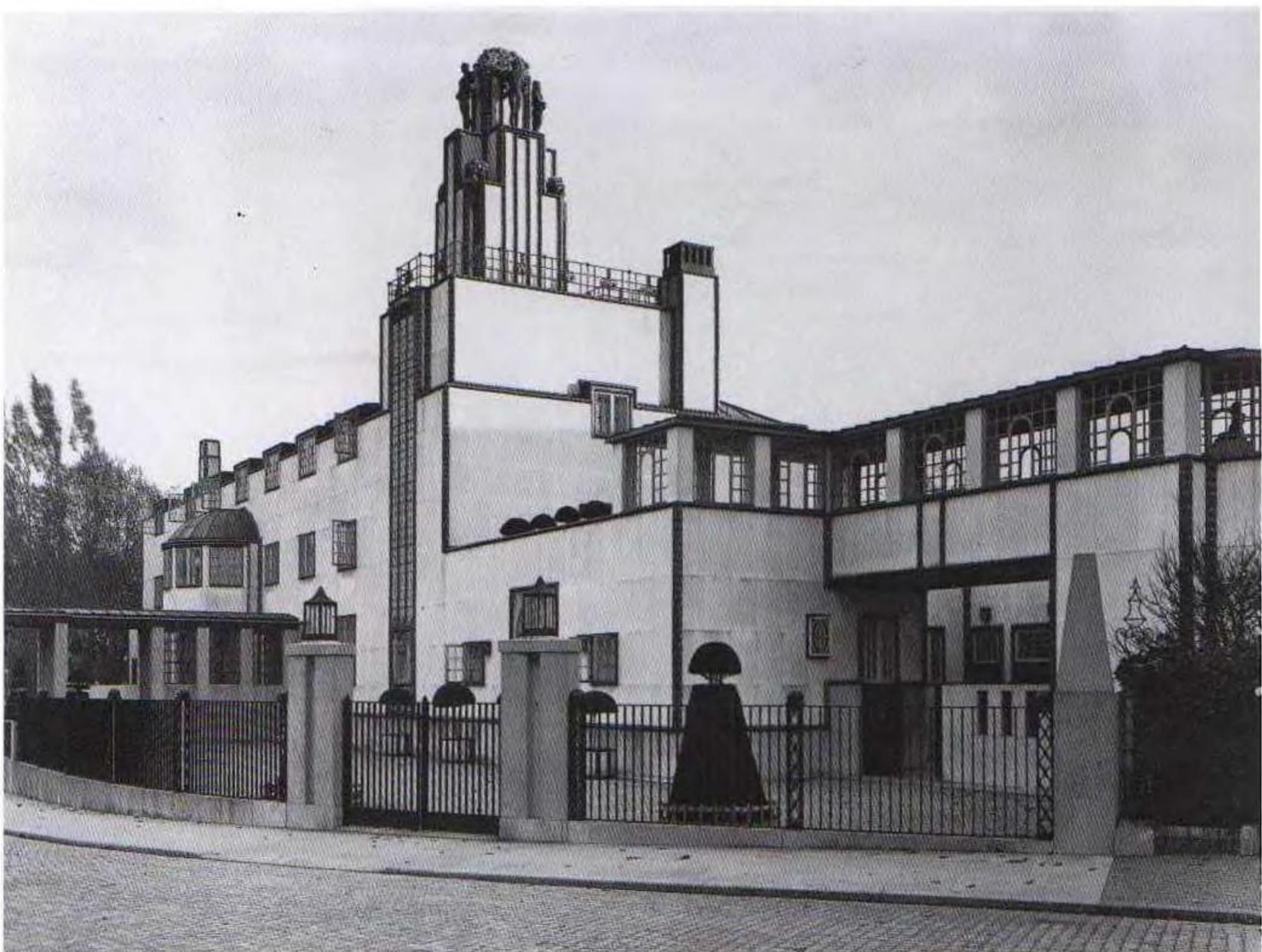


Отказываясь от ретроспективных стилей, поддержанных консервативными академиями, группа выступала за искусство, которое прославило бы современность. Подобно Моррису в Британии с его движением «Искусств и ремесел» (они ссылались на него в своих декларациях), члены группы отстаивали более широкое понимание искусства, включающее и прикладные виды, отводили ему центральную роль в процессах улучшения общества. Одно из ранних заявлений группы гласит: «Мы не признаем никаких различий между «большим» и «малым» искусством, между искусством богачей и бедняков. Искусство принадлежит всем».

В своей выставочной деятельности это объединение, как и бельгийская *«Двадцатка», поддерживало новейшие течения в живописи и прикладных искусствах. На первой выставке паряду с работами членов Сецессиона экспонировались новые произведения французского скульптора Огюста Родена, бельгийцев Фернана Кнопфа и Анри ван де Велде, в прошлом входивших в общество «Двадцатка». Выставка имела такой успех, что сецессионисты заказали Ольбриху проект постоянного выставочного здания — Дома Венского Сецессиона (1897–1898). Современное, функциональное сооружение геометрических форм, скрупулезно декорированное фризом с растительными и зооморфными моти-

вами было украшено надписью над входом: «Каждому времени — свое искусство, каждому искусству — своя свобода». Этот емкий девиз формулировал как идеалы, так и визуальные особенности, которые отстаивало объединение.

Вначале Сецессион воспринимали как разновидность *Ар Нуво и *югендстиля; собственно, в Австрии Ар Нуво получило название «стиль Сецессиона». Совершенно неожиданно ведущий архитектор Вены Отто Вагнер (1841–1918), который уже завоевал репутацию сторонника Ар Нуво, построив железнодорожную станцию «Карлсплан» (1894) и «Майоликовый дом» (1898), порвал с властными структурами и присоединился в 1899 году к новому сообществу. С 1898 по 1905 год Венский Сецессион провел в новом здании двадцать три выставки, ознакомив австрийскую публику с *импрессионизмом, *символизмом, *постимпрессионизмом, японским искусством, движением «Искусств и ремесел», с разнообразными течениями Ар Нуво. С 1900 года, с восьмой выставки Сецессиона, на которой было представлено английское прикладное искусство, основным ориентиром для сецессионистов стало творчество Чарлза Ренни Макинтоша. Его прямолинейные формы и приглушенные тона австрийцы предпочли рокайльному варианту Ар Нуво, воцарившемуся в континентальной Европе.



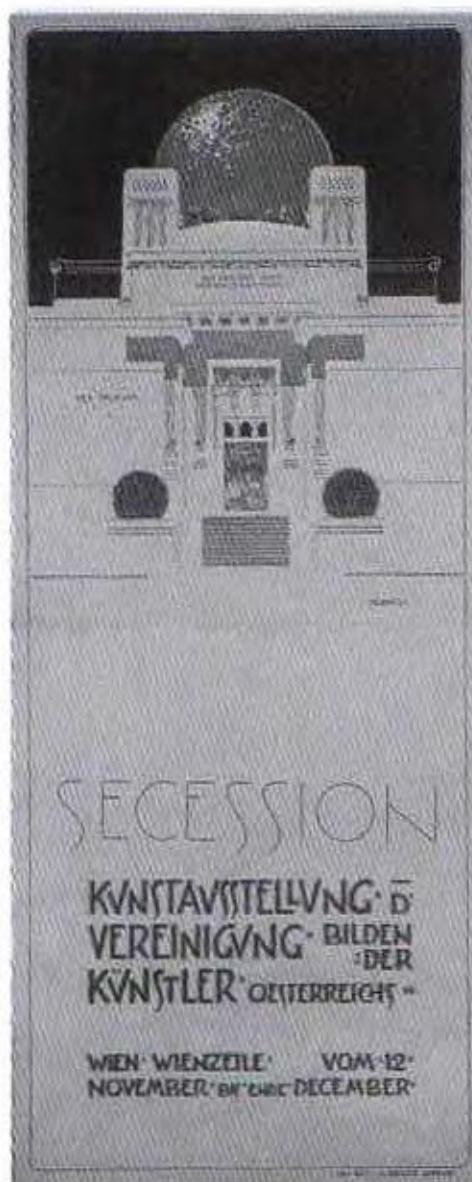
В период 1898–1903 годов Сецессион издавал журнал *Ver Sacrum* (лат. «весна священная»), где публиковались образцы нового дизайна и звучал призыв к единению искусств. Название журнала соотносилось и со временем создания объединения (май), и с идеей расцвета и обновления искусств.

В 1905 году раскол произошел в самом Сецессионе. Натуралисты желали сосредоточиться на изобразительном искусстве. Художники более радикальные, включая Климта, Хоффмана и Вагнера, хотели поддерживать прикладные искусства и налаживать связи с промышленностью. В результате последние отделились и сформировали группу Климта. В 1903 году, побывав с ознакомительными целями в Гильдии ремесел Эшби, Хоффман и его товарищ по Сецессиону Мозер основали, при поддержке банкира Фрица Верндорфера, *Wiener Werkstätte* (Венскую мастерскую) – студию декоративного искусства в стиле Ар Нуво. В программном заявлении Мастерской Хоффман провозгласил:

Наша цель – создать в своей собственной стране островок спокойствия, где в жизнерадостном улье искусств и ремесел будет оказан радушный прием каждому, кто верит в Рёскина и Морриса.

Однако Хоффман и Мозер, в отличие от участников английских мастерских, не проявляли интереса к социальным реформам и остались безразличны к стремлению своих немецких коллег создавать недорогую мебель (см. *югендстиль). Они направили силы на совершенствование дизайна: красивые вещи для состоятельной клиентуры. Новаторские работы мастерской – предвестники *Ар Деко, вскоре получили международное признание. Хоффман отдавал особое предпочтение кубам и прямоугольникам, из-за чего удостоился прозвища «прямоугольный Хоффман». На протяжении двух лет в мастерской работало по найму около сотни мастеров, среди них – Оскар Кокошка и юный Эгон Шиле (см. *экспрессионизм), занимавшиеся моделированием женской одежды. Вплоть до своего закрытия в 1932 году мастерская поставляла на мировой рынок предметы роскоши.

Одним из первых заказов, полученных мастерской, была частная резиденция в Брюсселе – дворец Стокле (1905–1911), построенный Хоффманом. В геометрических формах здания, в твердых и чистых очертаниях со скромным



появление ряда модернистских движений в искусстве, архитектуре и дизайне, среди которых *Баухауз, *интернациональный стиль и Ар Деко. Защита свободы художника, символом которой стал Сецессион, также послужила примером для нарождающихся авангардных направлений. Группа продолжала свое существование вплоть до 1939 года, когда распространение нацистской идеологии на все сферы жизни привело к ее распуску. После Второй мировой войны Сецессион был восстановлен и продолжал организовывать выставки, как в перестроенном прежнем здании, так и в других местах.

орнаментом отчетливо проступает влияние Макинтоша. Настенные мозаики столовой, выполненные работниками мастерской по эскизам Климта, включают его самое знаменитое произведение – «Поцелуй». Сияющий золотом узор покрывает фигуры, излучающие эротизм, характерный для всех работ художников символизма и *декаданса.

К 1918 году ушли из жизни Климт, Ольбрих, Мозер и Вагнер, но их влияние сохранилось. Функционалистский подход, геометрические композиции и плоскость – все эти качества, типичные для венских сецессионистов начального этапа, не только предвещали, но и стимулировали

Основные собрания

Музей Поля Гетти, Лос-Анджелес
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Национальная галерея, Лондон
Национальная галерея искусств, Вашингтон
Сецессион, Вена
Галерея Тейт, Лондон

Литература

N.Powell. *The Sacred Spring: The Arts in Vienna 1898–1918* (1974)
P.Vergo. *Art in Vienna 1898–1918* (1975)
R.Waissenberger. *The Vienna Secession* (1977)
F.Whitford. *Klimt* (1990)

Вверху Йозеф Мария Ольбрих. Плакат ко второй выставке

Сецессиона. 1898–1899 На плакате Ольбриха изображен только что построенный Дом Венского сецессиона, предназначавшийся для проведения выставок. Здание было возведено по проекту Ольбриха на участке, выделенном Городским советом Вены, при финансовом участии промышленника Карла Виггенштейна

На предыдущей странице: Йозеф Хоффман. Дворец Стокле.

Брюссель, 1905–1911 Дворец построен совместно с работниками Венской мастерской. Хоффман проработал свой шедевр во всех деталях – от общего плана здания из 40 комнат до дизайна осветительных приборов, дверных ручек и утвари.

«МИР ИСКУССТВА»

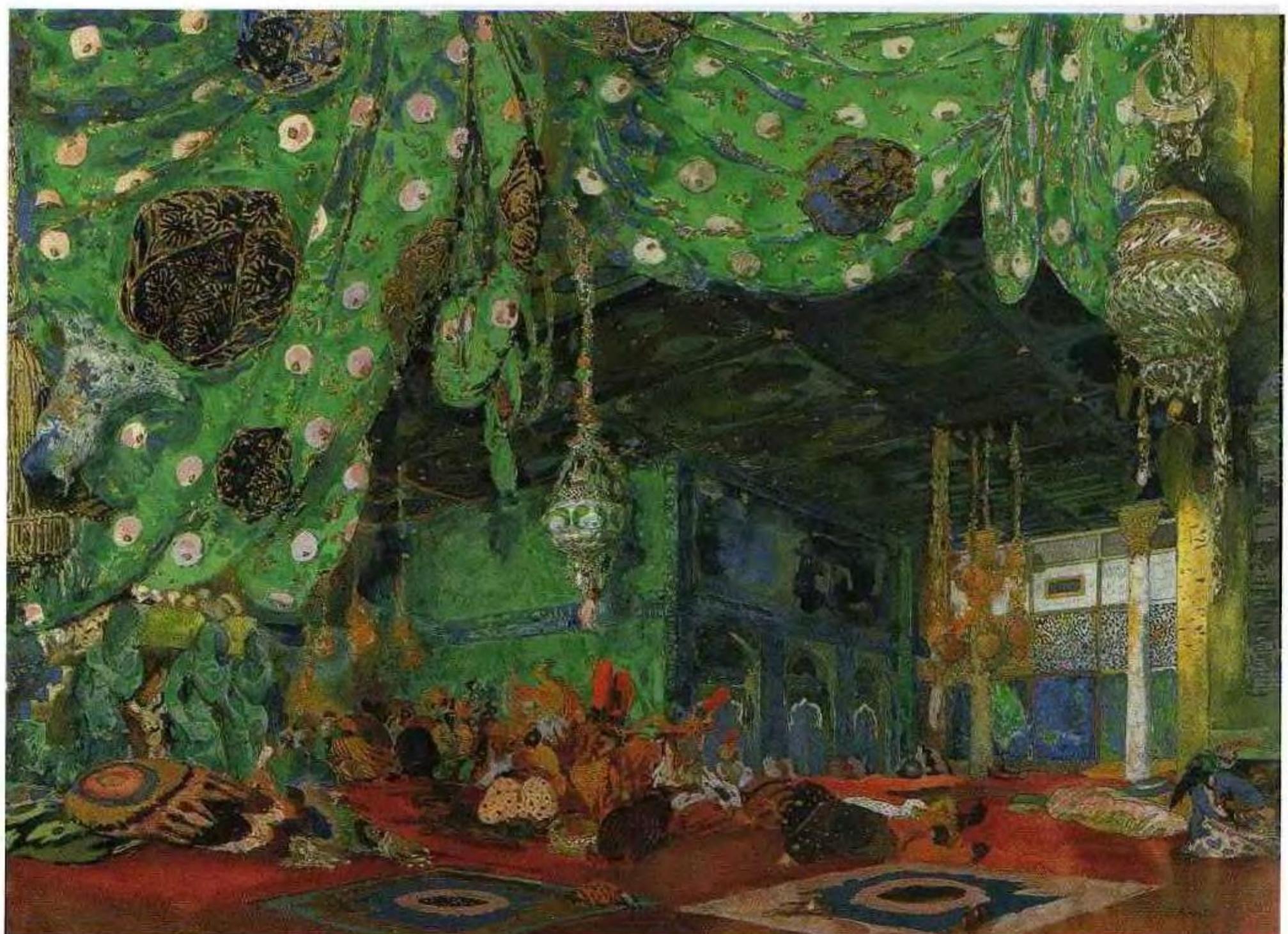
Всему нашему искусству недостает направленности... оно не согласовано, рассыпано на отдельные индивидуальности.

АЛЕКСАНДР БЕНУА, 1902

Общество художников и журнал «Мир искусства» были основаны в 1898 году в Санкт-Петербурге Александром Бенуа (1870–1960) и Сергеем Дягилевым (1872–1929). Членов общества объединило недовольство преподаванием в академиях. Яркие цвета, лаконичные композиции, элементы примитивизма и декоративность сближали их творчество с международным стилем *Ар Нуво, *синтетизмом, с другими авангардными течениями Европы. Члены общества стремились к более тесным связям с Западной Европой и надеялись создать в России культурный центр, подобный Лондону и Парижу. В то же время интерес к древнерусскому и народному искусству, использование фольклорных мотивов делают их произведения узнаваемо русскими.

Пожалуй, наивысшие достижения общества связаны с пропагандой синтеза искусств. Как и английские сторон-

ники движения *«Искусств и ремесел», художники «Мира искусства» опасались, что развитие промышленности, которое началось в России в 1860-е годы, уничтожит крестьянские промыслы. Мириискусники стремились возродить региональные традиции в производстве керамики, резьбе по дереву, использовать их в театральных постановках. Самое бесспорное достижение в этой области — «Русские балеты» Дягилева, прославившиеся новаторскими декорациями и костюмами, блестательными постановками и исполнением. В течение следующего десятилетия в европейской сценографии произошла революция, осуществленная художниками «Мира искусства», и прежде всего Львом Бакстом (1866–1924), вступившим в общество в 1900 году. Сияющие краски его костюмов и декораций объединили линию Ар Нуво и экзотический ориентализм.



«Мир искусства» сыграл важную роль в ознакомлении русской публики с художественными тенденциями Запада. Редакция одноименного журнала, возглавляемая Дягилевым, помимо того, организовывала в России выставки западного авангарда и полностью взята на себя проведение в 1899 году в Санкт-Петербурге первой выставки «Мира искусства», на которой были представлены произведения таких иностранных художников как Бёклин, Дега, Моне, Моро, Пюви де Шаванн, Уистлер (см. *импрессионизм и *символизм). После этого выставочная деятельность сосредоточилась на русском искусстве. На последней выставке объединения в 1906 году дебютировали Михаил Ларионов и Наталья Гончарова (см. *«Бубновый валет», *лучизм), Алексей Явленинский (см. *«Синий всадник»). Тогда же Дягилев пригласил Ларионова и Гончарову участвовать в организованной им обширной выставке русского искусства в Париже. Эта выставка, состоявшаяся в рамках Осеннего салона 1906 года, представляла собой самый полный обзор русского искусства, практически неизвестного на Западе, — от средневековых икон до современного авангарда; она размещалась в двенадцати залах Гран Пале, оформленных Бакстом.

В 1906 году «Мир искусства» был расформирован. К этому времени Бенуа, Бакст и Дягилев большую часть времени проводили в Париже. Но их авангардные начинания были подхвачены в 1907 году «Голубой розой» — группой московских художников, среди которых были Ларионов и Гончарова. При участии этой группы возникло выставочное сообщество «Золотое руно» и одноименный журнал (1906–1909), призванный продолжить дело «Мира искусства».

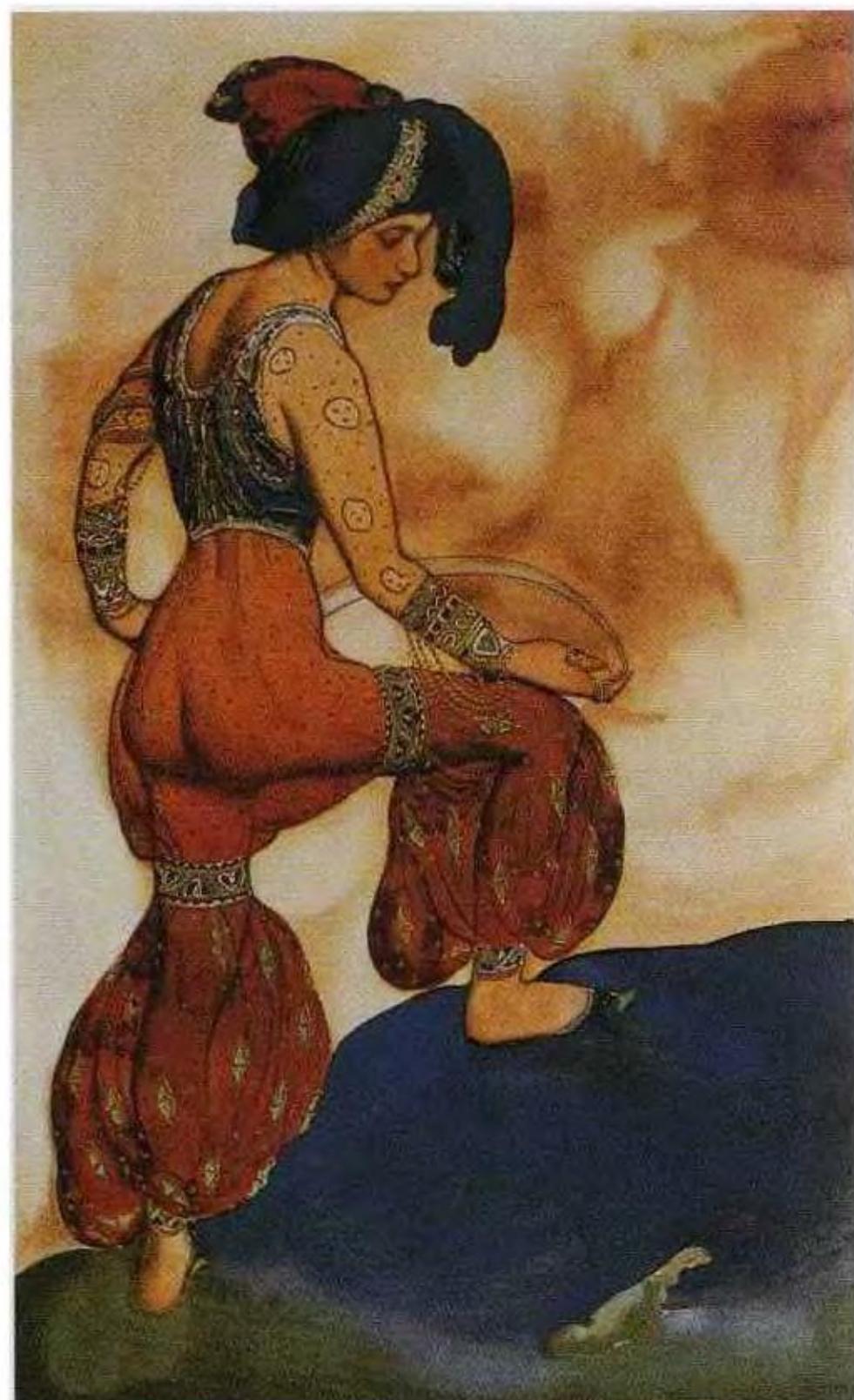
В 1910 году «Мир искусства» был восстановлен как выставочное объединение. Оно просуществовало до 1924 года и провело за это время двадцать одну выставку в разных городах России. При этом центр внимания все больше и больше смешался в сторону авангарда. Среди новых членов были Марк Шагал (см. *Парижская школа), Василий Кандинский (см. *«Синий всадник»), Эль Лисицкий (см. *Баухауз), Зинаида Серебрякова. Однако по сути своей «Мир искусства» никогда к авангарду не принадлежал. Критическая позиция его участников отличалась умеренностью и ясностью без радикализма более поздних «бунтовщиков»; показательно, что у группы не было манифеста. Искусство

Вверху: Лев Бакст. Красная сultanша. 1910.

Театральные костюмы Бакста оказали непосредственное влияние на творчество парижского кутюрье Поля Пуаре, который переложил блеск и роскошь театрального спектакля на язык высокой моды. Благодаря Пуаре «Русские балеты» сыграли важную роль в становлении стиля Ар Деко.

На предыдущей странице: Лев Бакст. Эскиз декорации к балету «Шехерезада». 1910

Такие постановки антрепризы Дягилева, как «Клеопатра» и «Половецкие пляски» (1909), «Шехерезада» и «Жар-птица» (1910), в которых сияние цвета соединилось с чувственностью линии, а стилистика Ар Нуво — с восточной экзотикой, вызвали в Париже сенсацию.



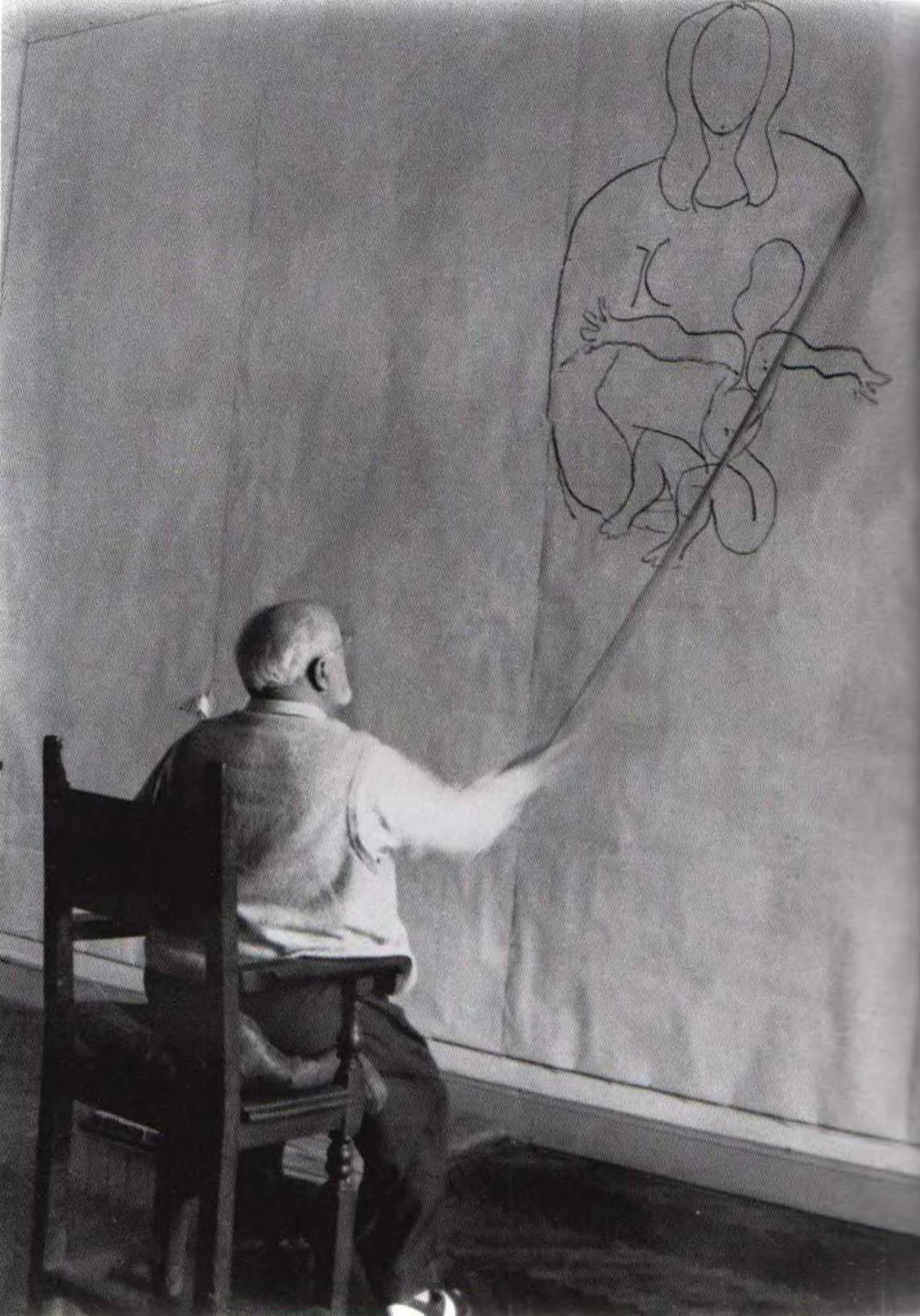
участников группы отличалось мастерством и изысканностью, далекими от экстремизма *супрематистов и *конструктивистов, снискавших себе дурную славу.

Основные собрания

Государственная Третьяковская галерея, Москва
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Музеи изящных искусств, Сан-Франциско
Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс
Музей изящных искусств Фонда Людвига, Вена
Музей Нортон Саймона, Пасадена, Калифорния

Литература

C.Spencer and P.Dyer. *The World of Serge Diaghilev* (1974)
J.Kennedy. *The 'Mir Iskusstva' Group and Russian Art 1898–1912* (1977)
J.Bowit. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group* (1980)



1900–1918

■ МОДЕРНИЗМ В НОВОМ МИРЕ

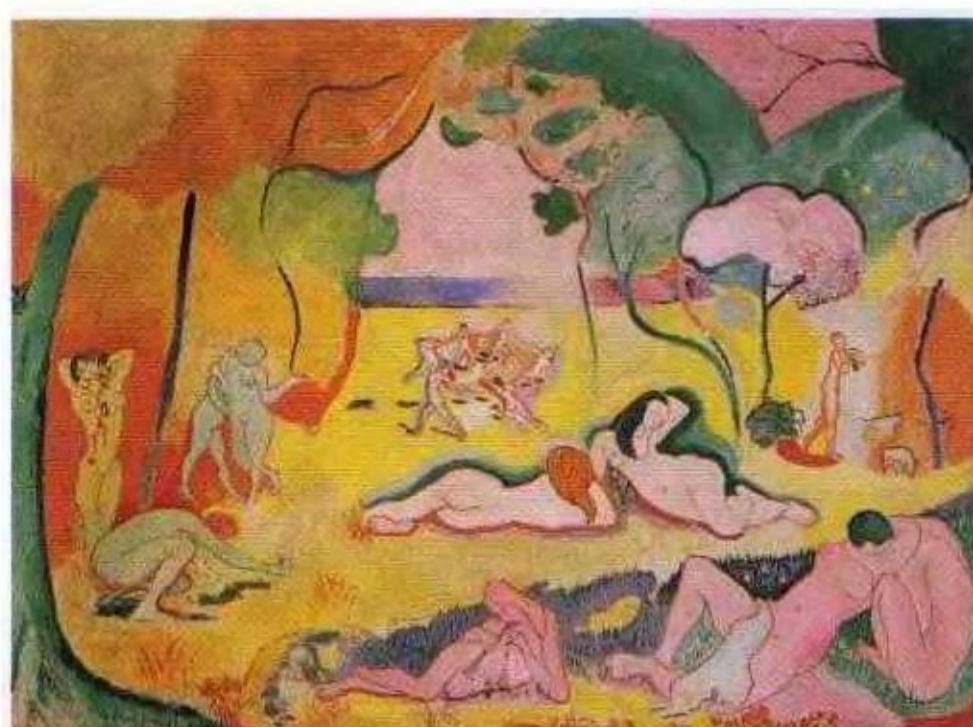
ФОВИЗМ

*Краски стали зарядами динамита.
Они исторгают свет и, кажется, способны взорвать реальность.*

АНДРЕ ДЕРЕН

На Осеннем салоне 1905 года в Париже группа художников выставила скандальные картины. Пронзительные и дерзкие краски были нанесены столь спонтанно и неровно, что критик Луи Воксель с ходу окрестил авторов «фовистами» (франц. *les fauves* – «дикие»). Художникам понравилась пренебрежительная кличка, соответствовавшая, как они считали, их методам и целям. Так возникло общепринятое понятие «фовизм», обозначившее стиль большой группы французских художников, работавших примерно в 1904–1908 годах и совершивших настоящий переворот в живописи. Самые известные из них – Анри Матисс (1864–1954), Андре Дерен (1880–1954) и Морис де Вламинк (1876–1958). Часто к фовистам причисляли и других художников (Воксель назвал их «fauvettes» – «фовистята») – Альбера Марке (1875–1947), Шарля Камуэна (1879–1965), Анри Шарля Мангена (1874–1949), Оттона Фриеза (1879–1949), Жана Пюи (1876–1961), Луи Вольта (1869–1952), Жоржа Руо (1871–1958, см. *экспрессионизм), Рауля Диоффи (1877–1953), Жоржа Брока (1882–1963, см. *кубизм) и голландца Киса ван Донгена (1877–1968).

Фовизм был первым из авангардистских направлений двадцатого века, преобразовавших художественный мир, но фовисты представляли собой не сознательно организованное движение с согласованной программой, а скорее свободное объединение художников, их друзей и студентов, разделявших общие представления об искусстве. Самый старший и известный среди них – Матисс – вскоре прославился как «король диких». Многие характерные черты фовистов впервые проявились в его картине «Роскошь, покой и нега» (1904).



Изображенную здесь сцену, одну из тех, к которым Матисс, как и другие фовисты, будет часто возвращаться в течение всего долгого творческого пути, можно было бы с легкостью назвать импрессионистской, однако Матисс трактует ее совершенно иначе. Яркая палитра и присущее только ему свободное использование цвета создают скорее атмосферу и декоративную поверхность, чем нечто описательное, да и стилистически картина близка скорее к *постимпрессионизму и *неоимпрессионизму. И в самом деле, она была написана летом 1904 года, когда Матисс был на юге Франции в Сен-Тропе вместе с неоимпрессионистами Полем Синьяком и Анри Эдмоном Кроссом. Через увлечение неоимпрессионизмом прошел не только Матисс, но и многие другие фовисты. Названием для картины послужила строчка из стихотворения «Путешествие на остров Цитеру» Шарля Бодлера (1821–1867), который также вдохновлял *символистов и к критике которого прислушивались. Фовисты разделяли мнение символистов, что искусство должно воздействовать на эмоции с помощью формы и цвета, но меланхолия и морализаторство, присущие многим работам символистов, трансформировались в творчестве «диких» в позитивное восприятие жизни. В «Записках художника», опубликованных в 1908 году в *La Grande Revue*, Матисс объяснил свое понимание роли искусства:

Для меня важнее всего – выразительность... Я не делаю различия между моим ощущением жизни и тем, как я это выражаю... Главной задачей цвета должно быть содействие этому выражению – настолько хорошо, насколько это возможно... То, о чём я мечтаю, это искусство уравновешенности, спокойствия и чистоты, свободное от тревог и депрессий; искусство, предназначенное для любого мыслящего человека, будь он бизнесменом или писателем, как способ умиротворения, как душевное успокоение, что-то вроде удобного кресла, в котором можно отдохнуть от физической усталости.

Картина «Роскошь, покой и нега» была выставлена весной 1905 года в Салоне Независимых и тотчас же куплена Синьяком. Один взгляд на нее – и Рауль Диоффи был обращен в фовизм. Свое впечатление он описал так: «Картина открыла мне совершенно новые принципы; импрессионизм потерял для меня все очарование, потому что я созерцал это чудо воображения, созданное рисунком и цветом».

Многие из будущих фовистов – Матисс, Руо, Камуэн, Марке и Манген – учились у Гюстава Моро (см. *символизм), чья непредвзятость, оригинальность и вера в выра-



зительность чистого цвета повлияли на их творчество. Матисс говорил: «Он направил нас не по правильному пути, но мимо каких-либо путей. Он вывел нас из состояния самоуспокоенности». Со смертью Моро в 1898 году фовисты лишились благожелательной поддержки. Тем не менее в первые годы двадцатого века они открыли для себя других, пока еще не известных широкой публике художников, оказавших влияние на их работы. В творчестве Матисса особенно важную роль сыграл Поль Гоген (см. *синтетизм). Летом 1906 года Матисс и Дерен видели много неизвестных работ Гогена, которые тот хранил в доме своего друга Даниэля де Монфреда, и имели возможность поучиться у своего старшего брата использованию цветовых и декоративных схем.

Вламинк, по его собственному признанию, испытал мощное влияние Винсента Ван Гога (см. *постимпрессионизм).

Вверху: Андре Дерен. Три фигуры, сидящие на траве. 1906

Матисса, Вламинка и Дерена интересовало африканское традиционное искусство. Они восхищались масками и скульптурами, коллекционировали их. Использованные Дереном интенсивные цветовые пятна вызывают в памяти полотна Сезанна и Гогена.

На предыдущей странице: Анри Матисс. Радость жизни. 1905–1906
Дерзкие причудливые контуры роднят Матисса с Энгром, но использование цвета и рисунок фигуры оригинальны и вызывающие современны.

Впервые он увидел работы Ван Гога на выставке в 1901 году и вскоре после этого заявил, что любит его больше, чем родного отца. Он перенял привычку Ван Гога выдавливать краски из тюбика прямо на холст, обращая внимание исключительно на физические свойства материала, как в «Пикнике в деревне» (1905). Позднее Вламинк скажет: «Я был добрым дикарем, преисполненным силы». Поль Сезанн (см. *постимпрессионизм) также был важен для фовистов, его творчество получило широкую известность после большой ретроспективной выставки 1907 года. Его «Купальщицы» и натюрморты оказали серьезное влияние на Матисса. Открывая для себя новейшие достижения авангарда, фовисты в то же самое время обращались к предренессансному искусству Франции, которое подверглось переоценке после выставки «Французские примитивы», состоявшейся в 1904 году. К тому же Дерен, Вламинк и Матисс одними из первых художников начали коллекционировать африканскую скульптуру.

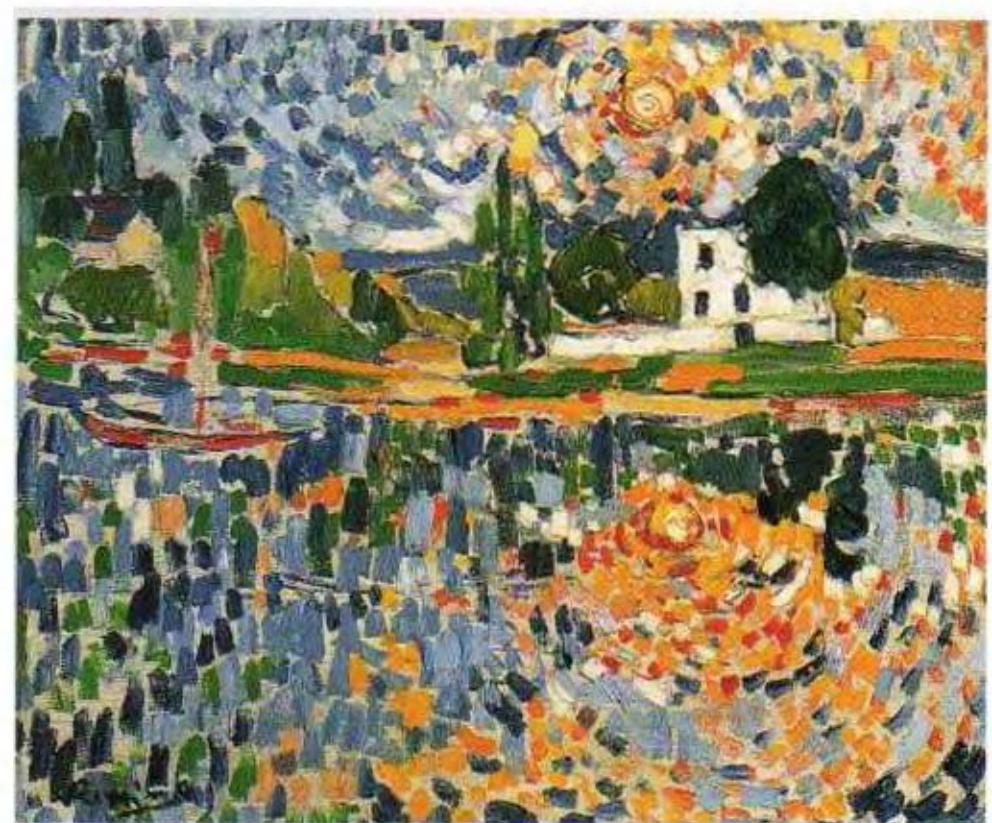
Ключевой работой из тех, что были показаны на Осеннем салоне 1905 года, стала «Женщина в шляпе» (1905) Матисса — портрет его жены. Картина вызвала скандал яркой, неестественной палитрой и неистовой манерой письма. Больше всего шокировало то, что это портрет и предстает в столь искаженном виде узнаваемая персона. Но в то время как публика и критика недоумевали, дилеры



и коллекционеры реагировали быстро и восторженно, творчество фовистов неожиданно стало на рынке самым востребованным. Американский критик Лео Стайн начал собирать произведения Матисса (включая «Женщину в шляпе», про которую позднее сказал: «Самая отвратительная мазня, которую я когда-либо видел»), его примеру последовали сестра, писательница Гертруда Стайн, и брат Майкл со своей женой. Маршал Абруаз Воллар купил все, что было в студии Дерена в 1905 году и в студии Вламинка – в 1906-м. Вскоре спрос на фовистские полотна вышел за пределы Франции: свои собрания за короткий срок пополнили русские коллекционеры Сергей Щукин, купивший 37 работ, в том числе настенные панно Матисса «Танец» и «Музыка» 1910 года, и Иван Морозов.

Фактически к 1906 году фовисты считались самыми современными художниками в Париже. Приобретенное Гертрудой и Лео Стайнами панно Матисса «Радость жизни» (1905–1906) господствовало в Салоне Независимых, а на Осеннем салоне были представлены работы всех участников группы – ослепительно яркие многоцветочные пейзажи, портреты и композиции, по-новому трактовавшие традиционные сюжеты. Клоду Моне (см. *импрессионизм) с его видами Лондона Дерен ответил серией видов на реку Темзу, которые были показаны в Париже в 1904 году и вызвали восторг. Картины Моне представляют собой наблюдения за светом и атмосферой, а для Дерена главное – радость цвета. У обоих живо передана атмосфера Лондона, но представлена она совершенно по-разному. Дерен, соединив элементы техники пуантилизма, которую использовали неоимпрессионисты, с цветовыми плоскостями Гогена и «опрокинутой» перспективой Сезанна, выразил свое, оригинальное видение, основанное на экспрессивном цвете.

Поздняя фовистская работа Матисса «Роскошь II» (1907–1908) показывает, насколько далеко он продвинулся и в каком направлении пойдет дальше. Подобно более ранней картине «Роскошь, покой и нега», новое полотно представляет собой идиллическую сцену с обнаженными фигурами в пейзаже, моделированными цветом и линией. Неоимпрессионизм ранних работ художника сменился линеарным стилем, в котором эффекты света, пространства, глубины и движения достигаются с помощью чистого цвета и лаконичных контуров, предвосхищая тип живописного пространства, который позднее разрабатывали *кубисты. Эта и подобные ей картины вызвали замечание поэта Апол-



линера, что фовизм был «своего рода предисловием к кубизму».

Фовизм завладел Парижем всесильно, но ненадолго: пути отдельных его представителей разошлись, а внимание художественного сообщества в конце концов переключилось на кубистов. Хотя неверно было бы говорить о фовизме как о целостном движении: расставшись, художники с радостью воспользовались свободой, позволившей им проводить в жизнь собственные, индивидуальные представления об искусстве. Дерен, например, сблизился с Пабло Пикассо (см. *кубизм), а позднее обратился к классическим традициям. Вламинк отказался от фовистской палитры и сосредоточился на пейзажах в духе экспрессивного реализма, что сблизило его с немецким экспрессионизмом. Другие фовисты – например, Ван Донген, ставший членом немецкой группы «Мост», – работали в манере, сочетающей приемы двух направлений, преобразивших художественную практику двадцатого века. И лишь «король диких» Матисс, один из самых любимых и влиятельных художников двадцатого века, по сути так и остался фовистом.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Галерея Тейт, Лондон

Литература

S.Whitfield. *Fauvism* (1989)
J.Freeman, with contributions by R.Benjamin, et al.
The Fauve Landscape (1990)
R.T.Clement. *Les Fauves* (1994)
J.Freeman. *The Fauves* (1996)

Вверху: Морис де Вламинк. Белый дом. 1905–1906

Экспрессивное использование цвета и свободный мазок выдают влияние Ван Гога и постимпрессионистов, но демонстрируют также присущие фовистам динамизм и энергию.

На предыдущей странице: Рауль Дюфи. Улица, украшенная флагами (Четырнадцатое июля в Гавре). 1906

Дюфи родился в Гавре, где познакомился с Фриезом и Браком. Использование ярких красок под влиянием Матисса, характерное для раннего творчества Дюфи, получило развитие в жизнерадостных декоративных проектах и текстильном дизайне.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

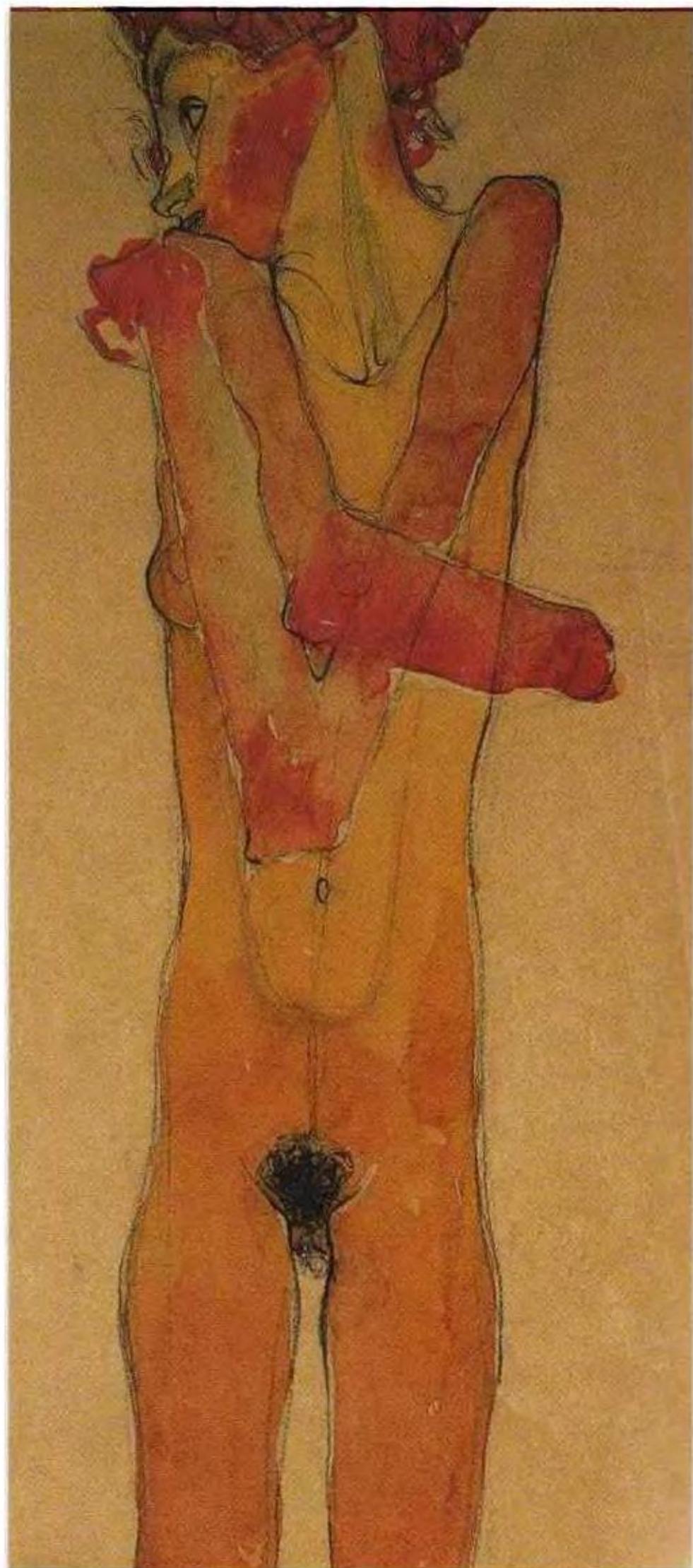
Поскольку я их нарисовал, я занял их место и притворился ими, пропустив их через себя. Так говорит душа.

ОСКАР КОКОШКА, 1912

В начале двадцатого века термин «экспрессионизм» широко применялся в разных значениях по отношению к драме, визуальным искусствам и литературе. В художественно-историческом смысле экспрессионизм явился альтернативой постимпрессионизму, если иметь в виду новые антиимпрессионистские тенденции в визуальных искусствах, получившие развитие в различных странах примерно с 1905 года. Эти новые художественные формы, в которых цвет и линия использовались в качестве символа и выразительного средства, представляли собой в некотором смысле оборотную сторону *импрессионизма: вместо того чтобы увековечивать впечатления от окружающего мира, художники выражали собственные чувства при взгляде на этот мир. Подобная концепция искусства была столь революционной, что слово «экспрессионизм» стало синонимом «современного» искусства в целом. Более конкретное, категориальное значение термина подразумевает отдельное направление в немецком искусстве, существовавшее примерно в 1909–1923 годах. Самым ярким олицетворением немецкого экспрессионизма были две группы — «Мост» и «Синий всадник» (о них речь пойдет далее).

Экспрессионизм в его немецком варианте — результат скорее общей идеальной позиции, нежели определенной художественной программы, однако для его произведений характерны общие отправные точки и явная стилистическая близость. В то время в Германии помимо Берлина было много независимых художественных центров, таких как Мюнхен (родина «Синего всадника»), Кёльн, Дрезден (родина «Моста») и Ганновер. Несмотря на консерватизм местного чиновничества у молодых художников были свои меценаты, галереи, печатные издания. Кроме того, расхождение во мнениях между столицей и регионами создало уникальную атмосферу драматического конфликта, в которой расцвело экспрессионистское искусство.

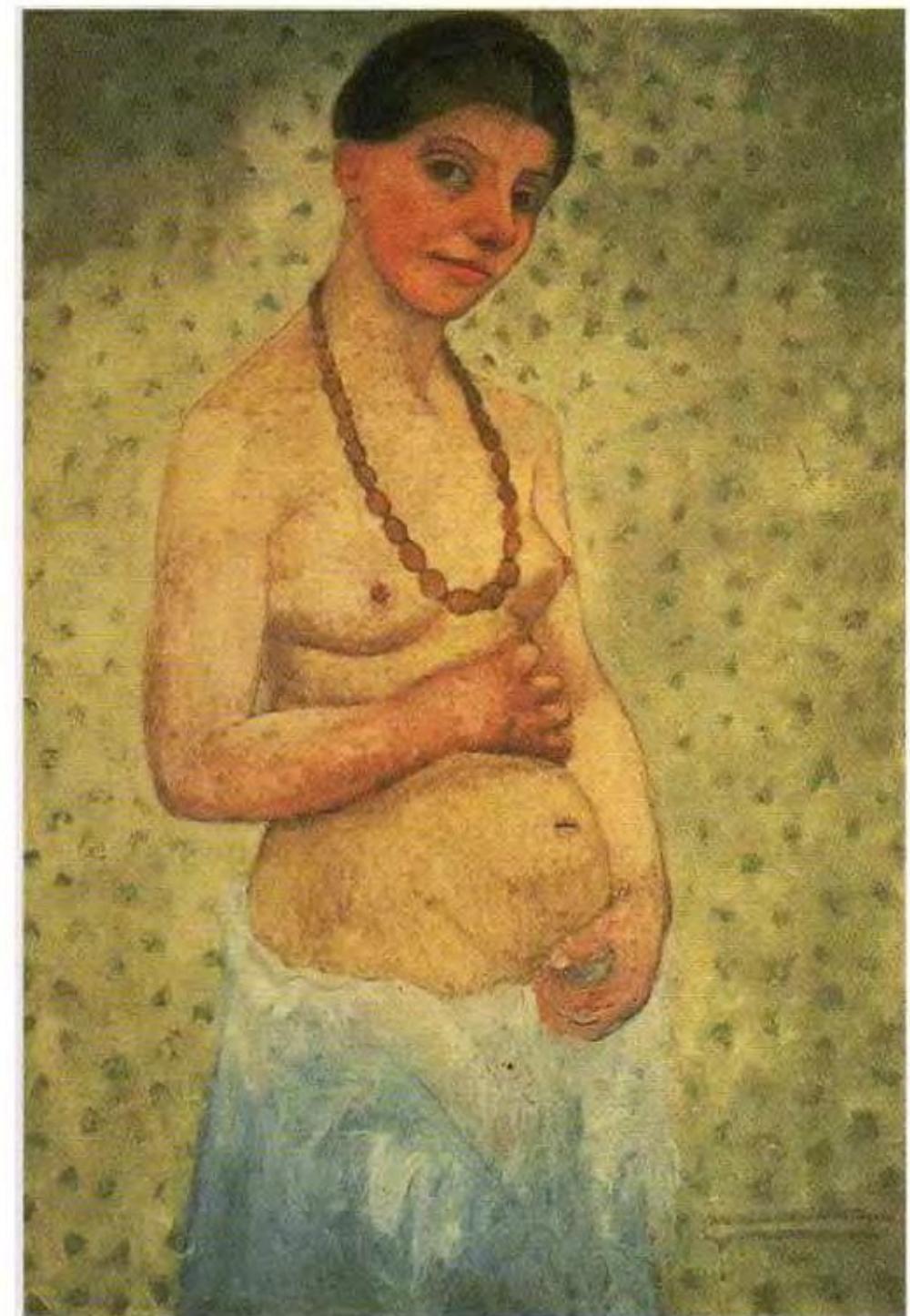
Корни экспрессионизма, придававшего особое значение субъективным эмоциям, надо искать в *символизме и творчестве Винсента Ван Гога (см. *постимпрессионизм), Поля Гогена (см. *синтетизм) и группы «Наби». Экспериментирование с помощью чистого цвета родит его с *неокимпрессионизмом и *фовизмом. Как и для фовизма, для экспрессионизма характерна символичность цвета и гротескность образов, однако немцев отличает от французов более мрачный взгляд на человечество. Велика роль Джеймса Эйсера и Эдуарда Мунка (см. *символизм) как духовных предшественников экспрессионизма, пророков, сохранивших веру в то, что искусство должно выражать смятение души перед лицом безразличного и непонимающего мира.



В Германии предтечей экспрессионизма можно назвать Паулу Модерзон-Беккер (1876–1907), жившую в колонии художников в Ворпсведе, северогерманской деревушке неподалеку от Бремена. В то время как другие обитатели колонии – немецкие «натуралисты» – восставали против индустриализации и ее последствий, Модерсон-Беккер избрала другой путь. Под влиянием идей Ницше, дружбы с поэтом Райнером Марией Рильке и творчества французских постимпрессионистов, она отказалась от сентиментальных и идеалистических представлений художников Ворпсведе и стала писать портреты, автопортреты, сцены, изображавшие мать и ребенка; цвет и линия несут в них символический смысл. В 1902 году она записала в дневнике: «Главное – мое собственное видение». Восприятие искусства как средства передачи субъективных представлений сделало ее творчество тем звеном, которое соединило натурализм и символизм девятнадцатого века с экспрессионизмом двадцатого.

Мистицизм – еще одна знаковая тема экспрессионизма, и здесь первооткрывателем можно считать Эмиля Нольде (1867–1956). Подобно многим символистам и постимпрессионистам, он интересовался примитивным искусством. Сильное эмоциональное воздействие его картин основано на сочетании простых, энергичных ритмов и драматичных цветов. Его графика, построенная на противопоставлении черного и белого, столь же мощна и оригинальна. Публика оценила работы Нольде: открытки по его ранним рисункам, изображающим Альпы в виде старика-исполина, были выпущены в 1896 году тиражом 100 000 экземпляров и распроданы за десять дней. Поздняя ксилография «Пророк» (1912) с ее радикально упрощенной композицией и сегодня остается одной из самых известных работ Нольде.

Творчество Нольде заинтересовало молодых художников группы «Мост», и на короткое время (1906–1907) он стал членом группы. Однако Нольде остался верен собственным пристрастиям и увлечениям, самым серьезным из которых была религия. В автобиографии он пишет, что был охвачен «непреодолимой страстью к изображению совершенной одухотворенности, религии и доброты», и для этого он «опустился в мистические глубины божественной сущности человека». Для Нольде «Тайная вечеря» и «Сошествие Святого Духа» означали движение от зриемых, внешних стимулов к критериям внутренней убежденности: «Они стали вехами – и, по всей видимости, не только для моего собственного творчества». Эти две картины, написанные в 1909 году, обозначили новый этап



творческого пути Нольде, когда его манера стала свободнее и непринужденнее, что, по его собственному выражению, «помогало создавать нечто цельное и простое, без излишних сложностей».

В Берлине новое искусство пропагандировали полемические статьи писателя и композитора Херварта Вальдена (1878–1914), которые появлялись в его анархистском журнале *Der Sturm* (1910–1932), а также выставки, проходившие в Галерее журнала (1912–1924). В 1912 году здесь экспонировались работы Оскара Кокошки, итальянских *футуристов, новых французских графиков и Джеймса Энсора, в 1913 – Робера Делоне и французских *кубистов. Благодаря Вальдену в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, Берлин стал важным центром международного авангарда.

Самыми знаменитыми представителями австрийского экспрессионизма были и остаются Оскар Кокошка (1886–1980) и Эгон Шиле (1890–1918). На обоих оказали влияние немецкие и австрийские версии Ар Нуво (см. *югендстиль и *Венский Сецессион), особенно творчество Густава Климта, который был главной фигурой в художественном мире Вены на рубеже веков. Кокошка быстро перешел от декоративной линеарности, напоминающей *Ар Нуво, к более пылкому экспрессионизму. Скандал, вызванный

Вверху: Паула Модерсон-Беккер. Автопортрет в шестую годовщину свадьбы. 1906 Модерсон-Беккер использовала густую краску и приглушенные тона, ее автопортреты и этюды, изображающие мать и дитя, сочетают в себе нежность и поразительную простоту. Она умерла через три недели после родов.

На предыдущей странице: Эгон Шиле. Обнаженная девушка со скрещенными руками. 1910 Яркое мастерство Шиле-рисовальщика выражает отчаяние, страсть, одиночество и чувственность. Откровенная сексуальность его женских фигур вызывала дискуссии и неодобрение. Многие рисунки художника были конфискованы или сожжены, а в 1912 году он даже провел некоторое время в тюрьме.

выставкой его ранних работ в 1908 году и постановкой двух его экспрессионистских пьес в 1909-м, вынудил его бежать в Швейцарию. Тогда же, примерно с 1906 по 1910 год, Кокощка пишет сникавшие ему славу «психологические портреты», такие как «Портрет Адольфа Лооса» (1909). Эти картины примечательны тем, что в них запечатлены потаенные чувства модели, или, что больше похоже на правду, самого художника. В 1910 году он приехал в Берлин, и в течение последующих двух лет Вальден опубликовал многие из этих портретов в журнале *Der Sturm*. Вальден также заказал Кокощке иллюстрации для титульных листов журнала. В эссе, написанном для *Der Sturm* в 1912 году, Кокощка изложил аспекты своего, сугубо индивидуального видения экспрессионизма, признавшись, что для него работа «является излиянием чувства в образ, который становится пластическим воплощением души».

Эгон Шиле, заимствовав климтовскую линеарность, сделал линию более агрессивной, нервной. В его творчестве, еще больше, чем у Климта, обращает на себя внимание эротизм. Обнаженные женские фигуры Шиле, одинокие и измученные, одновременно притягивают и отталкива-

ют своей чувственностью. Их откровенная сексуальность и отсутствие какой бы то ни было идеализации оскорбили чувства венской публики, что послужило причиной тюремного заключения на двадцать четыре дня, которому Шиле подвергся в 1912 году за демонстрацию «порнографических» рисунков в том месте, где их могли увидеть дети. Более сотни рисунков были конфискованы, многие сожжены. Во время пребывания в тюрьме и в течение всей своей короткой жизни (он умер от гриппа в двадцать восемь лет) Шиле создал серию автопортретов, выдающих его самовлюбленность и нервозность. Без сомнения, он наслаждался ролью художника — мученика и избранника; в 1913 году он писал своей матери: «Я буду плодом, который оставит после себя вечную жизнь даже после того, как стхиет. Как велика должна быть твоя радость от того, что ты подарила мне жизнь».

Экспрессионизм пышно расцвел и в Бельгии, особенно в артистической колонии в Латем-Сен-Мартен. Констан Пермеке (1886–1952), Густав де Смет (1877–1943) и Фриц ван ден Берге (1883–1939) создали явно экспрессионистское искусство, скорее лирическое, чем нэрвотическое.

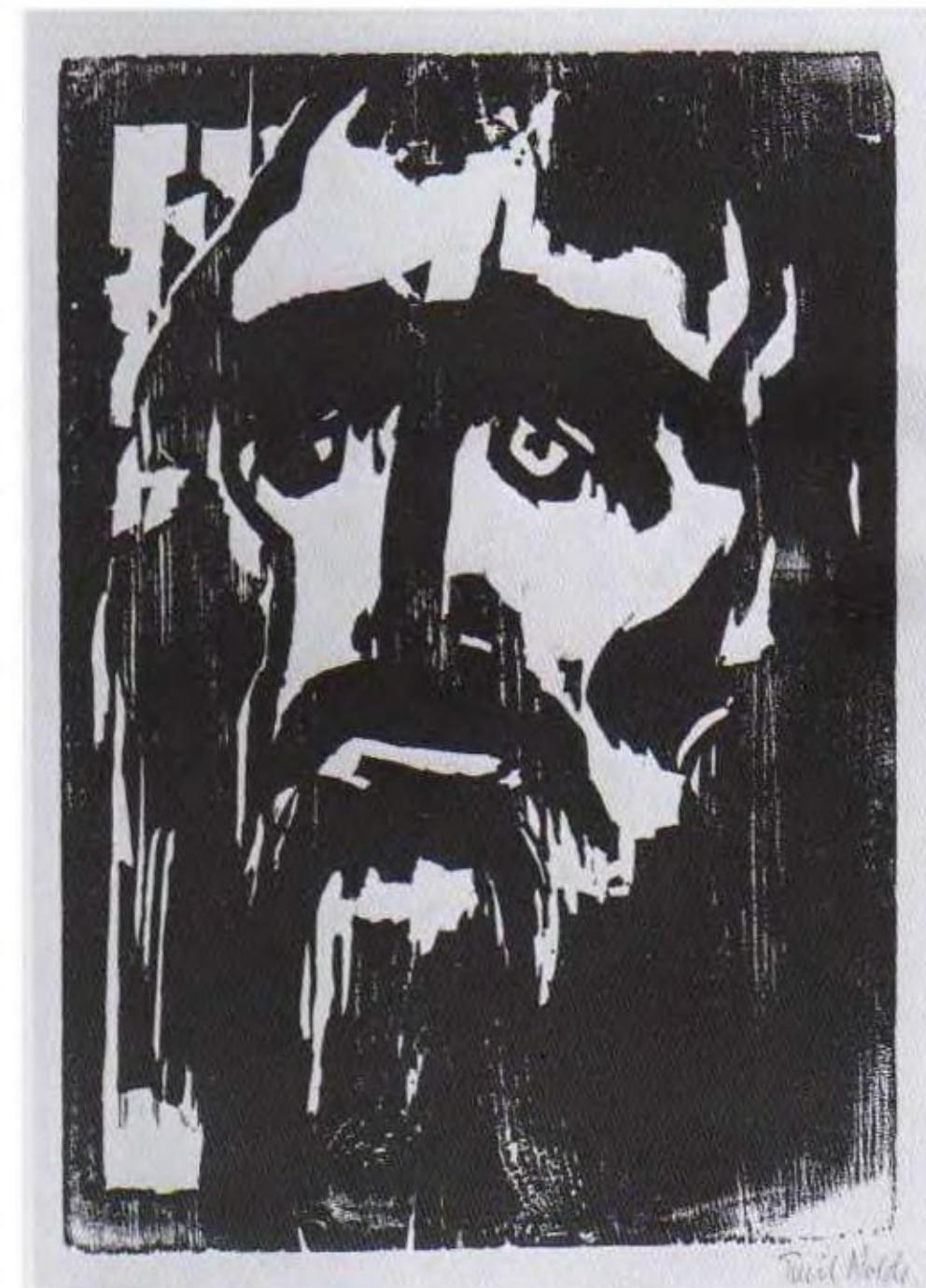


Леон Спиллиарт (1881–1946) был современником этих фландрских экспрессионистов, хотя в группу не входил. Декоративная композиция, неистовая линия и символичность полутонов в его картине «Высокие деревья» (1921) демонстрируют соединение Ар Нуво, символизма и экспрессионизма, а галлюцинационный мир его картин, населенных призраками, предвосхищает *сюрреализм.

Еще одним значительным художником-экспрессионистом за пределами Германии был француз Жорж Руо (1871–1958, см. *фовизм), который начинал как ученик у мастера, делавшего современные витражи и реставрировавшего старины. Одновременно он посещал вечерние занятия в Школе декоративных искусств в Париже, позднее учился вместе с Анри Матиссом у Гюстава Моро. Среди его друзей были два главных деятеля католического возрождения во Франции – писатель и миссионер Леон Блуа и писатель Ж.-К. Гюисман, в то время только что обратившийся в католичество. Сам Руо был глубоко религиозным человеком, и эти влияния – как духовного, так и художественного плана – можно ощутить в его картинах. В начале творческого пути его внимание сосредоточено на бедняках, париях общества, он создает глубокие и сострадательные образы «проклятого мира»; в поздних работах – образы откровенно религиозные, душевное негодование и печаль соседствуют в них с надеждой на искупление. И всюду – бескомпромиссная декоративность фовизма, экспрессионистское содержание и светящиеся краски средневековых витражей.

Экспрессионизм не ограничивался рамками живописи, но был усвоен и другими видами искусства. В немецком экспрессионизме наиболее известны были Эрнст Барлах (1870–1938) и Вильгельм Лембрук (1881–1919). В их статуях и скульптурных портретах психологическая глубина соединена с ощущением человеческого страдания и отчужденности. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, в Германии и Нидерландах (см. *Амстердамская школа) ведущие архитекторы разрабатывают стиль, который сегодня именуют экспрессионизмом. Политические кризисы тех лет рождают политическую, утопическую, экспериментальную позицию и художественный метод. Как и художники группы «Мост», такие архитекторы-экспрессионисты, как Ханс Пельциг (1869–1936), Макс Берг (1870–1948) и Эрих Мендельсон (1887–1953), видели себя творцами лучшего будущего, и ради этой цели многие представители экспрессионизма – художники и архитекторы – после Первой мировой войны объединились в Рабочий совет по делам искусства.

Стилистически экспрессионистская архитектура берет начало в архитектуре модерна, испытав влияние Анри ван



де Велде, Йозефа Марии Ольбриха и Антонио Гауди. Отличительные признаки экспрессионистских сооружений – монументальность, нестандартное использование материала (кирпича), индивидуальность манеры и передко некоторая эксцентричность. Таков Большой драматический театр Пельцига в Берлине (1919, разрушен): круглое здание старого цирка, превращенное в театр, украсили колонны, напоминающие деревья, и свисающие с крыши сталакиты; посетитель словно оказывался в декорациях к готическому фильму. Возможно, ассоциация не случайна: Пельциг учился архитектуре у Карла Шафера – приверженца неоготики – и создал экспрессионистские декорации к фильму Пауля Вегенера «Голем» (1920). Его творчество пользовалось признанием, но экономическая депрессия, начавшаяся в 1929 году, и изменение политического климата в Германии отрицательно сказались на его карьере:

Точно так же построенная Мендельсоном обсерватория и астрофизическая лаборатория в Потсдаме, известная как «Башня Эйнштейна» (1919–1921, разрушена), воплощает в себе многие характерные черты экспрессионизма. Будучи вполне функциональным зданием, она тем не менее демонстрирует свободный полет фантазии архитектора и готовность экспериментировать с плавными контурами и окнами, обтекающими углы здания. По проекту обсерваторию предполагалось возвести из бетона, однако имеющиеся

Вверху: Эмиль Нольде. Пророк. 1912

Нольде использовал мощный контраст черного и белого, выбор техники – ксилографии – усилил этот эффект. На обращение к ксилографии художника вдохновили работы молодых коллег из группы «Мост». Для палитры Нольде характерна не меньшая страсть.

На предыдущей странице: Оскар Кокошка. Невеста ветра (Буря). 1914

В «Буре» Кокошки отразилась напряженность его отношений со здовой композитором Густавом Малера Альмой: их роман завершился к моменту окончания работы над картиной.



Эрих Мендельсон. Башня Эйнштейна, Потсдам, 1919–1921

Башня должна была символизировать величие идей Эйнштейна. Развитие замысла проекта можно проследить по письмам и наброскам, которые Мендельсон посыпал с фронта во время Первой мировой войны.

инженерные и технические ограничения дают основания считать, что ее построили из кирпича, который затем покрыли цементом. Она напоминала скульптуру и выглядела достойным памятником знаменитому ученому.

Хотя в 1920-е и 1930-е годы стало непросто придерживаться утопических взглядов, тем не менее все искусства восприняли наследие экспрессионизма. Ближайшим наследником стал *Баухауз, для которого экспрессионизм послужил базой, позднее социальная критика и крушение иллюзий повлияли на *«новую вещественность». На более общем уровне идеи экспрессионистов об освобождении искусства от описательной роли, возвеличение ими творческого воображения художника, расширение выразительных возможностей цвета, линии и формы в той или иной мере повлияли на все дальнейшее развитие искусства.

Основные собрания

Художественный музей Эклена, Университет Северной Каролины, Челл-Хилл, Северная Каролина
Музей искусства Карнеги, Питтсбург, Пенсильвания
Кунстхалле, Бремен, Германия
Художественный музей, Базель, Швейцария
Городской музей и художественная галерея, Лестер, Великобритания
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

W.Pehnt. *Expressionist Architecture* (1980)
J.Lloyd. *German Expressionism* (1991)
J.Kallir. *Egon Schiele* (1994)
D.Eiger and H.Bever. *Expressionism* (1998)

ГРУППА «МОСТ»

К нам принадлежит каждый, кто непосредственно искренне выражает то, что понуждает нас творить.

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР, МАНИФЕСТ 1906 Г.

7 июня 1905 года в Дрездене четыре немецких студента, изучавшие архитектуру, — Фриц Блейл (1880–1966), Эрих Хеккель (1883–1970), Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938) и Карл Шмидт-Ротлуфф (1884–1976) — основали «Группу художников „Мост“», или просто «Мост». Эта группа стала одной из главных сил немецкого *экспрессионизма.

Художники были молодыми идеалистами, полными веры в то, что живопись поможет им создать лучший мир для всех. В первом манифесте *Programm*, который прозвучал в 1906 году оглушительным залпом, Кирхнер объявил все-

общую мобилизацию: «Мы призываем молодежь объединиться и как молодые люди, несущие в себе будущее, хотим отвоевать свободу действий и образа жизни у старших, с комфортом устроившихся авторитетов». Подобно многим другим до них, например, английскому движению *«Искусств и ремесел», художники разработали общие идеинные принципы, охватывающие не только искусство, но и жизнь в целом. Они видели свою роль в том, чтобы быть революционерами или пророками, как группа *«Наби», а не хранителями традиции.

Название группе выбрал Шмидт-Ротлуфф, оно символизировало связь или мост, который будет перекинут в искусство будущего. Приглашая своего старшего коллегу, немецкого экспрессиониста Эмиля Нольде (1867–1956), присоединиться к группе, Шмидт-Ротлуфф в письме ему пояснял: «Привлечь все элементы революции и брожения – такую цель подразумевает название „Мост“». Нольде быстро дал себя уговорить и в 1906–1907 годах на несколько месяцев стал членом группы. В философском обосновании художественных принципов, названии группы и частом использовании мотива моста прослеживается связь с книгой Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» (1883).

Несмотря на утонические цели, объединяющим моментом группы «Мост» была скорее неприязнь к окружающему искусству – сюжетному реализму и *импрессионизму, нежели собственная ясная художественная программа. Вдохновленные движением *«Искусств и ремесел» и *югендстилем, они открыли в Дрездене мастерскую, где занимались живописью и гравюрой, часто работая в соавторстве. Отчасти их целью была пропаганда более тесной связи между искусством и жизнью. Кирхнер и Хеккель создали мебель и скульптуры для своих студий и расписали стены. Заметное влияние на их творчество оказали графика югендстиля и немецкая готическая гравюра на дереве, а позднее – резные деревянные изделия из Африки и Океании, выставленные в Дрезденском этнографическом музее. Художники группы «Мост» также высоко ставили Винсента Ван Гога (см. *постимпрессионизм), Поля Гогена (см. *синтезизм) и Эдуарда Мунка (см. *символизм), восхищаясь достоверностью и выразительностью их произведений. Повлияла на них русская и скандинавская литература, в особенности Достоевский.

Немецкие художники были в курсе современных течений во Франции, а выставка работ Анри Матисса 1908 года в Берлине укрепила их интерес к *фовизму. У тех и других были общие изобразительные приемы: упрощенный рисунок, преувеличенные формы и мощные, контрастные цвета; обе группы выступали также за свободу художника, право индивидуальной интерпретации натуры. Однако и с полотнами фовистов, и с утопическими идеалами самой группы «Мост» контрастирует напряженная, часто душераздирающая картина современного мира, которую мы видим в большинстве работ художников группы, особенно в гравюрах на дереве.

Главное влияние на стиль группы «Мост» – и на немецкий экспрессионизм в целом – оказало движение *Ар Нуво. В 1903 и 1904 годах Кирхнер учился в Мюнхене у одного из выдающихся рисовальщиков югендстиля Германа Обриста; ранняя картина «Улица. Дрезден» (1907–1908), с ее дерзкими красками и фигурами, искривленными в пространстве,

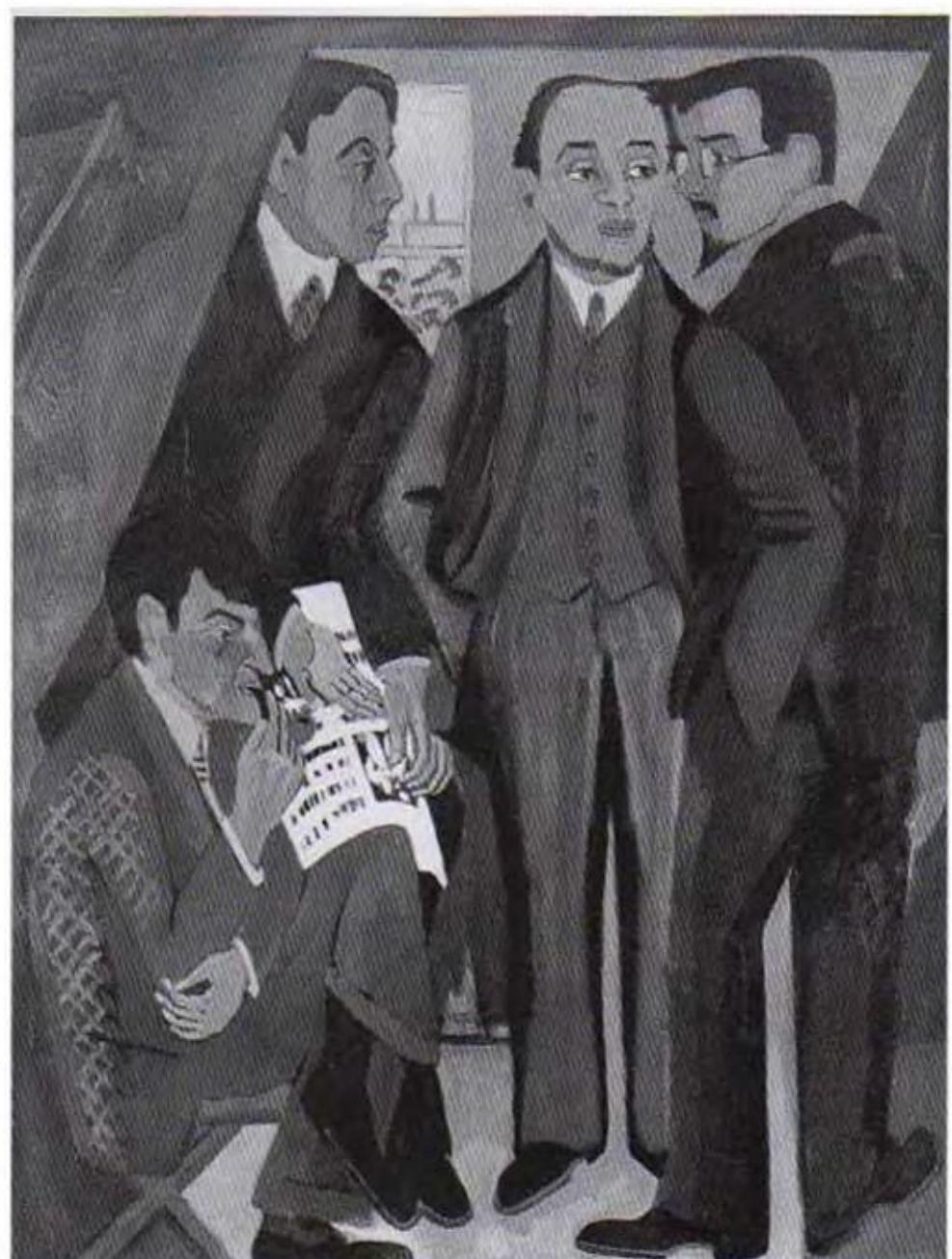
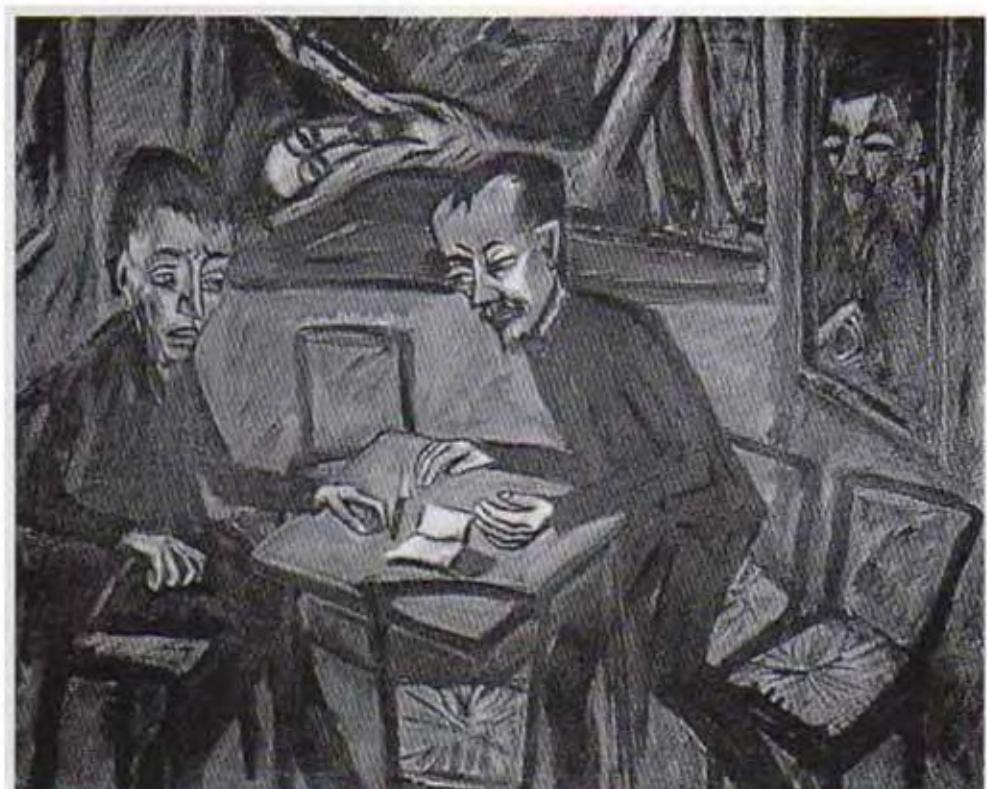
Вверху: Эрих Хеккель. Двое мужчин за столом. 1912

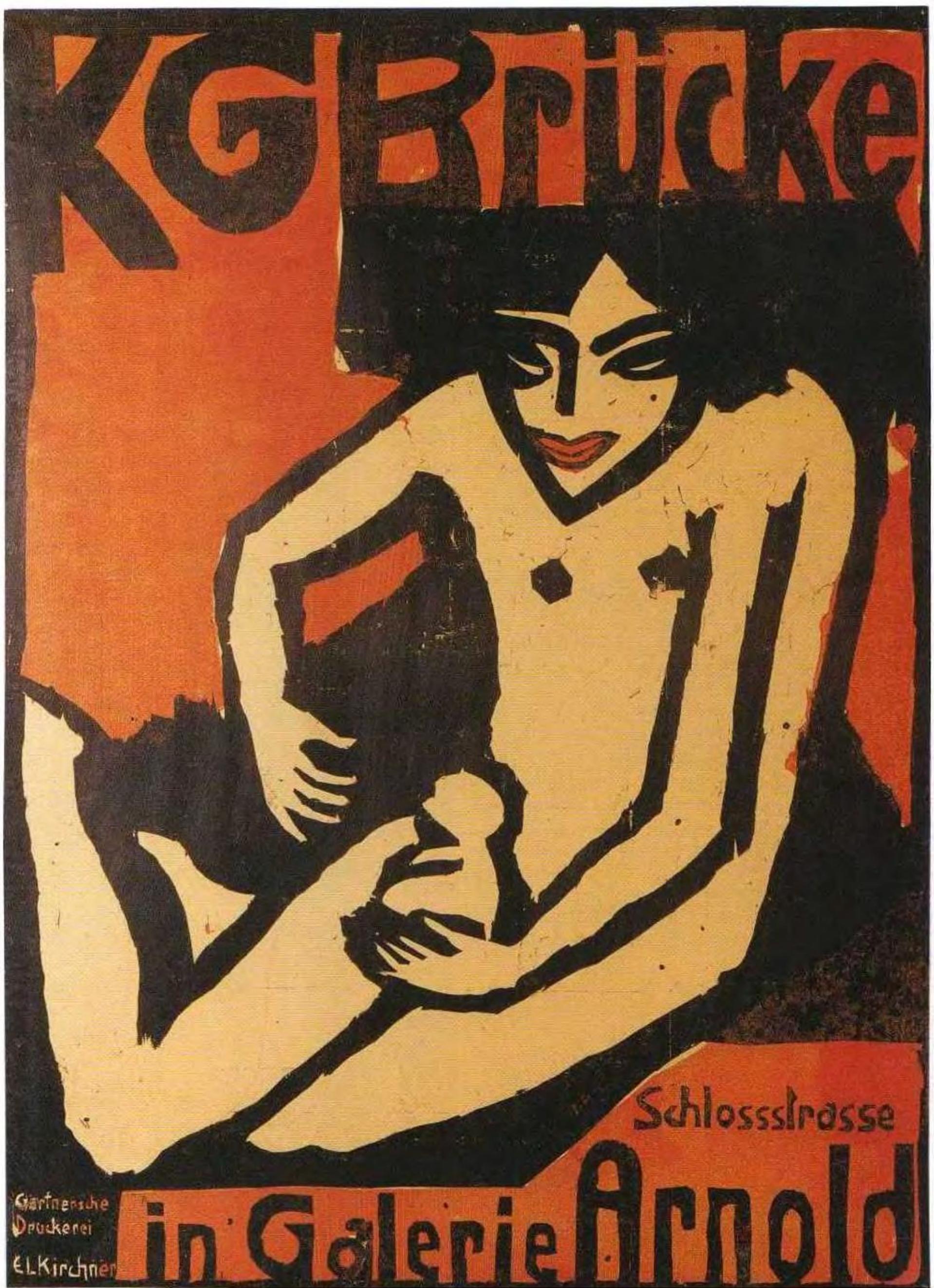
Эту картину Хеккель посвятил Достоевскому, из романа которого «Братья Карамазовы» заимствовал ее сюжет.

Справа: Эрнст Людвиг Кирхнер. Художники группы «Мост». 1926

На групповом портрете изображены основатели группы «Мост». Слева направо: Отто Мюллер, Кирхнер, Хеккель и Шмидт-Ротлуфф. На момент написания картины группа уже двенадцать лет как прекратила свое существование.

похожем на сон, показывает, сколь много он почерпнул у своего учителя. В 1913 году художник завершил полотно «Пять женщин на улице» – его рваные геометрические формы и сочетание фовистского цвета с искаженными пропорциями, свойственными немецкой готике, продемонстрировали знакомство автора с *кубизмом. Узнаваемые черты зрелого стиля Кирхнера – вытянутые фигуры с заостренными чертами лица, а также стремление запечатлеть в картинах жесткую, психологически напряженную атмосферу городской жизни.





Самым смелым колористом группы был Шмидт-Ротлуфф, его образы противоречивы и убедительны. Пример его индивидуального стиля — картина «Полдень на торфянике» (1908) с упрощенными формами и уравновешенной композицией. В таких работах, как «Растущая луна» (1912) и «Лето» (1913), двухмерность и резко выделенные плоскости цвета соответствуют «ксилографическому» стилю автора и демонстрируют многие особенности, присущие творчеству художников группы.

С 1906 года в группу «Мост» входили другие немецкие и европейские художники, в том числе Нольде, Макс Пехштайн (1881–1955), швейцарец Кuno Амье (1868–1961), а с 1907 года финский художник Аксели Галлен-Каллела (1865–1931). В 1908 году к группе примкнул голландский фовист Кис ван Донген (1877–1968), в 1910-м — чех Богумил Кубишта (1884–1918) и немец Otto Мюллер (1874–1930).

Группа организовала серию выставок, первые из которых, 1906 и 1907 годов, прошли в пригороде Дрездена в выставочном зале на фабрике абажуров, созданной по проекту Хеккеля. Вскоре работы группы стали ежегодно появляться в известных галереях Дрездена и на передвижных выставках по всей Германии, в Скандинавии и Швейцарии. Финансовую поддержку оказывали «пассивные члены» группы (друзья и сторонники), ежегодно получавшие за это панки с образцами ксилографий или литографий.

К 1911 году группа в полном составе перебралась в Берлин, и каждый художник пошел своим путем. По мере отхода от принципов стиля, некогда объединившего членов группы, в работах художников стали проявляться различия. В 1912 году Кирхнер опубликовал историю группы — «Хронику объединения художников группы „Мост“», где отвел себе особое место, и это послужило причиной официально го упразднения группы в том же году. Несмотря на недолгое существование группы «Мост», именно присущее ее художникам видение жизни, отразившееся в суровом, угловатом живописном стиле, создало экспрессионизму репутацию преимущественно немецкого явления в искусстве. Интерес художников группы к графике, и в частности ксилографии, способствовал возрождению гравюры как самостоятельной художественной формы. Группа «Мост», подобно фовистам во Франции, действительно сумела перекинуть мост от импрессионизма и постимпрессионизма к искусству будущего, которое еще предстоит бороться за независимость своего метода и способа выражения через цвет, линию, форму и двухмерность. Кирхнер так написал о группе «Мост»:

Вверху: Эрнст Людвиг Кирхнер. *Пять женщин на улице*. 1913

Женщины на картине похожи на стервятников, поджидающих жертву. Картина достоверно передает то двойственное чувство притяжения и отвращения, которое женщины, особенно проститутки, вызывали у многих художников, связанных с экспрессионизмом, символизмом и декадентским движением.

На предыдущей странице: Эрнст Людвиг Кирхнер.

Плакат «Мост». 1910 Большинство работ Кирхнера отличают упрощенные формы и отчетливый контур. Плакат демонстрирует влияние как готической гравюры на дереве, так и африканской деревянной скульптуры.



Живопись — это искусство, которое представляет собой феномен чувства на плоской поверхности. Средством выражения, используемым в живописи как для фона, так и для линии, является цвет... Сегодня фотография воспроизводит предмет точно. Живопись избавилась от необходимости делать то же самое, обретя свободу действия... Произведение искусства родилось из абсолютного воинствования индивидуальных представлений.

Основные собрания

Музей группы «Мост», Берлин
Кунстхаус, Гамбург, Германия
Городской музей и художественная галерея, Лестер, Великобритания
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн, Германия

Литература

B.Herbert. *German Expressionism: Die Brücke and Der Blaue Reiter* (1983)
P.H.Selz. *German Expressionist Painting* (1983)
S.Barron and W.Dieter-Dube. *German Expressionism: Art and Society 1909–1923* (1997)
D.Elder and H.Bever. *Expressionism: A Revolution in German Art* (1998)

«ШКОЛА МУСОРНЫХ ВЕДЕР»

В чем мы действительно нуждаемся, так это в искусстве, которое выразит дух человека сегодняшнего дня.

РОБЕРТ ГЕНРИ, 1910

Название «школа мусорных ведер» (первоначально было презрительной кличкой, данной критиками) относится к группе американских художников-реалистов, работавших в первые десятилетия двадцатого века и предпочитавших изображать повседневную жизнь города во всех ее многообразных проявлениях. В конце девятнадцатого века американская академическая традиция, поддерживаемая правящими кругами, казалось, полностью игнорировала сюжеты, связанные с современной жизнью. Подобное положение дел вскоре изменилось благодаря влиянию Роберта Генри (1865–1929), личности яркой и невероятно притягательной. Бывший ученик Пенсильванской Академии изящных искусств, в которой преподавал Томас Икинс, Генри воспринял как стиль графического реализма Икинса, так и его

веру в то, что живопись – это всего лишь «представление реальных, существующих вещей». Разочаровавшись в позднем импрессионизме после поездки в Париж в середине 1890-х годов, Генри вернулся в Филадельфию и поставил перед собой высокую задачу: создать искусство, сосредоточенное на реальной жизни.

Показательно, что первыми к Генри присоединились художники-репортеры из различных филадельфийских газет. В то время фотография еще не вытеснила рисунок, и Уильям Глакенс (1870–1938), Джордж Лакс (1867–1933), Эверетт Шинн (1876–1953), Джон Слоун (1871–1951) работали в жанре изобразительного репортажа. Генри убедил их оставить иллюстрации и сосредоточиться на серьезном деле – живописи маслом. Элементы уже наработанного



профессионального мастерства – внимание к деталям, способность запечатлеть ускользающее мгновение, острый интерес к повседневности – впоследствии стали отличительными признаками их полотен.

Генри продолжал исполнять свою миссию: в 1902 году он переехал в Нью-Йорк и открыл собственную школу на Верхнем Бродвее. Его учениками стали Джордж Беллоуз, Эдвард Хоппер, Стюарт Дэвис и Ман Рэй. Вскоре к ним присоединились Глакенс, Лакс, Шинн и Слоун. В последующие два десятилетия неутомимый Генри, используя все средства – собственное творчество, преподавание, выставочную и литературную деятельность (его книга «Сущность искусства» была опубликована в 1923 году), снова и снова повторял, что искусство должно отражать вовлеченность художника в жизнь и любовь к ней. Позднее Слоун так оценил популярность Генри: «Его преподавание было сильной штукой для 1890-х годов викторианской эпохи, превозносящей «искусство для искусства»... Генри завоевал нас своей непоколебимой любовью к жизни».

В 1907 году произошел знаменательный поворот. Генри, член отборочной комиссии Ежегодной выставки Национальной академии дизайна, сложил с себя полномочия в знак протеста, когда жюри отвергло экспонаты, представленные его группой. Национальная академия, созданная по образцу французской Академии художеств, обладала большим влиянием, частных галерей тогда не хватало, и чтобы получить признание публики, необходимо было участвовать в Ежегодной выставке. Однако Генри и его друзья организовали собственную выставку. К ядру группы, состоявшему из пяти человек, присоединились еще трое – импрессионист Эрнест Лоусон (1873–1929), символист Артур Б.Дейвис (1862–1939) и постимпрессионист Морис Прендергаст (1859–1924), образовав, таким образом, «Восьмерку». Художники «Восьмерки» работали в разных манерах, но их объединяло противостояние всевластию Академии с ее запретами и привилегиями, и вера в право художника писать то, что он хочет.

Выставка прошла в нью-йоркской галерее «Macbeth» в феврале 1908 года и стала вехой в истории американского искусства. Картины были посвящены самым разнообразным темам, но большинство из них запечатлели излюбленные сюжеты «Восьмерки»: проституток, уличных мальчишек,

Вверху: Джордж Беллоуз. Ставте у Шарки. 1909

Это полотно Беллоуза входит в знаменитую серию сцен с изображением шести боев боксеров-профессионалов. Серия считается важной вехой в развитии реализма двадцатого столетия. Серия была завершена в 1909 году, когда художник стал самым молодым членом Национальной Академии за всю ее историю.

Справа: Джон Слоун. Окно парикмахерской. 1907

Слоун вырос в Филадельфии и работал там до переезда в Нью-Йорк, рисуя для периодики. Запечатленные им сценки уличной и дворовой жизни отличаются непосредственностью, свойственной моментальной фотографии, и особым, теплым отношением автора к своим героям.

На предыдущей странице: Льюис У. Хайн. Восьмилетние дети – чистильщики устриц

Документальные фотографии Хайна привлекали внимание к детскому труду и суровой жизни городской бедноты и были лучшим доказательством необходимости социальных реформ.



борцов и боксеров. Критика высмеяла «Восьмерку» и ее простонародную тематику, назвав объединение «школой мусорных ведер», а художников «апостолами уродства» и «революционными кочегарами» – из-за доминирующих в их палитре темных тонов. Однако вопреки, а может, и благодаря атакам прессы выставка имела грандиозный успех у зрителей и коллекционеров и прошла в десяти крупных городах Америки.

Генри можно считать знаменосцем движения, но самой колоритной фигурой «Восьмерки» стал Джордж Лакс, прославившийся своими невероятными историями и меткими замечаниями. «Я могу писать шнурком от ботинок, обмакивая его в деготь или в смазку. Вы говорите – техника?.. Нустро! Суть! Жизнь! Жизнь! – вот моя техника», – заявил

он однажды. Картинам Лакса – например, его «Борцам» (1905) – присущее сочетание реалистической портретности образов и социального комментария, что выводило из себя многих критиков.

Успех первой выставки привел к организации второй, более крупной. «Выставка независимых художников» в 1910 году собрала более 200 художников, провозгласив свободу выражения. В число ее участников входил Джордж Беллоуз (1882–1925), бывший ученик Генри. Его полотно «Ставьте у Шарки» (1907), изображавшее подпольный боксерский поединок, считается вехой в истории реалистической живописи.

Духом авантуризма и открытостью всему новому, выставка 1910 года предвосхитила другие независимые выставки Америки, в частности знаменитую *Armory Show* 1913 года в Нью-Йорке (которую помогали организовать члены «Восьмерки»). Эта выставка впервые показала американской публике достижения европейского модернизма. Непосредственным результатом ее стало то, что реализм представителей «школы мусорных ведер» временно отошел на второй план. Однако американские *райдионалисты и *социальные реалисты испытали на себе их влияние, возрождая реализм в 1930-е годы.

Интерес художников «мусорных ведер» к социальным реформам связывает их с фотографами-документалистами, которые с помощью своих работ пытались добиться перемен в жизни общества, – среди них Джейкоб Риис (1849–1914) и Льюис У.Хайн (1874–1940). Фотографии Рииса,

запечатлевшие ужасающие условия жизни в трущобах, заставили власти снести несколько перенаселенных зданий, а фотографии Хайна внесли немалый вклад в кампанию за запрещение детского труда. Новаторство «школы мусорных ведер» заключается не в технике или стиле, а в тематике и жизненной позиции. Художники привлекли внимание к городской бедноте, которую академическая живопись либо вообще не замечала, либо идеализировала. Их сценки обыденной жизни, в которых образ «простого человека» обладал большой притягательностью, поддержали традицию протesta силами искусства.

Основные собрания

Художественный музей, Амарилло, Техас
Батлеровский институт американского искусства, Янгстаун, Огайо
Национальная галерея, Лондон
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

B.B.Perlman. *Painters of the Ashcan School* (1978)
B.Perlman. *Painters of the Ashcan School: The Immortal Eight* (1988)
V.A.Leeds. *The Independents: The Ashcan School & Their Circle from Florida Collections* (1996)
R.Zurier, et al. *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York* (1996)

НЕМЕЦКИЙ ВЕРКБУНД

Стремление к гармонии, общественной благопристойности, совместному руководству работой и жизнью.

НЕМЕЦКИЙ ВЕРКБУНД, УЧРЕДИТЕЛЬНЫЙ МАНIFEST, 1907



В Германии в конце девятнадцатого века главной темой дискуссий было влияние стремительной индустриализации на национальную культуру. Идейные принципы многочисленных ремесленных мастерских *югендстиля, созданных к концу века, основывались на вере в то, что высококачественное прикладное искусство улучшит и жизнь народа, и состояние международной экономики. Эти дебаты достигли апогея с образованием 9 октября 1907 года в Мюнхене немецкого Веркбунда (Deutscher Werkbund – Германский союз художественных ремесел и промышленности). Его создатели – архитектор и государственный деятель Герман Мутезиус (1861–1927), теоретик политики Фридрих Науман (1860–1919) и Карл Шмидт (1873–1954), основатель «Немецкой мастерской» (Deutsche Werkstätte) – коалиции передовых ремесленных мастерских. Целью Веркбунда было «совершенствование профессиональной деятельности через взаимодействие искусства, индустрии и ремесла, а также через образование, пропаганду и общие позиции по соответствующим вопросам». В союз предложили вступить двенадцати



ремесленным фирмам и мастерам, в том числе многим крупным представителям *югендстиля и *Венского Сецессиона, таким как Петер Беренс, Теодор Фишер, Йозеф Хоффман, Вильгельм Крайс, Макс Леже, Адельберт Нимайер, Йозеф Ольбрих, Бруно Пауль, Рихард Римершмид, Й.И.Шарфольгель, Пауль Шульце-Наумбург и Фриц Шумахер.

Как и многие мастерские *Ар Нуво, Веркбунд был создан по образцу английского движения *«Искусство и ремесла», особенно это касалось его функциональных аспектов — Мутезиус восхвалял их в своей книге «Английский дом» (1904—1905). Он верил, что будущее немецкого дизайна — в производстве высококачественной машинной продукции, которая должна быть узнаваемой — как немецкая продукция — и современной. Он сформулировал цель: «не только изменить немецкий очаг и немецкое жилище, но непосредственно повлиять на характер поколения... взять на себя руководство в прикладных искусствах, свободно развивать все самое лучшее в них и одновременно внедрять их во всем мире».

Эта вера в моральную и экономическую силу искусства и дизайна также лежит в основе концепции политика-националиста Фридриха Наумана. В статье «Искусство в эпоху

машины» (1904) он, например, утверждал, что ремесло и индустрия должны объединиться, чтобы приспособить дизайн к машинной продукции, и воспитывать как производителя, так и потребителя в русле этой новой эстетики. Карл Шмидт, третий из основателей Веркбунда, вместе с Рихардом Римершмидом воиллашал стремления и идеи группы на практике. Римершмид разработал линию простой мебели, основанной на национальных стилях и подходившей для промышленного производства. *Maschinennmöbel* (мебель, изготовленная на станке), в большом количестве выпускавшаяся «Немецкой мастерской», была одним из первых примеров красивой и дешевой продукции для дома.

В том же году, когда родился немецкий Веркбунд, Беренс приехал в Берлин и был назначен художественным директором Объединенной электрической компании (*Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft* — AEG). Он сыграл выдающуюся роль на нескольких уровнях: разработанный Беренсом фирменный стиль компании стал первым примером корпоративной идентичности, а спроектированные им образцы продукции ознаменовали рождение индустриального дизайна. Полномочия Беренса в AEG позволили ему перейти от прикладного искусства к индустриальному дизайну, от украшательства к функционализму. Дизайн промышленной и графической продукции, созданный им для AEG, был вдохновлен машинными формами и утверждал индустриальную мощь в качестве нового трудового подвига Германии. Монументальное здание турбинного завода, спроектированное для AEG (1908—1909), стало первым немецким архитектурным творением из стекла и стали. Его массивные формы, напоминающие складские сооружения или амбар, и уподобленный храму фасад олицетворяли союз искусства и промышленности, ибо именно они, а не

Вверху: Поселок Вейсенхоф, Штутгарт. 1927 Мис ван дер Роз разделил место, предназначенное для застройки, на участки, где разные архитекторы — многие из Веркбунда — построили «показательные» дома. Среди их создателей — Беренс, Пельциг, Бруно и Макс Тауты, Шарун и сам Мис ван дер Роз.

На предыдущей странице: Петер Беренс. Турбинный завод AEG, Берлин. 1908—1909 Этот храм индустриальной мощи, увенчанный граненой крышей и напоминающий амбар, — отражение желания Беренса, чтобы современная промышленность, подобно традиционному сельскому хозяйству, служила общественной пользе.

сельское хозяйство и религия, указывали дорогу в будущее. Для Беренса форма и функция были одинаково важны:

Не думаю, что инженер, покупая мотор, разбирает его на части, чтобы тщательно проверить. Даже он... покупает, основываясь на внешнем виде. Мотор должен выглядеть как подарок на день рождения.

С 1908 года Веркбунд устраивал ежегодные конференции и публиковал результаты работы сначала в виде брошюр, а позднее в виде таких, пользовавшихся успехом, тематических ежегодников как «Искусство в промышленности и торговле» (1913) и «Транспорт» (1914). Ежегодники содержали иллюстрированные очерки о различных проектах членов Веркбунда, в том числе о заводах Беренса, Ханса Пельцига (1869–1936, см. *экспрессионизм), Вальтера Гropиуса (1883–1969, см. *Баухауз), об интерьерах пароходов Бруно Пауля (см. *югендстиль), а также эскизы города-сада Хеллерса, выполненные Генрихом Тессеном (1876–1950), Римершидом, Фишером, Шумахером и Мутезиусом, отчет об оформлении трамвайного салона Альфредом Гренандером и произведения декоративного искусства «Немецкой мастерской».

Первая выставка Веркбунда прошла в июле 1914 года в Кёльне. Это был грандиозный фестиваль, прославляющий немецкое искусство и промышленность, он продемонстрировал стилевое разнообразие разросшегося Веркбунда. Бельгиец Анри ван де Велде (см. *Ар Нуво) спроектировал Театр Веркбунда в органических линиях позднего Ар Нуво, а Мутезиус, Хоффман и Беренс создали здания в неоклассическом стиле. Фантастический павильон Немецкой стекольной промышленности, возведенный Бруно Таутом

(1880–1938, см. *Рабочий совет по делам искусств) из стекла и стали, возвестил появление утопической экспрессионистской архитектуры 1920-х годов. На макете фабричного комплекса Вальтера Гropиуса и Адольфа Мейера (1881–1929) в офисном здании присутствует открытая винтовая лестница, заключенная в стеклянную оболочку, – архитектурный мотив, характерный для многих современных зданий. На выставке был также зал транспорта, где экспонировались железнодорожный спальный вагон Гropиуса и вагон-ресторан, созданный по проекту Августа Энделя (см. *югендстиль), со встроенным ярусом и компактными стенными шкафами, оказавшими влияние на послевоенный дизайн жилых помещений.

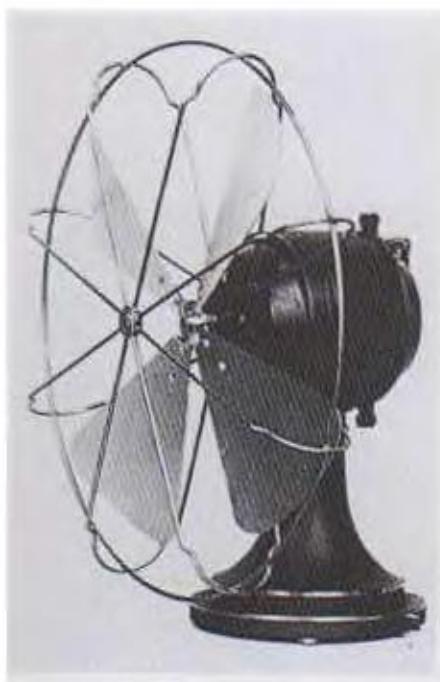
Немецкий Веркбунд заметно разрастается (в 1908 году в его составе 491 член, в 1915-м – 1972, в 1929-м – почти 3000 членов) и становится гигантской коалицией художников, дизайнеров, архитекторов, ремесленников, преподавателей, публицистов и промышленников. Его члены представляли все разнообразие художественных течений и коммерческих предприятий – от ремесленных мастерских до промышленных гигантов AEG, «Крупп» и «Даймлер». В Веркбунде шли постоянные дискуссии относительно того, нужно ли в дизайне руководствоваться потребностями промышленности или он призван быть выражением творческой индивидуальности. В своем выступлении перед собравшимися на выставке 1914 года Мутезиус предложил, чтобы Веркбунд пропагандировал «типичные» предметы и стандартизировал дизайн для промышленности. Ван де Велде и другие представители «художественного цеха» – Беренс, Эндель, Герман Обрист (1862–1927), Гropиус и Таут – расценили это как наступление на свободу художника и принудили Мутезиуса снять свое предложение.

Пожалуй, только внезапное начало Первой мировой войны помешало взрыву Веркбунда изнутри. Во время войны его члены организовывали пропагандистские выставки и разрабатывали дизайн воинских надгробий, публикуя эскизы в ежегодниках Веркбунда 1916–1917 годов. После прекращения военных действий Веркбунд собрался в 1919 году в Штутгарте, чтобы обсудить свое будущее, и тут же снова возникли споры о том, кто в дизайне главное – машина или художник. Пельциг был избран председателем после речи, в которой осудил промышленность и высказался за обновление через развитие ремесленного мастерства. Но широкая поддержка радикальной «экспрессионистской» позиции Пельцига была кратковременной, в 1921 году его

Слева: Вальтер Гropиус. Спальное купе пассажирского вагона компании «Митропа». Ок. 1916 Немецкая компания по производству спальных вагонов «Митропа» оборудовала спальные места для всех классов. Предполагалось сравнительно дешевое оформление, но при этом способное соперничать с «Восточным экспрессом». Через много лет дизайнеры жилых помещений будут учиться у Гropиуса эффективному использованию ограниченного пространства.

На следующей странице: Петер Беренс. Электрический настольный вентилятор AEG. 1908 Внимание к материалу и функциональная форма придали изделию отчетливо современный характер. Почти вся продукция AEG создавалась Беренсом в духе Веркбунда.





Мис ван дер Роэ (1886–1969). Распространению модернистских идей способствовал новый журнал *Die Form* (1922, 1925–1934), издававшийся Веркбундом. Однако наиболее ощущенный успех группы принесла выставка 1927 года, на которой был представлен целый жилой микрорайон в Штутгарте. В проекте поселка Вейсенхоф, созданном по модели Дармштадтской колонии, показанной на выставке 1901 года (см. *югендстиль), перед полумиллионом посетителей была развернута картина жизни будущего. План застройки шестидесяти квартир в двадцати одном здании выполнил Мис ван дер Роэ. Здания спроектировали шестнадцать ведущих европейских архитекторов: сам Мис ван дер Роэ, Гропиус, Беренс, Пельциг, Бруно и Макс (1884–1967) Тауты, Ханс Шарун (1893–1972) и другие архитекторы из Германии, Якобус Питер Ауд (1890–1963, см. *группа «Де Стайл») и Март Стам (1899–1986) из Нидерландов, Йозеф Франк (1885–1967) из Австрии, Ле Корбюзье (1887–1965, см. *пуританство) из Франции и Виктор Буржуа (1897–1962) из Бельгии. Вместе они осуществили первый скоординированный показ архитектурных форм из бетона, стекла и стали, которые позднее станут известны как *интернациональный стиль.

сменил в этой должности примиренчески настроенный Риммершмид.

В течение 1920-х годов Веркбунд проделал большой путь от ремесла и экспрессионизма к промышленности и функционализму. Деятельность его членов сосредоточилась на социальных аспектах архитектуры и градостроительства. К группе присоединилось много прогрессивных архитекторов из числа членов ассоциации *«Круг», среди них Людвиг

Веркбунд прекратил свое существование в 1934 году, с одной стороны, из-за экономических трудностей, вызванных депрессией, с другой – из-за прихода к власти нацистов. После Второй мировой войны он был возрожден и расширил сферу деятельности, обратившись в том числе к планам послевоенного восстановления страны и защиты окружающей среды. Тем не менее Веркбунд как организация наибольшее значение имел в первые несколько десятилетий своего существования. Благодаря ему возникли подобные объединения в Швейцарии и Австрии (1910 и 1913 годы соответственно), была основана Ассоциация дизайна и промышленности в Великобритании (1915) и подобная организация в Швеции (1917). В 1919 году Гропиус, один из самых выдающихся архитекторов раннего Веркбунда, основал Баухауз – школу дизайна, искусства и архитектуры, которая сохранила многие идеи Веркбунда. И самое главное: Веркбунд настаивал на реформировании дизайна, на пользу тесных взаимоотношений искусства и промышленности. Во многом именно он начал создавать репутацию немецким изделиям, которые и по сей день славятся хорошим дизайном и высоким качеством.

Основные сооружения

Людвиг Мис ван дер Роэ. Поселок Вейсенхоф, Штутгарт, Германия

Петер Беренс. Турбинный завод AEG, Берлин-Моabit, Германия

Дом Петера Беренса. Александервег, Дармштадт, Германия

Литература

L.Burckhardt. *The Werkbund* (1980)

J.Campbell. *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (1980)

A.Stanford. *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (2000)

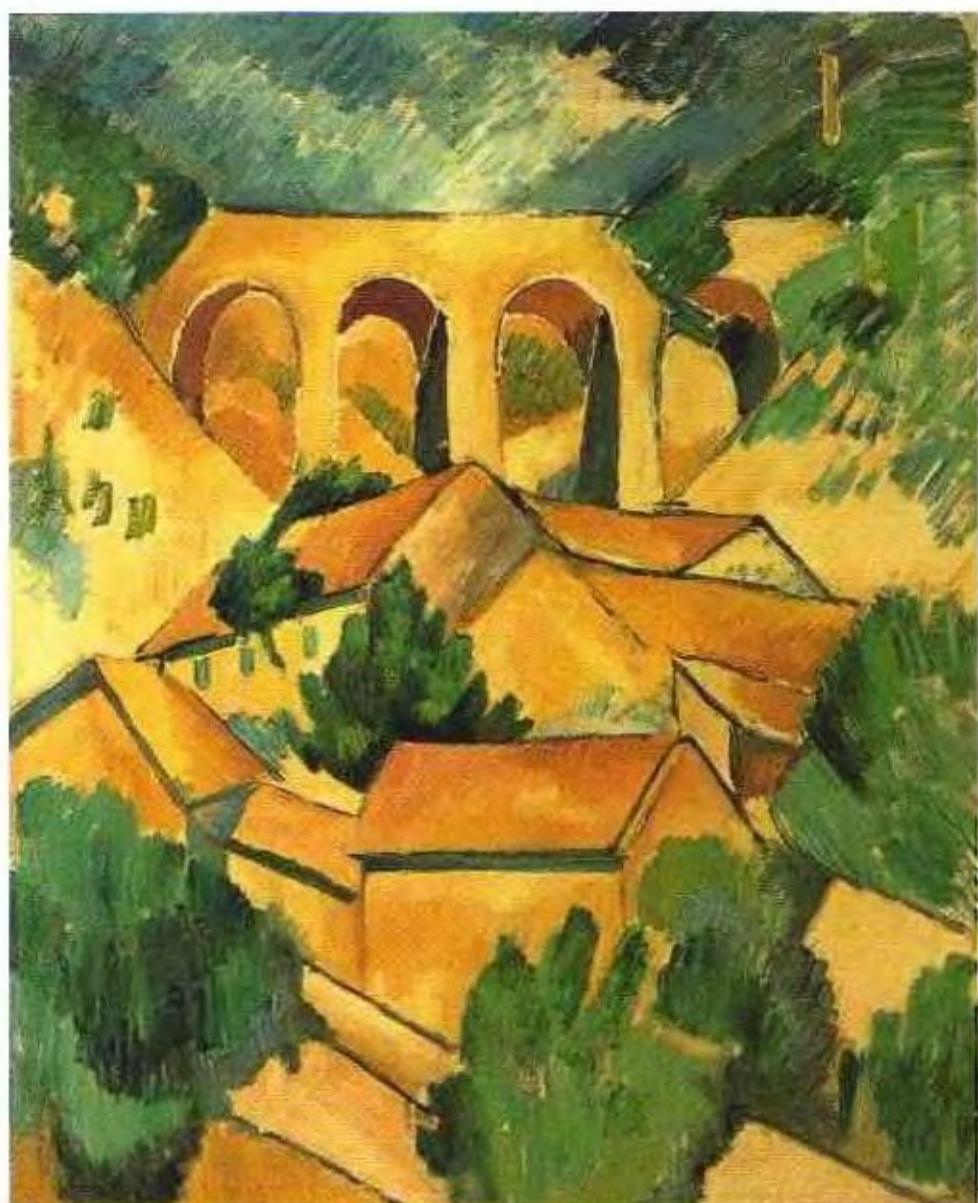
КУБИЗМ

Истина лежит за пределами какого бы то ни было реализма, к тому же не следует путать внешний вид вещей и их сущность.

ХУАН ГРИС

Истоки кубизма, пожалуй, самого знаменитого из всех авангардных направлений двадцатого века, являются предметом бесконечных споров между историками искусства. Сначала отцом кубизма считался испанец Пабло Пикассо (1881–1973), позднее эту честь разделил с ним француз Жорж Брак (1882–1963, см. также *фовизм), причем безусловный перевес был на стороне последнего. Право первенства Пикассо основывается на его картине «Авиньон-

ских девиц» (1907), в которой использованы разные ракурсы. Однако в том же году Брак углубился в изучение картин Поля Сезанна (см. *постимпрессионизм), оказавшиеся в его пейзажах Эстака 1908 года. Более всего Брака интересовал сезанновский метод отображения трех измерений с помощью множественных ракурсов и способ создания формы из разных плоскостей, которые словно проскальзывают, проходят одна сквозь другую. Эта техника



(фр. *passage* – переход) направляет взгляд в разные части картины, одновременно создавая ощущение глубины, привлекая внимание к плоскости холста и проецируя изображение в пространство зрителя. Все это – ключевые особенности кубизма.

Считается, что, когда пейзажи Эстака были представлены жюри Осеннего салона 1908 года, Анри Матисс (см. *фовизм) пренебрежительно отзывался о них в разговоре с критиком Луи Вокслем, назвав их *petits cubes* (кубиками). Картины были отклонены жюри и показаны в ноябре на большой персональной выставке Брака в галерее Канвейлера в Париже. В рецензии на эту выставку Воксель повторил комментарий Матисса, заявив, что Брак «ни во что ни ставит форму и сводит все: пейзаж, фигуры и дома – к геометрическим схемам, к кубам». Вскоре слово «кубизм» было принято в качестве официального названия направления.

Вверху слева: Жорж Брак. *Виадук в Эстаке*. 1908

«[Брак] ни во что ни ставит форму и сводит все: пейзаж, фигуры и дома – к геометрическим схемам, к кубам» – заявил критик Луи Воксель в 1908 году. Слово «кубизм» стало общепринятым названием направления

Вверху справа: Пабло Пикассо. *Натюрморт с плетеным стулом*.

1911–1912

В этой работе фрагментированность объектов соединяется с иллюзионистическими играми в двух- и трехмерности: веревка реальна, но плетеный стул – всего лишь узор на куске клеенки, наклеенном на холст.



К 1909 году Брак и Пикассо стали друзьями и работали вместе вплоть до 1914 года, когда Брак ушел на фронт. В течение этого периода развитие кубизма было их совместным проектом, и многие тогдашние их работы трудно различимы. Пикассо называл их альянс «супружеством», а Брак позднее сказал: «Мы были точно два альпиниста на одной веревке».

Для обоих художников кубизм был разновидностью реализма, который передавал «реальность» более убедительно и «умно», чем разного рода иллюзорные изображения, господствующие в западном искусстве, начиная с эпохи Ренессанса. Помимо неприятия перспективы, основанной на единой и неподвижной точке зрения, они отказались от декоративности *импрессионистов, *постимпрессионистов, *наби и *фовистов, обратившись к двум другим источникам: поздним картинам Сезанна с их необычной структурой и африканской скульптуре с присущей ей абстрактной геометрией и символикой. Для Пикассо задача кубизма состояла в изображении трехмерного пространства на двухмерной плоскости холста. Брак искал способы изображения объемов и масс в пространстве. Об их интересах со всей очевидностью свидетельствуют разработанные совместно новые технические приемы.

Первый период исследований Брака и Пикассо, часто называемый «аналитическим кубизмом», продолжался примерно до 1911 года. На этом этапе художники, как правило, избегали тех сюжетов и цветов, которые предполагали эмоциональное воздействие, предпочитая приглушенную, часто монохромную палитру и нейтральные сюжеты – например, натюрморты. Они сводили их к фрагментированным, квази-абстрактным композициям из взаимопроникающих плоскостей, где многогранные тела перетекали друг в друга, а из фигур и фона как будто сплеталась сеть или мерцающий гобелен. Кажется, что пространство на этих картинах одновременно движется назад, опрокидывается вверх и на зрителя, полностью разрушая традиционные представления об изображении глубины.

Подобная трактовка формы предметов, представленных в разных ракурсах — сверху, снизу, сбоку, сзади, — является нам скорее то, что мы знаем о предмете, чем то, что можно увидеть с фиксированной точки зрения и в конкретный момент времени. Это не столько изображение, сколько представление, намек на предмет, и зритель должен сорвать его из отдельных плоскостей, сконструировать как мысленно, так и визуально. Объект изображения кубизма — не ускользающее, как у импрессионистов, мгновение, а длящееся. В этом кубизм близок интеллектуальным теориям своего времени, например, модным рассуждениям о четвертом измерении, оккультизме, алхимии, а также, что гораздо важнее, концепциям французского философа Анри Бергсона (1859–1941). Его понятия «одновременности» и «продолжительности» основаны на том, что прошлое поглощается настоящим, которое, в свою очередь, плавно перетекает в будущее, частично перекрываясь им. Таким образом, предметы пребывают в постоянном изменении. Может сложиться впечатление, что кубисты, отводящие столь важную роль воображению художника, развивали идеи *символистов, между тем их отношение к проблеме времени и знаниям вполне соответствовало интеллектуальному климату эпохи.

Несмотря на то что многие кубистские работы этого периода непросто расшифровать, абстракция была для художников не целью, а средством. По утверждению Брака, фрагментация — «способ более точно понять предмет». А Пикассо, подчеркивая образность и изобретательность кубизма, писал: «В наших сюжетах мы сохраняем радость открытия, удовольствие от неожиданного». Это со всей очевидностью демонстрирует следующий этап развития, начавшийся в 1911–1912 годах и часто называемый «синтетическим кубизмом».

Поиграв в субъективность, Брак и Пикассо обратились к методу изображения, в котором предмет стал более или менее узнаваем, зато перегружен символикой. В некотором смысле они перевернули процесс работы с ног на голову: вместо того, чтобы превращать в абстракцию предметы и пространство, они начали «строить» картину из абстрактных, произвольно комбинируемых фрагментов. В результате появились образы на грани объективного и субъективного, а «абстракция» стала инструментом для создания «реальности». Как объяснял молодой испанец Хуан Грис (1887–1927), присоединившийся в это время к старшим коллегам, «я могу создать бутылку из цилиндра».

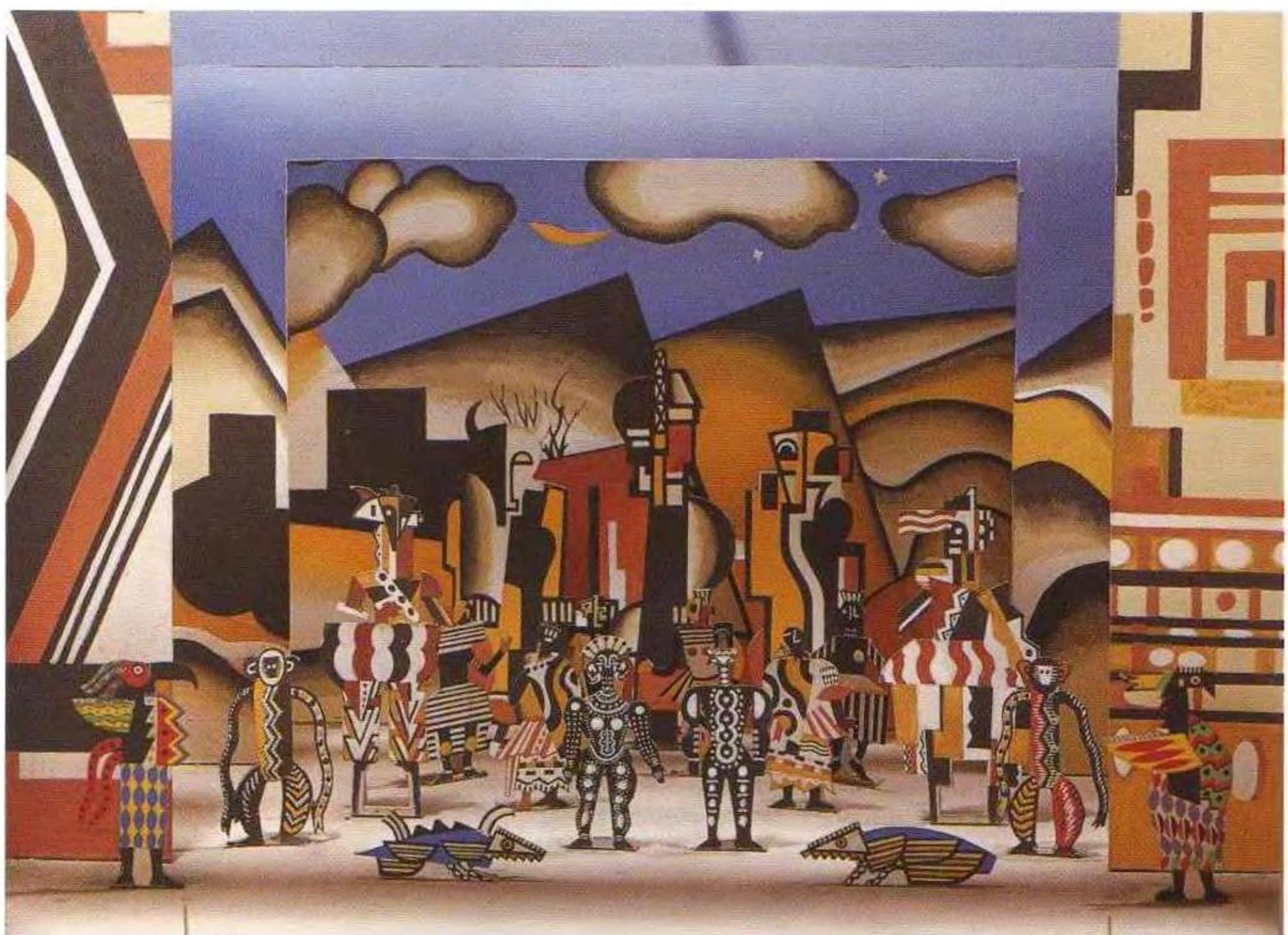
К 1912 году относятся два важных нововведения, которые считаются определенной вехой в современном искусстве. В своей картине «Натюрморт с плетеным стулом» Пикассо использовал кусок клеенки, создав первый кубистический коллаж (от фр. *coller* — вклеивать), и все трое

художников — Пикассо, Брак и Грис — сделали *paper collés* (аппликации из кусков бумаги, газет, обоев). В целом эти работы отличаются более ясным сюжетом, богатством цвета и текстуры, в них включены фрагменты предметов быта, взятых из «реального мира», и текст. Однако, хотя композиции стали проще и монументальнее, пространственные отношения зачастую донельзя усложнены. Наслаивающиеся и перекрывающие друг друга плоские формы одновременно рождают ощущение некоторого пространства перед плоскостью картины и отодвигают остальное пространство вглубь, на задний план. Стирается различие между изображенной и реальной глубиной, что придает работам некие архитектурные свойства, как если бы можно было видеть предметы и на плане, и в проекции. Смысловые ассоциации тоже стали сложнее. В «Натюрморте с плетеным стулом» Пикассо «реальный предмет», вклейенный в картину, превращается в иллюзию самого себя: это не настоящий плетеный стул, а кусок дешевой клеенки с узором, имитирующим плетение стула. Буквы JOU, означающие JOURNAL (газета), в свою очередь, представляют собой знак газеты, которую можно найти, например, на столике в кафе. Все это окружено куском веревки — она



Справа: Хуан Грис. Скрипка и гитара. 1913

Творчество Гриса представляет собой «синтетический кубизм» в наиболее чистом виде. Его натюрморты исследуют предмет под разными углами, методично выставляя горизонтальные и вертикальные плоскости. Однако трактовку света и колорит отличает теплота и естественность.



является рамой художественного произведения и привлекает внимание к картине как к предмету.

В итоге, подобные игры с реальностью и вымыслом заставляют усомниться в существовании единственного определения реальности и открывают путь к созданию множества его интерпретаций. Они ставят превыше всего воображение художника и право искусства на собственное, отдельное, независимое от внешнего мира существование. Главная же особенность кубизма состоит в красноречивом истолковании весьма странного мира. Некоторое время спустя Пикассо скажет: «Эта странность заключалась в том, что мы хотели заставить людей думать об этом, поскольку сами видели, что наш мир становится очень странным и отнюдь не вселяющим надежду».

Хотя Пикассо и Брак предпочитали экспериментировать скрытно и только после Первой мировой войны показали публике некоторые свои работы, собратьям по цеху их творчество было хорошо известно. Примерно с 1910 года кубизм из художественного метода превратился в направление: на повышение Брака и Пикассо откликнулись другие художники. Самые известные – Хуан Грис, Фернан Леже (1881–1955), Роже де Ла Френе (1885–1925), Франсис Пикабия (1879–1953, см. *дадаизм), Марсель Дюшан (1887–1968,

см. *дадаизм) и его брат Жак Вийон (1875–1963), Андре Дерен (1880–1954, см. *фовизм), Анри Ле Фоконье (1881–1946), выходцы из Польши Анри Хайден (1883–1970) и Луи Маркусси (1883–1941), венгр Альфред Рет (1884–1966), Огюст Эрбен (1882–1960), Жорж Вальмье (1885–1937), русский Леопольд Сюрваж (1879–1968), Андре Лот (1885–1962), Альбер Глез (1881–1953) и Жан Метценже (1883–1956). Наиболее самобытный из них – Леже, который соединил кубизм с машинной эстетикой, прославляя современную жизнь и машинные формы. Его яркое и человечное искусство легко преобразовывалось в иные художественные формы, например в театр.

Вверху: **Фернан Леже. Декорации к балету «Сотворение мира».**
1923

Декорации Леже к одноактному балету «Сотворение мира» (музыка Дариюса Мийо, либретто Блэза Сандрара) демонстрируют развитие его собственного кубистического языка, для которого характерны энергичные контрасты цвета и формы как в отдельных фигурах, так и в композиции в целом.

На следующей странице: **Эмиль Краличек и Матей Блеха.**
Фонарный столб в Праге. 1912–1913

У единственного в мире кубистского фонарного столба в основании есть четыре места для сидения. Кубистская архитектура сама по себе – неповторимая черта Праги.

Вскоре кубизм занял место фовизма как ведущее художественное направление в Париже. К 1912 году он приобрел всемирную известность, и уже писалась его история: Глэз и Метценже опубликовали книгу, которая стала чрезвычайно популярной, — «О кубизме» (менее чем за год она выдержала пятнадцать изданий, в 1913 году вышел английский перевод). В 1913 году была издана книга французского поэта и критика Гийома Аполлинера «Художники-кубисты» (см. *орфизм). Революционные методы кубизма послужили катализатором для других стилей и направлений — *экспрессионизма, *футуризма, *конструктивизма, *дадаизма, *сюрреализма и *пуритизма. И хотя Пикассо, Брак и Грис не были последовательными абстракционистами, таковыми были другие художники — *орфисты, *синхромисты, *лучисты и *вортинисты.

Идеи кубистов впитали и адаптировали представители других видов искусства — скульптуры, архитектуры и декоративного искусства. Кубистическая скульптура развилась из коллажа и способствовала возникновению техники ассамбляжа. Новые приемы и технологии предоставили скульпторам свободу выбора тем (не связанных с человеком) и вели к восприятию скульптуры как объекта не только пластически моделированного, но и построенного, сконструированного. Здесь особую роль сыграли мат-

матические и архитектурные свойства произведений Гриса. Его влияние обнаруживается в творчестве Александра Архипенко (1887—1964) и Осипа Цадкина (1890—1966), французов Раймона Дюшан-Вийона (1876—1918, брата Марселя Дюшана и Жака Вийона) и Анри Лорана (1885—1954), выходца из Литвы Жака Липшица (1891—1973), венгра, работавшего во Франции, Йожефа Чаки (1888—1971), чешских скульпторов Эмиля Филлы (1882—1953) и Отто Гутфройнда (1889—1927).

Теории кубистов с энтузиазмом восприняли художники, скульпторы, дизайнеры и архитекторы в Чехии. Они привнесли характерные черты кубистической живописи — упрощенные геометрические формы, контрасты светлого и темного, призматические грани, угловатые линии — в архитектуру и прикладные искусства, а именно в мебель, ювелирные изделия, посуду, керамику, ландшафтный дизайн. Пролетели члены кубистской «Группы художников-пластиков», которую в 1911 году организовал Филла. Группа действовала в Праге до 1914 года, в ее входили скульпторы Филла и Гутфройнд, архитекторы и дизайнеры Павел Янак, Йозеф Гочар (1880—1945), Йозеф Хохол (1880—1956), Йозеф Чапек, Властимил Хоффман (1884—1964) и Отокар Новотны. Гутфройнд публиковал пользовавшиеся успехом статьи в ежемесячном журнале группы.

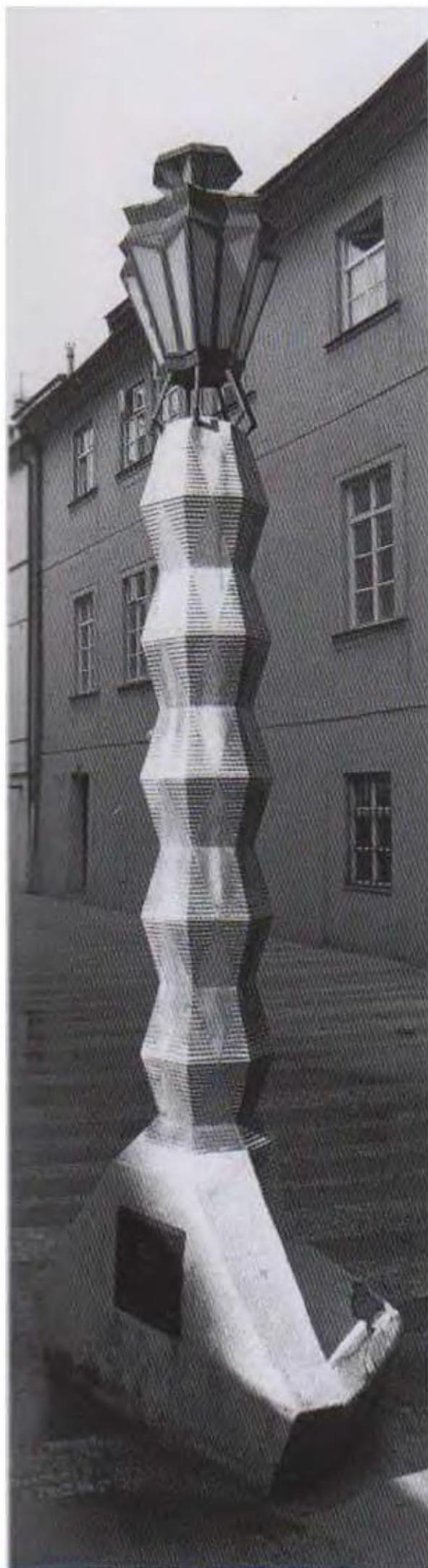
Первым примером кубистической архитектуры стал «Дом у Черной Богоматери» (1911—1912) — здание универмага, возведенное Гочаром. Расположенное на втором этаже кафе с кубистскими интерьером и светильниками было излюбленным местом встречи авангардистов вплоть до его закрытия в середине 1920-х годов. Сейчас в этом здании располагается Музей чешского кубизма — постоянная экспозиция кубистской живописи, мебели, скульптуры и фарфора, открытая в 1994 году. В музее выставлены коллажи чешского художника и поэта Иржи Колара, работавшего во Франции. Его идеи со временем ввели коллаж в более широкий контекст. Возможно, Париж и был местом, где кубизм родился, но именно в Праге его потенциал — как стиля жизни, как мировоззрения — раскрылся наиболее полно.

Основные собрания

Музей чешского кубизма, Прага
Музей Пикассо, Париж
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

C.Green. *Cubism and its Enemies* (1987)
J.Golding. *Cubism: A History and an Analysis 1907—1914* (1988)
A.von Vegesack. *Czech Cubism: Architecture, Furniture, Decorative Arts, 1910—1925* (1992)
L.Bolton. *Cubism* (2000)



ФУТУРИЗМ

Ревущий автомобиль, несущийся как шрапнель, прекраснее Ники Самофракийской.

ФИЛИППО МАРИНЕТТИ, ПЕРВЫЙ МАНИФЕСТ ФУТУРИЗМА, 1909

О появлении футуризма миру со всей определенностью сообщил самобытный итальянский поэт и публицист Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944):

Именно из Италии мы провозглашаем всему миру наш яростный манифест сокрушительной и жгучей силы. Этим манифестом мы учреждаем ныне футуризм, потому что хотим избавить эту страну от зловонной гангрены ее профессоров, археологов, антикваров и краснобаев.

Маринетти опубликовал манифест на французском языке на первой полосе парижской газеты *Le Figaro* 20 февраля 1909 года, тем самым давая понять, что это событие имеет значение не только для развития Италии, но и всего мира. Его манифест бросил вызов господству Парижа как столицы авангарда и отверг само понятие исторической традиции в искусстве. Манифест содержал программу из одиннадцати пунктов. Пункт девятый гласил: «Мы восславим войну – единственную подлинную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархиста, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине». Десятый пункт продолжал в том же духе: «Мы разрушим музеи и библиотеки и будем бороться против морализма, феминизма и всякого обывательского малодушия».

Созданный Маринетти как движение за реформирование литературы, футуризм вскоре охватил практически все сферы художественного творчества: молодые итальянские художники с энтузиазмом откликнулись на «призыв к оружию». Объединяющим фактором стало страстное увлечение скоростью, энергией, новыми машинами и техникой и желание передать «динамизм» современного индустриального города.

В течение 1909 года Маринетти совместно с художниками Умберто Боччони (1882–1916), Джино Северини (1883–1966), Карло Карра (1881–1966, см. также *«метафизическая живопись») и художником и композитором Луиджи Руссоло (1885–1947) разрабатывал теоретические основы футуризма в области визуальных искусств. Результатом этого сотрудничества стал «Манифест художников-футуристов», датируемый 11 февраля 1910 года. 11 апреля 1910 года последовал еще один – «Технический манифест футуристической живописи», в котором футуристы объявили себя «примитивами новой и полностью преобразованной восприимчивости» и представили более конкретные идеи относительно того, каким образом эту новую восприимчивость реализовать:

Действие, которое мы хотели бы воспроизвести на холсте, больше не должно быть *остановленным мгновением* в его



универсальном динамизме. Это должно быть само *ощущение динамики*.

Футуристы скоропалительно объявили о своих намерениях, но им потребовалось куда больше времени, чтобы перевести свои идеи на язык живописи. Работы, показанные в 1911 году на их первой выставке в Милане, сочетали футуристические темы с традиционными средствами выражения и были раскритикованы за робость во флорентийском журнале *La Voce*. Маринетти, Карра и Боччони ответили на критику кулаками: поехали во Флоренцию, нашли автора, Ардengo Соффичи (1879–1964), сидевшего за столиком уличного кафе, и избили его. Несмотря на это, Соффичи, художник и поэт, в 1913 году присоединился к футуристическому движению. Футуристский принцип разрыва с прошлым требовал нового метода изображения, и некоторое время прошло в поисках. Поворотным пунктом стала поездка Северини в 1911 году в Париж, где он свел знакомство с *кубистами Пабло Пикассо, Жоржем Браком и другими. Чтобы посмотреть, чем занимаются парижские авангардисты, за ним последовали Боччони, Руссоло и Карра –

Вверху: **Карло Карра. Лошадь и всадник, или Красный всадник.**

1913 В манифесте футуристов 1911 года под названием «Живопись звуков, шумов и запахов» Карра призвал художников использовать в изображении городской жизни «все цвета скорости, радости, пьяных разгулов и фантастических карнавалов».

На следующей странице: **Джакомо Балла. Ритм и скрипач. 1912**

Балла экспериментировал с новыми способами передачи движения и под влиянием исследований в области фотографии накладывал друг на друга последовательные изображения. Его работы постепенно становились все более абстрактными.

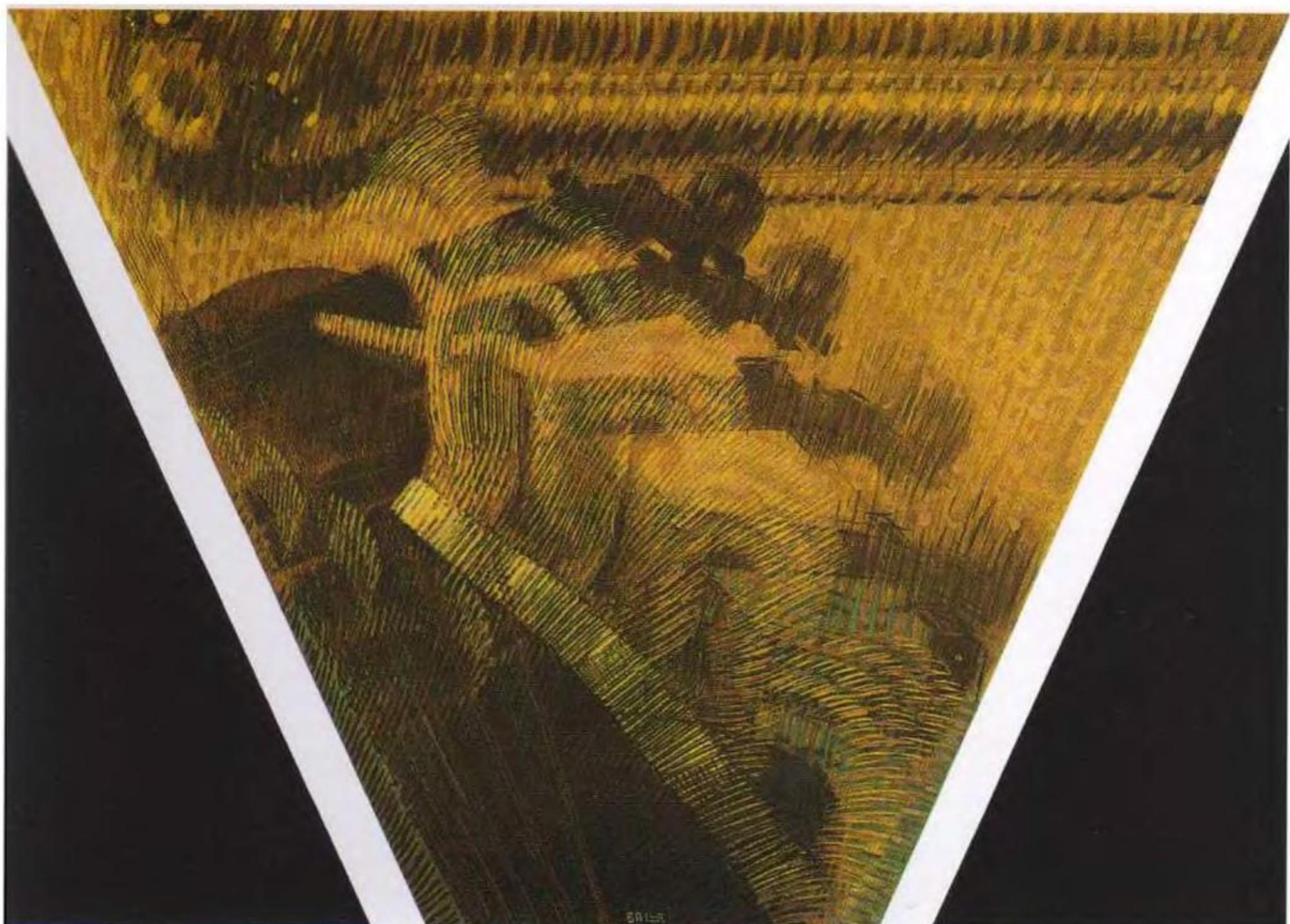
и вернулись в Милан полные новых идей. Хотя позже футуристы старались дистанцироваться от кубизма, они многим ему обязаны. В то время, когда за пределами Парижа о кубизме еще мало кто знал, они использовали кубистические геометрические формы и пересекающиеся плоскости в соединении с дополнительными цветами. В каком-то смысле, футуристы привели кубизм в движение.

Были у них и другие источники вдохновения. Джакомо Балла (1871–1958), самый старший и здравомыслящий из тех, кто подписал первый манифест в 1910 году, выбрал пуантилистский метод живописи под влиянием Джованни Сегантини (см. *неоимпрессионизм). Он также экспериментировал с передачей последовательных фаз движения под влиянием фотоисследований американца Эдварда Мейбриджа (1830–1904), посвященных передвижению животных и человека, и «хронофотографий» французского физиолога Этьена Жюля Марея (1830–1904). Как многих их современников, футуристов увлекала «одновременность», в том виде, в каком ее постулировал выдающийся и чрезвычайно популярный французский философ Анри Бергсон (1859–1941). Теории Бергсона о сознании как непрерывно изменяющейся творческой реальности и о роли интуиции и памяти в процессе познания – оказали большое влияние на целое поколение художников и интеллектуалов (см. *кубизм и *орфизм). В своем «Введении в метафизику» (1903) Бергсон писал:

Рассмотрим движение объекта в пространстве. Мое восприятие движения будет изменяться вслед за точкой зрения, движущейся или неподвижной, с которой я наблюдаю его... когда я говорю об абсолютном движении, я приписываю движущемуся объекту внутреннюю жизнь, так сказать, элементы рассудка.

После большой парижской выставки 1912 года, которая впоследствии много путешествовала, футуристическое искусство и теория быстро распространились по Европе, России и США и стали важной составляющей международного авангарда. В каталоге выставки футуристы ввели понятие «линия силы», ставшее характерной чертой их творчества. «В линиях предметов есть покой или безумие, печаль или веселье», – заявляли они.

Боччони усовершенствовал теорию цвета и пуантилистскую технику своего учителя Баллы, чтобы исследовать абстрактные световые эффекты. Он использовал цвет для создания драматического взаимодействия между объектом и пространством, назвав его «динамической абстракцией». Изучив творчество скульпторов, связанных с кубизмом, Боччони в 1912 году опубликовал свой знаменитый «Манифест футуристической скульптуры», в котором призывал использовать нетрадиционные материалы, а также «открыть образ, точно окно, и впустить в него среду, в которой он существует».



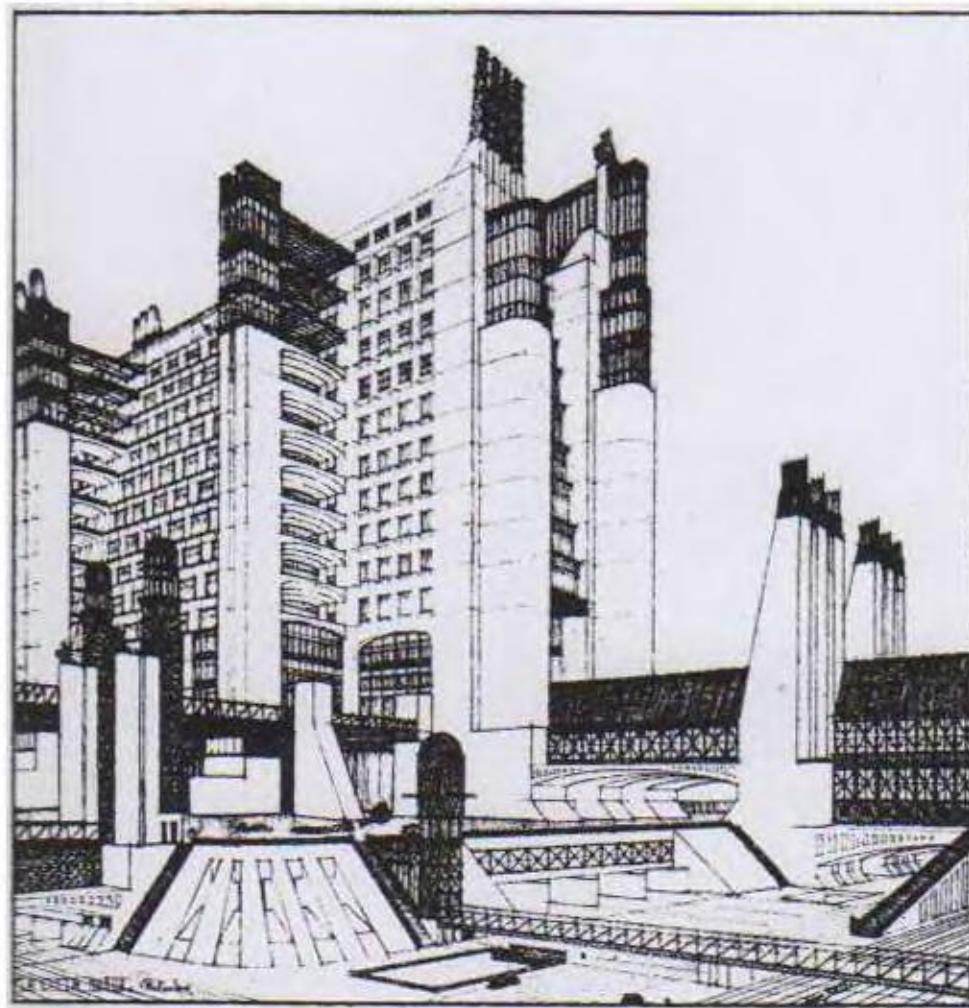


Футуристы активно проявляли себя и в других сферах искусства, как правило, сопровождая свое творчество манифестами. В 1912 году фотограф и кинорежиссер Антонио Джулио Брагалья (1889–1963) опубликовал манифест о «фотодинамике», а позднее снял футуристический фильм *Perfido Incanto* («Коварное очарование»). В том же 1912 году Маринетти опубликовал свою теорию поэзии, «свободной от слов»: слова, оторвавшись от традиционной грамматики и порядка расположения, обретают новое значение благодаря экспериментальному оформлению книги и оригинальному макету текста. Тем временем Руссоло создавал «брюистскую» музыку (от фр. *bruit* – шум) с использованием *intonarumoti* (шумовых машин), объясняя ее в своем манифесте «Искусство шумов» (1913), позднее весьма заинтересовавшем *дадаистов. 11 марта 1915 года Балла и Фортунато Денеро (1892–1960) опубликовали манифест «Футуристическая реконструкция мира», где заявлялось о создании более абстрактного футуристического стиля, применимого к моде, мебели, интерьеру – фактически к образу жизни в целом. Может показаться странным, если учитывать женоненавистнический оттенок движения, но тем не менее существовал даже «Манифест женщины-футуристки», написанный француженкой Валентиной де Сен-Пуэн (1875–1953): «Заставьте своих сыновей, своих мужчин превзойти самих себя. Вы создаете их. Вы можете делать с ними все что угодно!»

Присоединившиеся к движению в 1914 году архитекторы Антонио Сант-Элиа (1888–1916) и Марио Къяттоне



(1891–1957) выставили рисунки городов будущего (Ситта Нуова), которые привлекли к себе внимание. В «Манифесте футуристической архитектуры» (1914) Сант-Элиа требовал новой архитектуры для новой эпохи – новейших материалов, самых последних технологий, понимания потребностей современной жизни. Сант-Элиа погиб



прежде, чем Матте Трукко воплотил в жизнь его мечты о новом городе, создав на 40 гектарах промышленный комплекс фирмы «Фиат» в Турине (1915–1921); придуманная Сант-Элиа новаторская плоская бетонная крыша, соединенная с тестовым треком, по которому над производственными конвейерами день и ночь с ревом неслись машины, — яркий и вполне современный пример его фантастической архитектуры.

Футуризм был тесно связан с политикой. Работа Карра 1914 года «Слова на свободе: демонстрация сторонников интервенции» представляет собой одновременно и коллаж, и «свободное от слов» стихотворение, передает карнавальную атмосферу политического действия. Между 1914 и 1915 годами многие футуристы участвовали в демонстрациях, призываю Италию вступить в войну. Маринетти свел дружбу с Муссолини и в 1915 году был арестован вместе с Карра за то, что в публичном выступлении они высказывались в поддержку интервенции. Кампания все же увенчалась

Вверху: Антонио Сант-Элиа. Футуристический город из «Манифеста футуристической архитектуры». 1914

Антонио Сант-Элиа воплотил в своих работах архитектурные фантазии футуристов; его рисунки оказали большое влияние на многих архитекторов. Однако все эти сооружения существуют только на бумаге; Сант-Элиа был убит в 1916 году в возрасте двадцати восьми лет.

На предыдущей странице слева: **Маринетти и Марчези в Турине с портретом Маринетти работы Ружены Затковой** Маринетти был основателем футуризма, франтом и мечтателем. Он называл себя «кофеином Европы» и направил всю свою мощную энергию на культурные и политические преобразования современной ему эпохи.

Напротив справа: **Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве. 1913** В 1912 году, уже будучи известным благодаря своим картинам, Боччони перенес внимание на скульптуру, сказав: «Позвольте нам отказаться от имеющей предел линии и закрытой формы статуи. Дайте нам раскрыть тело наружу».

лась успехом, и Италия присоединилась к войне против Германии и Австро-Венгрии. В 1916 году двое из самых талантливых представителей футуризма принесли свои жизни на алтарь войны: Боччони упал с лошади во время боевой подготовки, а Сант-Элиа был убит на передовой, находясь там в составе Ломбардского волонтерского велосипедного батальона. Их гибель ознаменовала конец наиболее плодотворного периода движения, история которого начиналась с призыва восславить войну. Маринетти продолжал общаться с Муссолини, однако в мае 1920 года именно он возглавил отход футуристов от фашизма. Позднее Маринетти настаивал на том, что футуризм передал «динамичный дух» фашизма.

К середине Первой мировой войны кинетическая энергия футуризма сошла на нет. Когда битва машин охватила всю Европу, поддерживать культив машин стало непросто. В 1920-е и 1930-е годы второе поколение футуристов предприняло небезуспешные попытки распространить футуристическую идеологию и практику на сценографию, инсталляцию, графику и рекламу. Футуризм даже отразил увлечение полетами в «Манифесте аэроживописи» 1929 года, ознаменовавшем начало последнего периода движения.

Хотя футуризм был по большей части направлением в итальянском искусстве и существовал недолго, его теория и иконография оказали долговременное воздействие на международный авангард. Совершенно очевидно, что *вортicism в Великобритании и *лучизм в России многим обязаны итальянскому футуризму. Целый ряд идей, отстаиваемых группой *«Синий всадник», *дадаистами и русскими *конструктивистами, берут свое начало в футуризме. Считается, что США с футуристическими идеями познакомил Джозеф Стелла (1877–1946). Он подружился с Северини, когда жил во Франции и Италии между 1909 и 1912 годами, и по возвращении домой обнаружил, что с помощью футуристического словаря может передать свое восприятие урбанизированной Америки. Его картина «Битва огней, Кони-Айленд, Марди Грас» (1913–1914) демонстрирует, как легко перенимали в других странах футуристические технические приемы, чтобы передать «неистовые, опасные удовольствия» и «лихорадочность» жизни в современном городе.

Основные собрания

Музей Деперо, Роверето, Италия

Коллекция современного итальянского искусства Эсторик, Лондон

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Галерея Брера, Милан

Галерея Тейт, Лондон

Литература

C.Tisdall and A.Bozzolla. *Futurism* (1978)

Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900–1988 (Каталог выставки. Королевская Академия искусств, Лондон, 1989)

R.A.Etlin. *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940* (1991)

R.Humphreys. *Futurism* (1999)

«БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»

*Быть может, это неведомые сказочные страны простерлись
у ваших ног, и вы ощущаете себя воздухоплавателем современности?*

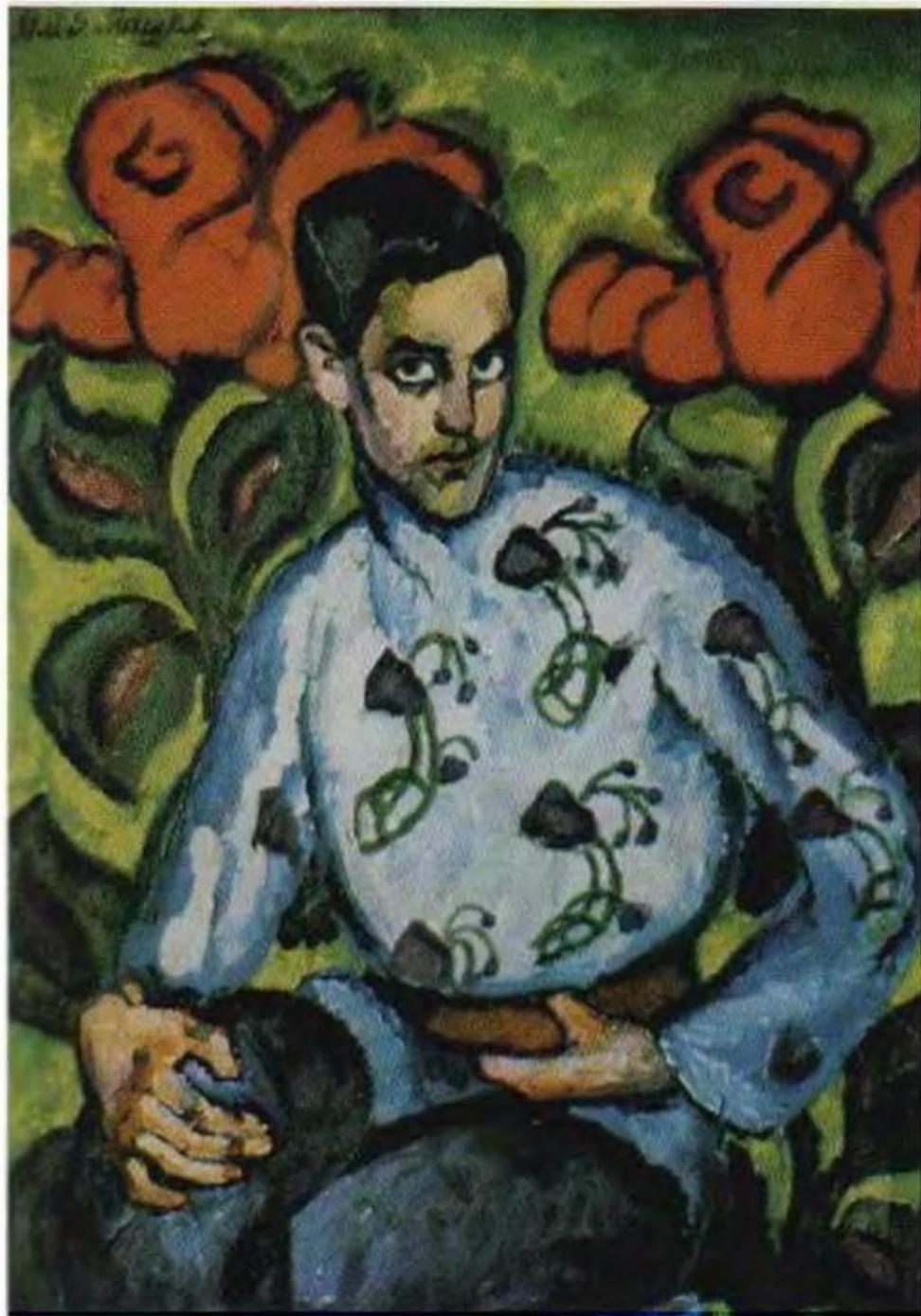
ДАВИД БУРЛЮК, 1912

«Бубновый валет» – общество художников, основанное в Москве в 1910 году с целью проведения выставок нового европейского и русского искусства. Его членами стали наиболее значительные художники-авангардисты предреволюционной России: Михаил Ларионов (1881–1964), его жена Наталия Гончарова (1881–1962), Петр Кончаловский (1876–1956), Аристарх Лентулов (1878–1943), Роберт Фальк (1886–1958), Илья Mashков (1884–1944), Александр Куприй (1880–1960), братья Давид (1882–1967) и Владимир

(1886–1917) Бурлюки. Название должно было подчеркивать их интерес к популярным видам графического искусства и отсутствие почтения к традиции. На всех участников объединения оказали влияние авангардные течения в западном искусстве – *постимпрессионизм, *фовизм и *кубизм, хорошо известные в России благодаря деятельности *«Мира искусства» и журнала «Золотое руно».

Первая выставка, организованная группой в Москве в декабре 1910 года, объединила современные работы





европейских и русских авангардистов, среди которых были обосновавшиеся в Париже кубисты Анри Ле Фоконье (1881–1946), Андре Лот (1885–1962), Альбер Глэз (1881–1953) и Жан Метценже (1883–1956); работавшие в Мюнхене русские художники Василий Кандинский (1866–1944) и Алексей Явленский (1864–1941, см. *«Синий всадник»), а также художники, работавшие в России, главным образом, члены «Бубнового валета». Работы русских художников делились на две легко отличимые группы: картины так называемых «сезаннистов» — Лентулова, Кончаловского, Фалька и Машкова, с яркими, «фовистскими» красками и упрощенными формами — и неопримитивистские полотна Ларионова, Гончаровой и братьев Бурлюков. Этот русский «примитивизм» представлял собой синтез европейских традиций и интереса к детскому

Вверху: Илья Машков. Портрет мальчика в вышитой рубашке. 1909

Машков входил в группу молодых художников, которые в 1909 году устроили бунт в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, выставив картины, созданные под влиянием Сезанна, постимпрессионистов и фовистов.

На предыдущей странице: Михаил Ларионов. Солдаты. 1909

Серия Ларионова «Солдаты» 1909–1910 годов, написанная во время службы в армии, вызвала скандал из-за нарочитого пренебрежения к традициям академической живописи, как русской, так и французской.

рисунку и исконно русскому искусству — иконописи, лубку, народной игрушке.

После выставки 1910 года русские художники разделились на два лагеря. Ларионов и Гончарова, обвинив недавних единомышленников в увлечении «дешевым ориентализмом Парижской школы» и подражании «декадентскому Мюнхену», основали в 1911 году группу «Ослиный хвост». Это название Ларионов выбрал, прочитав статью о группе молодых французских художников, выставивших полотно, которое было написано кистью, привязанной к ослиному хвосту. Единственная выставка группы «Ослиный хвост» состоялась в марте 1912 года. Это была первая большая всероссийская выставка авангарда подобного рода, демонстрирующая осознанный разрыв с европейскими традициями в пользу творчества, вдохновленного национальными источниками. Здесь также были работы Казимира Малевича (1878–1935) и Владимира Татлина (1885–1953), основателей, соответственно, *супрематизма и *конструктивизма. Большинство представленных работ было написано в неопримитивистском стиле. Из-за подобного окружения религиозные полотна Гончаровой вызвали обвинения в богохульстве и протесты публики. Вскоре группа была распущена, а неутомимые Ларионов и Гончарова основали *лучизм.

«Бубновый валет» просуществовал как выставочное объединение до 1918 года, пропагандируя европейский авангард. На второй и третьей выставках, организованных братьями Бурлюками в 1912 и 1913 годах экспонировались картины немецких *экспрессионистов, творчество Робера Делоне (см. *орфизм), Анри Матисса (см. *фовизм), Пабло Пикассо (см. *кубизм) и Фернана Леже. Многие русские художники увлеклись кубофутуристическим стилем живописи, и на выставках 1914–1916 годов было представлено новаторское творчество Любови Поповой (1889–1924). Лекционная и организаторская деятельность Давида Бурлюка снискала ему славу отца русского футуризма.

Основные собрания

Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Окружной художественный музей, Лос-Анджелес
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Галерея Тейт, Лондон
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Литература

The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives
(Каталог выставки. Окружной художественный музей, Лос-Анджелес, 1980)
C.Gray. *The Russian Experiment in Art 1863–1922* (1986)
J.E.Bowlby. *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism* (1988)

«СИНИЙ ВСАДНИК»

Наша цель – показать во множестве представленных форм, какими различными способами находит свое воплощение внутренняя потребность художников.

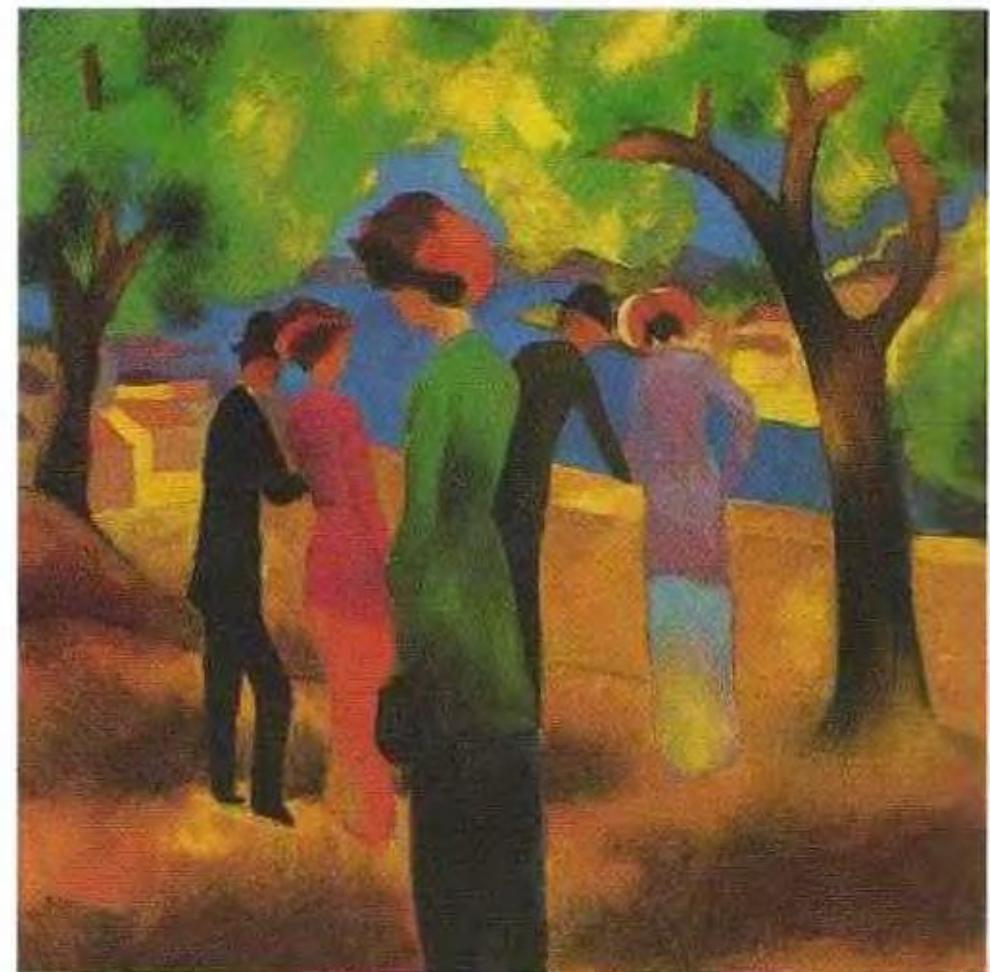
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОЙ ВЫСТАВКЕ «СИНЕГО ВСАДНИКА». 1911

Самым значительным объединением в рамках немецкого *экспрессионизма, наряду с *группой «Мост», была группа обосновавшихся в Мюнхене художников под названием «Синий всадник» (Der Blaue Reiter), просуществовавшая с 1911 по 1914 год. «Синий всадник» превосходил «Мост» по числу участников и обладал более свободной структурой. И деятельность группы в целом, и новаторство отдельных ее членов, например русского живописца Василия Кандинского (1866–1944) и швейцарца Пауля Клее (1879–1940), оказали на международный авангард большее влияние, нежели «Мост». В группу «Синий всадник» входили также немцы – Франц Марк (1880–1916), Август Макке (1887–1914), подруга Кандинского Габриэла Мюнтер (1877–1962), австриец Альфред Кубин (1877–1959). В 1930 году Кандинский вспоминал, как родилось название группы:

Мы с Францием Марком придумали его, когда однажды пили кофе на террасе Зинцельдорфа. Мы оба любили синий цвет, Марк – лошадей, я – всадников. Поэтому название возникло само собой.

Группа организовала две значительные выставки и выпустила альманах «Синий всадник» (1912). Художников объединял не стиль, а идеология – непоколебимая и страстная вера в неограниченное право художника выражать собственное видение в любой подходящей ему форме.

Первоначально движущей силой «Синего всадника» были идеи Кандинского. Ко времени создания группы его творчество, все более и более абстрактное, уже было хорошо известно в Европе. Альманах 1912 года стал декларацией художественных намерений, представленных весьма новаторским способом. В него вошли статьи, посвященные разным видам творческой деятельности (в том числе очерки композитора Арнольда Шёнберга о музыке и тексте и статья Давида Бурлюка о русском искусстве – см. *«Бубновый валет»); работы художников «Синего всадника» сопоставлялись с произведениями других культур и эпох с целью создать новую картину истории искусства. Альманах обнаружил интерес к мистицизму (что позволяет отнести художников группы к поздним *символистам), а также к примитивному и народному искусству, творчеству детей и душевнобольных – все это члены «Синего всадника» считали ценным источником вдохновения. Но самое главное – в очерках Кандинского, Марка и Макке провозглашалась вера в символическую и психологическую силу абстрактных форм. В основополагающем очерке «К вопросу о форме» Кандинский заявлял, что искусство должно быть священным, материальным и зорким свидетельством



внутренней духовной красоты, и защищал свободу художника в выборе способа выражения, будь то абстракция, реализм или одна из «множества комбинаций разныхозвучий абстрактного с реалистическим». В том же году увидела свет известнейшая книга Кандинского «О духовном в искусстве». В ней развивалась идея, согласно которой искусство есть разновидность духовной автобиографии, помогающая зрителю найти путь к своему собственному духовному началу. Кандинский стремился к синтезу разума и чувства, хотел, чтобы его картины обладали той же непосредственной выразительностью, что и музыка. Более позднее творчество Кандинского по сути представляет собой разновидность *абстрактного экспрессионизма, где духовный конфликт передан и разрешен вихревыми формами, линиями и красками, начисто лишенными какой-либо описательности.

Если систему воззрений Кандинского можно назвать аналитическим религиозным мистицизмом, то убеждения

Вверху: Август Макке. Женщина в зеленом жакете. 1913

Пейзажи Макке – это мозаика гармонично подобранных красок, напоминающая картины «орфиста» Роберта Делоне, участвовавшего в выставках «Синего всадника» в Мюнхене в 1911 и 1912 годах.

На следующей странице: Франц Марк. Большие синие лошади. 1911

В зрелой работе Марка кубистические и футуристические формы в сочетании с ослепительными красками и светом создают образы животных, составляющих единое целое с природой. Марк считал живопись духовным занятием.

Франца Марка носили пантеистический характер, сочетая религиозность с глубоким пониманием природы и животных. Будучи студентом-теологом, Марк выбрал для себя живопись как духовное занятие. В «Афоризмах, 1914–1915» он писал: «Искусство будущего со временем придаст форму нашим научным взглядам. Это искусство — наша религия, наш центр тяжести, наша истина». Животные были его страстью, в них он видел чистоту и единение с природой, утраченные человеком. С их помощью, или, скорее, пытаясь смотреть их глазами (он написал эссе под названием «Каким лошади видят мир?»), Марк надеялся создать искусство, которое бы вело его к более чистым, гармоничным взаимоотношениям с миром. Под влиянием своего младшего друга Августа Макке он использовал обширные пространства интенсивного цвета, чтобы передать и конфликт, и гармонию. В декабре 1910 года он писал Макке:

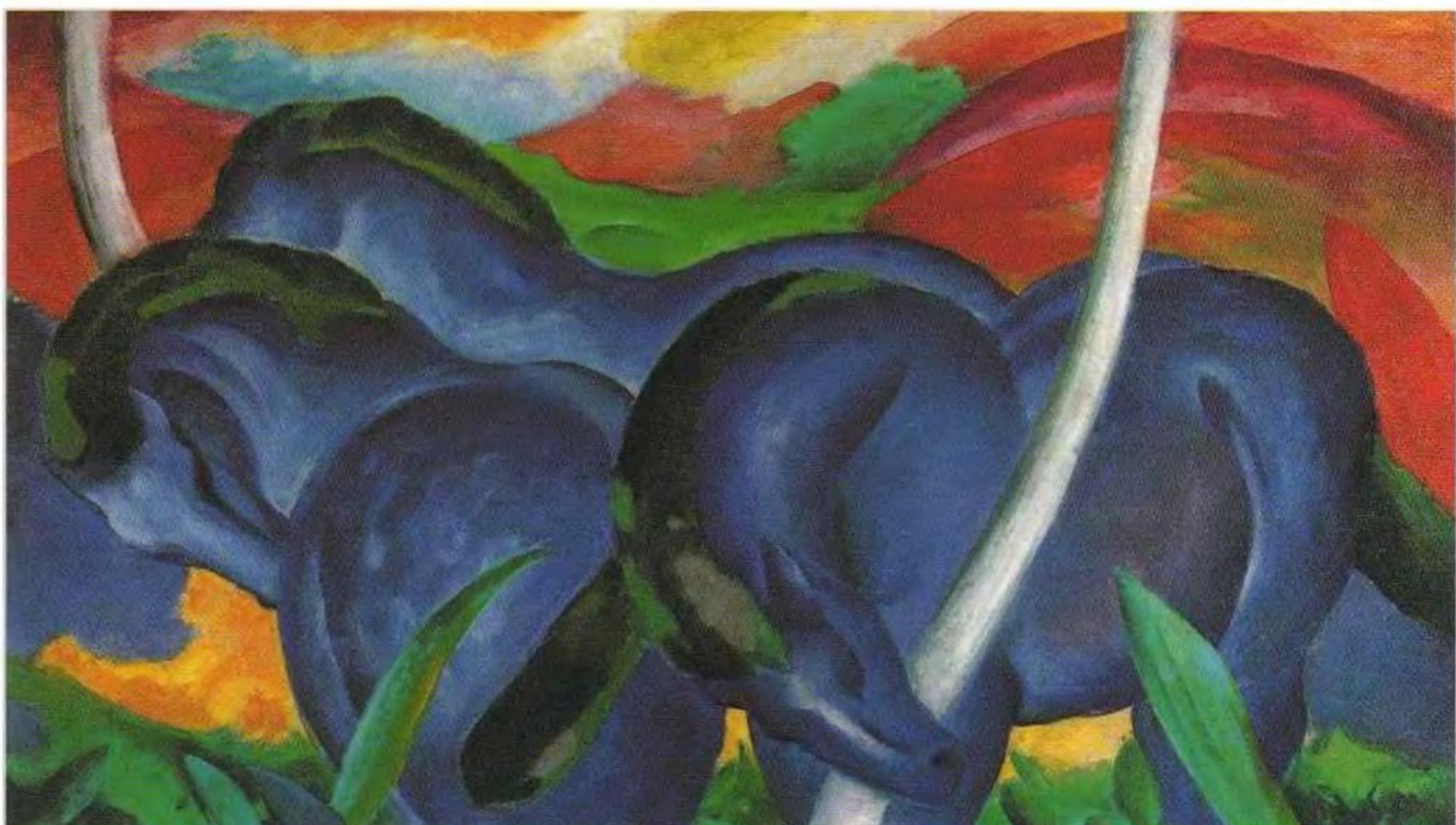
Синий цвет — мужское начало, строгое и духовное. Желтый — начало женское, мягкое, радостное и духовное. Красный цвет — материя, брутальная и тяжелая, это всегда цвет, с которым борются и который побеждают два других.

Творчество Макке отличает от работ Марка урбанистическая направленность. Его городские сцены, пронизанные светлым и радостным чувством, гармония и выразительность цветовых сочетаний, сближают его с французскими современниками, *фовистами и *орфистами, и напоминают нам о том, что художники «Синего всадника» никогда не ставили перед собой цели разработать единый стиль. Клес, придерживаясь строго индивидуальной манеры, по приме-

ру Макке также экспериментировал с цветом. Его лирические, полуабстрактные акварели одновременно изысканны и полны экспрессии. Подобно своим друзьям, Кандинскому и Марку, Клес изложил свои мысли о духовной природе искусства в 1920 году в «Творческом кредо», включавшем и его знаменитое высказывание: «Искусство не воспроизводит видимый мир, оно, скорее, делает его видимым». Он писал также, что «Искусство сравнимо с Сотворением мира. Каждое произведение искусства — это пример, подобно тому, как земное есть пример космического». На другом конце спектра находится творчество Кубина, более готическое в своем экспрессионизме, являющее фантазии и кошмары, которые вызывают в памяти картины символистов и декадентов.

Первая выставка, организованная редакцией «Синего всадника» (декабрь 1911 — январь 1912), проходила в галерее Таннхаузер в Мюнхене, затем в Берлине — в галерее журнала *Der Sturm* Херварта Вальдена (экспозиция была приурочена к открытию галереи). Кёльне, Хагене и Франкфурте. Работы членов «Синего всадника» были дополнены произведениями других художников, среди которых — Генрих Кампенденк (1889—1957), Элизабет Эпштейн (1879—1958), Ж.Б.Нестле (1884—1942), чех Эуген Калер (1882—1911), американец Альберт Блох (1882—1961), Давид и Владимир Бурлюки, французы Робер Делоне (1885—1941, см. *орфизм) и Анри Руссо (1884—1910), экспонировались также рисунки Арнольда Шёнберга.

Еще более грандиозной была вторая выставка «Синего всадника» (февраль — апрель 1912), проходившая в мюнхенской галерее Ханса Гольца. На ней были представлены акварели, рисунки и печатная графика — 315 образцов



нового графического искусства тридцати одного немецкого, французского и русского художника, в том числе Нольде, Пехштейна, Кирхнера, Хеккеля, Клее, Кубина, Арпа, Пикассо, Брака, Делоне, Малевича, Ларионова и Гончаровой. Эти выставки произвели сенсацию среди художников, но привели в замешательство критиков и публику. Разочарование Кандинского явственно проступает в его предисловии ко второму изданию альманаха, вышедшему в 1914 году:

Внизу **Василий Кандинский. Ущелье. 1914**

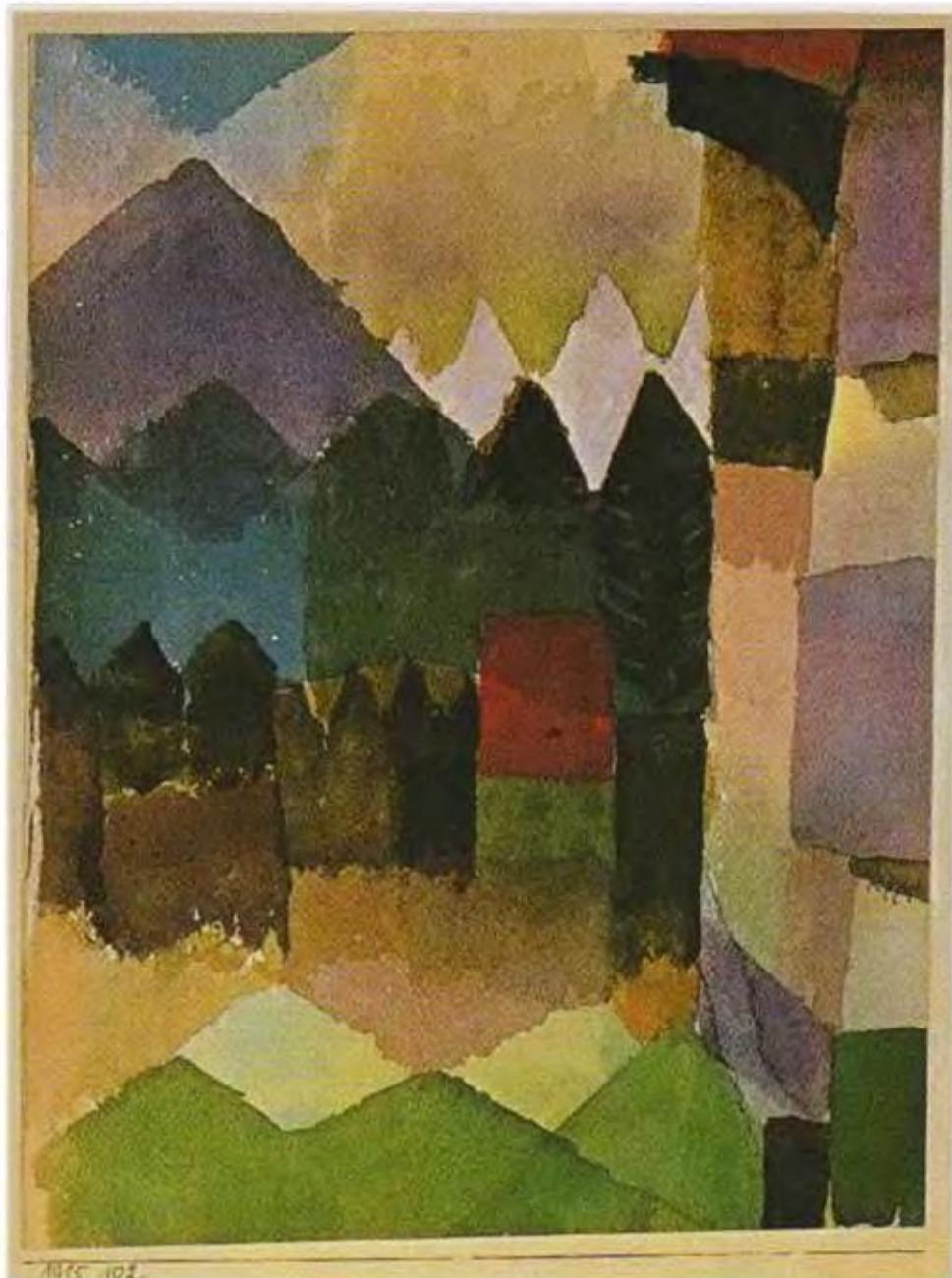
Кандинского в большей степени занимали цвет и форма, нежели изображение предметов, но между 1912 и 1914 годами его картины еще не были полностью абстрактными – привлекающие внимание зрителя формы вполне узнаваемы.

Одна из наших целей – по моему мнению, одна из главных – вообще вряд ли достигнута. Речь шла о том, чтобы на примерах, на практических сопоставлениях, на теоретических доказательствах показать, что проблема формы в искусстве – вторична, что главной является проблема содержания... Возможно, еще не пришла пора «слышать» и «видеть» подобным образом.

На следующей странице: **Пауль Клее. Теплый сухой ветер в саду**

Марка. 1915 Я должен однажды сыграть нечто фантастическое на акварельных клавишах (Дневник, март 1910). После поездки в Тунис с Макке в 1914 году Клее занялся исследованием возможностей полупрозрачной акварельной техники.





Начало Первой мировой войны положило конец существованию группы. Кандинский был вынужден вернуться в Россию, Макке убит в первые недели войны, а Марк погиб под Верденом в 1916 году. Марк и Кандинский работали над вторым томом альманаха, но он так никогда и не был закончен. Кандинский писал: «„Синий всадник“ – это были мы двое: Франц Марк и я. Мой друг мертв, и я не хочу продолжать это в одиночестве».

Несмотря на то что группа не пережила Первую мировую войну, ее деятельность и достижения имели далеко идущие последствия, способствуя появлению искусства «фэнтези», *дадаизма, *сюрреализма и *абстрактного экспрессионизма. Позднее, в 1924 году, два художника, связанные с «Синим всадником» (но не входившие в число его членов), русский Алексей Явленский (1864–1941) и американец Лайонел Файнингер (1871–1956) вместе с Кандинским и Клее основали «Синюю четверку». Целью этого объединения снова стала популяризация своего творчества и идей посредством совместной выставочной деятельности. Подобно Кандинскому, Явленский был убежден, что цвет и звук взаимосвязаны, и некоторые свои картины называл «песнями без слов». Его страстные полотна отличаются упрощенными формами, дерзкими красками, глубокой внутренней силой и религиозным мистицизмом, присущим также Марку и Кандинскому. Искусство, заявлял он, это «nostalgia по Богу». Картины Файнингера, большей частью изображающие город и его архитектуру, представляют собой нечто среднее между абстракцией и фигуративной живописью, их отличает сочетание энергичных прямых линий с романтической палитрой. В будущем Кандинский, Файнингер и Клее сыграют важную роль, став учителями других авангардистов – приверженцев *Баухауза.

Основные собрания

Музей Саймона Нортона, Пасадена, Калифорния

Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

Городской музей, Амстердам

Галерея Тейт, Лондон

Литература

A.Meseure. *Macke* (1993)

S.Barron and W.Dieter-Dube. *German Expressionism: Art and Society 1909–1923* (1997)

D.Eiger and H.Bever. *Expressionism: A Revolution in German Art* (1998)

Paul Klee Foundation. *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Vol. 1 (1998)

СИНХРОМИЗМ

*Наша мечта о цвете – из числа благородных задач.
Это – глубинное качество формы, которую мы намереваемся
через него обнаружить и выразить.*

МОРГАН РАССЕЛЛ И СТЕНТОН МАКДОНАЛД-РАЙТ, 1913

«Синхромизм» (от гр. – с цветом) основали два американских художника Морган Расселл (1886–1953) и Стентон Макдоналд-Райт (1890–1973). Оба начинали с фигу-

ративной живописи, но в Париже увлеклись абстракцией. Под влиянием таких авангардистов, как Анри Матисс (см. *фовизм), Франтишек Купка, Робер Делоне



(см. *орфизм) и Василий Кандинский (см. *«Синий всадник») они начали исследовать свойства и воздействие цвета. Оба учились у Эриеста Персиала Тюдор-Харта, канадского художника, чья теория цвета была тесно связана с музыкой.

Расселл и Макдоналд-Райт стремились развить структурные принципы *кубизма и теории цвета *исоимпрессионистов, их эксперименты в цветовой абстракции были близки к поискам «орфистов». Эти два направления оказались настолько схожи, что в 1913 году «синхромисты» даже издали манифест (что совсем не свойственно группам американских художников), где заявили о своем «первозданстве» и неповторимости; видеть в них «орфистов» – все равно что «принимать тигра за зебру на том основании, что у обоих полосатая шкура». Независимо от того, кто был первым, поражает сходство интересов у разных групп художников, пытавшихся выявить и охарактеризовать язык и «лексику», присущие исключительно абстрактной живописи. Обе группы стремились выработать систему, в которой значение или смысл определялось бы не сходством с объектами внешнего мира, а результатом соединения формы и цвета на холсте.

Расселл также был музыкантом и мечтал создать теорию цвета, в которой взаимоотношения между цветом и формой создавали бы ритмы и музыкальные соотношения.

Вверху Морган Расселл. Синхромия в оранжевом цвете: к форме. 1912-1914

Впервые Расселл использовал слово «синхромия» в 1913 году для описания картины, заявляя о главенстве идеи над содержанием. Его собственные исследования цвета продолжались и после 1916 года, когда «синхромизм» как направление пришел в упадок.

ния. Это стремление сотворить «звук» с помощью цвета и формы – вид синестезии, т.е. создание мысленного ощущения-впечатления, при котором одно чувство стимулирует другое, – владело в конце девятнадцатого века французскими *символистами, позже – Купкой и Кандинским. Аналогии с музыкой и другие характерные черты «синхромизма» можно увидеть в монументальной картине Расселла «Синхромия в оранжевом цвете: к форме» (1913–1914). Здесь хроматические сочетания и кубистические структуры оживлены живыми, свободно текущими ритмами и дугами, которые создают ощущение развития действия и динамизма.

В 1913–1914 годах «синхромисты» выставлялись в Мюнхене, в Париже – в галерее Берихайма-младшего, где привлекли внимание критиков Гийома Аполлинера и Луи Вокселя, – в Нью-Йорке, наделав много шума и вызвав споры. Публика была шокирована, однако на американских художников они оказали огромное влияние, особенно после участия в знаменитой нью-йоркской *Armory Show* в 1913 году, когда европейский модернизм добрался до Соединенных Штатов. Среди тех, кого на определенных этапах творческого пути называли «синхромистами», были Томас Харт Бентон (1889–1975, см. *американский риджионализм), Патрик Генри Брюс (1880–1937) и символист Артур Боэн Дейвис (1862–1928). Многие «синхромисты» участвовали в «Выставке-форуме современных американских художников» в Нью-Йорке в 1916 году, которую организовал брат Стентона, Уиллард Хантингтон Райт.

К концу Первой мировой войны «синхромизм» фактически прекратил свое существование, поскольку многие из его приверженцев вернулись к реализму. Разочарование в европейских ценностях, вызванное войной, привело к не-приятию европейского модернизма и возрождению интереса к произведениям, которые представлялись более «американскими» (см. *американский риджионализм и *социальный реализм). Тем не менее, Макдоналд-Райт вернулся к «синхромистской» живописи после смерти Расселла в 1953 году.

Основные собрания

Художественный музей, Монтклэр, Нью-Джерси

Художественный музей Фредерика Уэйсманта

Университет Миннесоты, Миннеаполис

Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

W.C.Age. *Synchromism and Color Principles in American Painting* (1965)

The Art of Stanton MacDonald-Wright

(Каталог выставки, Вашингтон, 1967)

G.Levin. *Synchromism and American Color Abstraction* (1978)

M.S.Kushner. *Morgan Russell* (1990)

ОРФИЗМ

«Орфический кубизм»... искусство живописного воспроизведения новых структур из элементов... созданных исключительно самим художником и... наделенных полнотой реальности.

ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР. ХУДОЖНИКИ-КУБИСТЫ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕДИТАЦИИ. 1913

Термин «орфизм», или «орфический кубизм», придумал в 1913 году поэт и критик Гийом Аполлинер (1880–1918), чтобы описать то, что он считал «движением» внутри *кубизма. В отличие от кубистских работ Пабло Пикассо или Жоржа Брака, эти новые абстрактные картины представляли собой яркие ромбы и спирали интенсивного цвета, растворяющиеся друг в друге. Аполлинер в разное время называл художников Марселя Дюшана (1887–1968, см. *дадаизм), Франсиса Пикабия (1879–1953, см. *дадаизм), Фернана Леже (1881–1955, см. *кубизм), Франтишека Купку (1871–1957), а также Робера (1885–1941) и Соню Делоне (1885–1979) «орфистами», увидев в их творчестве тенденцию к дальнейшей фрагментации кубизма через цвет.

Слово «орфический» (мелодичный, чарующий, как музыка Орфея) было любимым прилагательным поэтов-символистов (в том числе Аполлинера), отсылающим к древнегреческому мифу о певце и музыканте Орфее, игравшем на лире и усмирявшем своей музыкой диких зверей. Для этих поэтов Орфей был архетипом творца, символом иррациональной силы искусства, одновременно романтической, музыкальной и гипнотической, чью «алхимию» питают мистицизм и оккультизм. Аполлинера особенно привлекала возможность слияния музыки с другими искусствами, что и символизировал Орфей. Воодушевленный дружбой с Пикабиа и его женой Габриэль Бюффе-Пикабиа, занимавшейся музыкой, а также недавно опубликованной книгой Василия Кандинского (см. *«Синий всадник») «О духовном в искусстве» (1912), Аполлинер выстроил аналогии между музыкой и живописью и применил их по отношению к новым художникам. Он полагал, что их абстракции чистого цвета, лирические и чувственные, оказывают непосредственное воздействие на зрителей, подобно музыке. «Таким образом, они движутся, — писал он, — к совершенно новому искусству, которое будет соотноситься с известной на сегодняшний день живописью так же, как музыка соотносится с поэзией».

Чешский художник Купка не сомневался в «музыкальной» силе своего искусства, и часто подписывал свои письма «Симфонист цвета». Однако самым важным аспектом творчества Купки является, по всей видимости, мистицизм, к которому он тяготел с детства. В Чехии юношей он был отдан в ученики к шорнику, который был местным медиумом. Позднее, изучая искусство в Праге и Вене, Купка попал под влияние назарейцев — религиозного течения в живописи — и с энтузиазмом перенял их доктрину духовного символизма в искусстве. Он придерживался этой доктрины на протяжении всего творческого пути, стараясь выявить духовный смысл с помощью абстрактного цвета.



и формы. В 1896 году он поселился в Париже, где зарабатывал на жизнь иллюстрациями и спиритической деятельностью. Благодаря знакомству с кубистами и «хронофотографическим» теориям французского физиолога Этьена Жюля Марея (1830–1904), он реализовал свой интерес к физическим свойствам цвета и изображению движения; результатом стала потрясающая основы абстрактная работа 1912 года «Цветовые круги Ньютона». Купка писал:

Для художника необходимо искать и находить средства, с помощью которых он может выразить материальное подобие всех движений и состояний своего внутреннего мира и охватить все абстракции.

Наиболее яркими представителями орфизма были французский художник Робер Делоне и его русская жена Соня Делоне-Терк. Оба были пионерами цветовой абстракции. Прежде чем выйти замуж за Робера в 1910 году, Соня писала картины, отличавшиеся *фовистской интенсивностью цвета, а между 1912 и 1914 годами создала свои первые абстрактные работы в «орфическом» стиле. Одним из ее самых важных проектов этого периода была совместная работа с поэтом Блезом Сандрарам над его поэмой-коллажем «Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской».

Робер изучал *неоимпрессионизм, оптику, взаимосвязь цвета, света и движения. Он пришел к заключению, что

Вверху: **«Родстер», расписанный в подражание дизайну Сони Делоне, и модель, одетая в пальто и шляпку с тем же рисунком. 1925** Делоне использовала принципы цветовой абстракции в различных произведениях прикладного искусства: она создавала костюмы для Ballets Russes, и одежду для собственных процветающих мастерских и «Симультанного бутика» (Boutique Simultanée, 1925).



«разрушение формы светом создает цветовые плоскости». И здесь прослеживается прямой путь к его картине «Симультанные контрасты: солнце и луна» (1913), в которой главным выразительным средством выступает сочетание цветовых ритмов. Аполлинер назвал картины Делоне «раскрашенным кубизмом», но сам Делоне считал свое творчество логическим развитием *импрессионизма и *неоимпрессионизма и для его описания даже придумал собственный термин «симультанизм»:

У меня была идея такого типа живописи, который технически зависел бы только от цвета и цветовых контрастов, но развивался бы во времени для симультанного восприятия... Я использовал

научный термин Шеврёля «симультанные контрасты», чтобы описать это.

Вера «орфистов» в музыкальность и духовную силу творчества сделала их естественными союзниками немецких *экспрессионистов, особенно группы *«Синий всадник». В 1911 году Кандинский пригласил Делоне принять участие в первой выставке «Синего всадника». Его картины, представленные там, оказали огромное влияние на Франца Марка, Августа Макке и Пауля Клее, который в 1912 году побывал у Робера Делоне в Париже.

Парижский дебют «орфистов» состоялся в марте 1913 года в Салоне Независимых. Аполлинер снова стал их защит-

ником. Он поспешил с ликованием провозгласить в журнале «орфистов» *Montjoie!*: «Кубизм умер, да здравствует кубизм. Царство Орфея близко!» К этому времени супруги Делоне приобрели популярность и собрали вокруг себя многих авангардных художников и писателей, поддерживавших их творчество. Каждую неделю они ходили в Танцевальный зал Бюлье, который, по словам Сони, был тем же, «чем Мулен де ла Галет – для Дега, Ренуара и Лотрека». Именно для этих выходов она создала свои первые модели одежды, вдохновленные картинами «орфистов».

Термину «симультанизм», придуманному Робером Делоне, суждено было спровоцировать дискуссии, которые привели группу к финалу. Перед Первой мировой войной идея «одновременности» – не только в визуальных искусствах, но также в музыке и литературе – стала на короткое время одной из самых часто обсуждаемых тем. Аполлинер перенял термин, чтобы описывать собственные стихотворения-«калиграммы», и в книге «Художники-кубисты» (1913) объяснил его значение, утверждая, что «работы художников-«орфистов» должны одновременно доставлять чисто эстетическое удовольствие, которое очевидно и является структурообразующим, а также передавать возвышенный подтекст, который и является сюжетом». Это отражало всеобщий интерес к философским и психологическим идеям о «длящемся настоящем» и роли интуиции в художественном опыте, как это преподносилось в работах, подобных знаменитой книге Анри Бергсона «Введение в метафизику», появившейся в 1903 году.

Но Робер Делоне и Аполлинер не сошлись во мнениях по поводу точного значения «одновременности» в отношении искусства. В 1914 году они поссорились. Робер очень обидел Аполлинера, назвав его «французским футуристом». Аполлинер больше не использовал термин «одновременность» в своей художественной критике и теперь обратил внимание на итальянских *футуристов. Другие художники, которых он называл «орфистами», отказались от термина, и он вышел из употребления.

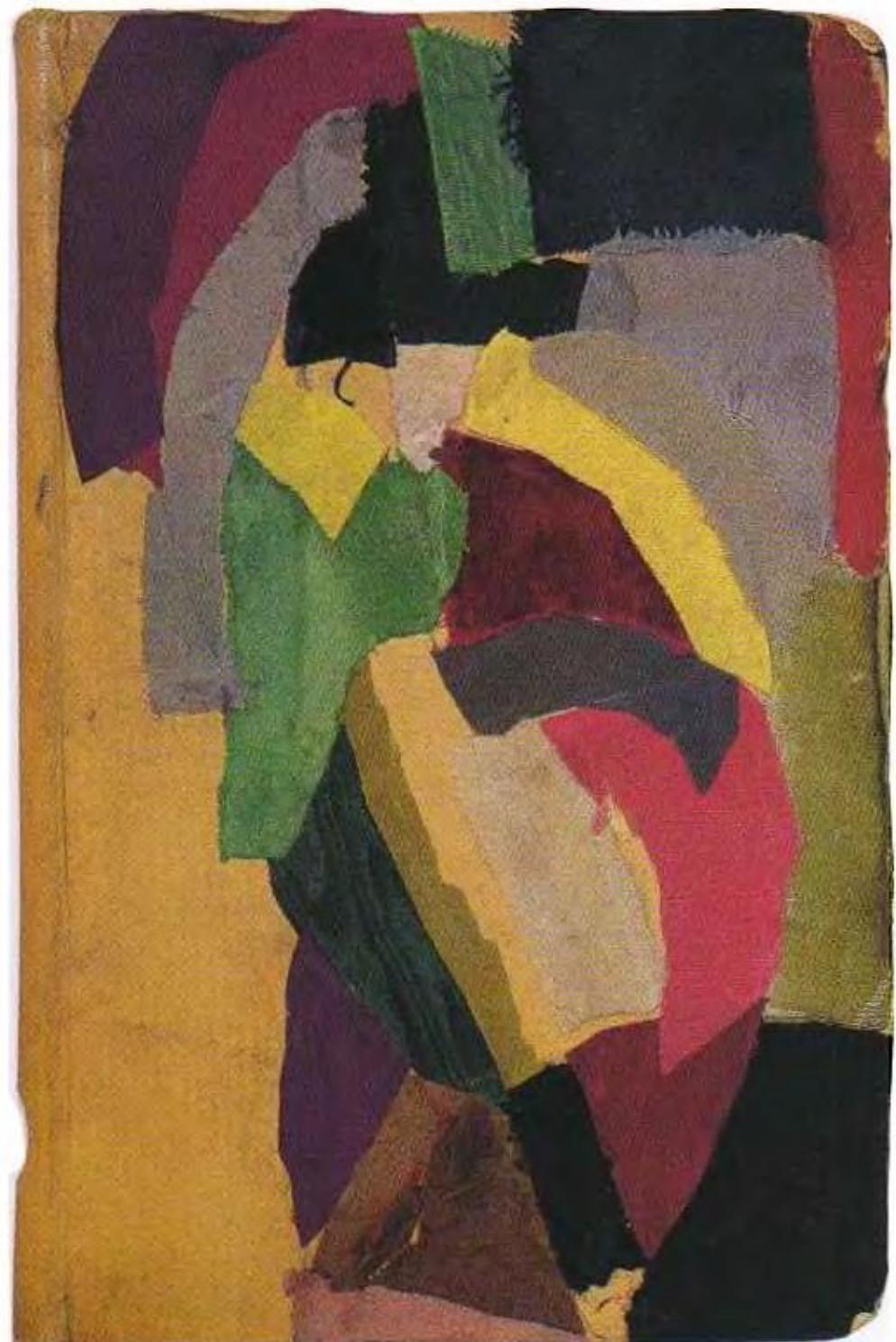
Пока Робер продолжал свои искания в области «чистой живописи», Соня, чтобы обеспечить семью во время и после Первой мировой войны, занималась, в основном, прикладными видами искусства, благодаря чему и прославилась. Ее исключительное чувство цвета, талант дизайнера и одежда, созданная ею для знаменитостей – таких как голливудская актриса Глория Свенсон или писательница и общественный деятель Нэнси Кунард, сделали ей имя в мире международной моды и дизайна одежды. Во время войны

Вверху: Соня Делоне. Дизайн тканевой обложки для книги. 1912
Во всех видах своей разнообразной деятельности, будь то живопись, иллюстрации, коллажи, дизайн одежды и декоративные книжные переплеты, Соня Делоне, в отличие от «научных» методов ее мужа Робера, предпочитала интуитивный подход

На предыдущей странице: **Робер Делоне. Круговые формы:**

Солнце – Луна (Солнце и луна. Симультанность № 2). 1913

Робер Делоне использовал цвет для создания ритмических соотношений внутри почти абстрактных композиций. Он называл свои картины «симультанными контрастами», сознательно употребляя термины, которые использовал французский химик М.Э.Шеврель, разработавший теорию цвета.



супруги Делоне познакомились в Мадриде с Сергеем Дягileвым (см. *«Мир искусства»), и он заказал им эскизы костюмов и декораций для «Клеопатры», восстановленной «Русскими балетами». Позднее, в 1920-е годы, Соня и Робер создавали картины и дизайнерские проекты в стиле *Ар Деко. В 1930 году Соня вернулась к живописи, став членом ассоциации «Абстракция–творчество», к которой год спустя присоединился и Купка.

Основные сокращения

Галерея современного искусства, Прага
Национальный музей современного искусства, Париж
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

R.Shattuck. *The banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I* (1968)
V.Sparte. *Orphism* (1979)
S.A.Buckberrough. *Robert Delaunay* (1982)
S.Baron and J.Damase. *Sonia Delaunay: the Life of an Artist* (1995)

ЛУЧИЗМ

Мы объяляем духом нашего времени: брюки, куртки, зрелица, трамваи, автобусы, аэропланы, железные дороги, величественные корабли – какая красота...

МАНИФЕСТ ЛУЧИСТОВ, 1913

История лучизма (от слова «луч»), изобретенного художниками Михаилом Ларионовым (1881–1964) и Наталией Гончаровой (1881–1962), берет свое начало с выставки под названием «Мишень», открывшейся в Москве в марте 1913 года. Там были показаны работы лучистов, созданные после 1911 года, наряду с их неопримитивистскими работами и кубофутуристическими полотнами Казимира Малевича (1878–1935). В апреле 1913 года появился манифест лучистов.

Подобно многим современникам (см. *«Синий всадник», *кубизм, *футуризм, *синхромизм, *орфизм, *вортicism), лучисты посвятили себя созданию абстрактного искусства с совершенно самостоятельным языком. По словам Ларионова, искусство лучистов может рассматриваться как «синтез кубизма, футуризма и орфизма». «Если мы хотим написать точно то, что мы видим, тогда мы должны писать сумму отраженных от предмета лучей», – заявлял он. Согласно Ларионову, на картинах лучистов изображены

не предметы, а пересечения лучей, отраженных от них. Поскольку лучи изображаются красками, логично, что лучизм стал «живописным стилем, свободным от реальной формы», создающим то, что Ларионов назвал «четвертым измерением». Использование динамичной линии для передачи движения и высокое формулование манифеста сближают лучистов с итальянскими футуристами, к тому же они продемонстрировали сходное увлечение машинной эстетикой.

Ларионов и Гончарова стали важными персонами русского авангарда уже в то время, когда участвовали в деятельности общества «Бубновый валет», которое пропагандировало стиль, представляющий собой уникальный сплав

Наталия Гончарова. Аэроплан над поездом. 1913

Гончарова разделяла страстное увлечение футуристов машинами и механизированным движением. Вместе с Ларионовым она опубликовала манифест лучизма, который оказал большое влияние на следующее поколение русского авангарда.



западного авангарда и русского народного искусства. В основе лучизма также лежит синтез различных влияний: с одной стороны, это «ломаные», граненые как алмаз поверхности, обнаруживаемые в творчестве русского *символиста Михаила Врубеля (1856–1910), с другой – интерес Ларионова к науке, оптике и фотографии (он открыл современный прием, который московский фотограф А. Трапани назвал «лучистым гумми»).

Пропагандируя свое новое искусство, русские лучисты и футуристы часто писали в стиле лучизма собственные портреты, предназначенные для общественных мероприятий – парадов или лекций. Ларионов объяснял:

Мы соединили искусство с жизнью. После длительной изоляции художников мы громко позвали жизнь, и жизнь ворвалась в искусство, теперь пришло время искусству вторгнуться в жизнь. Изображение наших лиц – начало вторжения. Вот почему наши сердца так бьются.

Неопримитивистское и лучистское творчество Ларионова и Гончаровой появилось на выставках, его обсуждали в журналах, оно быстро снискало известность в России и Европе. Между 1912 и 1914 годами лучистские работы были показаны в Лондоне, Берлине, Риме, Мюнхене и Париже; широкое международное внимание привлекла и огромная персональная выставка Гончаровой в Москве в 1913 году, где было представлено более 700 картин. Французский поэт и критик Гийом Аполлинер выступал в защиту их произведений, а русская поэтесса Марина Цветаева

определенна творчество Гончаровой как «точку, где встретились Запад и Восток, Прошлое и Будущее, народ и индивидуум, труд и талант».

К началу революции 1917 года Ларионов и Гончарова уже обосновались в Париже, они отказались от лучизма в пользу своего более «примитивного» стиля и занимались, главным образом, созданием костюмов и декораций для танцевальных постановок, в частности для «Русских балетов» Сергея Дягилева. Несмотря на недолгое существование направления, творчество лучистов и их теория оказали влияние на следующее поколение русских художников-авангардистов, в особенности на Малевича и *супрематистов, и содействовали развитию абстрактного искусства в целом.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон.

Литература

C.Gray. *The Russian Experiment in Art 1863–1922* (1986)
J.E.Bowl. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism* (1988)
A.Parton. *Mikhail Larionov and the Russian Avant-garde* (1993)
Y.Kovtun. *Mikhail Larionov* (1997)

СУПРЕМАТИЗМ

С точки зрения супрематиста явления предметной природы сами по себе не имеют значения; существенным является лишь чувство как таковое, совершенно независимо от окружения, в котором оно было вызвано.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ, 1927

Супрематизм был искусством чистой геометрической абстракции, которое между 1913 и 1915 годами изобрел русский художник Казимир Малевич (1878–1935). Ранее Малевич работал в неопримитивистской и кубофутуристической манерах и входил в круг Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой (см. *«Бубновый валет» и *лучизм). Но к 1913 году он занял более радикальную позицию. Позднее Малевич объяснял: «В 1913 году, отчаянно пытаясь избавить искусство от балласта предметно-изобразительного мира, я нашел спасение в форме квадрата». Геометрические формы, в особенности квадрат, не встречающиеся ни в природе, ни в традиционной живописи, символизировали для Малевича превосходство другого мира, гораздо более зна-

чимого, чем мир видимый. Малевич был христианским мистиком и, подобно своему соотечественнику Василию Кандинскому (см. *«Синий всадник»), верил, что творчество и восприятие искусства являются собой независимую духовную деятельность, не связанную с какими-либо политическими взглядами, практическими или общественными целями. Он полагал, что это мистическое «переживание» или «ощущение» (противопоставленное человеческим эмоциям), полнее всего могут выразить основные компоненты живописи – очищенные форма и цвет.

В предреволюционной России супрематизм вскоре стал одним из двух радикальных художественных направлений, основанных на геометрической абстракции. Вторым был

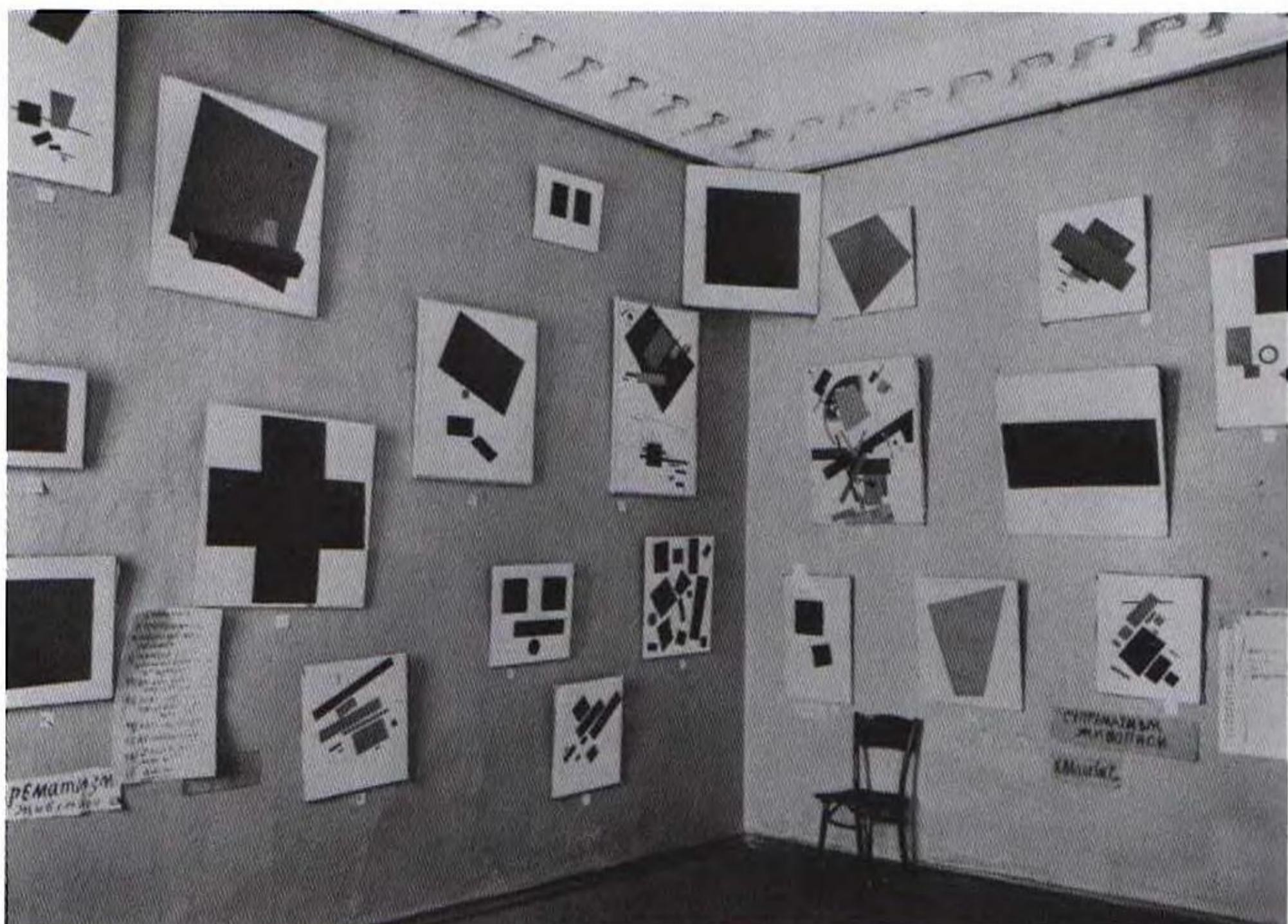
*конструктивизм, возглавляемый Владимиром Татлиным, который, напрямую оппонируя Малевичу, считал, что искусство должно служить социальной цели. Идеологический раскол между двумя группами явился причиной напряженного соперничества двух лидеров, кульминацией которого стала объединенная «Последняя футуристическая выставка картин „0.10“», состоявшаяся в Санкт-Петербурге в декабре 1915 года. Творчество двух группировок было демонстративно представлено в разных залах.

Сама выставка, продемонстрировавшая свыше 150 работ четырнадцати художников, стала триумфальной. Это было первое появление перед публикой картин супрематистов, сопровождаемое манифестами и брошюрами, в том числе брошюрой Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм», где он объяснял, что такое супрематизм, и претендовал на его авторство. Знаменитый «Черный квадрат» (1915) стал темой многочисленных дискуссий. В своем манифесте Малевич охарактеризовал черный квадрат как «нуль формы», а белый фон — как «пустоту за пределами этого ощущения», и поместил эти рассуждения в контекст своего кредо:

Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только мы увидим чисто живописное произведение...

искусство идет к самоцели творчества — к господству над формами природы.

Подобно другим представителям его поколения (см. *футуризм, *орфизм и *синхромизм), Малевич верил в способность искусства передавать ощущение звука, дух научных достижений и то, что он называл «чувством бесконечности». После своих ранних работ, с характерными для них простыми геометрическими формами, написанными черной, белой, красной, зеленой и синей красками, он начал использовать более сложные формы, более широкий цветовой диапазон и светотень, создавая иллюзию пространства и движения, когда кажется, что элементы парят перед холстом. Это отражено в названиях многих картин — «Супрематическая композиция: аэроплан в полете» (1914—1915), «Супрематическая композиция, выражаящая ощущение беспроводного телеграфа» (1915) и «Супрематическая композиция, передающая ощущение мистической «волны» из космического пространства» (1917). Поиски Малевичем изобразительного языка, на котором можно будет говорить непосредственно с подсознанием, достигли кульминации в серии «Белое на белом» 1917—1918 годов. Он представил эту серию белых квадратов, тонко проравленных на белом фоне, с таким комментарием: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое. За мной, товарищи



авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма». Картины «Белое на белом» можно также рассматривать в контексте противоборства супрематистов и конструктивистов (Александр Родченко практически сразу откликнулся работой «Черное на черном», тем самым метафорически уничтожая работу Малевича).

Супрематизм привлек множество последователей, среди которых были Любовь Попова (1889–1924), Ольга Розанова (1886–1918), Надежда Удальцова (1886–1961), Иван Пуни (1892–1956) и Ксения Богуславская (1892–1972). После Октябрьской революции 1917 года, несмотря на неприязнь Малевича к идеи утилитарности искусства, супрематизм процветал. В 1918 году одна газета сообщила: «Повсюду в Москве расцвел супрематизм. Вывески, выставки, кафе — все супрематическое. Можно с уверенностью сказать: наступил супрематизм».

Большинство художников-авангардистов искренне поддержали революцию; некоторое время новая власть даже приветствовала экспериментальное искусство. В 1919 году серия Малевича «Белое на белом» была представлена на «Десятой государственной выставке». Абстрактные произведения и супрематизм — важном показе 220 абстрактных работ различных направлений, на котором абстракционизм объявили «советским искусством». Это был звездный час супрематизма.

Малевич переехал в Витебск и посвятил себя преподаванию, литературной деятельности и архитектуре (он делал макеты футуристических домов и городов). Он заменил Марка Шагала на посту директора Витебской художественной школы и основал группу УНОВИС («Увердители нового искусства»), в которую входили Илья Чашник (1902–1929), Вера Ермолаева (1893–1938), Эль Лисицкий (1890–1947), Николай Суетин (1897–1954) и Лев Юдин (1903–1941). Художники УНОВИСа применили супрематизм в дизайне фарфора, ювелирных изделий, текстиля, а на третью годовщину революции в 1920 году разрисовали все стены в городе.

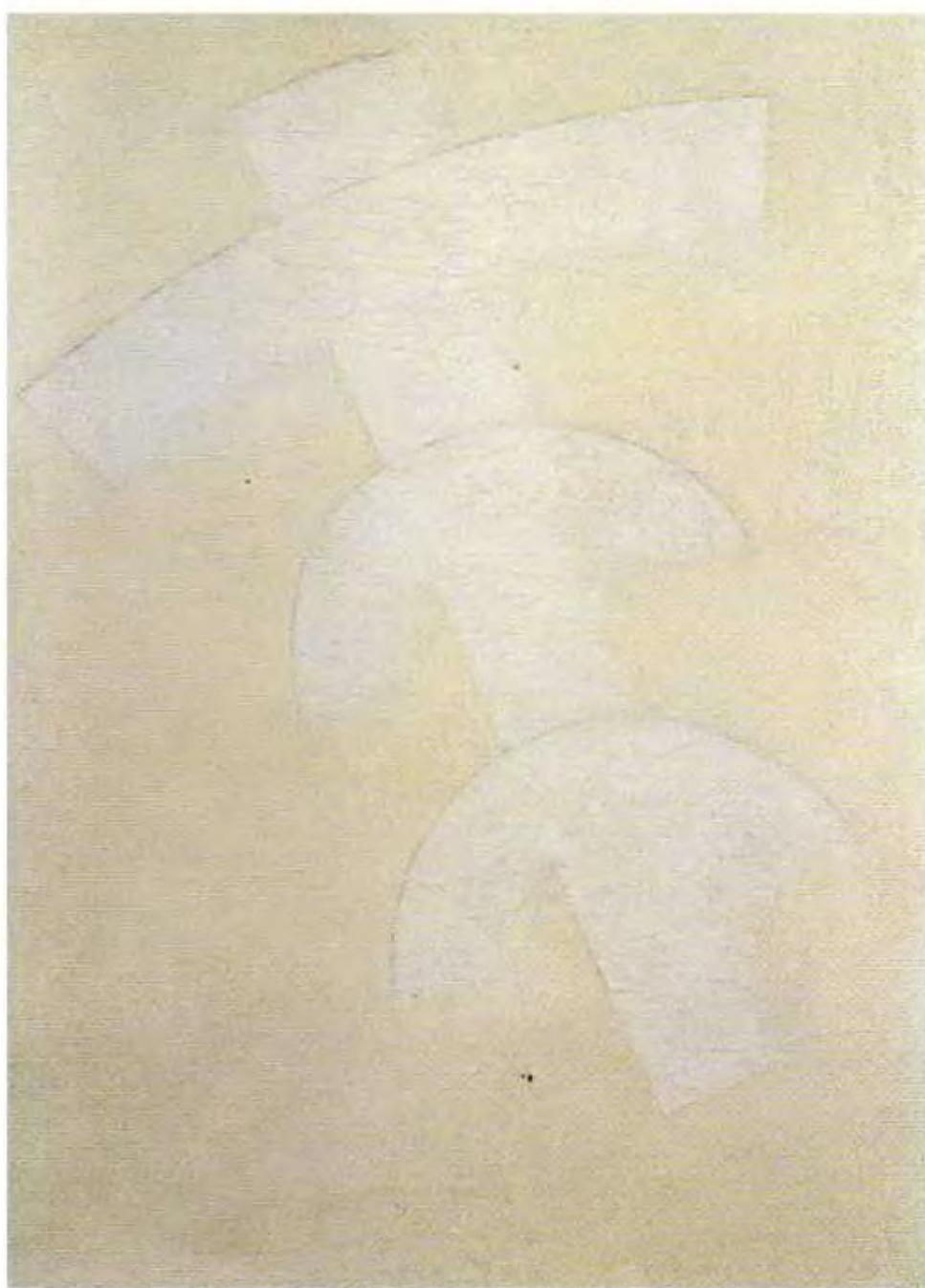
Рисунки Малевича и его макеты зданий и городов создавались не с функциональной или практической целью, а как абстракции, чтобы ухватить суть, или «идею», проекта. Вскоре принцип «чистого искусства» впал в немилость — художники обратились к утилитарному искусству и индустриальному дизайну. Сначала супрематизм был вытеснен конструктивизмом, а затем, в конце 1920-х годов, когда пришел конец государственной поддержке экспериментального абстрактного искусства, — социалистическим реализмом. Хотя Малевич остался в Советском Союзе вплоть до своей смерти в 1935 году, его личная слава изрядно потускнела.

Вверху: Казимир Малевич. Супрематическая картина. 1917–1918

У Казимира Малевича было очень много последователей. Несмотря на радикальность теоретических формулировок, сам способ изображения (холст, краска) был вполне традиционен в отличие от конструктивистского «культа материалов».

На предыдущей странице: Картины Казимира Малевича на выставке «0,10». Санкт-Петербург, 1915

«Черный квадрат» Малевича, висит, как икона, в красном углу галереи. Пуни и Богуславская провозгласили в «Манифесте супрематистов»: «Картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенная смысла».



Однако к этому времени идеи и разработки Малевича достигли Центральной и Восточной Европы. Большая ретроспективная выставка его творчества, проходившая в Польше и Германии в 1927 году, и издание *Баухаузом в том же году собрания его очерков «Абстрактный мир» принесли его идеям широкую известность. Супрематизм стал исходной точкой для других направлений, оказав влияние не только на европейский конструктивизм, но также на преподавание дизайна в Баухаузе, *интернациональный стиль и *минималистское искусство 1960-х годов.

Основные собрания

Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Городской музей, Амстердам
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Литература

Annelly Juda Fine Art Gallery. *The Suprematist Straight Line* (1977)
C.Gray. *The Russian Experiment in Art 1863–1922* (1986)
J.E.Bowl. *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism* (1988)
C.Douglas. *Malevich* (1994)
Д.Сарабьянов, А.Шатских. *Казимир Малевич. Живопись. Теория.* (1993)

КОНСТРУКТИВИЗМ

Искусство – в жизнь!

ВЛАДИМИР ТАТЛИН

Около 1914 года, когда Казимир Малевич разрабатывал *супрематизм, Владимир Татлин (1885–1953) создал первые конструкции, положившие начало конструктивизму (ранее художники-конструктивисты называли себя «производственниками»). Этому направлению предстояло через шесть лет занять место супрематизма и стать ведущим стилем России.

На выставке, с которой начался супрематизм – «Последней футуристической выставке картин „0,10“» (Санкт-Петербург, декабрь 1915), – Татлин показал свои радикальные абстрактные «живописные рельефы», или «контррельефы». Эти необычные ассамбляжи были выполнены из промышленных материалов – металла, стекла, дерева и штукатурки – и включали «реальное» трехмерное пространство в качестве скульптурного материала. Подобное введение «реальных» материалов и «реального» пространства в скульптуру оказалось в будущем такое же революционное воздействие на художественные практики, как и картины Малевича.

И супрематизм, и конструктивизм использовали идеи *кубизма и *футуризма. Подобно последнему, они воспевали механизированную культуру. Но, несмотря на визуальное сходство их работ, имеющих абстрактный геометрический характер, Малевич и Татлин придерживались противоположных мнений относительно роли искусства. Малевич верил, что искусство – особый род деятельности, свободный от социальных или политических обязательств. Татлин, напротив, был убежден, что искусству можно и должно оказывать влияние на общество. Этот идеологический конфликт не только препятствовал созданию единого движения абстрактного искусства в России, но в конечном счете стал причиной раскола внутри конструктивизма.

К 1917 году к Татлину присоединились несколько художников, в том числе братья Наум Габо (1890–1977) и Антон Певзнер (1884–1962), а также супруги-соратники Александр Родченко (1891–1956) и Варвара Степанова (1895–1958). Называя себя «производственниками», они намеревались исследовать такие художественные свойства материалов, как форма и цвет, и передать атмосферу современного технологичного века.

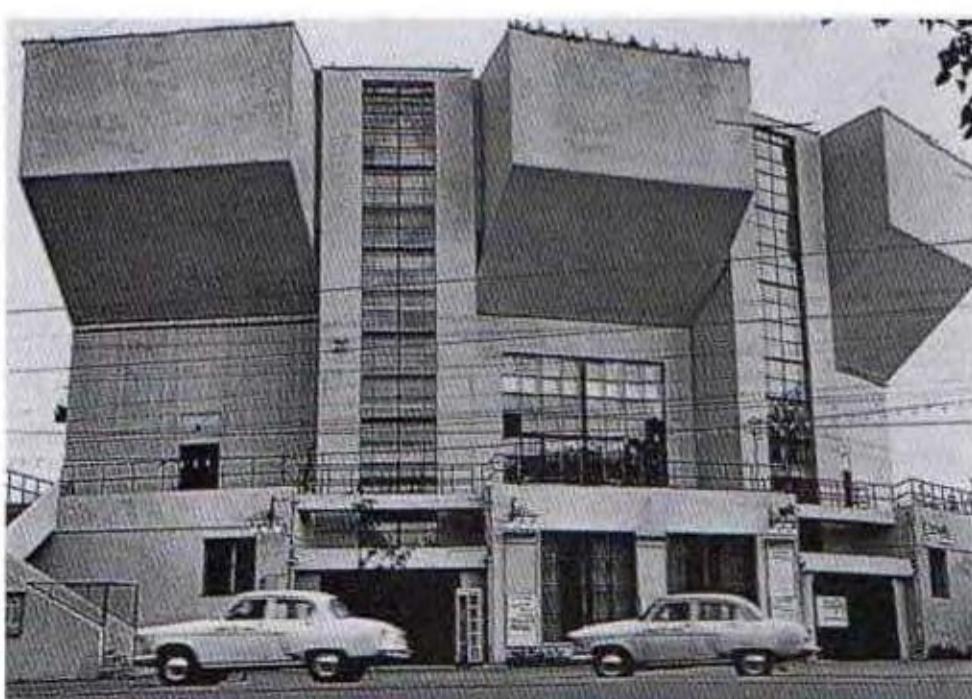
Большевистская революция 1917 года дала им великий шанс. «Производственники» жаждали принять участие в создании нового общества, проповедуемого политическими деятелями нового режима, и получили возможность работать бок о бок с рабочими, учеными и инженерами. Власть, в свою очередь, была рада заполучить художников, поддержавших революцию. Татлин, в частности, откликнулся на происходящие события с большим воодушевлением, его Памятник III Интернационалу соответствовал видению и политиков, и художников. Заказанный отделом ИЗО Наркомпроса в 1919 году, памятник, в действительности, представляет собой макет здания Третьего Конгресса Коммунистического Интернационала, который проходил в Москве в 1921 году. Проект был смелым и утопическим по сути: его невозможно было построить в технологически отсталом Советском Союзе. Тем не менее, он остается ярким, хотя и горьким напоминанием об утопической советской мечте и страстной вере в то, что современный художник-инженер может играть интегрирующую роль в создании нового общества.

В первые послевоенные годы шли бесконечные споры о роли искусства и художника в новом коммунистическом обществе. Башня Татлина, которую он охарактеризовал как «союз простых художественных форм (живописи, скульптуры и архитектуры) ради практической цели», свидетельствовала о движении в сторону социальной ангажированности.

Слева: Константин Мельников. Клуб имени Русакова, Москва, 1927
Архитектура Мельникова продемонстрировала «геометрически прогрессивные» конструкции, которые контрастировали с логарифмическими спиральными знаменитой башни Татлина. Мельников использовал современные материалы для создания эффекта монументальности.

На следующей странице: Владимир Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919

Памятник должен был представлять собой грандиозную спиралевидную башню из стали с расположенным внутри высокотехнологичным информационным центром и экранами на открытом воздухе для трансляции новостей и пропагандистских программ, а также устройством для проецирования изображения на облака. Татлин с трубкой в руках стоит перед проектом памятника.







Не все «производственники» были от этого в восторге. В августе 1920 года Габо и Певзнер покинули ряды конструктивистов. В «Реалистическом манифесте», сопровождавшем их выставку под открытым небом в Москве, были сформулированы пять принципов нового конструктивного абстрактного искусства. Основные положения манифеста (отказ от «изобразительности» цвета, линии, массы и объема; призыв к использованию «настоящих» промышленных материалов) не представляли собой предмета спора, но братья дистанцировались от мнения Татлина относительно социально-политической ангажированности искусства. Следствием этого стал идеиний конфликт между двумя фракциями «производственников», причем и те, и другие, сбивая с толку публику, называли себя конструктивистами. Габо раскритиковал макет татлинского Памятника III Интернационалу («не чисто конструктивное искусство, а всего лишь имитация машины»), а Татлин, Родченко и Степанова опубликовали «Программу группы производственников», в которой вновь подтвердили свою приверженность «производственному искусству» художника-инженера. Эта позиция соответствовала идеям коммунистического режи-

ма, многие же сторонники «чистого» искусства, такие как Габо и Певзнер, покинули Россию. Габо эмигрировал в 1922 году, а Певзнер в 1923-м; их версия конструктивизма получила распространение на Западе под именем европейского, или международного, конструктивизма.

В России «производственное искусство» (или «советский конструктивизм») по-прежнему развивалось и привлекало новобранцев. В 1921 году на выставке «5x5=25» Родченко, Степанова, Любовь Попова (1889–1924), Александр Веснин (1883–1959) и Александра Экстер (1884–1949) представили пять работ. В пояснениях к каталогу они объявили о смерти станковой живописи и своем решении обратиться к «производственному искусству». В том же году Родченко, Степанова, Константин Медунецкий (1899–1935), братья Владимир (1890–1982) и Георгий (1900–1933) Стенберги, Карл Иогансон (ок.1890–1929) и Алексей Ган (1893–1940) образовали «Первую рабочую группу конструктивистов». Ган, художник-график, был главным теоретиком группы. Он писал:

Используя научный и гипотетический подход к данному делу, группа заявляет о необходимости соединения идеологической составляющей с формальной для того, чтобы достичь подлинного перехода от лабораторных экспериментов к практической деятельности.

Многие конструктивистские теории принимали форму лозунгов, например: «Долой искусство! Да здравствует технология!» и любимый татлинский – «Искусство – в жизнь!» Манифесты конструктивистов были опубликованы в авангардных журналах «Леф» (Левый фронт искусств) и его преемнике – «Новый Леф», а Ган пропагандировал конструктивистскую идеологию в своей книге «Конструктивизм» (1922).

Эпохой расцвета конструктивизма были начало и середина 1920-х годов. На службе нового общества конструктивисты взялись за оформление всего на свете, от мебели и типографской продукции до керамики и костюма. Ольга Розанова (1886–1918), Густав Клуцис (1895–1944), Георгий Якулов (1884–1928), Эль Лисицкий (1890–1947) пытались применить приемы абстрактного искусства на практике: так, Попова и Степанова работали в области текстильного дизайна; Веснин, Попова, Якулов и Экстер создавали театральные декорации и костюмы; Лисицкий оформлял книги и выставки, а Родченко занимался фотографией и плакатом. Лисицкий придумал «ПроУНЫ» («Проекты

Вверху: Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. 1919–1920
В знаменитом пропагандистском плакате времен Гражданской войны Эль Лисицкий передает суть простыми и мощными графическими символами, вместо того чтобы использовать слова и изображения в привычном сочетании.

Слева: Разворот журнала «Леф», 1923, № 2
Здесь представлены эскизы спортивной одежды Варвары Степановой (слева) и логотипов Александра Родченко (справа). Степанова, как и Попова, была выдающимся модельером. Дизайнер-конструктивист становился не просто художником, а мастером-творцом, посвятившим себя общественной цели.



утверждения нового») — так он называл свои двух- и трехмерные абстрактные картины. В 1923 году Лисицкий представил на Большой Берлинской художественной выставке «Комната-ПроУН» — небольшой отсек с рельефом, располагающимся по всей поверхности стены.

Процветала и конструктивистская архитектура, зачастую остававшаяся в стадии проектов. Иван Леонидов (1902–1959), Константин Мельников (1890–1974) и братья Александр, Леонид (1880–1933) и Виктор (1882–1950) Веснины одними из первых обратились к смелому дизайну, используя современные материалы и подчеркивая назначение и конструкцию различных частей здания. Эти особенности стали типичными для конструктивистской архитектуры в Советском Союзе и важной частью архитектурного «словаря» *интернационального стиля. В 1929 году Лисицкий описал эти особенности применительно к проекту здания газеты «Правда» А. Веснина в Москве (1923):

Все дополнительное оборудование... такое как надписи, объявления, часы, репродукторы и даже подъемники внутри, представляют собой неотъемлемые элементы дизайна и составляют единое целое. Это и есть эстетика конструктивизма.

Советский конструктивизм в качестве неофициального стиля коммунистического государства перестал быть господствующим к концу 1920-х годов. Был принят сталинский пятилетний план, официальным стилем коммунизма позднее был объявлен *социалистический реализм. Однако к этому времени принципы русского конструктивизма получили мировую известность благодаря деятельности художников-эмигрантов, таких как братья Певзнеры, и тех художников, которые находились за границей в длительных командировках, как Эль Лисицкий.

Между 1921 и 1928 годами Лисицкий побывал в Германии, Нидерландах и Швейцарии, налаживая контакты с многочисленными группами художников-авангардистов

(среди которых были *дадаисты Георг Грос в Берлине и Курт Швиттерс в Ганновере) и сотрудничая с ними в конструктивистских изданиях и выставках. В 1922 году он организовал и оформил крупную выставку русского абстрактного искусства в Берлине и Амстердаме, на которой были представлены супрематические и конструктивистские работы самого Лисицкого, Малевича, Родченко и Татлина. Современное русское искусство оказало влияние на художников и архитекторов группы *«Де Стейл» и *Баухауза.

Несмотря на разные идеологические программы, визуальный словарь абстрактных геометрических форм, введенный супрематистами и конструктивистами, оказал значительное влияние на живопись, скульптуру, дизайн и архитектуру всего мира. А споры приверженцев «искусства для искусства» и «искусства для жизни», разделившие эти две группы, и само направление конструктивизма, продолжаются на протяжении всей человеческой истории.

Основные собрания

Музей современного искусства, Нью-Йорк
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Галерея Тейт, Лондон
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Литература

J.Milner. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde* (1983)
S.Lemoine. *Alexandre Rodchenko* (1987)
C.Mount. *Stenberg Brothers* (1997)
John E.Bowlt and Matthew Drutt (eds). *Amazons of the Avant-Garde* (Каталог выставки. Музей Соломона Р.Гуггенхайма, 1999)

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

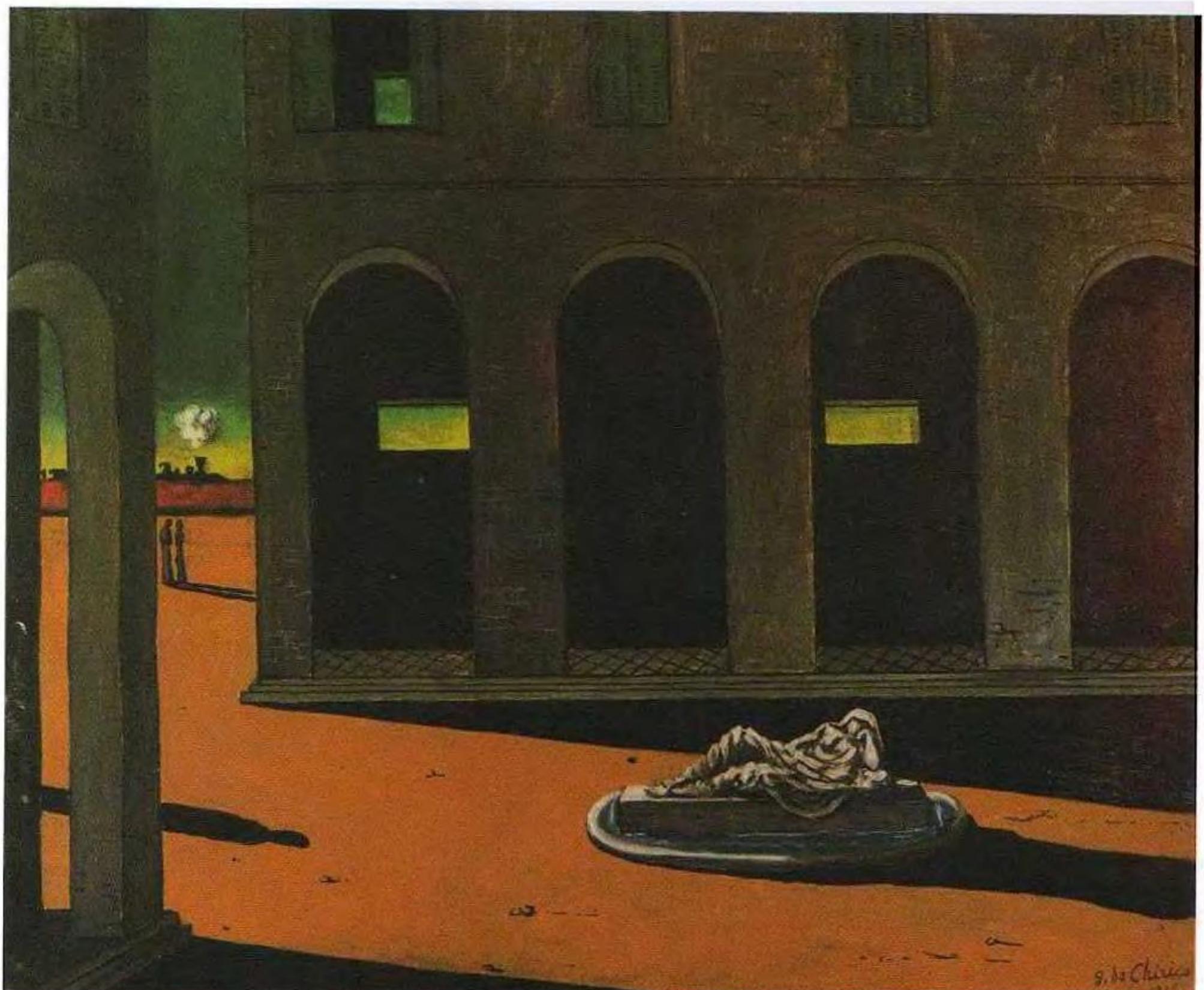
Чтобы стать подлинно бессмертным, произведение искусства должно выйти за пределы человеческого, туда, где отсутствуют здравый смысл и логика.

ДЖОРДЖО ДЕ КИРИКО, 1913

«Метафизической живописью» (Pittura Metafisica) называют стиль, который примерно с 1913 года стал разрабатывать Джорджо Де Кирико (1888–1978) и немного позже — бывший *футурист Карло Карра (1881–1966). В отличие от полных шума и движения футуристических работ, метафизическая живопись тиха и спокойна. Она легко узнаваема по ряду характерных черт: это картины с архитектурными декорациями и классическими атрибутами, с искаженной перспек-

тивой и странными, словно навеянными сновидением, образами; это сочетание несочетаемых предметов — перчаток, бюстов, бананов, поездов и т. ч. самое главное, тревожная, таинственная атмосфера. Не менее странным и пугающим кажется человеческое присутствие (или отсутствие), обозначаемое античными статуями или безликими манекенами.

Для художников-«метафизиков» искусство было пророчеством, а художник — поэтом-прорицателем, который



в моменты «ясновидения» способен сорвать маску видимого, обнажив скрытую под ней «подлинную реальность». Стратегия «метафизиков» состояла в том, чтобы выйти за пределы видимой действительности, лишить спокойствия или поразить зрителя таинственными, не поддающимися расшифровке образами. Не интересуясь ни натуралистическим изображением, ни воссозданием какого-либо конкретного времени или места, они увлеклись сверхъестественным внутри повседневного и, подобно *сюрреалистам, позднее канонизировавшим Де Кирико, стремились к созданию атмосферы, которая отражала бы экстраординарное в ординарном. Де Кирико писал в 1919 году: «Хотя сон – очень странное явление и необъяснимая тайна, гораздо более необъяснимой кажется тайна..., которая, благодаря нашему сознанию, окружает некоторые предметы и аспекты жизни».

На полотнах Де Кирико изображены пустынные городские площади или вызывающие клаустрофобию интерьеры, написанные в мрачных тонах, с театральным освещением и зловещими тенями. Некоторые картины чем-то напо-

минают виды Турин и Феррары, где жил художник. Характеризуя собственное творчество, он говорил об одиночестве, возникающем, когда «натюрморты ожидают, а фигуры замирают». Картины Карра, написанные более светлыми, яркими красками, напротив, обычно демонстрируют лирический подход к изображенным «персонажам» и «событиям» и иногда не лишены юмора. Они приводят в замешательство, но редко бывают мрачными и сделаны скорее в духе «театра абсурда», нежели «жестокого театра».

Карра и Де Кирико познакомились в 1917 году в военном госпитале в Ферраре, где оба приходили в себя после первого расстройства; вскоре они стали работать вместе. Карра объединил Де Кирико, его брата Альберто Савинью (1891–1952), писателя и композитора, и Филиппо де Писсица (1896–1956), поэта, а позднее художника, создав «мета-

Вверху: Джорджо Де Кирико. *Площадь Италии*. 1912

Для картин Де Кирико характерны молчаливые античные статуи, длинные тени, проходящие поезда и пустынные городские площади – все это помогает передать атмосферу таинственности и чувство одиночества.

физическую школу» (*Scuola Metafisica*). Ее основные положения определялись интересом двух братьев к философии Артура Шопенгауэра (1788–1860), Фридриха Ницше (1844–1900) и Отто Вейнингера (1880–1903) – с их работами Джордже и Альберто познакомились в Мюнхене, где жили с 1906 по 1908 год. Идея Шопенгауэра об интуитивном знании, теория загадочного у Ницше, понятие геометрической метафизики у Вейнингера – все это подпитывало собственные концепции художников.

Поддержка и идеи исходили также от Гийома Аполлинер (1880–1918), французского поэта и художественного критика, первым, в 1913 году, назвавшим живопись Де Кирико «метафизической». Между 1911 и 1913 годами, пока Де Кирико жил в Париже, они встречались регулярно. В то время Аполлинер был увлечен *орфизмом, и некоторые «орфические» темы (душеспасительная миссия искусства, восприятие искусства как мистической и эзотерической деятельности) можно найти в творчестве художников «метафизической школы».

«Школа» просуществовала приблизительно до 1920 года: ожесточенный спор между Де Кирико и Карра о том, кто является создателем направления, привел к расколу группы. К этому времени стиль «метафизической живописи» получил распространение благодаря изданию журнала *Valori plastici* («Пластические ценности», 1918–1920), который устраивал также передвижные выставки. В 1921 году на выставке под названием «Молодая Италия» царили метафизические картины Карра, Де Кирико и Джорджо Моран-

ди (1890–1964), адаптировавшего отдельные элементы их стиля.

Несмотря на недолгий срок существования «школы», стиль «метафизической живописи» пользовался огромным влиянием до конца 1920-х годов: в Италии, помимо прочих художников, его испытали на себе члены *итальянского новеченто – Феличе Казорати и Марио Сирони, в Германии – Георг Грос (см. *новая вещественность), Оскар Шлеммер (см. *Баухауз) и Макс Эрист (см. *сюрреализм), а в Париже Де Кирико провозгласили выдающимся предвестником сюрреализма.

Основные собрания

Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Брера, Милан
Государственная галерея, Штутгарт, Германия

Литература

G. de Chirico, *Giorgio de Chirico* (1979)
P. Gimferrer, *Giorgio de Chirico* (1989)
G. de Chirico, *Giorgio de Chirico and America* (1996)
K. Wilkin and G. Morandi, *Giorgio Morandi* (1999)

ВОРТИЦИЗМ

В сердце водоворота находится огромное безмолвное пространство, где сконцентрирована вся энергия. И здесь, в точке сосредоточения, пребывает Вортицист.

УИНДЕМ ЛЬЮИС

«Вортицизм» основал в 1914 году писатель и художник Уиндем Льюис (1884–1957) с целью вернуть британскому искусству присущую ему динамику, чтобы оно могло соперничать с континентальным европейским *кубизмом, *футуризмом и *экспрессионизмом. И хотя вскоре началась Первая мировая война, Льюис и его коллеги сумели создать впечатляющее количество работ. Среди них были картины, состоявшие как будто из вырезанных «блоков» цвета, механические, «инопланетные» скульптуры, литературные произведения, где безграничное презрение перемешано с пылким восторгом.

В прошлом Льюис был членом «Мастерской Омега» Роджера Фрая, но после размолвки с последним ушел оттуда и в 1914 году основал конкурирующую группу «Мятежный художественный центр». К нему присоединились художники, неудовлетворенные, так же как и он, фраев-

ской эстетикой *постимпрессионизма и принципами движения «Искусств и ремесел»: Фредерик Этчелз (1886–1973), Эдвард Водсворт (1889–1949) и Катберт Гамильтон (1884–1959). Вскоре участниками группы стали Джессика Дисмор (1885–1939), Хелен Сондерс (1885–1963), Лоуренс Аткинсон (1873–1931), Уильям Робертс (1895–1980) и французский скульптор и живописец Анри Годье-Бжеска (1891–1915). С вортицизмом были связаны также Дэвид Бомберг (1890–1957), Джейкоб Крамер (1892–1962), британский футурист Кристофер Невинсон (1889–1946), фотограф Олвин Коберн (1882–1966) и американо-britанский скульптор Джейкоб Эпстайн (1880–1959).

Важными литературными союзниками вортицистов были американские поэты Томас Стернз Элиот (1888–1965), живший в Великобритании, и Эзра Паунд (1885–1972), а также философ Томас Эрнест Хьюм (1883–1917).



Статьи и лекции Хьюма, написанные в начале 1914 года, расчистили группе дорогу. Он был убежден в том, что современное искусство должно быть «угловатым... холодным и геометрическим при изображении человеческого тела... часто совершенно неживого и искаженного, способного вписываться в жесткие линии и кубические формы». Это высказывание Хьюма вполне подходит для характеристики многих работ «вортцистов».

Льюис и художники «Мятежного художественного центра» хотели вырвать британское искусство из тисков прошлого и создать современную, резкую абстракцию, соответствующую окружавшему их миру. Паунд и Льюис основали в 1914 году журнал *Blast: Review of the Great English Vortex*, чтобы подробно изложить идеи нового направления, которое Паунд назвал «вортцизмом» (англ. *vortex* – вихрь, водоворот). В водовороте Паунд видел «точку максимальной энергии» и определил его как «слепящий узел или пучок... из которого, сквозь который и в который непрестанно устремляются идеи». Льюис писал, что «художник современного направления – дикарь... эта чудовищная, гремящая, журналистская, иллюзорная пустыня современной жизни обслуживает его, как природа обслуживала технически более примитивного человека».

Вверху Уиндем Льюис. Тимон Афинский. 1913

Хотя основными сюжетами «вортцистских» работ были машины и заводы, Льюиса интересовали также классические и литературные темы, особенно те, что соответствовали его специальному беспжалостно-механистическому стилю.

Вовлеченност в вск машин была важнейшей особенностью стилистики и образного ряда вортцизма. «Вортцисты» хотели, чтобы в их искусстве присутствовали «формы механизмов, фабрик, новых грандиозных зданий и мостов». Они использовали угловатый стиль и машиноподобные формы, но в отличие от американских *прецизионистов предпочитали не изображать машины напрямую.

Единственная выставка «вортцистов» была организована в июне 1915 года в лондонской галерее Доре. Льюис продолжил свою критику в каталоге выставки, определяя вортцизм как:

- а) активность в противоположность изящной пассивности Пикассо;
- б) смысл в противоположность той скуче и фабульности, за которые были осуждены сторонники натурализма;
- с) непременное Движение и Активность (такая, например, как умственная деятельность) в противоположность имитатору кинематографу, суете и истерикам футуристов.

Подобно многим европейским предвоенным направлениям, вортцизм стал жертвой войны 1914 года. Годье-Бжеска и Хьюм погибли в бою, да и остальные почти все отправились из Англии на действительную военную службу. Льюис, Водсворт, Робертс и Невинсон служили военными художниками и в геометрическом стиле запечатлевали трагические события военного времени.

Всю войну Паунд предпринимал героические попытки держать вортцизм на плаву. Он опубликовал воспоминания о Годье-Бжеска, писал статьи о направлении и поддержал Коберна в его стремлении создать вид абстрактной фотографии, которую они назвали «вортографией». Паунд также уговорил нью-йоркского коллекционера Джона Куинна начать собирать творчество «вортцистов» и организовать их выставку в Нью-Йорке в 1917 году.

Несмотря на свой недолгий век, вортцизм оставил след в искусстве и подготовил почву для будущего развития британской абстракции. В 1920-х и 1930-х годах отдельные элементы вортцизма проникли в мейнстрим – и массовое сознание – благодаря плакатам для лондонского транспорта Эдуарда Макнайта Коффера (1890–1954).

Основные собрания

Имперский военный музей, Лондон
Лондонский музей транспорта, Лондон
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

W.Wees. *Vorticism and the English Avantgarde* (1972)
R.Cork. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age* (1975)
D.Peters-Corbett. *Wyndham Lewis and the Art of Modern War* (1998)
P.Edwards. *Wyndham Lewis* (2000)

ВЕНГЕРСКИЙ «АКТИВИЗМ»

Журнал «МА» хочет основать не новую художественную школу, а совершенно новое искусство и миропонимание.

ИВАН ХЕВЕШИ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК «МА»



Венгерский «активизм» был авангардным художественным, литературным и политическим движением, которому примерно в 1914 году положил начало поэт, романрист, литератор и теоретик Лайош Кацшак (1887–1967). Он собрал вокруг себя передовых художников, писателей, критиков и философов, стремящихся преобразовать искусство и создать социалистическое общество. Среди этих художников были Шандор Бортник (1893–1976), Йозеф Немеш Ламперт (1891–1924), Ласло Мохой-Надь (1895–1946), Ласло Пери (1899–1967), Янош Маттиш Теутч (1884–1960) и Лайош Тихани (1885–1938). Объединяющим моментом был не единый стиль группы, а неприятие художниками *юностипрессионизма, тогда еще сохранявшего влияние в Венгрии. В своих попытках создать радикальное, современное искусство они обратились к новейшим международным течениям, таким как *кубизм, *футуризм, *экспрессионизм, а позднее *дадаизм и *конструктивизм.

Свои социальные и художественные идеи «активизм» распространял через издаваемый Кацшаком журнал *A Tett* («Действие»), семнадцать номеров которого вышли с ноября 1915 года по сентябрь 1916-го. Позднее *A Tett* был запрещен за «пропаганду, враждебную нации», но Кацшак тотчас же ответил новым журналом – *МА* («Сегодня»), выходившим в Будапеште с ноября 1916-го до его запрещения в июле 1919 года. *МА* Кацшак издавал вместе со своим зятем, художником-графиком Белой Уицем (1887–1972).

С 1917 по 1919 год группа организовывала выставки своих работ в Будапеште. Она поддержала в 1919 году недолго просуществовавшую Венгерскую Советскую республику. После крушения 133-дневной республики многие «активисты», в том числе Кацшак, Ламперт и Уиц были арестованы, большинство затем было вынуждено эмигрировать; художники поселились в Австрии, Германии, Франции и Советском Союзе.

Вверху: **Лайош Кацшак. Живописная архитектура** (*Bildarchitektur*). 1922 Кацшак так сказал о своих картинах в «Манифесте активистов» 1921 года: «Архитектура – синтез нового порядка... Абсолютная картина – это живописная архитектура. Искусство изменяет нас, и мы обретаем способность трансформировать то, что нас окружает».

В мае 1920 года в Вене Кацшак возобновил выпуск *МА*, ставшего международным художественным периодическим журналом, вокруг которого группировались венгерские эмигранты. До своего закрытия в 1926 году журнал был трибуной для продолжавшихся дискуссий «активистов» о роли искусства в обществе. И журнал, и группа сблизились в творчестве и спорах об архитектуре со своими современниками – конструктивистами, дадаистами, *Баухаузом и группой *«Де Стейл»: все настаивали на сходных радикальных реформах. В 1921 году Кацшак обратился к визуальным искусствам. Он создал новый тип чистого геометрического искусства, связанный с *супрематизмом и конструктивизмом и основанный на принципах современной архитектуры, который назвал «живописной архитектурой» (*Bildarchitektur*).

В следующем году Кацшак и Мохой-Надь издали «Книгу новых художников» (*Buch neuer Künstler*) – иллюстрированный обзор искусства и архитектуры конструктивистов, футуристов и пурристов, в которой также были изображения автомобилей, аэропланов и машин, подчеркивающие восхищение авторов машинными формами и их веру в способность функциональной архитектуры преобразовать общество. Активистско-конструктивистские теории Кацшака оказали влияние на многих его современников, среди которых были Бортник, Мохой-Надь и Пери. Через Мохой-Надя идеи Кацшака проникли в Баухауз. В 1926 году изгнание Кацшака закончилось, он вернулся в Венгрию и продолжал играть важную роль в авангардных движениях.

Основные сведения

Венгерская национальная галерея, Будапешт

Музей Яноша Паннониуша, Печ, Венгрия

Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

Национальный музей американского искусства, Вашингтон

Литература

L.Neméth. *Modern Art in Hungary* (1969)

The Hungarian Avant Garde, The Eight and the Activists

(Каталог выставки. Галерея Hayward, Лондон, 1980)

Lajos Kassák (Каталог выставки. Галерея Matignon,

Нью-Йорк, 1984)

László Moholy-Nagy, 1895–1946 (Каталог выставки. Музей

Пола Гетти, Лос-Анджелес, 1995)

АМСТЕРДАМСКАЯ ШКОЛА

*Я верен своей программе согласования...
Задача – это функция плюс динамика.*

ЭРИХ МЕНДЕЛЬСОН

Примерно с 1915 года по 1930 год группа голландских архитекторов, большей частью работавших в Амстердаме, создала собственную разновидность «экспрессионистской» архитектуры. Для нее характерны необычные кирпичные здания, созданные в русле местных голландских традиций. Подобно немецким экспрессионистам, к которым они были весьма близки, архитекторы Амстердамской школы верили в способность архитектуры повысить качество жизни. В отличие от своих современников из группы «De Stijl» они отвергли стекло и сталь модернизма.

Ведущими архитекторами Амстердамской школы были Михел де Клерк (1884–1923), Питер Лодевейк Крамер (1881–1961) и Йохан Мельхиор ван дер Мей (1878–1949). Отправной точкой их идей и практики было «рационалистическое» творчество отца современной голландской архитектуры Хендрика Петруса Берлаге (1856–1934), олицетворением которого является здание Фондовой биржи в Амстердаме (1897–1903). Хотя представители Амстердамской школы и отвергли сдержанность, присущую творениям Берлаге, они восприняли его веру в выразительные возможности местного материала – кирпича (красного из Лейдена, серого из Гouda и желтого из Уtrechtта) и творчески использовали в своих постройках открытую кирпичную кладку и бетон. Они опирались также на опыт архитекторов *Ар Нуво – бельгийца Анри ван де Велде и каталонца Антонио Гауди (см. *«модернизм») и, подобно им, были восприимчивы к «экзотике», неевропейским влияниям и природным формам. В их причудливых, веселых зданиях архитектура приобретает законченность благодаря почти скульптурной кирпичной кладке.

Дом пароходного общества (1911–1916) – офисное здание, построенное для шести судоходных компаний, в котором открыто выражены архитектурные идеи Амстердамской школы. Созданный Ван дер Меем совместно с де Клерком и Крамером, роскошно декорированный кирпично-бетонный фасад скрывает каркас из армированного бетона. В морской тематике декора отражено назначение здания, диагональный вход делает его более выразительным. Результат напоминает фантастичные постройки Гауди и резко контрастирует с рациональной архитектурой, царившей тогда повсюду.

Михел де Клерк. Район Эйген Хаард, Амстердам, 1913–1920

Амстердамская школа осуществила строительство жилья на основе целостной и смелой концепции. За короткое время, пока позволял бюджет, а клиенты предоставляли свободу действий, архитекторы создали живописное зрелище, которое и по сей день придает городу неповторимое очарование.



Перед социалистами, имевшими большинство в городском совете Амстердама, возникла настоятельная необходимость обеспечить жильем быстро растущее население города. Они приветствовали стиль Амстердамской школы, считая, что он подчеркнет благородные устремления и гуманизм их деятельности. От жилищно-строительных ассоциаций начал поступать заказ за заказом; таким образом, Ван дер Мей, Крамер и де Клерк оказали долговременное воздействие на градостроительство в Амстердаме.

Зрелый стиль Амстердамской школы отличался большей сдержанностью, чем тот, в котором был создан Дом пароходного общества. Многие проекты выполнялись в соавторстве – например, проектом района Эйген Хаард (1913–1920) руководил де Клерк, но свой вклад внесли и другие архитекторы. Микрорайоны, созданные Амстердамской школой, внешне напоминают образцы традиционной национальной архитектуры «с соломенными крышами» Хендрикуса Теодоруса Вейдевелда, однако демонстрируют большее структурное единство. Вейдевелл распространял идеи Амстердамской школы через свое издание *Wendingen* («Превращения», 1918–1936), наиболее влиятельный в то время голландский архитектурный журнал. Из-за склонности архитекторов Амстердамской школы к созданию волнистых кирпичных поверхностей, их стиль получил прозвище *schortjesarchitectuur* («фартучная архитектура»).

Несмотря то что один из ведущих архитекторов де Клерк умер в 1923 году, Амстердамская школа и в последующие десятилетия продолжала оказывать влияние на архитектурные проекты в других нидерландских городах и в других странах. Эрих Мендельсон (см. *экспрессионизм) по приглашению Вейдевелда приехал в Амстердам в начале 1920-х годов и посетил строившиеся в то время районы Эйген Хаард и Дагерад. Последствием этой

поездки можно считать строительство шляпной фабрики в Лукенвальде между 1921 и 1923 годами в стиле, образцом для которого послужило творение де Клерка – район Эйген Хаард.

В 1930 году Чарлз Холден (1875–1960), главный архитектор объединения «Лондонский транспорт», также приезжал в Амстердам за вдохновением: он искал стилистическое решение для новых станций лондонской подземки. Влюбившись в кирпичные здания Амстердамской школы, он импортировал в Великобританию элементы их стиля, соединив их с национальными традициями. Архитектура лондонского метро 1930-х годов стала классикой. На таких станциях, как *Sudbury Town* и *Arnos Grove*, голландское влияние проявилось в открытой кирпичной кладке, простых формах и сдержанном декоре. По мнению Николауса Певзнера, историка искусства и дизайна, холденовские станции подземки были «более впечатляющими, чем какие-либо еще английские здания, созданные между 1920 и 1935 годами».

Основные собрания

Михел де Клерк. Район Дагерад, Южный Амстердам
Михел де Клерк. Район Эйген Хаард. Западный Амстердам
Эрик Мендельсон. Шляпная фабрика Стейнберг.
Германн & К°, Лукенвальде, Германия
Йохан Мельхиор ван дер Мей. Дом пароходного общества, Амстердам

Литература

W.Pehnt. *Expressionist Architecture* (1980)
W. de Wit. *The Amsterdam School: Dutch Expressionist Architecture* (1983)
S.S.Frank. *Michel de Klerk 1884–1923* (1984)
M.Bock, et al. *Michel de Klerk (1884–1923)* (1997)

ДАДАИЗМ

Хорошо то, что ты не можешь и, вероятно, не должен понимать дада.

РИХАРД ГЮЛЬЗЕНБЕК. ВОСПОМИНАНИЯ ДАДА-БАРАБАНЩИКА, 1974



Дадаизм – это международное явление, затронувшее многие области человеческого существования; это умонастроение и образ жизни в неменьшей степени, чем художественное направление. Идеи и дела дадаистов охватили во время и после Первой мировой войны Нью-Йорк, Цюрих, Париж, Берлин, Ганновер, Кёльн и Барселону: молодые художники объединялись, чтобы выразить свою ненависть к войне. Для них ужасы войны означали несостоятельность и лживость всех общественно признанных ценностей. Их мишенью сделались не только властные структуры, но также художественный истеблишмент, который в буржуазном обществе равнялся на дискредитировавшие себя социально-политические системы. По их мнению, единственный шанс общества на спасение заключается в том, чтобы разрушить эти системы, основан-

ные на разуме и логике, и заменить их новыми, основанными на первозданной и иррациональной анархии.

Их тактика была осознанно вызывающей. Они яростно атаковали общепринятые традиции искусства, философии и литературы во время своих манифестаций, поэтических чтений, шумовых концертов, на выставках и в манифестах. Они сознательно выбирали для встреч интимно-тесные, камерные места. Они собирались в кабаре «Вольтер» в Цюрихе, галерее «Фото-сессион» Альфреда Штиглица, квартире коллекционеров Уолтера и Луизы Арнисберг, Современной галерее Мариуса де Зайаса в Нью-Йорке и «Клубе Дада» в Берлине; они давали выход своему гневу и требовали полного уничтожения старого, чтобы дать дорогу новому.

Термин «дада» появился в Цюрихе в 1916 году. Существуют различные точки зрения по поводу его «открытия» – и это тоже совершенно в духе дада. Поэту Рихарду Гюльзенбеку (1892–1974) принадлежит правдоподобное утверждение, что он вместе с художником и музыкантом Хуго Баллем (1886–1927) наобум выбрал слово из немецко-французского словаря. Ханс (Жан) Арп (1887–1966) предложил другую, более занимательную историю:

Настоящим заявляю, что Тристан Тцара нашел это слово 6 февраля 1916 года в шесть часов пополудни. Присутствовали я и мои двенадцать детей, когда Тцара впервые обронил слово, наполнившее нас вполне оправданным восторгом.

Вверху: **Марсель Дюшан. Фонтан. 1917 (копия 1963 г.)**

Своим знаменитым фарфоровым писсуаром, подписанным «R.Mutt», Дюшан в свое время проверил художественный мир на непредубежденность, одновременно поставив вопрос о значении подписи при оценке произведения искусства.

Вышеописанное произошло в кафе «Терраса» в Цюрихе, и в моей левой ноздре была брионь.

Дадаистам понравилась многозначность слова. Балль записал в своем дневнике, что «по-румынски дада означает «Да. Да», по-французски — «лошадка-качалка» или «хобби». По-немецки это междометие, означающее простодушное несопримение». Помимо Балля и его жены — певицы Эмми Хенингс (1919—1953) в Цюрихе обосновались и другие активные дадаисты: румынский поэт Тристан Тцара (1896—1963), румынский художник и скульптор Марсель Янко (1895—1984), немецкий художник и режиссер Ханс Рихтер

(1888—1976), Ари и его будущая жена — швейцарская художница, танцовщица и дизайнер Софи Тойбер (1889—1943). Местом их встреч стало кабаре «Вольтер» в бедной части Цюриха у реки. Здесь дадаисты устраивали ежевечерние представления с пением, музыкой, танцами, куклами и декламацией (мероприятия с недоброй славой, на которых поэзия читалась одновременно на трех языках под аккомпанемент шумовой музыки). Балль читал свои «звуковые» стихи (произнося нараспев бес смысленные звуки — «цимцим уралла цимцим цамцибар»), а Тцара и Ари создавали «спонтанные» работы (стихотворения или коллажи), разрывая куски бумаги и разбрасывая их. Описание Тцарой одного из подобных вечеров в 1916 году не оставляет сомнений в том, что на мероприятиях дадаистов царили хаос и перазбериха:

Путаница возобновилась: кубистический танец, костюмы от Янко, каждый человек с собственным большим барабаном на голове, гвалт... гимнастическая поэма, концерт из гласных, шумовое стихотворение, химическое соединение идей в статическом стихотворении... Еще больше выкриков, большой барабан, пианино и беспомощное орудие, публика, срывающая шаблонные одежды, растягивается в эту родильную горячку.

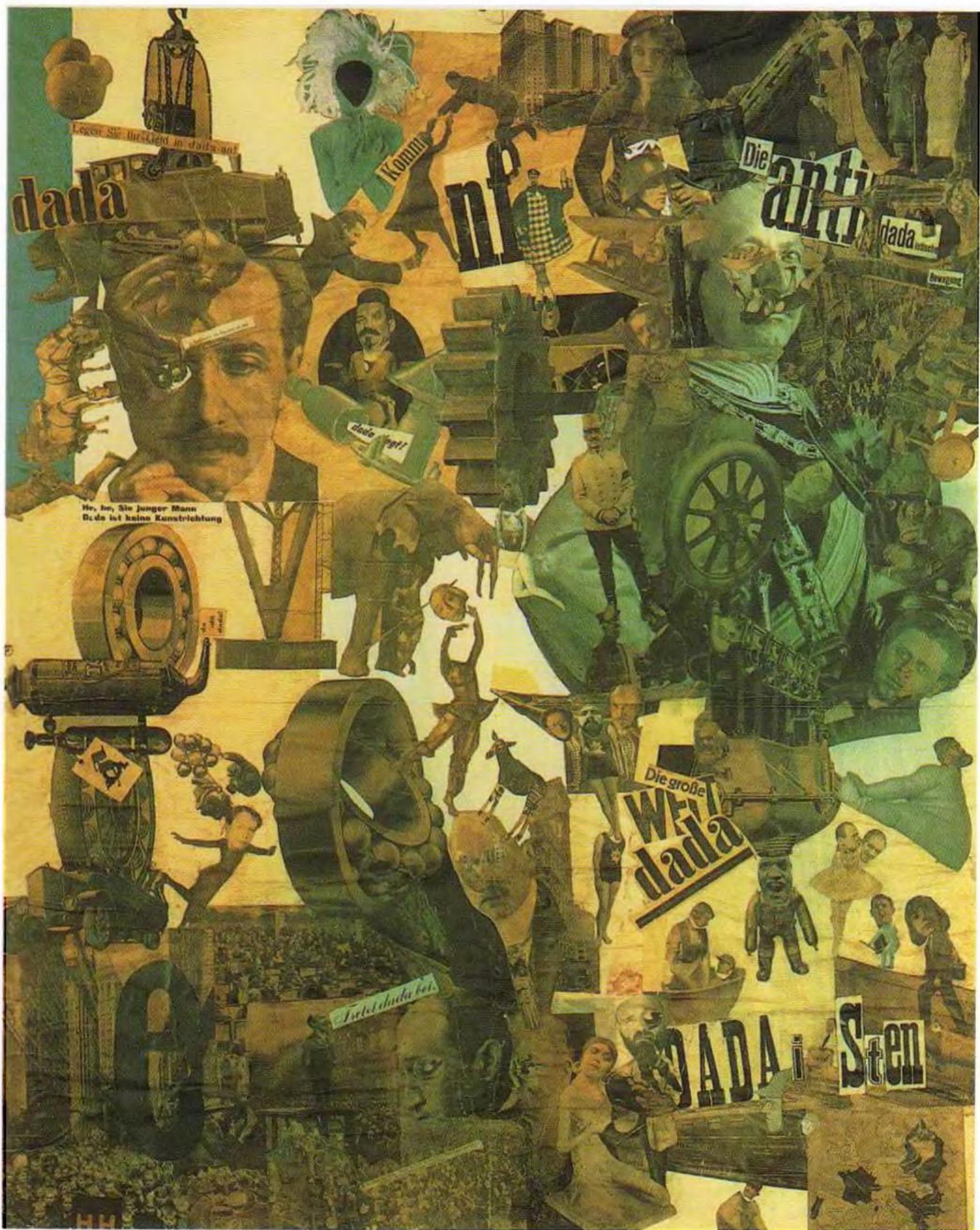
Но все же в этом безумии была своя система. Балль объяснял: «Поскольку очевидно, что ни искусство, ни политика, ни религиозная вера не в состоянии сдержать этот стремительный поток, остается только пускать пыль в глаза и позерствовать из последних сил». Абсурдистские провокации, рискованные или непочтительные (напоминающие запограммированную неистовость и театральность Маринетти и *футуристов), с помощью сатиры, иронии, словесных и прочих игр разносили в пух и прах установленные правила.

До совершенства эту тактику дадаисты довели в Нью-Йорке, где многие из них обосновались во время войны. Это были француз Марсель Дюшан (1887—1968), родившийся во Франции кубинец Франсис Пикабиа (1879—1953), американский *прецзионист и дадаист Мортон Шамберг (1881—1918) и американец Ман Рэй (1890—1977). Созданный Пикабиа «Портрет Сезанна» (1920) — чучело обезьянки, представляющее групповой портрет Сезанна, Ренуара и Рембрандта — и картина Дюшана *L.H.O.O.Q.* (1919) — Мона Лиза с бородой и усами — дерзкие, потрясающие основы атаки на героев мира искусства, ранее не подлежащих обсуждению. Дюшан, изображая Мону Лизу, использовал метод визуальной и вербальной шутки, столь любимой

Слева: Ханс Арп. Коллаж, выполненный по законам случайности. 1916 Уничтожая прошлое, Арп использовал случайность. «Мы искали элементарное искусство, которое спасет человечество от неистового безумия нашего времени».

Напротив: Ханна Хёх. Монтаж с ножом для торта. Ок. 1919 Коллажи Хёх часто включали в себя изображения ее друзей или известных людей. Здесь появляется Баадер (рядом с Лениным) — над надписью «Die grosse dada». Фотография ее партнера Рауля Хаусмана, с телом робота, наклеена ниже.







им самим и его друзьями, вандалистский пафос был усилен непристойным каламбуром в названии: произносимое по буквам, оно звучит по-французски как *Elle a chaud au cul* («У нее пожар в одном месте»). Смакование парадокса и взаимодействие визуального и вербального характерны и для богохульного «Бога» (ок. 1917) Шамберга – водопроводного сифона на деревянном основании, и для «Дара» (1921) Ман Рэя – знаменитого утюга с шипами. В этих работах слиты основополагающие для дадаизма агрессия, юмор и отсутствие почтения к авторитетам. Ман Рэй сфотографировал Дюшана с выбритой на голове звездой – «Марсель Дюшан (стрижка для де Зайаса)» (1921). Возможно, это раний пример *боди-арта, дающий к тому же представление о совместном, часто игровом проявлении дадаизма в тот период.

Люисан давал имена промышленным изделиям, называя это искусством «ready mades» – «готовых предметов». Он утверждал, что его выбор никогда не был продиктован вкусом, но «основывался на реакции визуальной индифферентности». Подобная дадаистская практика изъятия предметов из их привычного контекста и провозглашения их искусством – коренным образом изменила традиционные для визуального искусства представления.

Активность дадаизма возросла после Первой мировой войны: его приверженцы разъехались по разным городам Германии и в Париж. Хюльзенбек основал «Клуб Дада» в Берлине, где главными фигурами были Джон Хартфилд (Хельмут Херцфельде, 1891–1968) и его брат Виланд Херцфельде (1896–1988), Йоханнес Баадер (1876–1955), Рауль Хаусман (1886–1971), Георг Грос (1893–1959, см. *новая вещественность) и Ханна Хёх (1889–1979). Для их произведений характерны увлеченность машинами и технологиями, стремление использовать «готовые материалы». Политическая ангажированность в их работах выражена значительно ярче, чем у дадаистов Цюриха или Нью-Йорка.

Рауль Хаусман. Первая международная выставка дадаистов. 1920

Хаусмановская мистификация — Критики на выставке («эти люди тратят время, создавая из обрывков жалкую дрянь») — предвосхитила возмущение прессы. Одетый в военную форму манекен с головой свиньи — причина того, что Грос и Хартфилд (стоит справа) были оштрафованы за дискредитацию армии.

Включение графических фрагментов из повседневной жизни напоминает приемы *кубистов. Своим основным методом они избрали монтаж: либо фотомонтаж, как у Хартфилда и Хёх, либо ассамбляж, как в произведении Хаусмана «Механическая голова: дух нашего века» (1919–1920).

Политизированность дадаистов бросалась в глаза. Хартфилд, позднее ставший непримиримым критиком нацизма, в 1916 году сменил свое немецкое имя Херцфельде на английскую кальку в знак протesta против антибританской пропаганды военного времени. Его использование фотомонтажа превращало фотографическую «реальность» в орудие неистовой полемики. Коллажи Хёх, такие, например, как «Сквозной разрез кухонным ножом последней Веймарской культурной эпохи пивного живота в Германии» (1919–1920) и «Дада-Эрнст» (1920–1921), также отражают бурный и жестокий век – его скорость, технику, урбанизм и индустриализацию. Но помимо прочего, она обращается к опыту современной женщины. Неспокойный политический климат послевоенного Берлина, напряженные отношения между революционным миром дадаистов и антидадаистским миром Веймарского правительства, обеспечили Хёх контекстом, однако ее главная тема – Новая Женщина в борьбе за право самостоятельно определять для себя сферу деятельности. Хёх пыталась отстоять собственную индивидуальность в отношениях с Хаусманом, который, несмотря на свои «феминистские» теории и призывы к секулярной революции, был психологически и физически склонен к насилию. Для своих коллажей она брала из газет и журналов изображения красивых, экзотических, но зависимых женщин, разрезала их и складывала вновь, чтобы показать их истинное состояние фрустрации и беспомощности. Творчество Хёх предвосхитило работы художниц конца двадцатого века, таких как Барбара Крюгер и Синди Шерман (см. *постмодернизм).

В 1919 году Арп и Макс Эрнст (1891–1976, см. *сюрреализм) положили начало кёльнской ветви дадаизма. Эрнст организовал первую выставку дадаистов в Кёльне. К одной из его собственных скульптур был прикреплен топор – для удобства посетителей, если бы они пожелали уничтожить работу. В Ганновере дадаизм представлял Курт Швигтерс (1887–1948). Он называл свою «группу из одного человека» – *Merz*, вероятно, это часть слова *Kommerz* (коммерция) из коллажа 1919 года. Он вновь и вновь использовал это словечко – в поэзии (*Merzgedichte*), названиях картин и журнала (*Merz*, 1923–1932), с которым сотрудничали Арп, Эль Лисицкий и Тео ван Дусбург (см. *конструктивизм и *группа «Де Стейл»). В своих коллажах, рельефах и громоздких конструкциях (*Merzbau*), он любовно превращал в искусство обломки цивилизации (использованные ненужные вещи) – все это повлияет позже на «джанк-арт», *«Ассамбляж» и *«арте повера». Его первый *Merzbau* (колонона-тотем), начатый в 1920 году, был выстроен в его доме в Ганновере. Участки этой необычной скульптурной массы из штукатурки и утиля, он посвящал друзьям – Мондриану, Габо, Арпу, Лисицкому, Малевичу, Рихтеру, Мис ван дер Роэ и ван Дусбургу. Ко времени его отъезда из Германии в 1935 году, кон-

струкция доросла до третьего этажа. В 1943 году это творение — *Merzbau* было уничтожено союзническими бомбами.

К 1921 году многие из тех, кто стоял у истоков дадаизма, в том числе Тцара, Арп, Эрнст, Ман Рэй, Дюшан и Пикабия, оказались в Париже, где к ним присоединились поэты — наиболее крупными фигурами были Луи Арагон, Филипп Супо, Жорж Рибемон-Дессен и Андре Бретон (см. *сюрреализм), а также художники Сюзанна Дюшан (1889—1963, сестра Марселя), ее муж Жан Кротти (1878—1958) и русский художник Серж Шаршун (1888—1975). В Париже дадаизм приобрел литературный и театральный оттенок с кабаре и празднествами. Популярность дадаистских мероприятий у публики вскоре сделала революционных «антихудожников» звездами. Но к тому времени разногласия приверженцев движения уже создавали определенные трудности, и в 1922 году скрытая борьба Тцары, Пикабии и Бретона привела к распаду дада.

Союз дадаистов прекратил свое существование, но деятельность не закончилась. Многие дадаисты обратились к сюрреализму, выросшему из дадаистских корней. Продолжали также появляться проекты, которые можно назвать чисто дадаистскими — из них два самых поразительных были по иронии судьбы созданы уже после кончины движения. Это анархический фильм «Антракт» и балет «Закрыто, или Представление отменяется» (*Relâche*) 1924 года. Поставил фильм Рене Клер (1889—1981), сценарий написал Пикабия, музыку — композитор Эрик Сати (1866—1925), играли Ман Рэй, Дюшан, Сати и Пикабия. Показанный в первый раз в антракте упомянутого балета, короткий немой фильм (продолжительностью тринадцать минут) опрокинул «буржуазные понятия» о кинематографической повествовательности и общепринятые представления о причинной связи, времени и месте, точно так же, как дадаистские предметы искусства внесли смятение в мир традиционного искусства. В балете *Relâche*, поставленном «Шведской балетной труппой» Рольфа де Маре в эффектных декорациях Пикабии, Ман Рэй танцевал на фоне задника из ярких электрических ламп, почти ослепивших публику. Фернан Леже (см. *кубизм) одобрил этот балет. «К черту сценарий, — сказал он. — *Relâche* — это множество пинков во множество задниц, почитаемых и не очень».

Влияние дадаизма оказалось плодотворным и длительным. В 1950-х годах английский художник и писатель Роберт Мазеруэлл издал антологию «Художники и поэты дада» (1951), которая пробудила новый интерес к дадаистам. Их абсурдистская ирония и художественная свобода завладели воображением нового поколения художников и писателей (см. *неодадаизм, *«Новый реализм» и *перформанс). Из наследия дадаизма наибольшее распространение получили его свободолюбие, непочтительность к авторитетам и склонность к эксперименту. Понимание искусства как идеи, утверждение, что искусство можно сделать из ничего; отказ принимать на веру общественную и художественную мораль — безвозвратно изменили искусство. Рихтер точно подметил в своей истории движения «Дада: искусство и антиискусство» (1964):

Это не было художественное движение в общепринятом смысле, это был ураган, разразившийся над миром искусства, как война разразилась над народами. Он пришел без предупреждения с тяжелого нависшего неба и оставил после себя новый день, в котором накопленная энергия, освобожденная дада, проявилась в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых областях, новых людях — и в котором они обращались уже к новым людям.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Художественный музей, Филадельфия
Галерея Тейт, Лондон

Литература

R.Motherwell (ed.) *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (1989)
M.Lavin. *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch* (1993)
H.Richter. *Dada: Art and Anti Art* (1997)
A.Schwartz. *The Complete Works of Marcel Duchamp* (1997)
D.Ades, N.Cox and D.Hopkins. *Marcel Duchamp* (1999)

ПУРИЗМ

Картина — это механизм для передачи чувств.

АМЕДЕ ОЗАНФАН И ЛЕ КОРБЮЗЬЕ

Пуризм представлял собой пост-кубистское движение, история которого началась с выходом книги «После кубизма» (*Après le Cubisme*, 1918) французского художника Амеде Озанфана (1886—1966) и швейцарца по рождению, скульп-

тора и архитектора Шарля Эдуара Жапиера (1887—1965), более известного под псевдонимом Ле Корбюзье (см. *интернациональный стиль). Их обоих разочаровала эволюция *кубизма в сторону искусственной декоративности. Они призыва-



ли к «восстановлению здорового искусства», основанного на чистой, точной образной системе, экономном использовании средств и гармонии пропорций. Источником вдохновения для них послужила бесупречность и красота машинных форм, а движущей силой — вера в то, что классические числовые формулы могут создавать чувство гармонии и, следовательно, радости.

Первая выставка пуритров прошла в 1918 году в галерее Тома в Париже. Объекты — предметы обихода, музыкальные инструменты и т.д. — были кубистские, но стали более узнаваемыми в своем новом, пуритском воплощении. Акцент был сделан не на разрушении предмета, а на подчеркивании его геометрии и простоты. Строго скомпонованные предметы сопоставимых форм с четко очерченными контурами силуэта и прописанной глубиной были выполнены приглушенными красками в ровной, спокойной манере.

Непоколебимая убежденность двух художников в том, что порядок есть одна из основных потребностей человека,

Вверху Ле Корбюзье. Интерьер павильона *L'Esprit Nouveau*, 1925

Пуритский интерьер Ле Корбюзье содержит ряд различных, но тщательно подобранных предметов, включая его собственные картины (справа в отдалении) и картины Леже (справа), венские стулья фабрики Тонета из гнутой древесины, парижскую металлическую парковую мебель и обитые кожей кресла из Лондона.

привела их к созданию всеобъемлющей пуритской эстетики, касавшейся не только живописи, но также архитектуры и дизайна. Борьба за порядок постепенно приобрела черты миссионерской кампании, которая велась со страниц их собственного авангардного литературно-художественного журнала *L'Esprit Nouveau* («Новый дух», 1920—1925), в книгах «К новой архитектуре» (1923) и «Современная живопись» (1925). В очерке «Пуритизм», опубликованном в *L'Esprit Nouveau* (январь 1921), художники писали: «В нашем понимании живопись — не поверхность, а пространство... соединение очищенных, связанных и архитектурно преобразованных элементов».

Когда Ле Корбюзье заявил в 1924 году: «Благодаря машине, определению типичного, процессу отбора, установлению стандарта — новый стиль утвердится сам собой», — он видел в своем воображении функциональный стиль, из которого убрали украшательство. Этот новый стиль заявил о себе в павильоне *L'Esprit Nouveau* для Выставки декоративного искусства в Париже в 1925 году. Двухэтажный пуритский дом Ле Корбюзье вменил скульптуры Анри Лорана и Жака Липшица, созданные промышленным способом *objects types* (типовые предметы), демонстрировавшие гуманистический функционализм, как, к примеру, тонетовская мебель из гнутой древесины.

В 1922 году Ле Корбюзье открыл мастерскую вместе с двоюродным братом Пьером Жаннере (1896—1967), с ко-

торым он работал над многочисленными архитектурными градостроительными проектами, дизайном предметов, даже над созданием прототипа автомобиля в 1928 году. Ле Корбюзье и Жаннере начали делать отдельные предметы мебели совместно с Шарлоттой Перриан (1903–1999) – многие из них, например, шезлонг и кресло из стальных трубок и черной кожи, и сейчас считаются классикой дизайна.

Хотя движение пуризма не развило в живописную школу как таковую, многим художникам – особенно Фернану Леже (см. *кубизм), членам *Баухауза и *прецзионистам – пришлась по вкусу «машинная» эстетика Озанфана и Ле Корбюзье. Примерно к 1926 году пути Озанфана и Ле Корбюзье начали расходиться, но пуристские идеи, и поныне оказывающие едва ли не самое мощное воздействие на архитектуру и промышленный дизайн, уже получили распространение.

ГРУППА «ДЕ СТЕЙЛ»

Искусство – всего лишь суррогат, а настоящей красоты в жизни еще не хватает. Оно будет исчезать постепенно, по мере того как жизнь станет приобретать равновесие.

ПИТ МОНДРИАН. 1937

«Де Стиль» (*De Stijl*, «Стиль») – объединение художников, архитекторов и дизайнеров, возникшее в 1917 году благодаря голландскому художнику и архитектору Тео ван Дусбургу (1884–1931). Несмотря на политику нейтралитета, Нидерланды пострадали во время Первой мировой войны, и целью группы «Де Стиль» стало создание нового, интернационального искусства в духе мира и гармонии. Первыми членами группы были ван Дусбург, голландские художники Барт ван дер Лек (1876–1958) и Пит Мондриан (1872–1944), бельгийский художник и скульптор Георг Вантонгерлоо (1886–1965), венгерский архитектор и дизайнер Вилмош Хусар (1884–1960), голландские архитекторы Якобус Йоханиес Питер Ауд (1890–1963), Роберт ван't Хофф (1887–1979) и Ян Вилс (1891–1972), а также поэт Энтони Кок.

Ван Дусбург, Мондриан, Вантонгерлоо и ван дер Лек уже работали вместе, пытаясь создать абстрактный визуальный словарь, пригодный для практических целей и способный передать их мечту о лучшем обществе. Характерные черты их работ этого периода – использование горизонтальных и вертикальных линий, прямых углов и пря-

Справа: Геррит Ритвeld. Дом Шрёдер, Уtrecht, 1924

Шедевр Ритвела читается как абстрактная композиция взаимосвязанных плоскостей. В жилом пространстве на втором этаже мебель и стены представляют собой единое целое, стены могут двигаться под прямыми углами, позволяя изменять пространство – от одного большого помещения к нескольким маленьким.

Основные собрания

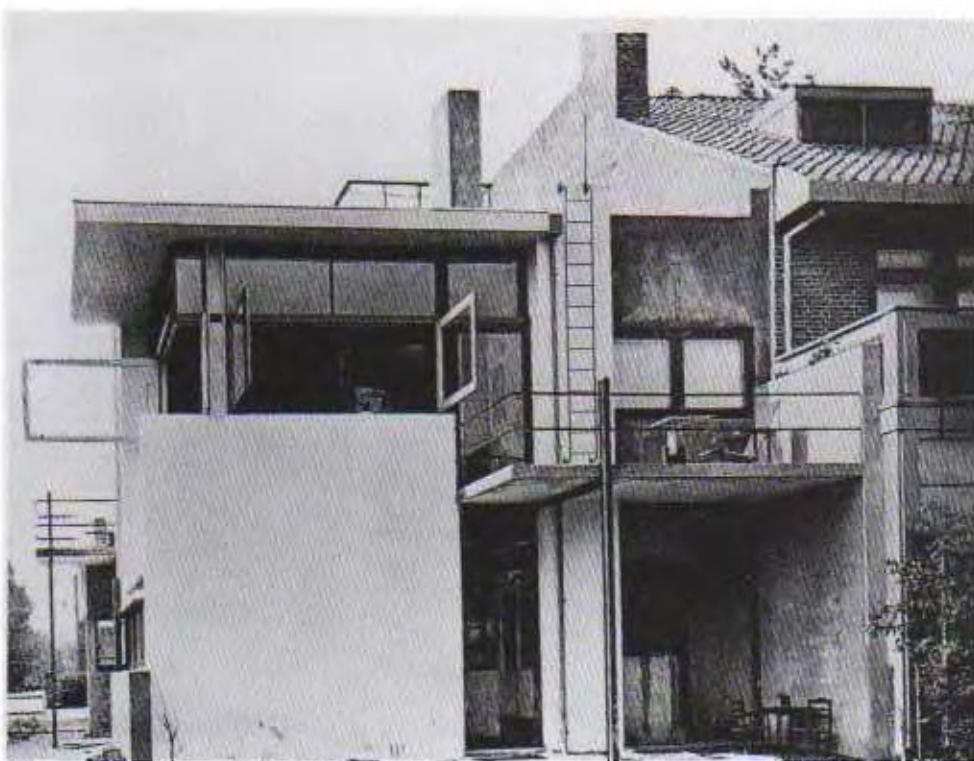
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Художественный музей, Базель, Швейцария
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

Литература

C.Green. *Cubism and its Enemies* (1987)
K.E.Silver. *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (1989)
W.Curtis. *Le Corbusier* (1992)
Jean Jenger, et al. *Le Corbusier: Architect (architect), Painter, Poet* (1996)

угольных плоскостей чистого цвета. В конце концов, они придут к использованию основных цветов – красного, желтого и синего, и нейтральных – белого, черного и серого. Для своего минималистичного стиля Мондриан придумал термин «неопластицизм». В 1917 году он писал:

Эти универсальные пластические средства были открыты в современной живописи в процессе последовательной абстракции формы и цвета: когда это произошло, возникла, фактически



сама по себе, точная пластика чистого соотношения – то есть квинтэссенция предельного чувства пластической красоты.

Мондриан и ван Дусбург верили, что пришли к окончательной формуле нового искусства; об этом свидетельствует название группы – *De Stijl* – и ее девиз: «Цель природы – человек, цель человека – стиль».

Ван Дусбург и Мондриан были главными теоретиками группы, в 1917 году ван Дусбург учредил журнал *De Stijl*,

рекламировавший их идеи. Они считали, что *кубизм пошел недостаточно далеко в разработке абстракции, а *экспрессионизм был слишком субъективен. Несмотря на восхищение *футуризмом, после вступления Италии в войну они дистанцировались от него. Подобно членам *Баухауза и *конструктивистам, они хотели с помощью искусства изменить общество. Война, по их мнению, дискредитировала преклонение перед индивидуальностью, и они попытались найти ей замену в виде более универсальной и нравственной культуры. Как выразился ван Дусбург, они увлеклись «абсолютной девальвацией традиции... решительным разоблачением лиризма и сентиментальности, которые сами по себе обман». Средством достижения этой цели была редукция искусства до самых его основ – формы, цвета и линии. «Искусство, – писал ван Дусбург, – развивает достаточную силу, чтобы воздействовать на всю культуру». Более рациональное и упорядоченное искусство в свою очередь должно привести к обновлению общества, а когда искусство полностью вольется в жизнь, необходимость в нем отпадет.

В основе большинства положений группы «Де Стайл» лежит духовная, даже мистическая позиция. И вряд ли можно считать совпадением то, что многие ее члены выросли в лоне голландской кальвинистской церкви. Художники группы «Де Стайл» интересовались также духовными аспектами других философских систем, например, взглядами философа-неоплатоника М.И.Х.Шёнмекерса, близкого друга Мондриана, и Василия Кандинского. (Кстати, книга последнего «О духовном в искусстве» (см. *«Синий всадник») была знаковым текстом для членов группы.) В произведениях Шёнмекерса постулировались геометрическая упорядоченность вселенной и метафизические смыслы трех основных цветов. Эта теория напоминает взгляды *неоимпрессионистов.

Эстетические принципы группы были изложены в манифесте, состоявшем из восьми пунктов, – он появился в журнале *De Stijl* в ноябре 1918 года с подписями ван Дусбурга, Мондриана, Хусара, Вантонгерлоо, ван't Хоффа, Вилса и Кока; отдельные его издания вышли на голландском, французском, немецком и английском языках, что свидетельствует о надеждах на международный интерес на самом раннем этапе. В следующем году к группе присоединились Геррит Ритвeld и Тео ван Дусбург.

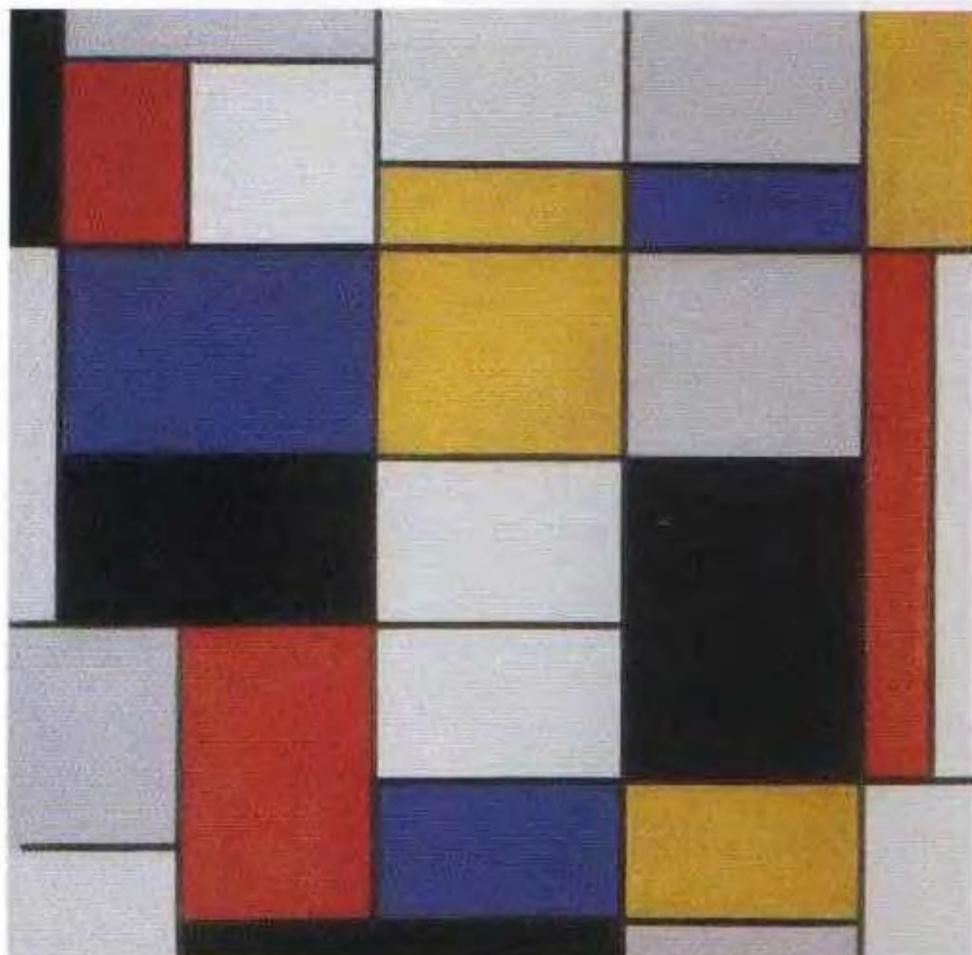
Вверху: Пит Мондриан. Композиция А (Композиция в черном, красном, сером, желтом и синем). 1920

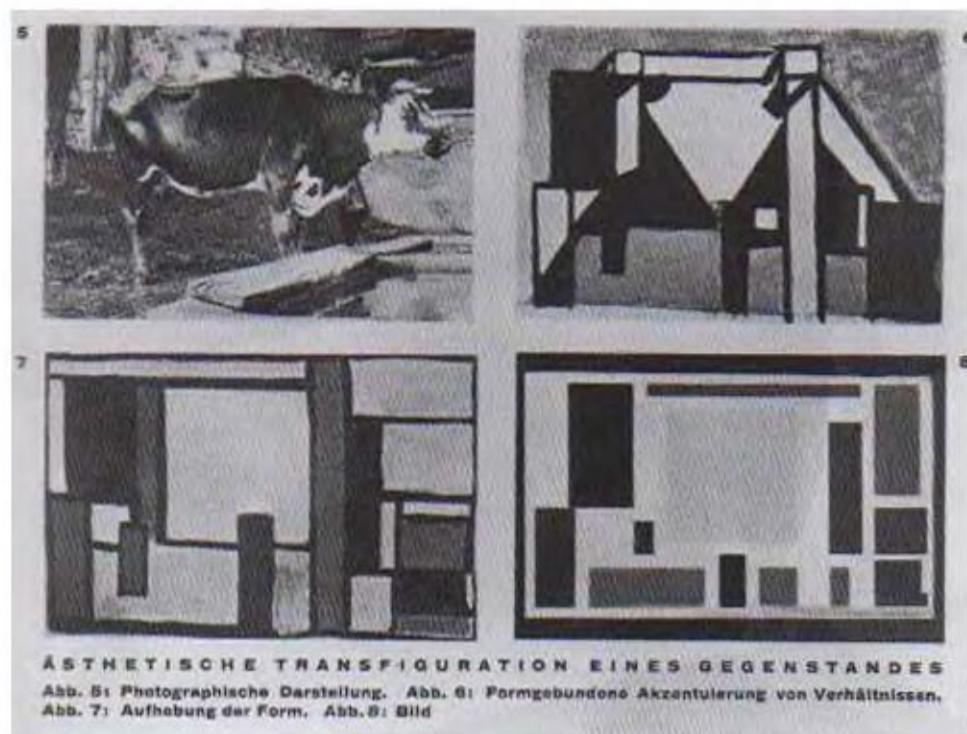
В 1917 году Мондриан написал: «Новая пластика не должна скрывать характерные естественные формы и цвета, поэтому она должна выражаться прямыми линиями и бескомпромиссными основными цветами».

Слева: Геррит Ритвелд. Модель красно-синего кресла. Ок. 1923

Знаменитое кресло Ритвела не только перевело живопись «Де Стайл» в трехмерный мир. Оно также вдохновило ван Дусбурга и Мондриана на то, чтобы сделать последний шаг и ограничиваться с тех пор основными цветами.

На следующей странице вверху: **Фотографии и эскизы из «Принципов неопластического искусства» Тео ван Дусбурга. 1925**
Используя одну из знаменитых тем голландской живописи, ван Дусбург остроумно проиллюстрировал процесс создания абстракции.





ÄSTHETISCHE TRANSFIGURATION EINES GEGENSTANDES
Abb. 5: Photographic Darstellung. Abb. 6: Formgebundene Akzentuierung von Verhältnissen.
Abb. 7: Aufhebung der Form. Abb. 8: Bild

нился архитектор и дизайнер Геррит Ритвeld (1888–1964), что было важным событием, оказавшим значительное влияние как на идеи, так и на продукцию движения. Красно-синий стул Ритвельда, с его подчеркнутыми конструктивными элементами, сочетанием основных цветов с черным каркасом, стал первым примером применения теории неопластического дизайна в декоративно-прикладном искусстве.

Архитектура группы «Де Стиль» придавала чистоту, простоту и порядок живописному творчеству группы, а геометрический абстрактный язык неопластической живописи — прямые линии и углы, гладкие поверхности — находил выражение в трехмерном мире. Подобно своим оппонентам, экспрессионистским архитекторам *Амстердамской школы, архитекторы группы «Де Стиль» черпали вдохновение из двух источников: творчества Хендрика Петруса Берлаге (1856–1934), здания которого показали им пример близкого по духу рационализма, и творений Фрэнка Лойда Райта (см. *«Искусства и ремесла»), чья концепция дома как продукта «тотального дизайна» подогревала их собственные идеи. К этому добавлялось их восхищение творчеством Антонио Сант-Элиа (см. *футуризм). Результатом стал особый архитектурный стиль плоских крыш, гладких стен и подвижных внутренних пространств, которые станут синонимом *интернационального стиля.

Удивительный дом Шрёдер, построенный Ритвельдом в Уtrechtе (1924), во многих отношениях является шедевром направления. Здесь как nowhere в других проектах была достигнута цель группы «Де Стиль» — создание единой жилой среды. Ритвельд спроектировал здание вместе со своей заказчицей — дизайнером интерьеров Трюс Шрёдер-Шредер, которая впоследствии сама стала членом группы. Общее впечатление от сочетания линий, углов и красок в доме такое, словно находишься внутри полотна группы «Де Стиль». Ритвельд объяснял: «Мы избегали старых стилей не потому, что они уродливы, и не потому, что мы не могли бы их воспроизвести, но потому, что наше время потребовало собственной формы и ее проявления».

В 1920-е годы группа «Де Стиль» и ее журнал вышли на международный уровень. Ван Дусбург много путешествовал, устраивая выставки и читая лекции. Будучи в Германии

в 1920 и 1921 годах, он оказал большое влияние на Bauhaus. Благодаря своим поездкам он познакомился с *дадаистами, к которым недолго присоединился, а также, через Эль Лисицкого (см. *конструктивизм), с русским супрематизмом и конструктивизмом.

Новая, международная ориентация ван Дусбурга повлияла на его теоретические и художественные взгляды и, как результат, на движение «Де Стиль» в целом. К 1921 году некоторые члены группы — ван дер Лек, Вантонгерлоо, ван't Хофф, Ауд, Вилс и Кок — покинули ее, а другие представители международного авангарда, в том числе Лисицкий, итальянский футурист Джино Северини, австрийский архитектор Фредерик Кислер и немецкие дадаисты Ханс Ари и Ханс Рихтер, к ней присоединились. Около 1924 года ван Дусбург начал внедрять в свое творчество диагональ, создав модификацию неопластицизма, которую он назвал *«элементаризмом», и это привело к уходу из группы «Де Стиль» Мондриана. «После твоего своеобразного усовершенствования (?) неопластицизма для меня невозможно никакое сотрудничество», — написал Мондриан старому другу. Теперь им предстояло двигаться в разных направлениях. Мондриан продолжал исследовать и оттачивать свою концепцию чистого цвета и формы в творчестве и литературных произведениях; он стал одним из самых значительных художников первой половины столетия и путеводной звездой для абстракционистов всех мастей. Ван Дусбург принял за изучение возможностей диагонали в рамках «элементаризма», а затем, опубликовав в 1930 году манифест «Основа конкретного искусства», стал основателем этого *«конкретного искусства», получившего наиболее полное развитие после его смерти в 1931 году.

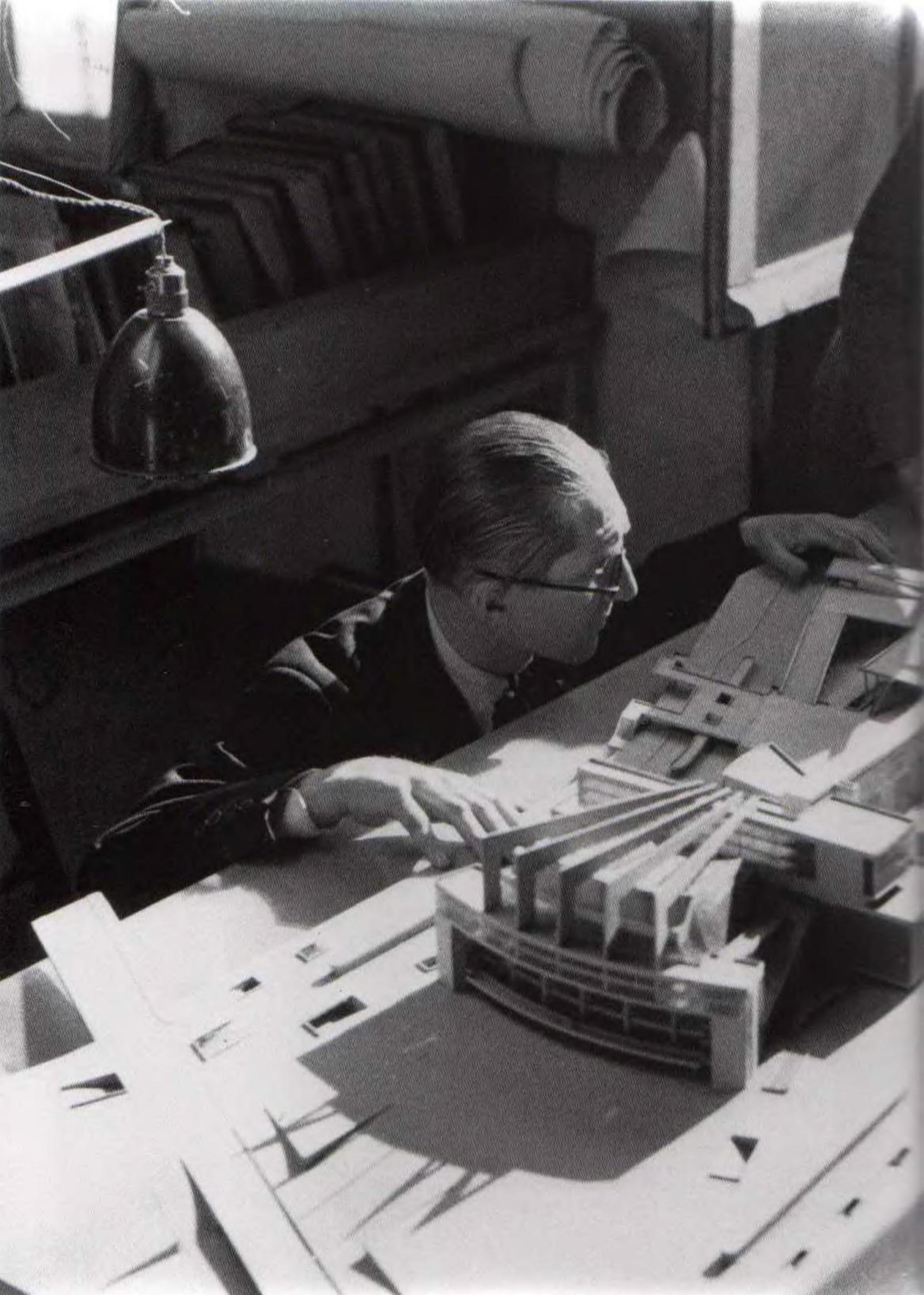
Последний, вышедший в 1932 году, номер журнала *De Stijl* (№ 90) был посвящен памяти ван Дусбурга. Хотя движение «Де Стиль» фактически умерло вместе с ним, его влияние на умы было огромным, оно продолжало вдохновлять художников, дизайнеров и архитекторов. Многие художники и архитекторы группы «Де Стиль» стали членами других международных авангардных групп, таких как «Абстракция—Творчество» и CIAM (см. *интернациональный стиль).

Основные сведения

Художественный музей Карнеги, Питтсбург, Пенсильвания
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Художественный музей Кимбелл, Форт-Уорт, Техас
Музей Крэллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды
Городской музей, Амстердам

Литература

H.L.C.Jaffe. *De Stijl, 1917–1931* (1987)
S.Lemoine. *Mondrian and De Stijl* (1987)
H.Holtzman and M.S.James (eds). *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian* (1987)
P.Overy. *De Stijl* (1991)



1918-1945

■ В ПОИСКАХ «НОВОГО ПОРЯДКА»

РАБОЧИЙ СОВЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

*Искусство и народ должны составлять единое целое.
Искусство должно быть отныне не роскошью для немногих,
а счастьем и жизнью масс.*

МАНИФЕСТ РАБОЧЕГО СОВЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ, 1919

Рабочий совет по делам искусств (Arbeitsrat für Künste) был учрежден в Берлине в декабре 1918 года архитектором Бруно Таутом (1880–1938) и архитектурным критиком Адольфом Бене (1885–1948). Они поставили перед собой цель создать группу художников, способных оказать политическое давление на новое германское правительство в соответствии с линией, которую проводили Советы рабочих и солдат. Долгосрочной же целью было внедрение и популяризация утопической архитектуры в новом обществе, возникшем на пепелище Первой мировой войны. Для

творчества этой группы характерно использование стекла и стали; архитектурные формы словно заимствованы из научной фантастики, и даже светские постройки излучают энергию религиозного свойства.

Вскоре группа насчитывала около полусотни радикально настроенных художников, архитекторов, критиков и заказчиков, живших в Берлине и окрестностях, многие из них уже были членами *Немецкого Веркбунда и *группы «Мост», большинство связано с *экспрессионизмом.

Хотя в Совете были представлены все искусства, самая активная деятельность развернулась в области архитектуры. Среди известных членов Совета были архитекторы Отто Бартнинг (1883–1959), Вальтер Гропиус (см. *Баухауз), Людвиг Хильберсхаймер (1885–1967) и Эрих Мендельсон (см. *экспрессионизм); художники Лайонел Файнингер (см. *Баухауз и *«Синий всадник»), Герман Финстерлин (1887–1973), Эрих Хеккель (см. *группа «Мост»), Кете Кольвиц (см. *«новая вещественность»), Эмиль Нольде (см. *экспрессионизм), Макс Пехштейн (см. *группа «Мост»), Карл Шмидт-Ротлуфф (см. *группа «Мост»); скульпторы Рудольф Беллинг (1886–1972), Георг Кольбе (1877–1947) и Герхард Маркс (1889–1981). Многие из них были членами *«Ноябрьской группы», пропагандировавшей модернизм. Рабочий совет по делам искусств был политизированной организацией, его члены жаждали изменений в системе руководства искусством и архитектурой.

Главной фигурой был Таут, обладавший наибольшим влиянием как основатель Совета. Благодаря ему в творчестве группы нашли отражение утопические тенденции эпохи. Интерес к стеклу и стали выдает влияние как Таута, так и его наставника – писателя-фантаста и поэта Пауля Шеербarta. В книге Шеербarta 1914 года «Стеклянная



ICON AND REVOLUTION
POLITICAL AND SOCIAL THEMES IN GERMAN ART 1918–1933



Вверху слева: Иллюстрация для брошюры, изданной Рабочим советом по делам искусств, апрель 1919. Этую ксилографию, вероятно, создал немецкий живописец и гравер Макс Пехштейн – выдающийся член Совета, основанного за несколько месяцев до этого.

Слева: Бруно Таут. Стеклянный дом. Выставка Немецкого Веркбунда, Кёльн, 1914. Стеклянный павильон Таута был одной из главных достопримечательностей выставки. Он просуществовал всего лишь несколько недель летом 1914 года и после закрытия выставки был демонтирован.

На следующей странице: Бруно Таут. Стеклянный дом, лестница. Выставка Немецкого Веркбунда, Кёльн, 1914. «Стекло несет с собой новую эпоху» и «Цветное стекло разрушает ненависть» – этими цитатами из книги Пауля Шеербarta «Стеклянная архитектура» было украшено здание, а иллюстрациями служили ячейки стен из стеклянных кирпичей и купол в готическом стиле.



архитектура» (*Glaßarchitektur*), посвященной Тауту, выражена утопическая вера в то, что новая архитектура необходима для преобразования культуры:

Однако этого мы сможем добиться лишь с помощью архитектуры из стекла – она впустит свет солнца, луны и звезд в комнаты не только через окна, но и, насколько возможно, через стены, которые будут полностью состоять из стекла – цветного стекла.

Идеи Шеербарта были буквально воплощены в Стеклянном доме (*Glashaus*) Таута, созданном для выставки Немецкого Веркбунда 1914 года в Кёльне.

Но политическая атмосфера была неблагоприятной. В январе 1919 года, после двух недель вооруженных столкновений в Берлине, были убиты два члена «Союза Спарта-ка» – немецкие коммунисты Карл Либкнехт и Роза Люксембург. У Рабочего совета по делам искусств не осталось больше надежд на какое-либо политическое влияние, сломленный Таут отказался от руководства группой, и его заменил Грошиус. С этого момента деятельность Совета ограничилась, в основном, дискуссиями и выставками. В апреле 1919 года прошла «Выставка работ неизвестных архитекторов», некоторые из членов Совета участвовали в ней с заведомо неосуществимыми проектами; предисловие для каталога написал Грошиус, дав в нем оценку утопическим целям Совета:

Художники, скульпторы, разрушайте барьеры, возведенные вокруг архитектуры, и становитесь со-строителями и товарищами по оружию в борьбе за окончательную цель искусства: творческую идею Собора будущего, который снова соединит все в одной форме – и архитектуру, и скульптуру, и живопись.

В это же время Таут основал кружок «утопической переписки» под названием «Стеклянная цепь» (*Die Gläserne Kette*). В кружке участвовали четырнадцать крупных деятелей искусства, главным образом архитекторы, в числе которых были Грошиус, Финстерлин, Ханс (1890–1954) и Василий (1889–1972) Лукхардты и Ханс Шарун (1893–1972).

Их целью было изучение – и в конечном итоге создание – архитектуры нового типа. «В короткие промежутки времени, неформально и по настроению, каждый из нас будет рисовать или записывать... те идеи, которыми он захочет поделиться со всем кружком». Кружок оказался жизненно необходимым для обсуждения новых идей. Он действовал до декабря 1920 года, и многие из писем были опубликованы в журнале Таута *Frühlicht* («Ранний свет»). Журнал убеждал архитекторов придерживаться фундаментальных органических форм в качестве источников и использовать на практике творческое подсознание, как того требовали экспрессионисты.

Другие выставки, организованные Рабочим советом по делам искусств, состоялись в 1920 году и продемонстрировали искусство рабочих и детей (в январе), авангардную архитектуру (в мае) и современное немецкое искусство в Амстердаме и Антверпене, однако в финансовом отношении все они были несостоятельны. 30 мая 1921 года Совет официально прекратил свою деятельность. Многие архитекторы в течение 1920-х годов разрабатывали более функциональные и рациональные стили (см. *«Круг» и *интернациональный стиль), стремясь создать то, к чему призывал Совет: новый архитектурный образ будущего.

Основные сооружения

Ханс Херинг. Поместье Гаркау, Любек, Германия
Эрик Мендельсон. Шляпная фабрика Стайнберг, Германия & К°, Лукенвальде, Германия
Ханс Пельциг. Большой драматический театр, Берлин
Бруно Таут. Павильон сталелитейной промышленности, Лейпциг, Германия

Литература

P.Scheerbart and B.Taut. *Glass Architecture and Alpine Architecture* (1972)
I.Whyte. *Bruno Taut and the Architecture of Activism* (1982)
I.Whyte. *The Crystal Chain Letters. Architectural Fantasies by Bruno Taut and his Circle* (1985)

«НОЯБРЬСКАЯ ГРУППА»

Радикальная – в отказе от прежних форм выражения, радикальная – в использовании новых выразительных приемов.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ «НОЯБРЬСКОЙ ГРУППЫ», 1919

«Ноябрьская группа» (Novembergruppe), получившая свое название в честь Ноябрьской революции 1918 года в Германии, возникла в Берлине 3 декабря 1918 года и просуществовала вплоть до запрещения ее национал-социалистским правительством в сентябре 1933 года. Первоначально во главе группы стояли экспрессионисты Макс Пехштейн

(1881–1955, см. *группа «Мост») и Цезарь Клейн (1876–1954), призвавшие всех «революционеров по духу» присоединиться к ним, чтобы вместе преобразовывать искусство.

Вскоре группа насчитывала в своих рядах более сотни членов, принадлежавших к различным авангардным движе-



ниям и объединявшихся в «филиалы» по всей стране. В «Ноябрьскую группу» входили художники и скульпторы Генрих Кампендонк (1889–1957), Лайонел Файнингер (см. *Баухауз, *«Синий всадник»), Отто Фрайндлих (1878–1943), Василий Кандинский (см. *«Синий всадник»), Пауль Клее (см. *«Синий всадник»), Кете Кольвиц (см. *«новая вещественность»); архитекторы Вальтер Гропиус (см. *Баухауз, *интернациональный стиль), Хуго Херинг (см. *«Круг»), Эрих Мендельсон (см. *экспрессионизм) и Людвиг Мис ван дер Роэ (см. *Немецкий Веркбунд, *интернациональный стиль); композиторы Альбан Берг и Курт Вайль, драматург Бертольд Брехт.

Многие члены «Ноябрьской группы» входили также в политически ангажированный *Рабочий совет по делам искусств. Через группу они добивались радикальных перемен в искусстве, членством в Совете выражали свои политические симпатии. Оба объединения базировались на одном и том же экспрессионистском тезисе, что искусство и архитектура могут создать лучший мир, оба пропагандировали модернизм. В 1920-е годы «Ноябрьская группа» организовывала выставки передового искусства и архитектуры – только в Берлине их было девятнадцать. Она проводила передвижные выставки в Риме, Москве и Японии, финансировала концерты новой музыки, лекций и поэтические чтения. Группа поддерживала экспериментальных режиссеров, таких как швед Викинг Эгтелинг (1880–1925) и немец Ханс Рихтер (см. *дадаизм), публиковала брошюры и графические портфолио. К концу существования группы ее радикализм иссяк, тем не менее, почти до конца 1920-х годов, в том числе и благодаря ей, Берлин считался одним из главных центров художественного и интеллектуального эксперимента.

Ханс Рихтер. Кадры из фильма «Привидения перед завтраком», 1928

Ханс Рихтер был одним из режиссеров, которых поддерживала «Ноябрьская группа». В этом, пятом по счету, немом фильме Рихтера предметы и люди становятся участниками сюрреалистических хэппенингов; мотив летающих шляп проходит через весь фильм.

Основные сооружения

Вальтер Гропиус. Жилой массив Даммершток,

Карлсруэ, Германия

Людвиг Мис ван дер Роэ. Дом Вольфа, Губен, Германия

Людвиг Мис ван дер Роэ. Дом Германа Ланга, Крефельд, Германия

Людвиг Мис ван дер Роэ. Поселок Вейсенхоф, Штутгарт, Германия

Литература

A.Drexler. *Ludwig Mies van der Rohe* (1960)

J.Fitch. *Walter Gropius* (1960)

Die Novembergruppe (Каталог выставки, Берлин, 1977)

K.Frampton. *Modern Architecture* (1992)

БАУХАУЗ

Создадим же новую гильдию ремесленников без классовых различий, которые воздвигают барьеры высокомерия между ремесленником и художником!

ВАЛЬТЕР ГРОПИУС, МАНИФЕСТ БАУХАУЗА, 1919

Баухауз (Bauhaus – «дом строительства, роста, обучения») – школа, которая была создана в немецком городе Веймаре в апреле 1919 года; ее директором стал архитектор Вальтер Гropиус (1883–1969). Школа возникла в результате слияния уже существовавших Веймарской академии изобразительного искусства и Школы искусств и ремесел, она была призвана обучать студентов как теории, так и практике искусства, чтобы они могли создавать произведения, успешные и в художественном, и в коммерческом отношении. Гropиус в своем воображении рисовал сообщество, в котором учителя и студенты станут жить и работать вместе; эта концепция отражена в названии школы, где есть намек на средневековые цехи строителей и каменотесов (Bauhütten). Как минимум, задача Баухауза состояла в том, чтобы повысить социальную ответственность художников, дизайнеров и архитекторов. Как максимум, Баухауз стремился ни больше ни меньше улучшить культурную жизнь нации и исправить общество. Он со своими утопическими

целями как нельзя лучше вписался в контекст дебатов, которые велись повсюду в Германии с конца девятнадцатого века (см. *югендстиль и *Немецкий Веркбунд). В манифесте, сопровождавшем программу новой школы, Гropиус писал:

Давайте вместе захотим, придумаем и построим новое здание будущего, которое соединит все – архитектуру, скульптуру и живопись – в единую форму, что поднимется однажды к небесам из рук миллиона рабочих, как хрустальный символ новой, грядущей веры.

Вера Гropиуса в преобразующую силу искусства и архитектуры роднила его с существовавшими тогда группами, разделявшими эти убеждения: *Рабочим советом по делам искусств, председателем которого он был, *Немецким Веркбундом, *«Ноябрьской группой» и «Стеклянной цепью» Бруно Тауга – Гropиус участвовал во всех этих группах.



Он был также близок к *экспрессионистам и не случайно для обложки манифеста Баухауз выбрал ксилографию Лайонела Файнингера (1871–1956) – художника, связанного с группой *«Синий всадник». В своем эссе «Концепция и развитие государства Баухауз» (1924) Гропиус заявлял, что на него оказали влияние взгляды Джона Рёскина и Уильяма Морриса (см. *«Искусства и ремесла»), Анри ван де Велде (см. *Ар Нуво) и Петера Беренса (см. *югендстиль) – людей, которые «сознательно искали и нашли первые пути к воссоединению мира труда и художников-творцов». Гропиус собрал в новой школе замечательных преподавателей. «Мы не должны начинать со среднего уровня, – объяснял он. – Наш долг всякий раз, когда это возможно, привлекать ярких известных личностей, даже если мы еще не во всем их понимаем». Между 1919 и 1922 годами у Гропиуса работали Файнингер, швейцарские художники Йоханнес Иттен (1888–1967) и Пауль Клее (1879–1940); немцы Герхард Маркс (1889–1981), Георг Мухе (1895–1987), Оскар Шлеммер (1888–1943) и Лотар Шрейер (1886–1966), а также русский художник Василий Кандинский.

Йоханнес Иттен разработал знаменитый подготовительный курс, обязательный для всех студентов. Его целью было освобождение студентов от предвзятости и традиционных представлений о художественном обучении, раскрытие их творческого потенциала. Курс включал изучение материалов, инструментов и теории цвета, анализ живописной структуры работ старых мастеров и даже медитацию и дыха-

тельные упражнения. Из теоретических дисциплин самыми важными были курсы о цвете и форме, которые вели Кандинский и Клее. Иттен, основываясь на передовой теории американского философа Джона Дьюи об «обучении через делание», настаивал на необходимости практического опыта – его примеру и поныне следуют школы искусств и дизайна по всему миру.

Успешно закончив подготовительный курс, студенты попадали в мастерские, где их обучали художники и специалисты-практики. К 1922 году, несмотря на ограниченные

На предыдущей странице: **Вальтер Гропиус. Одно из зданий Баухауз, находящееся между главным корпусом и техническим учебным блоком, Дессау, 1925–1926**

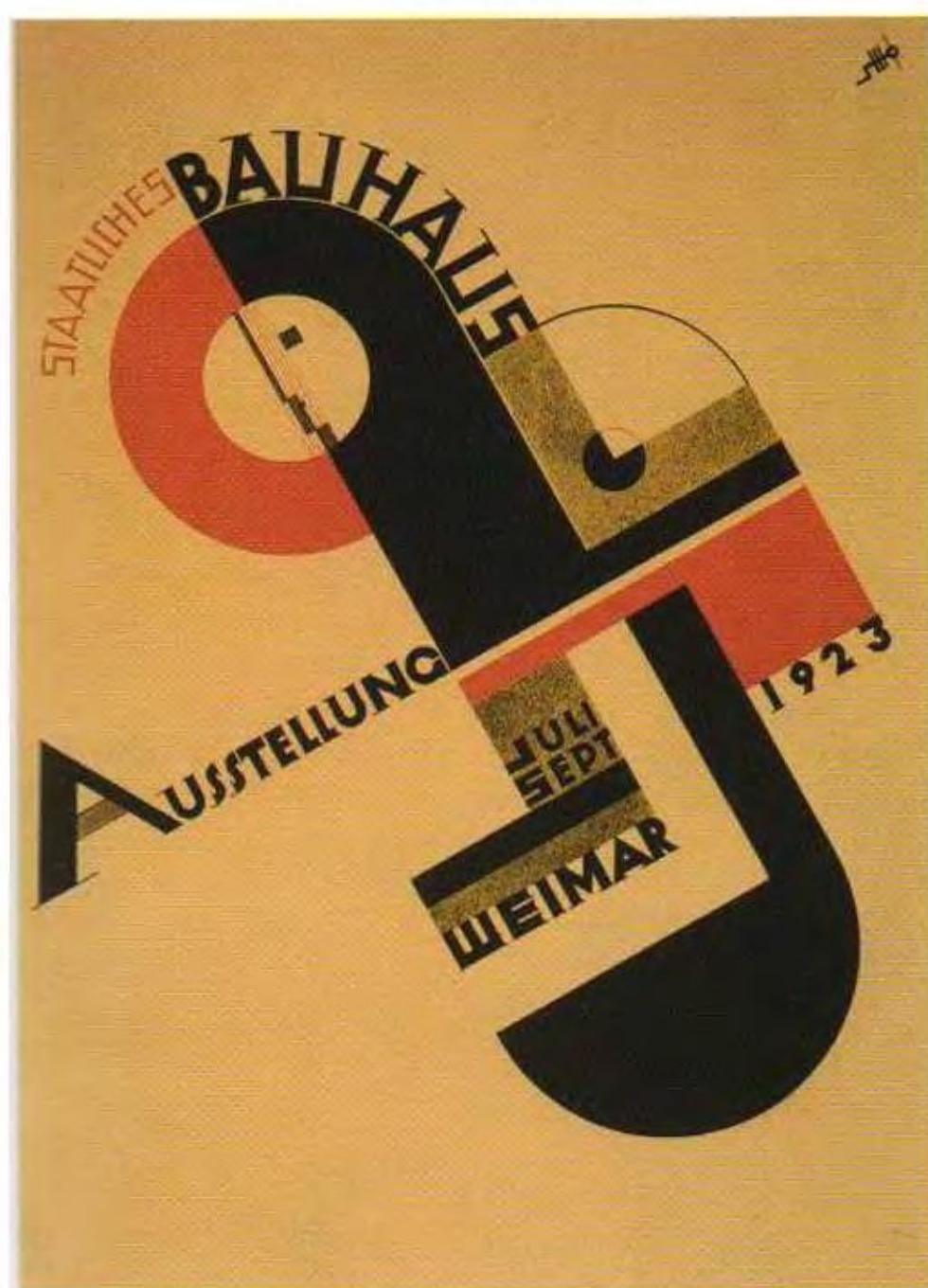
Функциональное здание из стали, стекла и армированного бетона, спроектированное Гропиусом и Мейером, было сфотографировано в день открытия новой школы в декабре 1926 года.

Внизу слева: **Йост Шмидт. Афиша выставки Баухауз, июль–сентябрь 1923**

Созданная уже после изменений в руководстве и политике школы, афиша (ее автор был еще студентом Баухауз) ничем не напоминает ксилографию на раннем манифесте. Выставка была успешной и привлекла около 15 000 посетителей.

Внизу: **Оскар Шлеммер в турецком костюме в своем «Трехчастном балете», 1922**

Выставка Баухауз 1923 года открылась специальной «Неделей Баухауз», во время которой наряду с лекциями, фильмами и концертами исполнялись «Трехчастный балет» и «Механический балет» Шлеммера.





средства, в Баухаузе были мастерские по производству мебели (Гропиус), резьбе по дереву и камню (Шлеммер), стенной росписи (Кандинский), живописи по стеклу и переплетному делу (Клее), художественной работе по металлу (Иттен), керамике (Маркс), ткачеству (Мухе), печатному делу (Файшигер) и театру (Шрейер). На этом этапе в Баухаузе еще не было архитектурного отделения, хотя Гропиус читал лекции о «пространстве», а партнер Гропиуса по архитектурной деятельности Адольф Мейер (1881–1929) до 1922 года преподавал технический рисунок.

Несмотря на предпринятые усилия, наладить более тесные взаимоотношения с промышленностью Баухауз практически не удалось – только керамическая и ткацкая мастерские успешно исполняли внешние заказы. Это был очевидный провал. В 1922 году голландский журнал *De Stijl* раскритиковал Баухауз, призвав сменить руководство. Проблема коренилась в том, что некоторые из первых преподавателей (в особенности, Иттен) проповедовали идею искусства как духовной деятельности, оторванной от внешнего мира. Они предполагали слить искусство с ремеслом,

но никак не с промышленностью. Для процветания Баухауза художникам предстояло из экспрессионистов и фантазеров-мистиков превратиться в *конструктивистов, инженеров-техников. Художники из группы *«Де Стиль», такие как Эль Лисицкий (посетивший школу в 1921 году) и Тео ван Дусбург (читавший факультативный курс о принципах группы «Де Стиль» в Веймаре между 1921 и 1923 годами), употребили все свое влияние, чтобы это превращение осуществилось. После короткой борьбы Иттен в 1923 году подал в отставку, вместо него был назначен венгр Ласло Мохой-Надь (1895–1946) – художник, ориентированный на технологию, чье творчество и идеи отражали связи с *венгерским «активизмом», группой «Де Стиль» и конструктивизмом. Мохой-Надь и бывший студент Баухауза Йозеф Альберс (1888–1976) поменяли акценты в подготовительном курсе, поощряя более практический подход студентов к творчеству, эксперименты с новыми техниками и новыми средствами. Мохой-Надь также изменил работу мастерской по обработке металла: от уникальных предметов ручной работы (кто-то назвал их «одухотворенными самоварами и мыслящими дверными ручками») перешли к опытным образцам для промышленного производства. Подобные изменения ждали и театральную мастерскую – в 1923 году Шлеммер сменил в ней Шрейера.

Новую эру провозгласила замечательная выставка Баухауза, которую Гропиус организовал в 1923 году. Об изменении в политике ясно говорило название его речи: «Искусство и технология – новое единство». «Гвоздем» выставки стал «экспериментальный дом» – созданная Мухе и Мейером модель функционального, дешевого жилья массового производства была построена с использованием новейших материалов (стали и бетона), а все детали интерьера – ковры, батареи, кафель, светильники, кухонная и прочая мебель – появились на свет в мастерских Баухауза.

Однако, как только это государственное учебное заведение стало процветать, во властных структурах Веймара произошло смещение вправо. Баухауз, поддерживавший социалистов, тотчас пострадал. В 1925 году под давлением националистского большинства веймарские власти отказали школе в финансировании. И в том же году она переехала в социалистический Дессау, где получила средства на постройку специально спроектированных зданий для занятий, общежитий для студентов и персонала.

Теперь, когда школа находилась в Дессау, Гропиус надеялся, что в Баухаузе наконец появится архитектурное направление. В сделанном тогда же заявлении обобщались

Вверху: Петер Келер. Колыбель. 1922

В дизайне колыбели, созданной студентом Баухауза Петером Келером, отчетливо видно воздействие теории формы Иттена, Кандинского и Клее. Простота и использование геометрических форм стали характерными чертами стиля Баухауза.

Слева: Марианна Брандт и Хайн Бридендик. Прикроватная лампа, дизайн для фирмы *Körting and Mathiese*. 1928

Благодаря изделиям, создававшимся в мастерских Дессау, с их элегантным функциональным и индустриальным дизайном, Баухауз постепенно приобретал свое узнаваемое лицо и серьезную репутацию.

принципы, которые позднее отстаивал *интернациональный стиль:

Мы хотим создать чистую, органическую архитектуру, чья внутренняя логика будет обнаженной и блестящей, свободной от ложных фасадов и надувательства; мы хотим архитектуры, приспособленной к нашему миру машин, радиоприемников и быстрых автомобилей, архитектуры, предназначение которой легко узнается по ее форме.

Еще одно важное событие в Дессау – в штат в качестве преподавателей были приняты шестеро бывших студентов. Это Марсель Брейер (1902–1981), Херберт Байер (1900–1985), Гунта Штёльцль (1897–1983), Хиннерк Шепер (1897–1957), Йост Шмидт (1893–1948) и Альберс. Как и первые, ставшие преподавателями, студенты Баухаузса, они были разносторонне образованными, знали теорию и практику, были сведущи и в ряде дисциплин, и в материалах. Усилиями их мастерских и нового – с 1927 года – архитектурного отделения, которое возглавил швейцарский архитектор Ханнес Мейер (1889–1954), родился новый дизайн Баухаузса. Его отличительные признаки – изысканная простота линий и форм, геометрическая абстракция, основные цвета, использование новых материалов и технологий. Его примеры – строчной, без засечек, шрифт Байера (составляющая фирменного стиля), мебель из стальных трубок Брейера и проект социального жилья, предпринятый архитектурным отделением в Дессау-Тёртене (1927–1928).

Гропиус, отдавший девять лет жизни непростому руководству школой, мечтал вернуться к частной деятельности. В 1928 году он ушел в отставку, назначив своим преемником Мейера. Но бескомпромиссная левацкая программа Мейера не пользовалась признанием у его коллег. Мохой-Надь, Брейер и Байер подали в отставку, недовольные тем, что атмосферу взаимодействия сменило соревнование индивидуальностей. После этого школа постепенно превратилась в профессиональное учебное заведение по обучению архитекторов и промышленных дизайнеров. Добавились новые курсы, в том числе градостроительство, которое преподавал Людвиг Хильберсхаймер (1885–1967), и фотография – ее вел Вальтер Петерханс (1897–1960). Приглашенные преподаватели читали социологию, марксистскую политическую теорию, физику, инженерное дело, психологию и экономику. Под руководством Мейера, впервые за всю свою историю, школа стала коммерчески успешной. Фирма *Körting and Mathiesen* начала промышленное изготовление ламп, спроектированных в мастерской работ по металлу, которой руководила Марианна Брандт (1893–1983), бывшая студентка школы. Обои, созданные в мастерской стенной росписи, тоже пошли в производство, ткацкая, мебельная и рекламная мастерские успешно выполняли заказы со стороны.

Однако марксистские взгляды Мейера вскоре привели к разногласиям с местным руководством, в 1930 году он был вынужден покинуть пост. Его сменил архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969, см. *Немецкий Веркбунд и *«Круг»), он ужесточил дисциплину и стремился оградить

школу от политики. Но было поздно. В 1931 году национал-социалисты победили на местных выборах. Баухауз обвинили в космополитизме и недостаточной «немецкости», в 1932 году дотации ему были прекращены. Переезд школы в Берлин в качестве частного учебного заведения был отчаянной попыткой ее спасти. В апреле 1933 года нацисты окончательно закрыли Баухауз, объявив его «одним из самых явных прибежищ еврейско-марксистской концепции „искусства“».

Нацисты невольно способствовали славе Баухауза. Как учебное заведение он прекратил свое существование в 1933 году, как идея – получил мощный импульс развития. Его идеология и репутация уже закрепились в общественном сознании благодаря журналу *Bauhaus* (1926–1931) и серии книг Баухауза по искусству и теории дизайна. Между 1925 и 1930 годами выпустили четырнадцать томов под редакцией Гропиуса и Мохой-Надя. Вынужденная эмиграция многих его преподавателей и учеников разнесла эти идеи по всему земному шару.

Большинство звездных преподавателей Баухауза эмигрировали через Лондон в США – там их встречали как героев. Гропиуса и Брейера пригласили преподавать в Гарвардском университете, Мохой-Надь в 1937 году открыл в Чикаго Новый Баухауз, ставший впоследствии Чикагским институтом дизайна; Мис ван дер Роэ был назначен деканом архитектурного факультета в Институте бронетанковых войск в Чикаго (позднее – Иллинойский Технологический институт); Альберс преподавал в экспериментальном колледже Блэк-Маунтин в Северной Каролине; Байер организовал и оформил крупную выставку творчества Баухаузса в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1938–1939 годах. И пусть из работ, выполненных в мастерских Баухаузса, в массовое производство попало не так много, как хотелось бы его лидерам, последовавшие события показали, что светлый облик Баухаузса и его качественный функциональный дизайн не только не потерялись в двадцатом столетии, но и оказали определяющее воздействие на мировое искусство.

Основные сокращения

Архив Баухаузса, Музей дизайна, Берлин
Музей Буш-Райзингер, Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота
Центр Пауля Кlee, Берн

Литература

J.Itten. *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus* (1964)
G.Naylor. *The Bauhaus* (1968)
E.Neumann. *Bauhaus and Bauhaus People* (1970)
F.Whitford. *Bauhaus* (1984)

ПРЕЦИЗИОНИЗМ

Наши фабрики заменяют нам религиозные чувства.

ЧАРЛЗ ШИЛЕР

«Прецционизм» (англ. *precise* – точный, четкий, ясный), который называют также «кубистическим реализмом», – разновидность американского модернизма 1920-х годов. Его характерные черты – использование композиции *кубистов и машинной эстетики *футуристов в специфически американской иконографии, то есть в изображениях ферм, фабрик и машин, ставших неотъемлемой частью американского пейзажа. Название придумал художник и фотограф Чарлз Шиллер (1883–1965); оно весьма точно характеризует и его резкофокусную фотографию, и квазифотографический стиль его живописи.

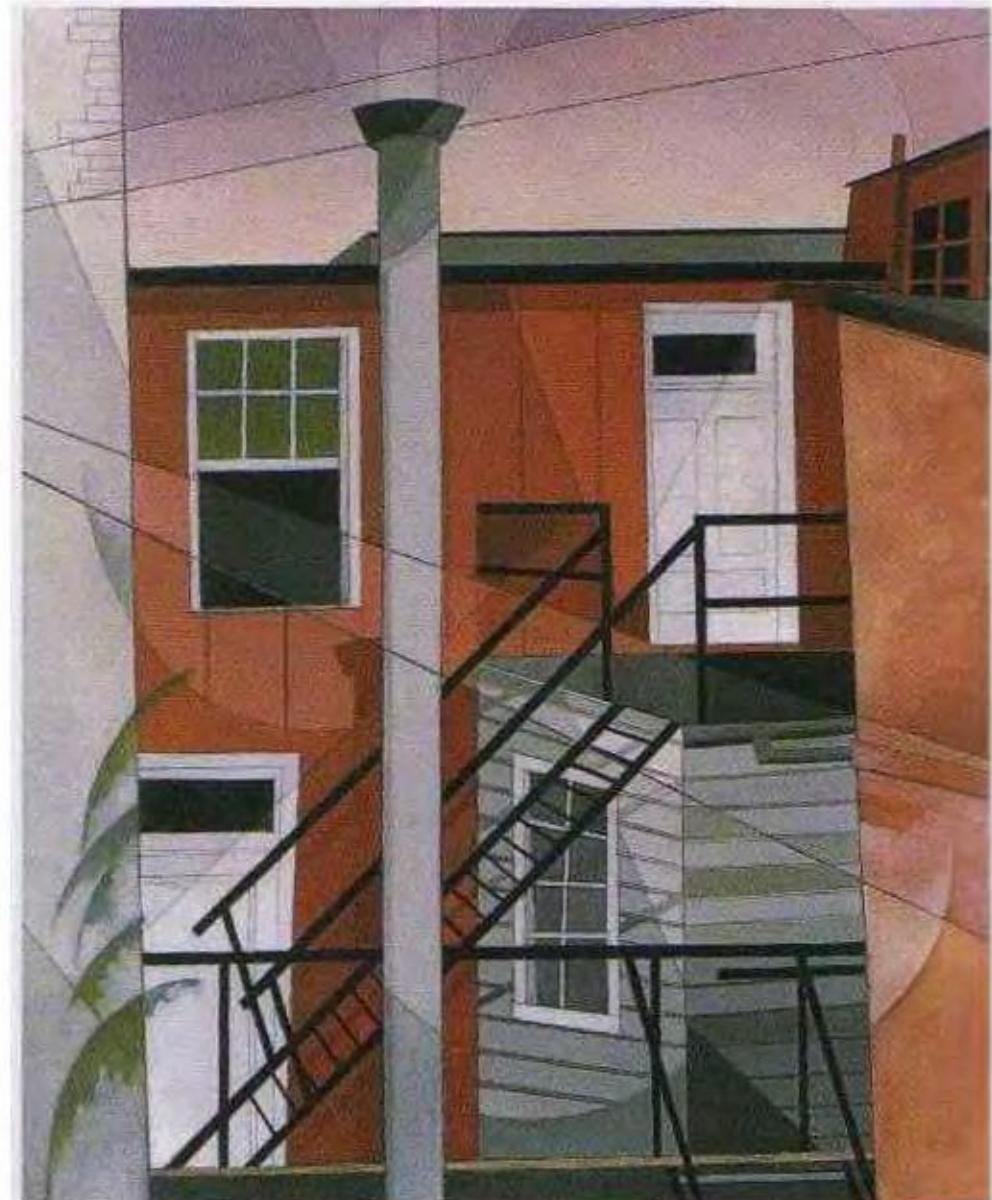
На *Armory Show* 1913 года Шиллер показал картину, написанную под влиянием Поля Сезанна (см. *постимпрессионизм) и Анри Матисса (см. *фовизм), чьи работы он видел раньше в Европе. Его интересовало также творчество Набло Пикассо и Жоржа Брака (см. *кубизм). Примерно с 1910 года он вместе с другим «прецционистом», Мортоном Шамбергом (1881–1918), арендовал ферму в округе Бакс. Он был в восторге от сельскохозяйственного оборудования и стал изображать его на своих картинах. Шиллер стремился создать свой вид фотографии и мечтал слить фотографию с живописью, чтобы «живописный метод не препятствовал наблюдению».

В глазах многих американцев в 1920-е годы машина была предметом роскоши, и возможности массового производства (его символом стал Генри Форд со своими сборочными конвейерами и знаменитым заявлением, что теперь каждый сможет иметь автомобиль), казалось, возвестили освобождение человечества. Шиллер, которого «Форд Мотор Компани» наняла в 1927 году фотографом на завод «Ривер-Руж» в Детройте, был без ума от этой американской индустриальной мечты: заводы и машины на его картинах величественны, монументальны, а благородством форм способны соперничать с соборами и древними памятниками.

Вероятно, самая известная «прецционистская» картина – «Золотая цифра 5» (1928) Чарлза Демута (1883–1935). Это одновременно и афиша, изображающая его друга – поэта Уильяма Карлоса Уильямса, и интерпретация стихотворения Уильяма «Большая цифра» о пожарной машине, несущейся к месту пожара. Демут включил в картину фамилию и инициалы своего друга и свои собственные. В целом прецционизм и, в частности, эта картина, с ее типично

Чарлз Демут. Современный комфорт. 1921

Демут соединяет в структурах своих картин четкие, чистые горизontали, вертикали и диагонали. Его использование «линий-лучей» определяет взаимодействие света и поверхностей, вызывая в памяти технические приемы футуристов. Картина, тем не менее, оставляет впечатление покоя и монументальности



американской образной системой и бытовым сюжетом, предвосхищают *поп-арт, а самому Демуту воздал должное художник поп-арта Роберт Индиана в картине 1963 года «Пятерка Демута».

Подобно «прецционистам», *дадаисты также были увлечены машинами. «Мельница для шоколада» (1913 и 1914) Марселя Дюшана и «машины портреты» Франсиса Пикабия послужили для «прецционистов» примером. После появления в 1915 году нью-йоркской группы дада, в которой участвовал «прецционист» Мортон Шамберг, художники-авангардисты из обеих групп регулярно встречались для дискуссий на квартире коллекционеров Уолтера и Луизы Аренберг. В круг «прецционистов» входили также Престон Дикинсон (1891–1930), Луис Лозовик (1892–1973) и Ролстон Кроуфорд (1906–1978).

Хотя Джорджио О'Кифф (1887–1986) прославили в первую очередь биоморфные абстрактные изображения цветов и растений, а также пейзажи, тем не менее ее картины с нью-йоркскими небоскребами, написанные в стиле «кубистического реализма», например «Радиэйтор-билдинг – ночь, Нью-Йорк» (1927), позволяют объединить ее

с «прецзионистами». Она была подругой Демута, сначала училась рисовать в двухмерном стиле, в духе японского искусства, а позднее заинтересовалась фотографией. Фотограф Альфред Штиглиц (1864–1946), ставший ее мужем, выставлял ее работы в своей галерее, а она переняла у него и использовала в своем зрелом творчестве такие фотографические приемы, как кадрирование и крупный план.

Прецзионизм был самым важным явлением в американском модернизме 1920-х годов. Его влияние прослеживается как у реалистов, так и у абстракционистов последующих поколений. Машинный кубизм Фернана Леже 1940-х годов – лишь один из примеров. Упрощенные, абстрактные формы, чистые линии и поверхности, темы коммерции и индустрии предвосхищают и *поп-арт, и *минимализм. А сглаживание мазков, тщательность обработки и уважение к мастерству мы еще встретим в произведениях *гиперреализма 1970-х годов.

АР ДЕКО

Простота формы в настоящее время... контрастирует с великолепием материалов... Современная простота богата и роскошна.

ОЛДОС ХАКСЛИ, 1930

«Век джаза» в романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» воскрешает эпоху стиля «флаппер», чарльстона и танго – время, когда люди хотели забыть ужасы Великой Войны, веселиться и с надеждой смотреть в будущее. Скорость, путешествия, роскошь, досуг и современность – вот чего желала эта сведущая в моде культура. Стиль Ар Деко дал ей образы и предметы, отражавшие ее желания.

Термин «Art Deco» не использовали в 1920-е и 1930-е годы. Французы именовали это новое явление «современным стилем» или «Парижем 1925 года» – после Международной выставки декоративных искусств и современной промышленности, состоявшейся в Париже в 1925 году. На выставке впервые был продемонстрирован новый стиль дизайна в прикладных искусствах и архитектуре, который впоследствии будоражил воображение всего мира. И в середине 1960-х годов он получил, наконец, имя, под которым известен сейчас.

Долгое время Ар Деко считали полной противоположностью как *Ар Нуво, так и модернизма в целом, однако в нем есть сходство и с тем, и с другим. Что касается взглядов, то, подобно своим предшественникам – движению «Искусств и ремесел» и Ар Нуво, дизайнеры Ар Деко стремились стереть границу между изобразительным и декоративным искусством, вновь заявив о высокой миссии художника-ремесленника в дизайне и производстве. Хотя после-

Основные собрания

Батлеровский институт американского искусства,
Янгстаун, Огайо
Художественный музей Карнеги, Питтсбург,
Пенсильвания
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

A.Ritchie. *Charles Demuth, with a tribute to the artist by Marcel Duchamp* (1950)
A.Davidson. *Early American Modernist Painting, 1910–1935* (1981)
K.Lucic. *Charles Sheeler and the Cult of the Machine* (1991)

дователи аскетичного модернизма Ле Корбюзье и *Баухауза критиковали Ар Деко за щедрое украшательство, все они одинаково высоко ценили машины, геометрические формы, новые материалы и технологии.

Ар Деко возник во Франции как роскошный, избыточно декоративный стиль, он быстро распространился по всему миру, особенно ярко проявив себя в США, и в 1930-е годы стал более упрощенным и модернистским. Организованная при финансовой поддержке правительства, парижская выставка 1925 года была задумана еще в 1907 году с целью поощрить взаимодействие и сотрудничество искусств, ремесел и промышленности, а также содействовать экспортной торговле французским декоративным искусством. Выставка готовилась долго, и все это время занятые в работе дизайнеры живо усваивали веяния как в самом художественном мире, так и вне его. Влияние *фовизма, *кубизма, *футуризма, *экспрессионизма и абстракции отразилось в линиях, формах и палитре Ар Деко. Геометрические мотивы и прямолинейные узоры таких представителей Ар Нуво, как Чарлз Ренни Макинтош и Йозеф Хоффман, оказали воздействие на дизайнеров Ар Деко.

События за пределами художественного мира оказались еще более стимулирующими. Экзотические декорации и костюмы «Русских балетов» Сергея Дягилева, в особенности Льва Бакста (см. *«Мир искусства»), породили моду на восточные и арабские платья. В 1922 году была обнару-



жена гробница Тутанхамона – и возникла мода на египетские мотивы и мерцающие металлические оттенки. Американская культура джаза и ее яркая представительница танцовщица Джозефина Бейкер овладевали умами и душами европейцев. Не меньшей популярностью пользовалась также африканская «примитивная» скульптура.

Лидирующие позиции заняли дизайнеры моды и архитекторы. Модельера Поля Пуаре (1879–1944) и архитектора и дизайнера Луи Сю (1875–1968), посетивших Венскую мастерскую (см. *Венский Сецессион), вдохновили изысканные линсарные образцы дизайна Ар Нуво и концепция «тотального дизайна», которую проводили в жизнь ее члены. Вернувшись в Париж, Пуаре и Сю открыли первые мастерские Ар Деко, где уже самые ранние проекты демонстрировали характерную для Ар Нуво геометрическую интерпретацию природных форм. В 1911 году Пуаре основал свою Школу декоративного искусства «Мартина» и ателье «Мартина» – для создания цветочных композиций, текстильного дизайна и мебели в кубистском духе. Яркие краски, природные формы и смесь экзотических влияний вскоре стали характерной чертой «стиля „Мартина“». Что касается моды, то здесь Пуаре был еще более революционен. Он создал новый пластический образ женщины, избавив ее от корсета. Рисунки его моделей, которые делали Поль Ириб (1883–1935) и Жорж Лепап (1887–1971), появлялись в таких французских журналах, как *Gazette du Bon Ton Modes* и *Manières d'Aujourd'hui*, и обеспечили популярность его предприятию. По сути, иллюстрации

в модных журналах входили в число самых замечательных произведений искусства того периода. На это время пришелся расцвет творчества Жоржа Барбье (1882–1932), Умберто Брунеллески (1879–1949), Эрте (1892–1990) и Шарля Мартена (1884–1934). Художник Рауль Дюфи (см. *фовизм) работал для ателье «Мартина» в качестве дизайнера по текстилю и сделал четырнадцать gobelenov для показа Пуаре на выставке 1925 года. Экспонаты Пуаре размещались на трех эффектно расписанных цветами баржах, привартированных у моста Александра III.

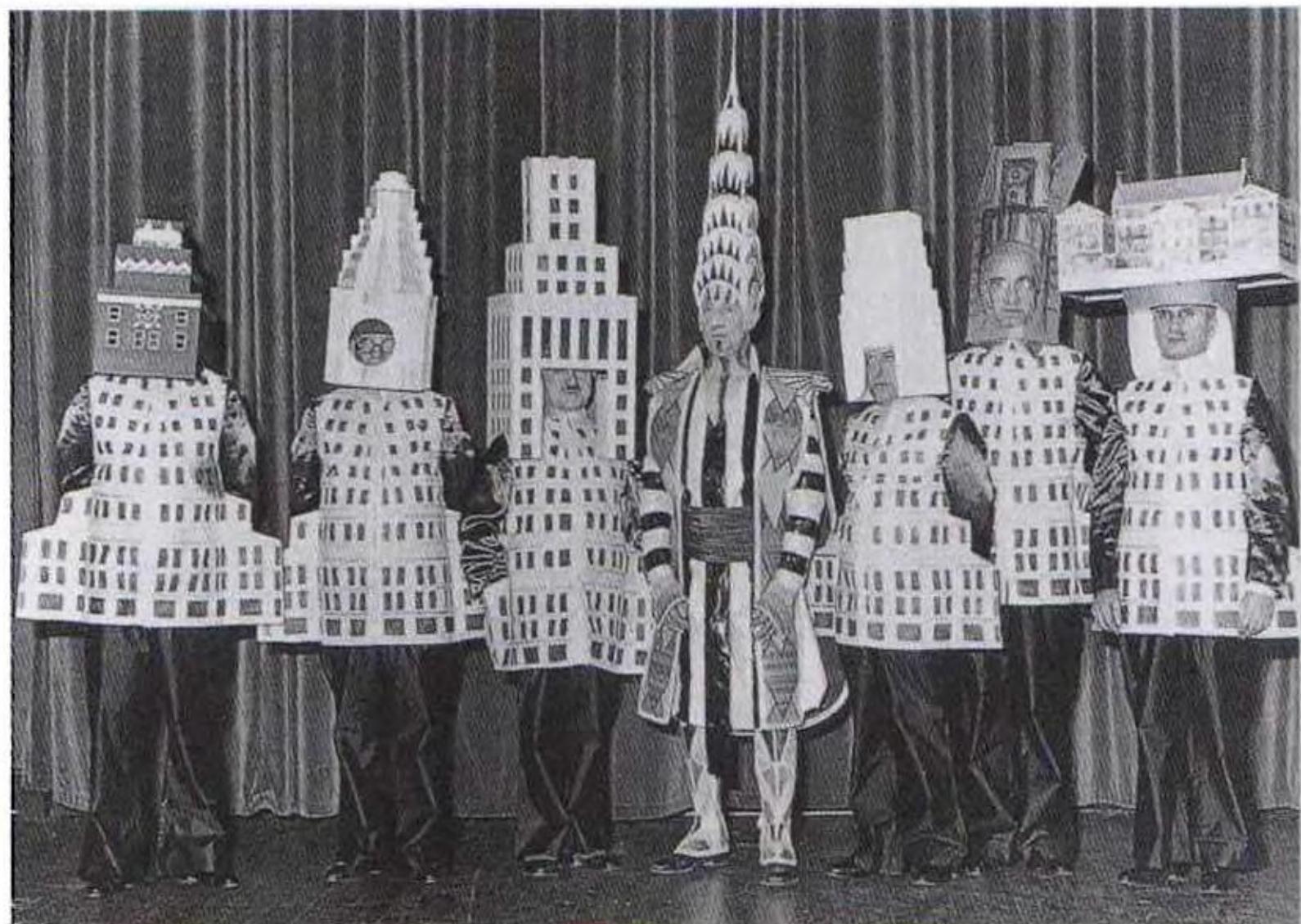
Не меньшей популярностью в этот период пользовалась французская мебель. В 1919 году Сю и декоратор Андре Мар (1887–1932) основали «Общество французского искусства» (La Compagnie des Arts Françaises) и быстро прославились своей мебелью в традиционном духе из роскошных дорогих материалов. На выставке 1925 года большое внимание привлек их павильон «Музей современного искусства», где мебель из позолоченного дерева демонстрировалась в изысканной музыкальной комнатах, а также «Дворец коллекционера», где выставил свои работы Жак Эмиль Рульман (1879–1933). Его дизайнерская мебель, отделанная редким, экзотическим шпоном, представляет более экстравагантную версию Ар Деко. Во Франции мебель в стиле Ар Деко создавали уроженка Ирландии Эйлин Грей (1879–1976), иллюстратор Поль Ириб, Андре Гру (1884–1967), Жан Дюнан (1877–1942), Поль Фолле (1877–1941) и Пьер Шаро (1883–1950). Они занимались также дизайном интерьеров, текстиля, ювелирных изделий, скульптуры, gobelenov, осветительных приборов, изделий из стекла, керамики и металла, которые можно было увидеть в различных павильонах на выставке 1925 года.

Самыми знаменитыми представителями стиля Ар Деко были дизайнеры и архитекторы, но художники тоже внесли свой вклад. Это жившая в Париже польская художница Тамара де Лемпицка (1902–1980), Рене Бютон (1886–1986), Рафаэль Делорм (1885–1962), Жан Габриэль Домерг (1889–1962), Андре Лот (1885–1962) и Жан Дюпа (1882–1964). Чья картина «Попугай» висела во «Дворце коллекционера» в 1925 году. Художники-авангардисты Робер Делоне (см. *орфизм) и Фернан Леже (см. *кубизм) создали панно и фрески для выставки 1925 года, а жена Робера – художница Соня Делоне (1885–1980, см. *орфизм) создала одежду, мебель и текстиль в стиле Ар Деко. Ее вкладом в выставку было сотрудничество с меховщиком Жаком Хеймом в «Симультанном бутике».

Вверху слева: Тамара де Лемпицка. Автопортрет (Тамара в зеленом «бугатти»). Ок. 1925 Светские портреты Лемпицкой отличаются четкими, угловатыми формами и металлизированными цветами, характерными для позднейшей, упрощенной разновидности Ар Деко. Художница создала суперстильный мир холеных мужчин и женщин, словно предназначенный только для них.

На следующей странице: А.М.Кассандр. Нормандия. 1935 Изысканные плакаты Кассандра для различных транспортных компаний передают дух эпохи, ее страсть к скорости, путешествиям, роскоши. Та же тематика представлена в эффектных портретах английского фотографа Мадам Ивонд (1893–1975), таких как «Аризель» 1935 года.





Упрощенные формы и яркие цвета Ар Деко особенно импонировали графикам. Самым знаменитым мастером плакатов той эпохи был французский художник Адольф Жан-Мари Мурон (1901–1968): он родился на Украине, стал известным под именем А.М.Кассандра и получил Гран-при за свой плакат на выставке 1925 года.

Выставка 1925 года приобрела международную известность и авторитет – особенно в США. Во Франции уже вскоре после выставки стиль Ар Деко начал сдавать позиции, в Америке же он получил новую жизнь. Нью-Йоркский музей Метрополитен сделал ряд закупок непосредственно на выставке, и эти предметы, вместе с другими, взятыми там же на время, были проезжены по крупным городам Америки в 1926 году. В 1920-х и 1930-х годах музей Метрополитен организовывал показы совместно с крупными универсмагами. Выставка 1933 года «Американские источники современного искусства (ацтеки, майя, инки)», состоявшаяся в Музее современного искусства в Нью-Йорке, поведала публике, что у «экзотики» могут быть иные источники. Развившийся в США вариант Ар Деко вобрал в себя не только

французский стиль, но и эти влияния. Самые же любопытные результаты дала новая волна интереса к машинной эстетике. Американский вариант Ар Деко оказался более геометрическим и упрощенным, нежели более ранний, французский.

Для американского архитектора Уильяма ван Алена (1883–1954) и дизайнера Дональда Дески (1894–1989) посещение парижской выставки 1925 года имело судьбоносное значение. По возвращении в Нью-Йорк они соединили экзотику Ар Деко и его концепцию «тотального дизайна» с квинтэссенцией американского стиля – небоскребом. Простые, но роскошные мотивы дизайна Ар Деко легко поддались адаптации для архитектуры. Дески заметил, что в дизайне Ар Деко «декоративный синтаксис фактически состоит из нескольких мотивов – зигзага, треугольника, замысловатого криволинейного узора». Эти немногочисленные детали, использованные в новых зданиях, в 1930-е годы изменили очертания Нью-Йорка.

Великолепный пример – Крайслер-билдинг (1928–1930) ван Алена. Характерные полукруглые пинакли

Вверху слева: Уильям ван Ален. Крайслер-билдинг, Нью-Йорк, 1928–1930 Это здание с самого начала строительства привлекало к себе особое внимание. 27-тонный шпиль был тайно собран внутри и поднят сразу целиком из верхней части свода, словно «бабочка из кокона», к изумлению собравшихся на улице зевак.

Вверху справа: Персонажи в костюмах, изображающих силуэт Нью-Йорка, на Балу изящных искусств, 1932 Меньше чем через год после завершения строительства Крайслер-билдинг утратил свое первенство в Нью-Йорке: было построено более высокое здание – Эмпайр-Стейт-билдинг. Но в отношении стиля – как признают эти любители вечеринок – Крайслер-билдинг остался непревзойденным.

На следующей странице слева: Слоун и Робертсон. Ванная комната, Ченин-билдинг, Нью-Йорк, 1928–1929 56-этажное здание Ченин-билдинг, названное в честь Ирвина Ченина – человека, много сделавшего для развития Нью-Йорка. Оно было построено всего лишь за 205 дней. Эта комната, удостоенная награды, находится на 52-м этаже.

На следующей странице справа: Оливер Бернард. Вестибюль отеля «Стрэнд Палас», Лондон, 1930 В нескольких лондонских отелях – среди них «Савой» и «Кларидж» – сохранились интерьеры в стиле Ар Деко 1930-х годов, но им было далеко до «Стрэнда», отличавшегося особенно изысканной организацией пространства. Увы, этот интерьер был демонтирован в 1968 году.



с металлическим покрытием служили намеком на род деятельности компании и одновременно — украшением здания, ставшего символом архитектуры Ар Деко. И дизайн, и использованные материалы словно воспевают саму идею небоскреба. Завораживающая и очень американская версия Ар Деко — соединение с эстетикой небоскреба — проникла и в другие виды искусства. Примерами могут служить скульптуры Джона Сторра (1885—1956), коктейльный сервиз с подносом работы Нормана Бела Геддеса (1893—1958) и оборудование для небоскреба Пола Т.Фрэнкла (1879—1962).

Интерьеры Ар Деко также являются собой непревзойденные образцы стиля. Так, интерьер мюзик-холла «Радио-сити» в нью-йоркском Рокфеллеровском центре (1930—1932), созданный Дески, был «совершенно и бескомпромиссно современным во всем — как в дизайне мебели, обоев и стенных росписей, так и в технических приспособлениях для театральных представлений». Каждая комната была посвящена какой-либо теме, стены оформлены росписями современных художников, взаимосвязаны все детали — от мебели и обоев до креплений осветительных приборов. В этом шедевре Ар Деко широко использовались новые материалы, такие как бакелит, огнеупорная пластмасса фирмы *Fortica*, зеркальное стекло, алюминий и хром.

Из Нью-Йорка оформление фасадов, лестниц и интерьеров в стиле Ар Деко быстро распространилось по всей Америке — везде с небольшими изменениями, за исключением Майами-Бич во Флориде. В архитектуре Майами-Бич элементы Ар Деко влились в своеобразный местный модернизм, характерный яркими тропическими красками. Это была популярная, демократичная архитектура города-курорта, доступного тем, у кого для элитного Палм-



Бич не хватало ни денег, ни статуса. И в США, и в Европе публика получила доступ к этому современному стилю, в том числе благодаря строительству в 1920-е и 1930-е годы множества кинотеатров — с элементами Ар Деко. Отсюда еще одно его название — «стиль Одсон».

Стилизация «под Ар Деко» была распространена повсеместно и пользовалась спросом. Она проникла в дизайн ювелирных изделий, зажигалок, декораций кинопавильонов, частных интерьеров и кинотеатров, роскошных оксанских лайнерах и гостиниц. Этот стиль с его склонностью к роскоши и фантазийности отразил сам дух «ревущих двадцатых» и создал почву для бегства от реальности во время Великой депрессии 1930-х годов.

Основные собрания

- Музей Купера-Хьюитта, Нью-Йорк
- Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- Музей рекламы, Париж
- Музей Виктории и Альберта, Лондон
- Музей изобразительного искусства, Ричмонд, Вирджиния
- Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

- B.Hillier. *Art Deco of the 20s and 30s* (1968)
- A.Duncan. *Art Deco Furniture: the French Designers* (1982)
- A.Duncan. *American Art Deco* (198)
- P.Frantz Kery. *Art Deco Graphics* (1986)
- A.Duncan. *Art Deco* (1988)

ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА

Эмигранты, связанные общностью возраста и образа жизни, влюблялись в Париж и поселялись здесь.

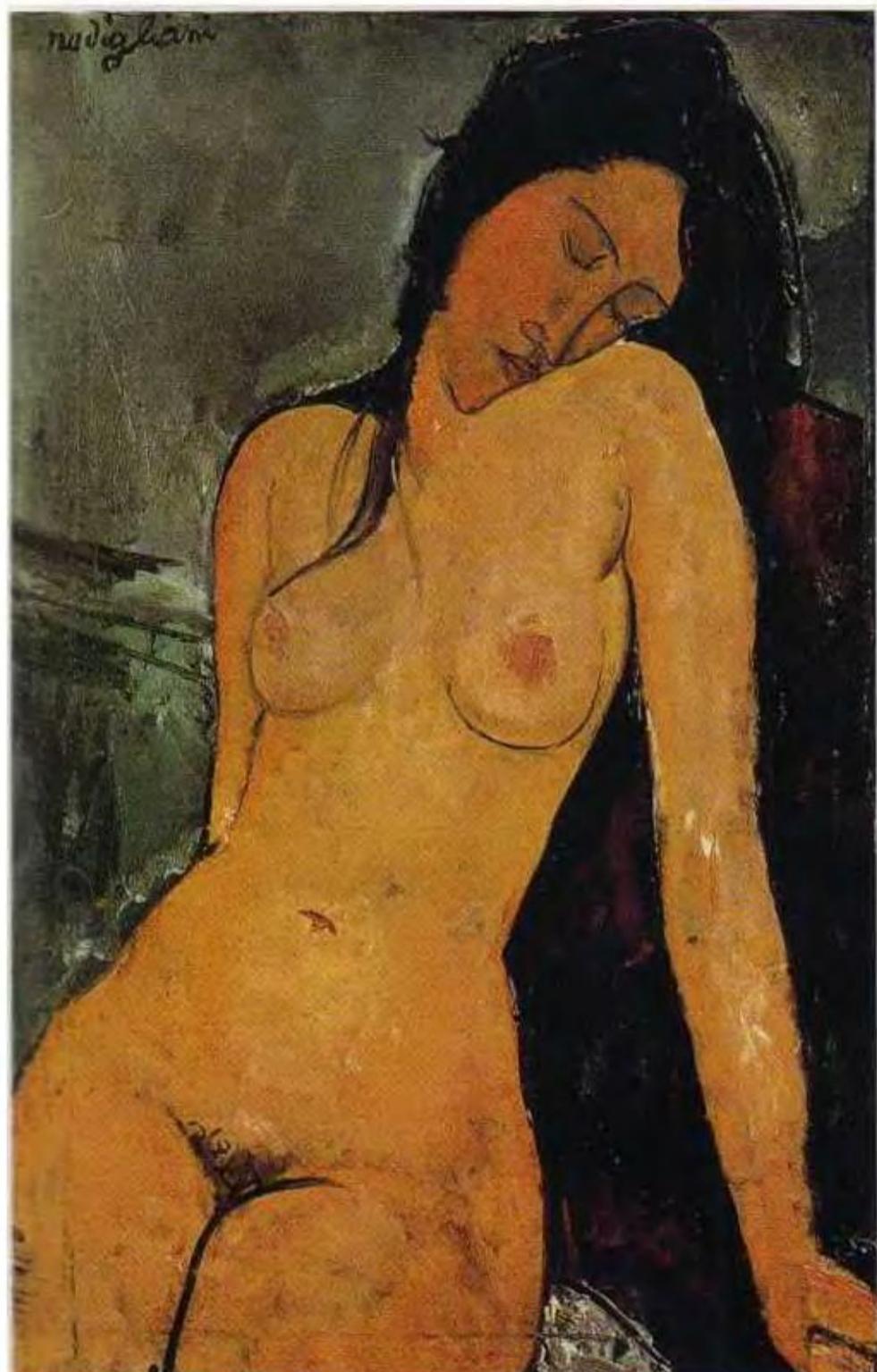
ПЬЕР КЛБАНН И ПЬЕР РЕСТАНИ, 1969

Выражение «Парижская школа» (Ecole de Paris) не означает какой-либо определенный стиль, школу или направление; его принято использовать по отношению к группе художников, как французских, так и приехавших из других стран и работавших в Париже в первой половине двадцатого века. По сути, это признание Парижа как центра художественного мира (до Второй мировой войны) и символа культурного интернационализма. В разные периоды к Парижской школе относили любых художников, которые были так или иначе связаны с современными художественными направлениями, возникшими в Париже, — от *постимпрессионизма до *сюрреализма; однако в более узком значе-

нии под Парижской школой понимается международное сообщество художников-модернистов, живших и работавших во французской столице между двумя мировыми войнами.

Париж притягивал художников других стран по многим причинам: из-за относительной экономической стабильности, отсутствия политических репрессий, но еще и потому, что здесь жили и работали великие мастера современного искусства — Пикассо, Брак, Руо, Матисс и Леже (см. *фовизм, *кубизм и *экспрессионизм), а также стремительно развивался мир искусства с его галереями, критиками и коллекционерами, способными поддержать художников. Важными особенностями Парижской школы стали взаимо-





влияние, обмен идеями и плюрализм стилей. К ней часто относили художников, не поддавших ни под какие другие определения, — это, например, венгерские фотографы Брассаи (1899–1984) и Андре Кертес (1894–1985), такие скульпторы, как каталонец Хулио Гонсалес (1876–1942), украинец Александр Архипенко (1887–1964) и, прежде всего, румын Константин Бранкузи (1876–1957).

Бранкузи — один из самых влиятельных скульпторов двадцатого века, известен своими изысканными скульптурами, упрощенными практически до абстрактности. Несмотря на это, сохраненное в их природных формах ощущение изначальности обнаруживало стремление автора постичь

Вверху: Амедео Модильяни. Сидящая обнаженная. 1912

Жизнь Модильяни — прекрасный материал для легенды. Его бедность и болезнь, усиленная наркотиками и алкоголем, его пьяный эксгибиционизм и драки с любовницами известны едва ли не больше, чем его изысканные, завораживающие портреты и изображения обнаженных.

На предыдущей странице: Марк Шагал. День рождения. 1915

Женитьба Шагала в 1915 году на Белле Розенфельд вдохновила его на серию полотен о влюбленных. На этой картине, похожей на грезу, любовь дает мужчине и женщине способность летать.

суть явлений, будь то творение, полет, жизнь или смерть. «Простота, — говорил Бранкузи, — по своей сути и есть, собственно, самая большая сложность, и нужно отвлечься от ее сущности, чтобы понять ее значение».

Итальянский художник Амедео Модильяни (1884–1920), также создавший скульптуры (к этому его подтолкнула встреча с Бранкузи в 1909 году), выходец из России Хаим Сутин (1894–1943), выходец из Болгарии Жюль Паскен (1885–1930) и француз Морис Утрилло (1885–1955) образовали группу в рамках Парижской школы. Их называли «проклятыми» (*les maudits*): жизнь этих людей словно по чьей-то злой воле была нищей, полной болезней, отчаяния и саморазрушения. Если Модильяни был типичным представителем богемы, то Сутин был чудаком-мучеником. Известность ему принесли как яростный живописный стиль, так и шокирующая неряшливость. Интенсивность цвета и неистовая экспрессия художественной манеры Сутина сближают его с ранними экспрессионистами, такими как Эмиль Нольде и Оскар Кокошка. Картины Сутина отражают мучительный и бурный внутренний разлад. Работы другого представителя Парижской школы — друга и соотечественника Сутина — Марка Шагала (1887–1985) — их полная противоположность. В фантастических лирических картинах, выражавших жизнелюбие и гуманизм автора, фовистский цвет и кубистическое пространство соединились с фольклорными и созданными его собственным воображением образами.

Фашистская оккупация разом положила конец магнетическому и космополитичному миру Парижской школы. Американский художественный критик Харольд Розенберг очень точно охарактеризовал эту неформальную группу в своем эссе «Закат Парижа» (1940), которое было, по сути, некрологом канувшей в Лету эпохи:

В Парижской школе, не принадлежавшей какой-либо одной стране, а всемирной, вне времени и всюду уместной, дух двадцатого века воплотился в тех перспективах, которые открылись человечеству на грядущие периоды социальных потрясений.

Основные собрания

Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало, Нью-Йорк
Художественный институт, Чикаго
Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Национальная галерея искусств, Вашингтон

Литература

B.Dorival. *The School of Paris in the Musée d'Art Moderne* (1962)
J.Cassou. *Chagall* (1965)
The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris
(Каталог выставки. Еврейский музей, Нью-Йорк, 1986)

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

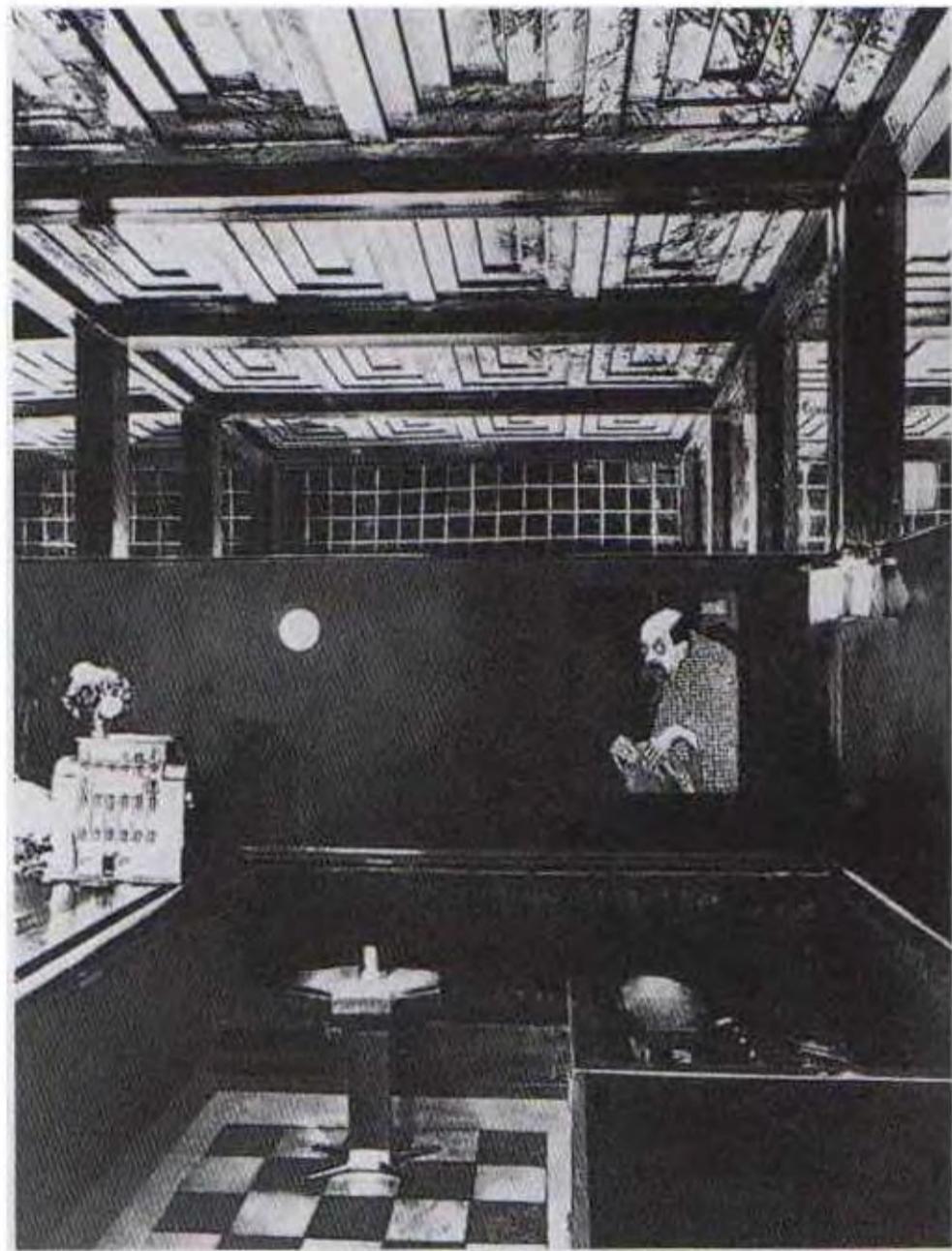
Главным архитектурным символом является уже не плотная кирпичная кладка, а открытая коробка.

ГЕНРИ-РASСЕЛ ХИЧКОК И ФИЛИП ДЖОНСОН. ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ. 1932

«Интернациональный стиль», или «интернациональный модернизм», был господствующим стилем в западной архитектуре середины двадцатого века: он возник в 1920-е годы и сохранял свое влияние до конца 1950-х годов. Его отличительные черты — четкие прямоугольные формы, плоские крыши, открытое интерьерное пространство, отсутствие украшений и использование новых материалов и технологий. Олицетворением стиля являются два похожих типа сооружений: отражающие свет белые бетонные дома Ле Корбюзье 1920-х годов (см. *пуризм) и стеклянные небоскребы Мис ван дер Роз (см. *Баухауз) 1940-х и 1950-х годов.

В интернациональном стиле удивительным образом сошлись в одной точке интересы разных личностей в США и Европе. Под влиянием Луиса Салливена и *Чикагской школы, Фрэнка Ллойда Райта и «школы прерий», а также движения *«Искусств и ремесел» ряд европейских архитекторов-авангардистов начали разрабатывать простой стиль, подходящий, по их представлениям, для современной жизни. Их поиски новых архитектурных форм были связаны с увлечением новыми социальными формами. По сути, их взгляды были социалистическими, а цели — утопическими. Многие из них принадлежали к прогрессивным течениям и объединениям в своих странах, например, *Немецкому Веркбунду, группам *«Де Стайл» и *«Круг», *Баухаузу, *пуризму, *Рабочему совету по делам искусств, *«Группе 7» и *M.I.A.R. Три архитектора были столпами интернационального стиля: Вальтер Гropиус (1883–1969), Ле Корбюзье (1887–1965) и Людвиг Мис ван дер Роз (1886–1969).

Примерно в 1910 году, по случаю стечению обстоятельств, все трое работали в берлинском офисе Петера Беренса (1868–1940, см. *Немецкий Веркбунд), занимавшегося проблемой взаимоотношений промышленности и искусства. Его здание турбинного завода (1908–1910) Объединенной электрической компании (Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft), в котором были соединены сталь и стекло, стало образцом для архитекторов молодого поколения, последовавших примеру Беренса. Примерно в то же время австрийский архитектор, чех по национальности, Адольф Лоос (1870–1933) разрабатывал новые и неожиданные направления в строительстве частных домов. Три года он провел в Чикаго с Луисом Салливеном и впитал враждебное отношение Салливена к орнаменту. Свои взгляды на архитектуру Лоос изложил в эссе 1908 года «Орнамент и преступление», которое стало вехой в развитии современного зодчества. Дом Штейнера в Вене (1910), построенный Лоосом, — один из первых частных домов, где использован армированный бетон, — пример минималистского, «очищенного» стиля, вскоре перенятого другими архитекторами.



В 1920-х годах ключевую роль играл Вальтер Гropиус. Яркими примерами его архитектуры являются здание обувной фабрики «Фагус» (1911) и здание Баухауза в Дессау (1926), созданные совместно с Адольфом Мейером (1881–1929). Их характерные особенности — стальные конструкции, стеклянные стены, длинные, узкие окна — позднее многократно копировались архитекторами. Не меньшее влияние оказали публикации Гropиуса и его преподавательская деятельность, сначала в Баухаузе, а после эмиграции — в Гарвардском университете в США.

Вверху: **Адольф Лоос. Бар Кёртнера, Вена, 1907**

В «Баре Кёртнера», известном также как «Американский бар», Лоос использовал свои любимые материалы, в том числе мрамор и зеркала. Разместив их вверху, он создал иллюзию большего пространства.

Напротив: **Ле Корбюзье. Вилла Савой, Пуасси, Франция, 1929–1931**

В этом сооружении Ле Корбюзье полностью реализовал свои «пять архитектурных пунктов». Однако вскоре после завершения строительства дом был заброшен и обветшал. 16 декабря 1965 года он был объявлен памятником архитектуры и позднее восстановлен в своем прежнем виде.

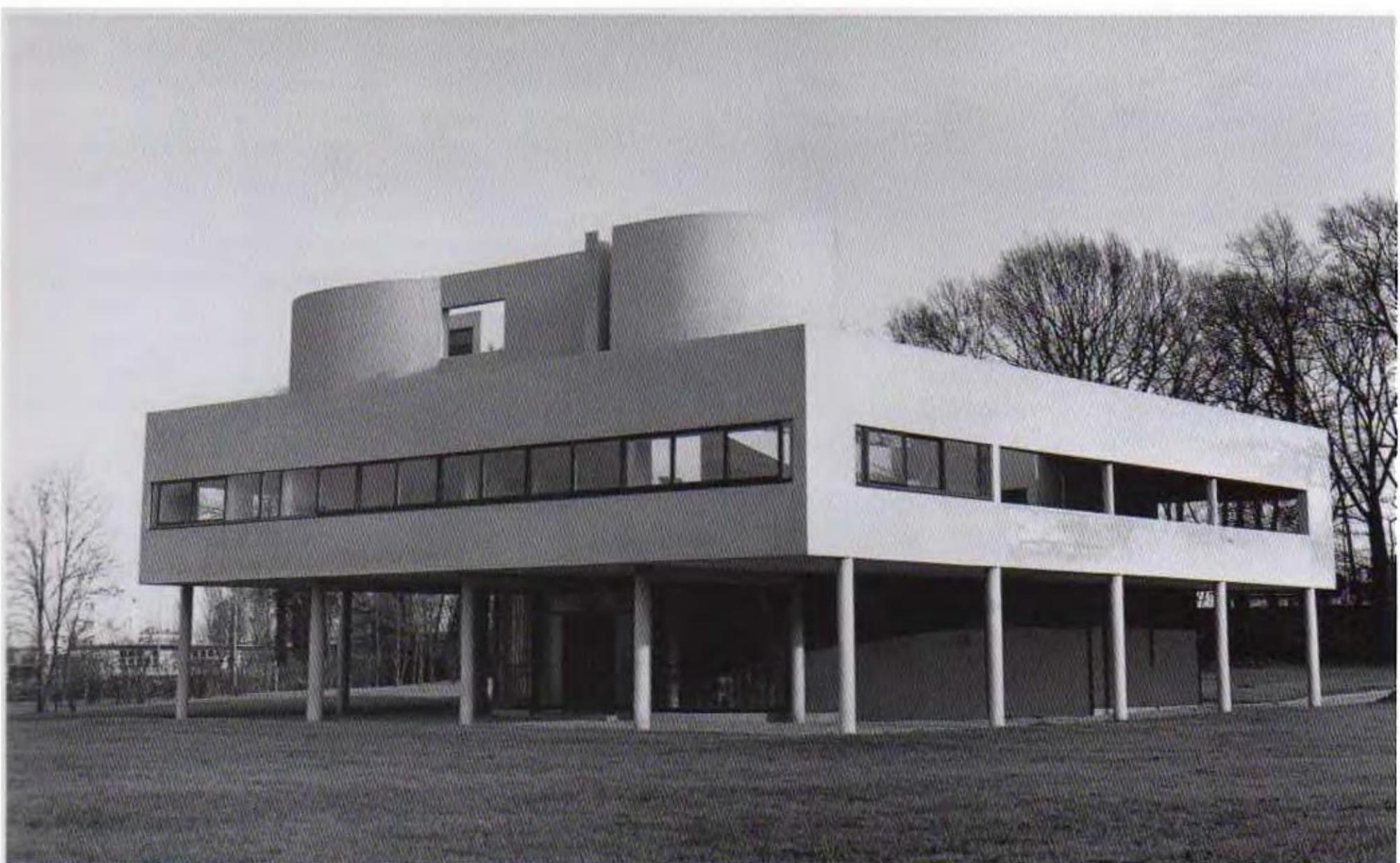
В те же годы в Париже Ле Корбюзье распространяет принципы своей машинной эстетики, поначалу разрабатываемые в его пурристских картинах, на архитектуру и прикладные искусства. Влияние Ле Корбюзье как теоретика и практика на современное движение определили две основополагающие публикации: декларация «Пять пунктов новой архитектуры» (1926) и книга «К архитектуре» (1923), в которой содержится его знаменитое высказывание: «Дом – это машина для жилья». В этих работах он подчеркивал, что для современного здания нужны простор, большие света и воздуха, рациональный гибкий дизайн.

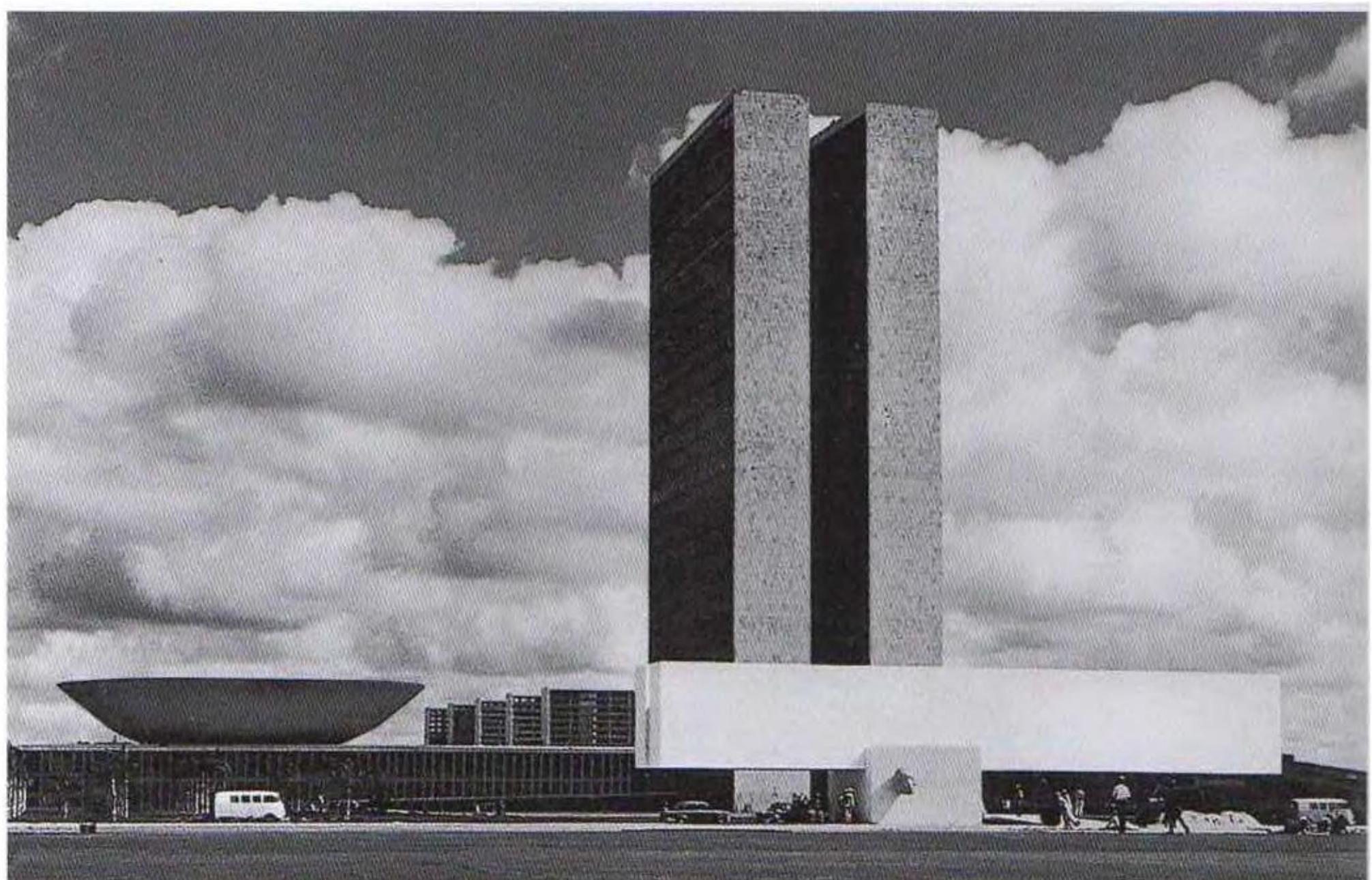
Два хорошо известных примера творчества Ле Корбюзье – вилла Савой в Пуасси (1929–1931) и павильон журнала *L'Esprit Nouveau* на Международной выставке декоративных искусств и современной промышленности 1925 года в Париже (эта выставка дала имя стилю *Ар Деко). Однако свои наиболее радикальные концепции Ле Корбюзье использовал в градостроительстве. Общеизвестен его «план Вуазен» (1924–1925), по которому предполагалось заменить существующую в Париже историческую застройку между Монмартром и Сеной восемнадцатью гигантскими небоскребами.

Ле Корбюзье участвовал в организации Международного конгресса современной архитектуры (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne – CIAM), ставшего форумом для проведения дискуссий и формирования архитектурной политики. Впервые конгресс проводился в июне 1928 года в замке Ла Сарра в Швейцарии, в дальнейшем он созывался регулярно и в значительной степени способствовал распространению интернационального стиля. К 1959 году, когда

состоялось последнее заседание, в CIAM входило 30 стран и около 3000 членов. На первом этапе (1928 – ок. 1933) преобладающее влияние в процессе дискуссий оказывали немецкие архитекторы, считавшие наиболее важными проблемы строительства дешевого социального жилья, рационального использования земли и материалов, а также определения критериев минимального стандартного жилища. После Афинской хартии 1933 года акцент был смешен в сторону градостроительства, что свидетельствовало о возрастающем влиянии Ле Корбюзье в работе CIAM. В результате это привело к созданию архитектором Лусиу Коста (1902–1998) проекта генерального плана новой столицы Бразилии – города Бразилии (1956), реализация которого была поручена Оскару Нимейеру (род. 1907), спроектировавшему большинство общественных сооружений города.

На протяжении 1920–1930-х годов в Европе и СПА быстро распространяется новый тип построек, впервые представленный широкой публике в 1927 году на выставке Немецкого Веркбунда в Штутгарте и разрекламированный на Конгрессе 1928 года. Здание Городской библиотеки в Выборге (1930–1935) финского архитектора Алвара Аалто (1898–1976) отражает экспансию интернационального стиля на север, в то время как «Фашистский дом» (1932–1936, см. *M.I.A.R.) итальянца Джузеппе Терраны доказал, что этот стиль не был исключительно детищем социализма. В Великобритании модернистские здания были созданы эмигрантами; самым влиятельным из них был русский архитектор Бертольд Любеткин (1901–1990), чья фирма «Тектон» (1932–1948) возвела знаменитый жилой дом «Хайпойнт-1»





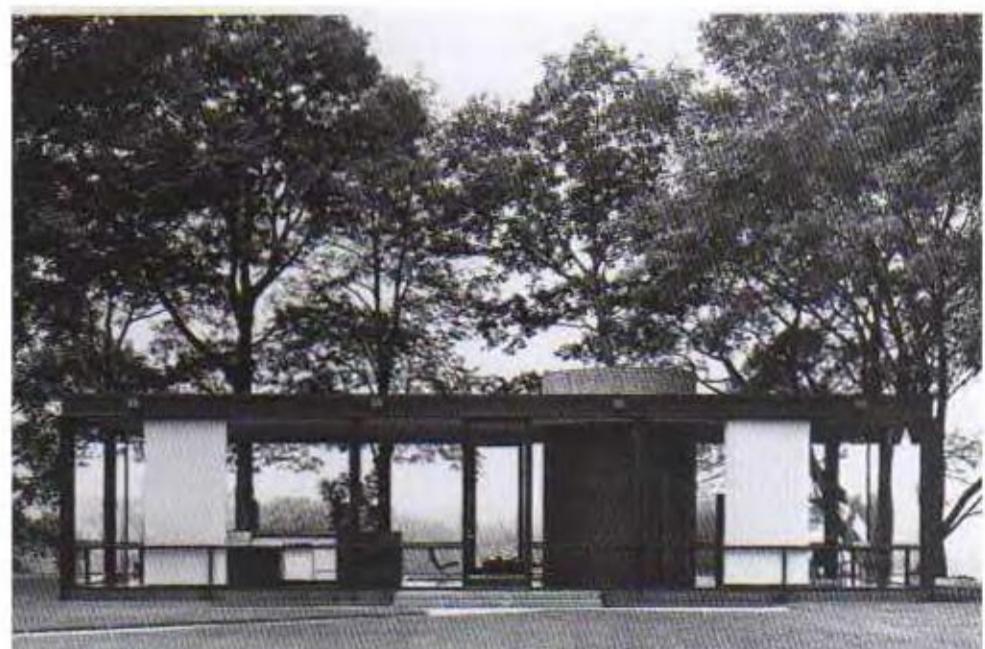
в Хайгейте, Лондон (1935). Однако наиболее важной страной в отношении экспорта стиля были США.

Международная выставка «Современная архитектура», состоявшаяся в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1932 году, стала ключевым событием в истории стиля. Свое окончательное название он получил благодаря Филиппу Джонсону (1906–2005) и Генри-Расселлу Хичкоку (1903–1987) – авторам сопровождавшего выставку каталога «Интернациональный стиль: архитектура после 1922 года». Джонсона и Хичкока интересовали скорее внешний облик и стилистика европейского модернизма, нежели его утопическая-социалистическая подоплека. Они отвергли историзм эклектики и сосредоточили внимание на использовании в массовом строительстве стали и бетона вместо кирпича и камня, стекла в качестве обшивки, свободной планировки и «концепции архитектуры скорее как объема, нежели массы». Чистота и порядок были теми характерными особенностями, которые приводили их в восхищение, и придуманный ими (с одобрения Луиса Салливана) афоризм звучал так: «меньше – значит больше».

США уже могли гордиться несколькими модернистскими сооружениями. Эмигранты из Вены Рудольф Михаэль Шинцлер (1887–1953) и Рихард Йозеф Нейтра (1892–1970) находились под влиянием Адольфа Лооса и Френка Ллойда Райта, о чем свидетельствуют возведенные ими здания: Шинцлер построил «Пляжный дом» Ловелла в Ньюпорт-Бич, Калифорния (1925–1926), а Нейтра – «Дом здоровья» Ловелла в Гриффит-Парке, Лос-Анджелес (1927–1929).

Однако в действительности интернациональный стиль завоевал США в течение десяти лет после выставки 1932 года, чему отчасти способствовал массовый исход архитекторов-авангардистов из Европы, особенно из Германии и Италии, где они находились под давлением националистических правительств. Гропиус, Марсель Брейер (1902–1981, см. *Баухауз) и Мартин Вагнер (1885–1957, см. *«Круг») заняли преподавательские должности в Гарварде (– где в начале 1940-х годов учился Филипп Джонсон, чтобы стать дипломированным архитектором), а Мис ван дер Роэ отправился преподавать в Чикаго.

Мис ван дер Роэ, чье имя вскоре стало синонимом интернационального модернизма, упорядочил и облегчил интернациональный стиль, придав его чертам большую определенность, рафинированность и геометризм. Он заменил связанные друг с другом пространства и асимметрию раннего европейского модернизма четкой, монументальной симметрией и пришел к «формуле Миса», продемонстрировав обрамленную металлом стеклянную коробку, в основе которой лежит решетка. Первые образцы его низких горизонтальных построек – это здание Иллинойского Технологического института (1940–1956) и дом Эдит Фарнсуорт в Плейно, Иллинойс (1946–1950). В своих знаменитых жилых домах на Лейк Шор Драйв в Чикаго (1948) он приспособил башенные блоки из стали и стекла под жилье, а в следующем десятилетии построил вместе с Джонсоном Сигрэм-билдинг (1955–1958) в Нью-Йорке – сооружение, оказавшее наибольшее влияние на его последователей. К этому времени Мис ван



Вверху: **Филип Джонсон. «Стеклянный дом», Нью-Кейнен, Коннектикут, 1949** Свой прозрачный «Стеклянный дом» Джонсон построил, вдохновленный примером знаменитого дома Фарнсуорт, созданного Мис ван дер Роз

Слева: **Людвиг Мис ван дер Роз. Жилые дома на Лейк Шор Драйв, Чикаго, 1948–1951** В этих «стеклянных домах» Мис ван дер Роз использовал башенные блоки из стали и стекла для устройства жилья. В 1996 году они стали первыми зданиями в Чикаго, получившими статус памятника архитектуры.

Напротив: **Оскар Нимейер. Здание Национального конгресса, Бразилия, 1960** Еще во время работы над проектом (совместно с Ле Корбюзье) Нимейер познакомился с Жуселину ди Оливейра, который позднее стал президентом Бразилии и назначил Нимейера главным архитектором города.

дер Роз был ведущим архитектором в США и по праву считался наследником Салливена и Чикагской школы.

Может показаться, что стеклянные коробки Миса – последнее слово в интернациональном стиле, однако архитекторы ухитрились создать свои вариации на тему этой распространенной конструкции. Среди ярких примеров – прозрачный «Стеклянный дом» (1949) Филипа Джонсона, Технический центр компании «Дженерал-моторс» в Уоррене, Мичиган (1948–1956), спроектированный финским архитектором Элилем Саариненом (1873–1950) и его сыном Ээро (1910–1961); здание компании «Пирелли» в Милане (1956), возведенное по проекту Джиио Понти (1891–1979, см. *итальянское новеченто) и Пьера Луиджи Нерви (1891–1979).

Тем не менее, к концу 1950-х годов «интернациональный стиль» попал под огонь критики. Отчасти она шла изнутри – противоречия возникли на десятом конгрессе CIAM в 1956 году. Группа молодых, радикально настроенных архитекторов, назвавших себя «Бригада 10» (многие из них были связаны с *«новым брутализмом»), упрекала сторонников модернизма в игнорировании (с одобрения CIAM) таких проблем, как пространственная среда и эмоциональные потребности человека, и объявила о своем бунте против «механических концепций порядка». Три года спустя CIAM официально прекратил свое существование.

Многие архитекторы старшего поколения в своих работах вышли за рамки интернационального стиля, неудовлетворенные его минимализмом. Ле Корбюзье в конце 1940-х

годов увлекся антирациональной архитектурой, одновременно экспрессивной и фантастической, примером чему служит его паломническая капелла в Роншане (1950–1954), с ее белой башней, напоминающей силосную, и изогнутой, поднимающейся кверху, коричневой железобетонной крышей. Как заметил позднее Филип Джонсон в интервью 1996 года, «наша так называемая современная архитектура была слишком старой, холодной и плоской. Фрэнк Ллойд Райт называл ее „плоскогрудой“». Джонсон и другие архитекторы отреагировали на ниспровержение пуристически строгой стеклянной коробки с юмором и ссылками на историю. Созданное Джонсоном здание Штаб-квартиры корпорации «AT&T» в Нью-Йорке (1978–1984) – стеклянный небоскреб с фронтоном, напоминающий книжный шкаф Чиннендайла, – сейчас считается одним из первых «шедевров» *постмодернизма.

Основные сооружения

Ле Корбюзье. Вилла Савой. Пуасси, Франция
Людвиг Мис ван дер Роз. Жилые дома на Лейк Шор Драйв, Чикаго, Иллинойс
Людвиг Мис ван дер Роз. Сигрэм-билдинг. Нью-Йорк

Литература

H.-R.Bussell and P.Johnson. *The International Style* (1932)
R.Banham. *The Age of the Masters* (1975)
K.Frampton. *Modern Architecture* (1985)
D.Sharp. *Twentieth-Century Architecture: A Visual History* (1991)

ИТАЛЬЯНСКОЕ НОВЕЧЕНТО

Слово «новеченто» прозвучит во всем мире, и великолепный итальянский язык прославится вновь, как в эпоху кватроченто.

МАРГАРИТА САРФАТТИ



«Новеченто» (итал. Novecento – двадцатый век) – направление в итальянском искусстве, возникшее в 1922 году с целью продвижения творчества группы молодых художников, связанных с галереей Пезаро в Милане: Ансельмо Буччи (1887–1955), Леонардо Дудревилле (1885–1975), Акилле Фуни (1890–1972), Джан Эмилио Малерба (1880–1926), Пьеро Марассиг (1879–1937), Убальдо Оппи (1889–1946) и Марио Сирони (1885–1961). Название, подразумевавшее искусство двадцатого века, было выбрано по ассоциации с другими великими эпохами итальянского искусства – кватроченто и чинквиченто. Таким образом, молодые художники объявили время, в которое жили, последней великой эпохой в итальянском искусстве. Кроме того, ссылка на прошлое подчеркивала их восхищение итальянским классицизмом, который они собирались модернизировать, чтобы вдохнуть жизнь в современное итальянское искусство, или, как утверждал Сирони, создать искусство, которое «не будет имитацией мира, сотворенного Богом, но будет вдохновлено им».

Возглавляла группу писательница и художественный критик Маргарита Сарфатти (1880–1961), любовница

Бенито Муссолини. На открытии первой выставки группы в галерее Пезаро в 1923 году Муссолини выступил с речью; благодаря Сарфатти группа участвовала в таких значительных выставках, как Венецианская биеннале 1924 года, где их творчество было провозглашено «чисто итальянским искусством, черпающим вдохновение из чистейших источников, освобожденных от всех импортированных «измов» и влияний, часто искажающих определенно выраженные расовые черты».

В начале 1925 года Сарфатти распустила группу и заново создала ее под названием «Итальянское новеченто» (Novecento Italiano). Возглавлял группу комитет, которому было предписано продвигать творчество «новечентистов» в стране и за ее пределами. Сарфатти преподносila новый

Марио Сирони. Городской пейзаж. 1921

Скопления зловеще пустынных фабрик и многоквартирных домов – характерные сюжеты раннего творчества Сирони. Он откровенно поддерживал фашистов и с помощью своих картин критиковал либеральное правительство, в котором вскоре взяли верх сторонники Муссолини.

стиль как квинтэссенцию всего «итальянского», как олицетворение Италии при фашистском режиме. Ее отношения с Муссолини и репутация «диктатора в визуальных искусствах» позволяли привлекать к направлению других крупных художников, бывших некогда главными фигурами в *футуризме и *метафизической живописи: Массимо Камильи (1895–1971), Феличе Казорати (1883–1963), Марино Марини (1901–1980), Артуро Мартини (1889–1947) и Артуро Този (1871–1956).

Первая крупная выставка новой группы, в которой участвовали около ста художников, прошла в Милане в 1926 году и также была открыта Муссолини. Она ознаменовала короткий период, в течение которого в итальянском искусстве доминировал стиль новеченто. Вместе с тем, из-за многочисленности новой группы ослабились связи внутри художественного направления, слишком частое появление ее участников на публике и излишняя шумиха привели к обратным результатам. Как отмечал Сирони, «слишком много выставок, даже Джоконда [Мона Лиза] утратит свою ценность, если смотреть на нее каждый день». Несмотря на усилия Сарфатти, Муссолини отказался поддержать новеченто в качестве официального искусства фашизма. К этим факторам прибавились нападки со стороны политических и культурных противников, а также ухудшение личных взаимоотношений Сарфатти и Муссолини. Все это стало причиной краха направления между 1932 и 1933 годами.

Тем не менее, живопись новеченто оказала влияние на родственное движение в архитектуре и дизайне этого периода, получившее название «новечентизм». Его участники сконцентрировались вокруг действовавшей в Милане группы архитекторов, начавших совместную деятельность в 1926 году: среди них были Джованни Муцио (1893–1982), Мини Фиокки (1893–1983), Альдо Андреани (1887–1971), Пьеро Порталуппи (1888–1976). Их идеи и проекты распространялись с помощью влиятельного журнала по архитектуре и дизайну *Domus*, основанного в 1928 году.

Вдохновленные неоклассицизмом мастеров новеченто и сновидческой реальностью полотен художников-метафизиков, таких как Джорджо Де Кирико, архитекторы пытались дать новое истолкование итальянским классическим формам в противоположность культ машин предвоенного футуризма. По признанию Муцио, это был анти-футуризм, доказавший, что классические формы всегда уместны: «Возможно, мы предвосхищаем направление, чье неизбежное появление дает о себе знать по всей Европе робкими, но повсеместно распространенными симптомами». Это ключевое замечание привлекает внимание к тому факту, что, хотя искусство итальянского новеченто часто характеризуют как фашистское, оно принадлежит, скорее, к общеевропейской послевоенной тенденции, к феномену, который Жан Кокто определил как *rappel à l'ordre* (возврат к порядку). Поиск стабильности и порядка, неприятие современности, возвращение к традиционному, более привычному — эти черты были свойственны искусству данного периода в целом, пример тому — *американский риджионализм, *пуризм, *социалистический реализм и *«новая вещественность».

Основные собрания

Музей Марини, Милан

Музей современного искусства, Тренто, Италия

Музей изобразительного искусства, Хьюстон, Техас

Палаццо Монтечitorio, Рим

Галерея Брера, Милан

Литература

R.A. Etlin. *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940* (1991)

Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900–1988

(Каталог выставки. Королевская Академия искусств, Лондон, 1989)

«КРУГ»

Борьба за новое жилище — всего лишь часть крупномасштабной борьбы за новый социальный порядок.

ЛЮДВИГ МИС ВАН ДЕР РОЭ, 1927

«Круг» (Der Ring) — это архитектурное общество, учрежденное в Берлине в 1923–1924 годах с целью продвижения модернизма в Германии. Вначале оно представляло собой группу из десяти архитекторов, назвавших себя «Круг десяти» (Zehnerring). Среди первых членов были Отто Бартнинг (1883–1959), Петер Беренс (1869–1940), Хugo Херинг (1882–1958), Эрих Мендельсон (1887–1953), Людвиг Мис

ван дер Роэ (1886–1969, см. *интернациональный стиль), Бруно (1880–1938) и Макс (1884–1967) Тауты. Как подсказывает название, они считали себя не организацией с иерархической структурой, а коллективом равных. Многие из них участвовали в других группах и объединениях, таких как *Немецкий Веркбунд, *Рабочий совет по делам искусств и *«Ноябрьская группа».



В 1926 году решено было увеличить число членов группы до двадцати семи человек (малочисленность, как считали члены «Круга десяти», явилась препятствием на их пути к успеху), сократить название до одного слова — «Круг» и назначить Херинга генеральным секретарем. Среди тех, кто присоединился к обществу на платной основе, были Вальтер Грониус (1883—1969, см. *Баухауз), Отто Хеслер (1880—1962), Людвиг Хильберсхаймер (1885—1967), братья Лукхардт, Ганс (1880—1954) и Василий (1889—1972), Эрнст Май (1886—1970), Адольф Мейер (1881—1929), Ханс Шарун (1893—1972), Мартин Вагнер (1885—1957) и критик Вальтер Курт Берендт (ок. 1885—1945). С целью «подготовить почву для новой архитектуры новой научной и социальной эпохи» они погрузились в изучение различных аспектов зодчества, публиковали статьи по вопросам жилищной архитектуры и градостроительства на страницах журнала Немецкого Веркбунда *Die Form* (его редактором был Берендт), содействовали выставкам и руководили исследованием новых материалов и строительных техник.

После 1926 года, когда Мартин Вагнер сменил на посту муниципального архитектора антимодерниста Людвига Кофмана, члены «Круга» начали получать в Берлине городские заказы. В таких проектах жилых массивов, как «Сименсштадт» (1929—1930), разработанный для электрической компании «Сименс» Шаруном, Бартингом, Гропиусом, Херингом и др., и так называемая «Подкова» (1925—1930) Бруно Таута и Вагнера, архитекторы «Круга» создали модель социального жилья — пяти- или шестиэтажные многоквартирные дома с большими окнами для естественного освещения, объединенные с открытым пространством зеленых насаждений. В 1927 году архитекторы

«Круга» участвовали также в создании выставочного поселка Вейсенхоф в Штутгарте (см. *Немецкий Веркбунд), где можно было увидеть ранние образцы интернационального стиля.

Преобладание модернистского видаения «Круга» на Штутгартской выставке не выглядело бесспорным. Когда план застройки с использованием традиционных жилых зданий с наклонными крышами был отвергнут, два архитектора, Пауль Бонатц (1877—1956) и Пауль Шмитхеннер (1884—1973) в знак протеста вышли из состава «Круга» и основали свою группу более традиционно ориентированных архитекторов «Блок» (*Der Block*). Члены «Блока», в том числе Герман Бестельмайер и Пауль Шульце-Наумбург, пропагандировали сельскую архитектуру, основанную на национальных формах (антигородскую, антисовременную и, в широком смысле, антиинтернациональную), подчеркивая в манифесте ее «немецкость».

Группа «Блок» просуществовала до 1929 года; из-за своих убеждений и пропагандируемых ею форм она подверглась нападкам со стороны нацистов, как и модернистская архитектура. Борьба между различными «школами» архитекторов (плоские крыши модернистов против наклонных крыши традиционалистов) приобрела гораздо большее значение в 1930-е годы, когда финансируемые государством современные архитектурные формы Веймарской республики были заменены более «немецкими», как считалось, формами с наклонными крышами в соответствии с вкусами Третьего Рейха.

Ограничения, вызванные экономической депрессией, и политический сдвиг вправо в Германии ослабили влияние группы «Круг», и в 1933 году она прекратила свое существование. Тем не менее, когда в конце 1930-х годов многие из ее членов, в том числе Грониус, Хильберсхаймер, Вагнер, Мис ван дер Роэ, Мендельсон, Май и Мейер эмигрировали, идеология группы получила дальнейшее распространение, способствуя тем самым интернационализации модернизма.

Основные сооружения

Ханс Шарун и др. «Сименсштадт», Берлин
Бруно Таут и Мартин Вагнер. Жилой массив «Подкова», Берлин
Людвиг Мис ван дер Роэ. Поселок Вейсенхоф, Штутгарт, Германия

Литература

B.M.Lane. *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945* (1968)
K.Frampton. *Modern Architecture: A Critical History* (1992)
K.James. *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism* (1997)

Бруно Таут. Жилой массив «Подкова», Берлин, 1925–1930

Мартин Вагнер спроектировал жилой массив, получивший такое название из-за своей формы. Это была одна из первых масштабных жилищных застроек в Берлине того времени, которая финансировалась государством.

«НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ»

Мои картины – упрек Богу за все, что он делает неправильно.

МАКС БЕКМАН, 1919

«Новая вещественность» (Neue Sachlichkeit) – название направления в немецком изобразительном искусстве 1920-х годов, для которого были характерны отказ от абстракции и возвращение к реализму. Это направление впервые официально заявило о себе в 1925 году, когда в художественной галерее города Мангейма ее директором Густавом Ф.Хартлаубом (именно ему «новая вещественность» обязана своим названием, появившимся в 1924 году) была организована экспозиция картин художников, объединенных стремлением «возвратиться к позитивной, осязаемой реальности». После Первой мировой войны идеализм и утопизм, ассоциирующиеся с немецким *экспрессионизмом (см. *группа «Мост», *«Синий всадник», *«Рабочий совет по делам искусств»), обернулись разочарованностью и цинизмом; в немецкой политике в это время происходит ощутимый сдвиг вправо. Многим художникам казалось, что обстоятельства диктуют необходимость занять определенную социальную позицию, вернуться к реалистическому стилю живописи. Эта тенденция была частью более широкого движения, так называемого *rappel à l'ordre* (возврата к порядку), к которому принадлежало также творчество *американских риджионалистов и *«социальных реалистов».

Подобно экспрессионизму, искусство «новой вещественности» развивалось в немецких городах – Берлине, Дрездене, Карlsruhe, Кёльне, Дюссельдорфе, Ганновере и Мюнхене. Художники «Новой вещественности», в отличие от экспрессионистов, не объединялись в группы, не имели общей программы или манифеста. Самые известные из них – Кете Кольвиц (1867–1945), Макс Бекман (1884–1950), Отто Дикс (1891–1969), Георг Грос (1893–1959), Кристиан Шад (1894–1982), Конрад Феликсмюллер (1897–1977) и Рудольф Шлихтер (1890–1955), они писали в разных манерах, но разрабатывали общие темы: ужасы войны, нищета, ханжество и моральный упадок общества, возникновение фашизма.

Кете Кольвиц, будучи старше и экспрессионистов, и художников «новой вещественности», еще в 1890-е годы создавала мощные образы, производившие угнетающее впечатление (сначала в гравюрах, позднее в литографиях и скульптурах). Серии гравюр с изображением драматических событий и жертв войны, такие, например, как «Крестьянская война» (1902–1908) и «Война» (1923), принесли Кольвиц известность и уважение у коллег-художников. Макс Бекман сначала был членом Берлинского Сецессиона (см. *Венский Сецессион), позднее – экспрессионистом (до тех пор, пока не получила широкую огласку его полемика

с Францем Марком на страницах журнала *Ran* в 1912 году), но всегда был до некоторой степени одинокой фигурой. После Первой мировой войны (он служил санитаром в медицинском корпусе, пережил нервное расстройство и уже в 1915 году был демобилизован) Бекман не вернулся в Берлин к жене, а начал новую жизнь во Франкфурте. Его брутальные, готически-экспрессионистские композиции, изображающие корчащиеся в муках человеческие фигуры, своей монументальностью и острой выразительностью часто напоминают средневековые триптихи. С религиозной истовостью в них передано стремление приобщиться к духовным ценностям в эпоху морального банкротства и бездуховности.

Экспрессионистская тревога в творчестве Кольвиц и Бекмана превращается в горький цинизм в картинах Дикса и Гроса. Их искажающий реализм яростно сатиричен. Как и Бекман, Дикс был на войне, и его работы 1920-х годов («Траншея», 1922–1923, уничтожена в 1943–1945; цикл офортов «Война», 1924) историк искусства Дж.Х.Хэмилтон охарактеризовал как «самые яркие и самые отталкивающие



Справа: Георг Грос. Замужняя дама и ее педантичный робот

Джордж в мае 1920; Джон Хартфилд очень рад этому. 1920

Намекая на явственный и смешной фотомонтаж Хартфилда для дада, Грос соединил в этой картине механического капиталиста, с головой, полной цифр, и проститутку, торгающую своей «любовью».



антивоенные высказывания в современном искусстве». Резкий критический взгляд на личность как таковую и общество в целом был присущ и психологическим портретам Дикса.

Образы воротил от политики и бизнеса столь же отталкивающие выглядят у Гроса, недаром он говорил, что его работы «продиктованы абсолютной мизантропией». Жесткие карикатуры Гроса представляли изнанку действительности и разлагающееся общество. В своих поисках правдивости в выражении чувств он дошел до того, что копировал рисунки на стенах публичных мужских туалетов. До войны Грос был членом берлинской группы *дадаистов, и его сатирические произведения напоминают фотомонтажи другого берлинского дадаиста – Джона Хартфилда, а также картины американского «социального реалиста» Бена Шана. В 1925 году Грос писал: «Я рисовал и создавал картины из духа противоречия, стараясь с помощью своих работ

Вверху Отто Дикс. Инвалиды войны, играющие в карты. 1920

Дикс – автор неистовой сатиры на Веймарскую республику. Инвалид войны был привычной фигурой в Германии после Первой мировой войны, но здесь он намеренно превращен художником в символ искалеченного, дегуманизированного и коррумпированного общества.

Вверху справа: Джон Хартфилд. Адольф – сверхчеловек, поглощающий золото и извергающий отбросы. 1932

Хартфилд (переделавший свою фамилию Херцфельде на английский манер в знак протesta против нацизма) был одним из самых увлеченных политикой художников. Его монтаж был увеличен и расклеен по всему Берлину вскоре после того, как национал-социалисты чуть не получили большинство мест на выборах в Рейхстаг.



ADOLF, DER UBERMENSCH: *Schluckt Gold und redet Blech*

заставить мир осознать, что он уродлив, болен и лжив». Грос всегда был возбудителем спокойствия (он стал членом коммунистической партии и в 1922 году совершил поездку в Россию; в 1920-е годы его творчество стало темой судебных разбирательств из-за богохульства), однако в середине 1920-х он добился успеха, его персональные выставки прошли в нескольких немецких городах.

Все изменилось для Гроса и других художников «новой вещественности» по мере укрепления и возвышения нацизма. В начале 1930-х годов они лишились того официального положения, которое занимали, позднее их работы реквизировали и выставили на посмешище на печально известной выставке 1937 года «Дегенеративное искусство».

Основные собрания

Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Кунстхауз, Цюрих, Швейцария
Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота
Музей искусств, Дюссельдорф, Германия
Палаццо Грасси, Венеция

Литература

P.Gay. *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (1969)
J.Willatt. *The New Sobriety, Art and Politics in the Weimar Period, 1917–1933* (1984)
M.Everle. *World War I and the Weimar Artist. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer* (1985)

СЮРРЕАЛИЗМ

Красиво то, что изумляет.

АНДРЕ БРЕТОН. «ЧТО ТАКОЕ СЮРРЕАЛИЗМ?», 1934

Начало сюрреализму как художественному направлению было положено в 1924 году французским поэтом Андре Бретоном (1896–1966). И хотя сам термин придумал еще в 1917 году поэт и критик Гийом Аполлинер (для описания того, что выходит за пределы реальности), Бретон успешно реквизировал его, чтобы представить свое собственное видение будущего. В «Первом манифесте сюрреализма» (1924) Бретон определил сюрреализм следующим образом: «Выражение мысли без какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне каких-либо эстетических и нравственных соображений».

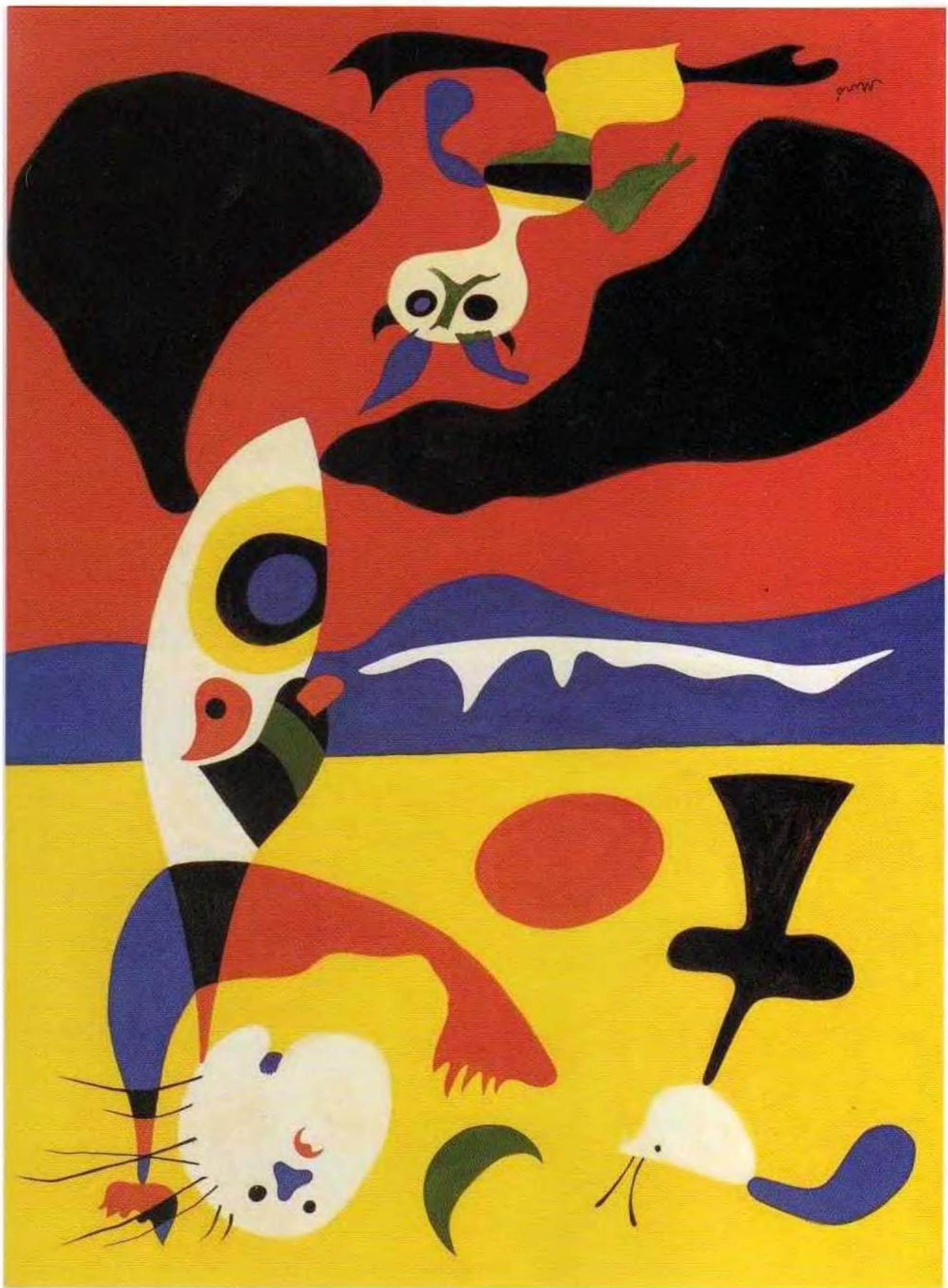
С помощью сюрреализма Бретон намеревался совершить кардинальную революцию, как это сделали те, кого он считал своими идеологическими предшественниками: Зигмунд Фрейд (1856–1939), Лев Троцкий (1879–1940) и поэты граф де Лотреамон (Исидор Дюкасс, 1846–1880) и Артур Рембо (1854–1891). Марксизм, психоанализ и оккультная философия – все это оказало значительное влияние на Бретона, а его модель художника как визионера, восставшего против общества, была заимствована у Лотреамона и Рембо.

Фраза из Лотреамона стала для сюрреалистов девизом, словесным выражением их веры в то, что красоту, или чудесное, можно найти при неожиданном стечении обстоятельств, случайно встретить на улице: «Прекрасно, как случайная встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки». По сравнению с хаосом и спонтанностью *дадаизма, из которого он вырос, сюрреализм по Бретону, произванному «отцом сюрреализма», был тщательно подготовленным направлением, начиненным доктринерскими теориями. Фактически Бретон радикально изменил значение художественной критики: отныне критик как харизматический лидер авангардной группировки становится привычной фигурой. На исходе жизни в 1966 году Бретон смог убедиться в том, что сюрреализм стал одним из самых популярных направлений двадцатого века. Еще одним отличием сюрреалистов от дадаистов был их оптимизм, основанный на

Макс Эрнст. Встреча друзей. 1922

Пока Андре Бретон благословляет собравшихся поэтов и художников, Макс Эрнст, сидя на колене Достоевского, еще одного властителя дум сюрреалистов, дергает его за бороду.





отрицании искусства. Сюрреалисты решили, ни больше ни меньше, предложить людям новый способ сознания. Ломая барьеры между внутренним и внешним миром, изменения способ постижения реальности, они намеревались освободить подсознание, примирив его с сознанием, и тем самым освободить человечество от оков логики и разума, которые приводят лишь к войне и диктатуре.

Сюрреализм оказался чрезвычайно притягательным для художников. Многие из первых сюрреалистов, например, Макс Эрнст (1891–1976), Ман Рэй (Эммануил Радницкий, 1890–1977) и Ханс Арп (1887–1966), перешли из рядов дада. Среди новых членов были Антонен Арто (1896–1948), Андре Массон (1896–1987), Хоан Миро (1893–1983), Ив Танги (1900–1955) и Пьер Руа (1880–1950, см. *магический реализм). Позднее, в 1920-е и 1930-е годы, к ним присоединились Тристан Тцара (см. *дадаизм), Сальвадор Дали (1904–1989), Луис Бунюэль (1900–1983), Альберто Джакометти (1901–1966), Матта (Роберто Матта Эчауррен, 1911–2002) и Ханс Беллмер (1902–1975). Одни художники, как бельгиец Рене Магритт (1898–1967, см. *магический реализм), находились на границе сюрреализма, другие – например, Пабло Пикассо (см. *кубизм), Марк Шагал (см. *Парижская школа) и Пауль Клее (см. *«Синий всадник») – претендовали на то, чтобы называться сюрреалистами вне зависимости от того, были они таковыми или нет.

Дадаизм оставался для сюрреалистов великим примером в том, что касалось технических приемов и решимости разрушать границы. Крайне важны были для них и сновидческие картины Джорджа Де Кирико (см. *метафизическая живопись). Но, вероятно, наибольшее интеллектуальное воздействие на сюрреалистов оказал Фрейд. Подсознание, сон и другие ключевые понятия его теории повлияли на репертуар их странных, утнатающих картин. В особенности сюрреалистов интересовали размышления Фрейда относительно боязни кастрации, фетишей и сверхъестественного. Они использовали его идеи и символы различным образом: пытаясь сделать привычное непривычным; экспериментируя с автоматическим письмом и рисованием; используя случайные и непривычные сопоставления; фантазируя о всепожирающей самке; разрушая границы между полами, между человеком и животным, между фантазией и реальностью. В творчестве сюрреалистов дадаистская любовь к машинам превратилась в страх перед дегуманизирующим автоматом, в ужас смерти, происходящей уже при жизни; в их работах часто повторяются мотивы маски, куклы, манекена. Например, фотографии Беллмера с расчлененными куклами вызывают чувство потрясения: кажется, что в них исчезает грани-

Вверху: Сальвадор Дали. Телефон-лобстер. Ок. 1936

Дали работал с различными материалами, но общее во всех его работах – способность создавать захватывающие ассоциации, – например, лобстер и телефон, – что, по словам Дали, является «спонтанным методом иррационального знания».

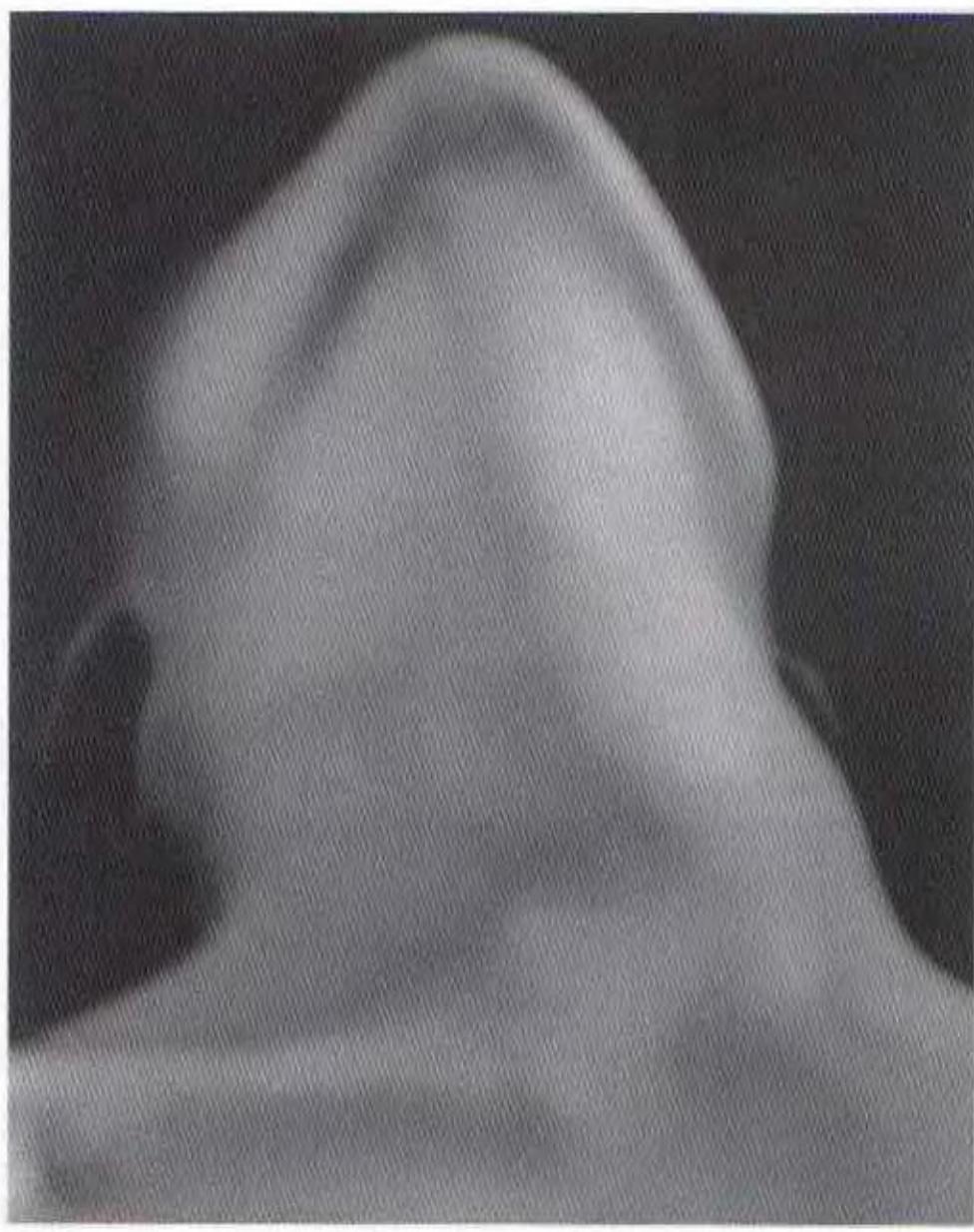
Напротив: Хоан Миро. Лето. 1938 Несмотря на то что Миро никогда формально не принадлежал к сюрреалистам, он выставлялся вместе с ними, и его дерзкие и утонченные картины, наполненные воображаемой жизнью, блестяще демонстрируют сюрреалистическое преображение реальности в нечто чудесное.



ца между одушевленным и неодушевленным. Сюрреалистические произведения искусства (например, так называемый «органический» сюрреализм Миро, Массона, Матта и Ариа или «сновидческий» сюрреализм Дали, Магритта, Танги и Руа) обращены к таким внутренним импульсам, как страх, желание, эротическое возбуждение.

Ключевой фигурой в сюрреализме является Макс Эрнст, имевший дело с областью идей и выражавший их с помощью различных средств. Его картины «Слепой пловец» (1934) и «Двое детей, которым угрожает соловей» (1924) подобны сну и напоминают о «сверхреальном» у Рембо и Фрейда. Трудно сказать, о чем эти произведения: они искажены и тревожны. В «Слепом пловце», вероятно, изображены как мужские, так и женские половые органы, пробуждающие мысли и о кастрации, и о деторождении. Двусмысленные впечатления, сопоставления и случайности были важны для Эрнста, как и для всех сюрреалистов. В 1925 году, находясь в отеле на французском побережье, Эрнст изобрел *фrottаж*, рисуя на деревянном полу графитным карандашом. По его собственному признанию, он был взволнован, увидев «противоречивые образы, которые возникли один на другом, с настойчивостью и стремительностью эротических снов». Позднее, около 1930 года, он начал серию «коллажей-романов», самый знаменитый из которых – «Неделя доброты». Критикуя и реконструируя викторианскую гравюру на металле, буквально оскверняя прошлое, он создал причудливые фантазии, выходящие за пределы «холодного чулана буржуазного мира», в котором он сам вырос.

Джакометти создал такие шедевры сюрреалистической скульптуры, как «Женщина с перерезанным горлом» (1932) – конструкция из бронзы, изображающая безголовый труп женщины, – и «Невидимый предмет» («Руки, держащие пустоту», 1934–1935). В обеих скульптурах женское тело предстает опасным и отнюдь не человеческим. В первой работе воплощены две идеи, важные для многих сюрреалистов – о безликости маски (это могли быть африканские маски, противогазы или маски, используемые на производстве) и об угрозе со стороны охотящейся самки (в данном случае самки богомола, которая убивает и обезглавливает самца во время спаривания). Столь же странная и печальная фигура в «Невидимом объекте» – «женщина-убийца» – может символизировать как боязнь смерти, так и сексуальное



желание. Для Бретона это произведение было «эмпацией жажды любить и быть любимым».

Ман Рэй был первым фотографом-сюрреалистом. Фотографией занимались также Беллер, Брассаи (1899–1984), Жак Андре Буффар (1902–1961) и Рауль Юбак (1909–1985). Манипуляции с черной комнатой, крупные планы, неожиданные сопоставления – все это доказывало, что фотография является прекрасным средством для того, чтобы запечатлеть сюрреалистические образы, существующие в реальном мире. Двоякое положение фотографии – как документа и произведения искусства – усиливало сюрреалистские претензии на то, что реальность полна эротических символов и сюрреалистических столкновений. Так, Ман Рэй успешно работал в несовместимых, на первый взгляд, мирах, он был и коммерческим фотографом, и фотографом-авангардистом. Его снимки публиковались и в популярных, и в специальных сюрреалистских журналах – от *Vogue* и *Vanity Fair* до *La Surrealisme au service de la révolution* (1930–1933) и *La Révolution surrealiste* (1924–1929), и часто кадры из одних и тех же серий появлялись и в тех, и в других. В сюрреализме, как и в моде, манекен символизировал женщину как объект придуманный, позволяющий им манипулировать, нарушающий границу между живым и неживым. Несмотря на скрытое женоненавистничество,

Ман Рэй. Анатомии. 1929 Эта фотография раскрывает тревожающую двойственность мужского/женского. фотокамера неожиданно превращает шею и подбородок женской модели в фаллический образ. Очевидна сюрреалистическая связь с теориями Фрейда: фотография намекает на страх обезглавливания или кастрации.

ощущимое во многих работах сюрреалистов, в их числе было несколько женщин, например, Леонора Каррингтон (род. 1917), Леонора Фини (1908–1996), Жаклин Бретон (1910–1993), Доротея Таннинг (род. 1910), Валентина Гюго (1887–1968), Эйлин Эйгар (1899–1991) и Мерет Оппенгейм (1913–1985), чья меховая чашка с блюдцем («Объект», 1936) стала одним из самых узнаваемых сюрреалистических произведений.

Сюрреализм ворвался на международную сцену в 1930-х годах благодаря большиим выставкам в Брюсселе, Копенгагене, Лондоне, Нью-Йорке и Париже. Вскоре он распространился по всему миру; в Англии, Чехословакии, Бельгии, Египте, Дании, Японии, Нидерландах, Румынии и Венгрии были созданы свои группировки. Несмотря на то что поэтические и интеллектуальные устремления сюрреалистов, возможно, и не были поняты, их образы захватили воображение публики. Странные сопоставления, причудливые, словно навеянные во сне образы нашли свое воплощение в самых разных сферах искусства – от фильмов до моделей высокой моды Эльзы Скиапарелли (1890–1973), от рекламы и оформления витрин магазинов до прикладного искусства (например, «телефон-лобстер» и диван «губы Мей Уэст» Сальвадора Дали). Эскапизм 1930-х годов, пристрастие к роскоши, способствовавшие популярности *Ар Деко, сделали привлекательным для публики и сюрреализм. К началу Второй мировой войны большинство известных сюрреалистов, в том числе Бретон, Эрнст и Массон, жили в Америке, где они обрели новых соратников, среди которых были Доротея Таннинг, Фредерик Кислер (1896–1963), Энрико Донати (род. 1909), Аршил Горки (1905–1948), Джозеф Корнелл (1903–1973). Однако когда Бретон вернулся в Париж после войны, он обнаружил, что сюрреализм подвергается критике со стороны бывших сюрреалистов, таких, например, как Тиара и новый лидер авангарда Жан-Поль Сартр (см. *экзистенциальное искусство): они осуждали коллег за «идиотский веселенький оптимизм». Несмотря на это, в 1947 и 1959 годах в Париже прошли крупные выставки сюрреалистов, а их идеи и методы оказали большое влияние на многие послевоенные художественные направления, в том числе на *«ар информель», *абстрактный экспрессионизм*, *группу «КоБРА», *«новый реализм» и *искусство перформанса.

Основные собрания

Музей Крайслера, Норфолк, Вирджиния
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Фонд Хоана Миро, Барселона
Музей искусств, Дюссельдорф, Германия
Музей Сальвадора Дали, Санкт-Петербург, Флорида
Галерея Тейт, Лондон

Литература

W.Rubin, *Dada and Surrealist Art* (1969)
D.Ades, *Dada and Surrealism Reviewed* (1978)
R.Krauss and J.Livingston, *L'Amour fou: Photography and Surrealism* (1985)
R.Martin, *Fashion and Surrealism* (1985)

ЭЛЕМЕНТАРИЗМ

Мы должны понять, что искусство и жизнь неотделимы друг от друга. Именно поэтому нужно отказаться от представления об искусстве как иллюзии.

ТЕО ВАН ДУСБУРГ И КОР ВАН ЭСТЕРЕН, 1924

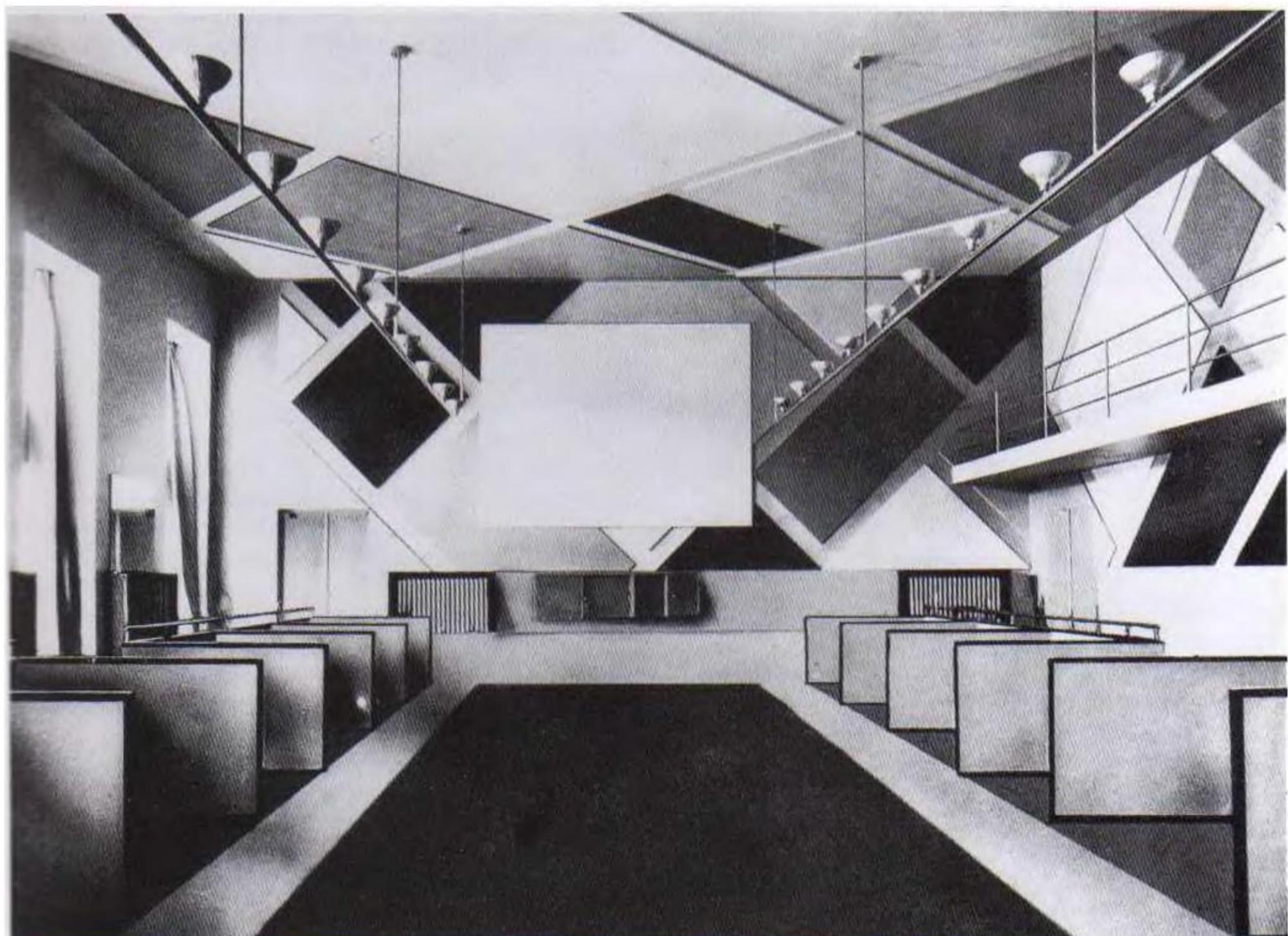
Элементаризм – разновидность неопластицизма группы «Де Стиль», термин был предложен около 1924 года одним из самых активных и шумных членов группы Тео ван Дусбургом (1883–1931). Сохраняя присущие неопластицизму прямые углы и основные цвета, ван Дусбург развернул свои композиции под углом в 45°, тем самым придав им элемент неожиданности и динамизма, недостающие строго горизонтально-вертикальным картинам, ассоциировавшимся с другими художниками группы «Де Стиль», такими, например, как Пит Мондриан. Этот намеренно полемический ход привел к размолвке между Мондрианом и ван Дусбургом и к временному уходу Мондриана из группы.

Свои новые картины ван Дусбург назвал «контр-композициями». Внешне они кажутся родственными работам *футуристов и *«вортингистов», использовавших диагональ

для передачи в своих картинах динамичного характера современности; однако интересы ван Дусбурга привели его к архитектуре и дизайну. Большое влияние оказали на него художники *Баухауз и *конструктивисты. Как и последних, ван Дусбурга интересовали проблемы синтеза искусств и практического применения искусства в повседневной жизни. В 1920 и 1921 годах он побывал в Баухаузе по приглашению Вальтера Гропиуса, где раскритиковал экспрессионистский и мистический подход, продвигаемый в то

Тео ван Дусбург. Кафе «Обетт», Страсбург, 1928–1929

Это последний и, возможно, самый замечательный образец архитектуры неопластицизма, где ван Дусбург ближе всего подошел к своей цели полного слияния живописи и архитектуры. «Живопись без архитектурной конструкции, – писал ван Дусбург, – не имеет права на дальнейшее существование».



время Йоханнесом Иттеном. Ван Дусбург даже устроил рядом с Баухаузом свою, конкурирующую, студию и торжествующе написал друзьям: «Я все перевернул вверх дном в Веймаре... повсюду я распространял пагубное влияние нового духа». Он наслаждался более спокойными (чем с Мондрианом) отношениями с Эль Лисицким (см. *конструктивизм), с которым познакомился в 1921 году. Эль Лисицкий был увлечен теориями сближения искусства и архитектуры, и его влияние на ван Дусбурга было бесспорным.

Новые практические и теоретические разработки ван Дусбурга сопровождались эссе и манифестами. В статье «На пути к общему строительству» (1924) ван Дусбург и Кор ван Эстерен (1897–1988) писали: «Мы определили подлинное место цвета в архитектуре и заявляем, что живопись без архитектурной конструкции (это – ее мольберт) не имеет права на дальнейшее существование». Принципы элементаризма они развили в «Манифесте элементаризма», опубликованном в журнале *De Stijl* в 1926 году. «Контр-композиции» были для ван Дусбурга «самым полным и, одновременно, самым непосредственным способом выражения человеческого духа... но всегда бунтом против природы, против действием ей». Однако главной его целью был синтез элементаристской живописи и архитектуры ради обострения конфликта между диагоналями живописи и горизонтально-вертикальными конструкциями архитектуры.

Эти цели были реализованы ван Дусбургом, Хансом Арпом (1887–1966, см. *дадаизм) и Софи Тойбер-Ари (1889–1943) при реконструкции в 1928 году кафе «Обстт»

в Страсбурге. Весь проект от начала и до конца был выполнен ван Дусбургом, включая каждый элемент декора интерьера. Поверхности стен были украшены плоскими диагональными абстрактными рельефами, контрастирующими с горизонтальными и вертикальными самим здания, а комбинирование цвета и освещения, контраст деталей создавали ощущение динамики. Это был последний крупный проект ван Дусбурга, он умер в 1931 году, и с его смертью элементаризм утратил свою движущую силу.

Основные собрания

Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Австралия

Музей современного искусства, Нью-Йорк
Художественный музей, Портленд, Орегон

Городской музей, Амстердам
Галерея Тейт, Лондон

Литература

- R.Banham. *Theory and Design in the First Machine Age* (1960)
- Theo van Doesburg 1883–1931* (Каталог выставки. Эйндховен, 1968)
- J.Balieu. *Theo van Doesburg* (1974)
- S.A.Mancsbach. *Visions of Totality* (1980)
- E.van Straaten. *Theo van Doesburg: Painter and Architect* (1988)

«ГРУППА 7»

*Признак сегодняшней молодежи –
жажды ясности и здравого смысла.*

МАНИФЕСТ «ГРУППЫ 7», 1926



«Группа 7» (Gruppo 7) – название ассоциации архитекторов-авангардистов, основанной в Милане в 1926 году для поддержки современного направления в итальянской архитектуре. Ее членами были Луиджи Фиджини (1903–1984), Гвидо Фретте (1901–1984), Себастьяно Ларко (род. 1901), Адальберто Либера (1903–1963), Джино Поллини (1903–1991), Карло Энрико Рава (1903–1985) и Джузеппе Терраньи (1904–1941). В 1926–1927 годах в журнале *La Rassegna Italiana* они опубликовали состоящий из четырех частей манифест, где изложили свои позиции. Авторы критиковали как *футуристов («пустое деструктивное бешенство»), так и посредственный «возрожденческий» стиль архитекто-

Джузеппе Терраньи. Дом «Новосотум», Комо, Италия. 1927–1928

Это простое, белое, симметричное пятиэтажное здание, со срезанными на четырех этажах углами, чтобы продемонстрировать стеклянные цилиндры, было первым значительным рационалистским сооружением в Италии, соединившим итальянский классицизм со структурной ясностью, которую предлагали русские конструктивисты.

ров *новеченто («надуманный стимул»), утверждая: «Мы не собираемся порывать с традицией... новая архитектура, настоящая архитектура должна развиваться на базе строгой логики и рациональности». Как и их современники – «новечентисты», архитекторы «Группы 7» искали «итальянскую» версию современной архитектуры, однако при этом они не отворачивались от международного модернизма. Наоборот, они намеревались использовать «универсальные» элементы *интернационального стиля для создания стиля специфически итальянского.

Впервые группа привлекла к себе внимание на Биеннале 1927 года в Монца – финансируемой государством выставке современной архитектуры, декоративного и промышленного искусства. Вдохновленные машиной проекты и модели «Группы 7» были представлены рядом с неоклассическими работами «новечентистов», так как обе группы соперничали за внимание Муссолини. В том же году некоторые участники «Группы 7» показали свои работы на выставке *Немецкого Вербунда в Штутгарте, где они присоединились к другим архитекторам-рационалистам.

Терраны был одним из самых значительных архитекторов «Группы 7». Он создал первое рационалистское здание в Италии – многоквартирный дом в Комо под названием «Novocomum», сейчас известный как «Transatlantico» (1927–1928). Здание спровоцировало горячие споры в архитектурных кругах. В нем распознали широкий диапазон источников – от машинной эстетики Ле Корбюзье (см. *интернациональный стиль и *пуризм) и русских *конструктивистов до вневременной поэтической «итальянской» мастеров *метафизической живописи. Терраны добился успеха, синтезировав различные международные

и местные источники и создав новый стиль, что доказало уникальность подхода «Группы 7», одновременно и рационалистического, и националистического. Новое здание Терраны претендовало на то, чтобы стать образцом архитектуры, соответствующей фашистскому режиму. Результатом общественного внимания стала более крупная выставка, состоявшаяся в следующем году в Риме. Именно там, на первой «Выставке рациональной архитектуры», организованной Либером и критиком Гаэтано Миниуччи, архитекторы «Группы 7» впервые экспонировались вместе с другими итальянскими рационалистами. Вскоре возникает новая, более крупная ассоциация «Итальянское движение за рациональную архитектуру» (*M.I.A.R.), к которой присоединилась и «Группа 7».

Основные памятники

Дом «Novocomum» («Transatlantico»), Комо, Италия

Литература

- G.R.Shapiro. «Il Gruppo 7», *Oppositions* 6 and 12 (1978)
- A.F.Marciano. *Giuseppe Terragni Opera Completa 1925–1943* (1987)
- D.P.Doordan. *Building Modern Italy: Italian Architecture, 1914–1936* (1988)
- R.Etlin. *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940* (1991)

M.I.A.R.

*Желание продолжать борьбу
против притязаний «анти-модернистского» большинства.*

ЭДУАРДО ПЕРСИКО, 1931

«Итальянское движение за рациональную архитектуру» (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale – M.I.A.R.) было основано в 1930 году. Оно выросло из миланской *«Группы 7»; к ее прежним членам – Луиджи Фиджини (1903–1984), Адальберто Либера (1903–1963), Джино Поллини (1903–1991) и Джузеппе Терраны (1904–1941) – присоединились другие итальянские архитекторы-рационалисты, такие как Лучано Бальдессари (1896–1982), Джузеппе Пагано (1896–1945) и Марио Ридольфи (1904–1984). Их задачей было расширить начатую «Группой 7» пропаганду современной рационалистической архитектуры в противовес неоклассике *«новечентистов». Подобная задача в фашистской Италии была не из легких. Основанный на итальянских образцах неоклассический стиль соответствовал,

как и следовало ожидать, националистической идеологии, тогда как модернистская архитектура представляла собой стиль интернациональный и вскоре была отвергнута фашистским государством как «дегенеративная».

Следуя своим целям, участники движения организовали в 1931 году «Выставку рациональной архитектуры» в римской галерее, принадлежавшей художественному критику Пьетро Мария Барди. Открытая Муссолини выставка сопровождалась выходом в свет памфлета Барди «Рапорт Муссолини об архитектуре» и «Манифеста рациональной архитектуры». Однако все попытки пропаганды нового рационалистского стиля были сведены на нет сатирическим фотомонтажом «Список ужасов», в котором использовались работы уважаемых неоклассических архитекторов.



например, Марчелло Пьячентини (1881–1960), ближайшего советника Муссолини. С одобрения правительства Национальный союз архитекторов, который прежде не вмешивался в дебаты между модернистами и традиционалистами, отказал рационалистам в поддержке. Вскоре группа прекратила свою деятельность.

Дело рационалистов продолжало жить в построенных ими между 1932 и 1936 годами сооружениях. «Фашистский дом» (теперь «Народный дом», 1932–1936) Терраны в Комо является, одновременно, шедевром этого архитектора и знаковой работой итальянского рационализма в целом. Белый куб, спроектированный по законам геометрии вокруг покрытого стеклянной крышей внутреннего двора, был одет в мрамор, что подчеркивало его итальянское происхождение, современный характер и политическое назначение (местное здание фашистской администрации). Сотрудничество Фиджини, Поллини и фирмы «BBPR» в создании сооружений в рационалистском стиле продолжилось, и самые значительные постройки были возведены для промышленника Адриано Оливетти (1901–1960). Фиджини и Поллини осуществили ряд жилых и индустриальных проектов для фирмы «Оливетти» в Ивреа (1934–1942), а в 1935 году совместно с Александром Щавинским (1904–1979), бывшим студентом *Баухауза, они работали над дизайном классической пишущей машинки Оливетти «Studio 42».

С 1930 года рационалистов поддерживал архитектурный журнал *Casa Bella*, которым руководил Пагано и его соавтор, художественный критик и дизайнер Эдуардо Пер-

Джузеppe Терраны. «Фашистский дом», Комо, 1932–1936

Стеклянные двери между фойе и площадью открывались автоматически, чтобы позволить демонстрантам двигаться непрерывным потоком с улицы в сердце здания; тем самым подчеркивалось политическое назначение фашистского Главного управления.

сико (1900–1936), настаивавшие на том, что рационализм несовместим с фашизмом. Однако в конце 1930-х годов стало ясно, что Пьячентини и недавно созданная «Группа современных итальянских архитекторов» (*Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*) одержали верх. Италия выбрала антимодернистскую позицию в соответствии с курсом, проводимым и нацистской Германией. Журнал *Casa Bella* был запрещен, и многие рационалисты присоединились к антифашистскому подполью. Джанлуиджи Банфи (1910–1945) из фирмы «BBPR» и Пагано были арестованы и брошены в немецкую тюрьму, где умерли в 1945 году. За раний смертью Персиго в 1936 году последовала смерть Терраны в 1941-м и его ученика Чезаре Каттанео – в 1943-м. Фактически, итальянский рационализм был обезглавлен и иссяк. Лишь в 1970-х годах в архитектуре зданий на нью-йоркской Пятой авеню и в работах группы «Тенденца», объединившей швейцарских и итальянских архитекторов-неорационалистов, вновь стало ощущаться его влияние.

Основные памятники

«Народный дом» (*Casa del Popolo*), Комо, Италия
Фабрика Оливетти, Ивреа, Италия
Народная площадь (*Piazza del Popolo*), Комо, Италия

Литература

A.F.Marciano. *Giuseppe Terragni Opera Completa 1925–1943* (1987)
D.P.Doordan. *Building Modern Italy: Italian Architecture, 1914–1936* (1988)
R.Etlin. *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940* (1991)
F.Garofalo. *Adalberto Libera* (1992)
T.L.Schumacher. *Surface and Symbol: Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism* (1991)

■ «КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО»

*Ослепительное господство человеческого разума,
триумф человека над хаосом.*

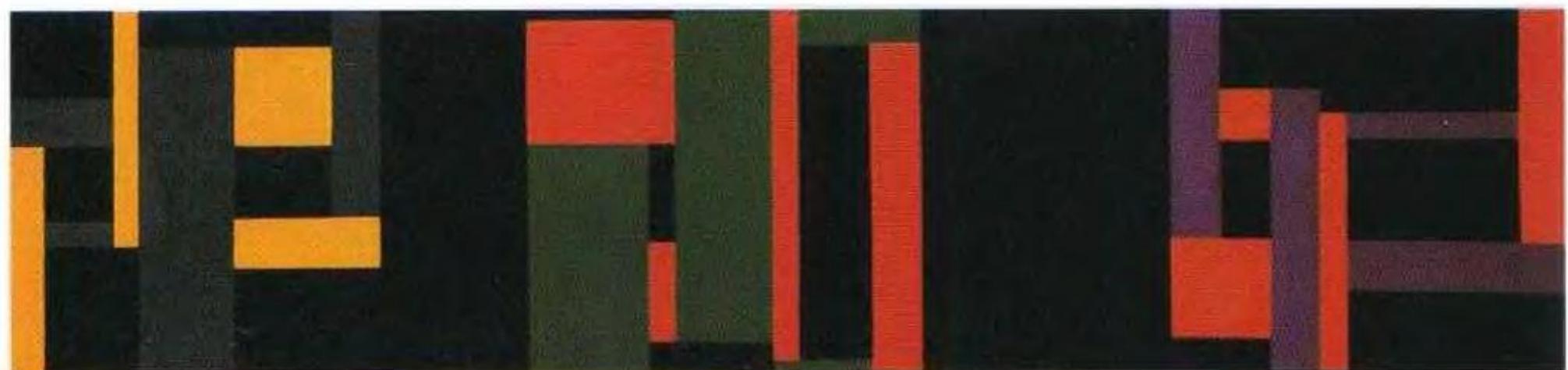
ДЕНИЗ РЕНЕ

Тео ван Дусбург, немецкий художник и теоретик искусства, создатель группы *«Де Стайл» и *элементаризма, дал определение «конкретному искусству» в манифесте «Фундамент конкретного искусства», напечатанном в апрельском номере журнала *Art Concret* за 1930 год:

Мы заявляем: 1. Искусство универсально. 2. Прежде чем возникнуть, произведение искусства должно быть полностью продумано и оформлено в голове. В нем не должно быть ничего кажущегося естественным, чувственным или сентиментальным. Мы хотим совершенно исключить лиризм, драматизм, символизм

и тому подобное 3. Картина должна быть создана исключительно из пластических элементов, а именно – из плоскостей и тонов. У изобразительных элементов, а следовательно, и у картины, нет иного значения, кроме того, чем они являются сами по себе. 4. Построение картины, так же как и ее элементов, должно быть простым и доступным визуальной проверке. 5. Техника должна быть механической, то есть точной, антимпрессионистичной. 6. Требуется абсолютная ясность.

Концепция абстрактного искусства, кратко изложенная в манифесте, оставалась главной отправной точкой для мно-



тих художников в 1930–1950-е годы, которые называли свое творчество «конкретным». Манифест формулировал отличия «конкретного искусства» от целого ряда новых течений (см. *американский риджионализм, *итальянское новеченто и *сюрреализм), от таких известных видов абстрактного искусства, как, например, абстрактный экспрессионизм Василия Кандинского (см. *«Синий всадник»), а также работ, абстрагировавшихся от природы или абстрагирующих природу (см. *кубизм, *футуризм, *нуризм).

В «конкретном искусстве» не было ничего сентиментального, национального или романтического. Его корни лежали в *супрематизме, *конструктивизме, творчестве группы *«Де Стайл» и *элементаризме ван Дусбурга. Его цель должна быть понятной всем, должна стать результатом не иррационального мышления, чего добивались сюрреалисты, а здравого рассудка, свободного от иллюзионизма или символизма. Искусство должно представлять собой скорее некий самодостаточный объект, нежели быть проводником духовных или политических идей. На практике «конкретное искусство» стало синонимом геометрической абстракции как в живописи, так и в скульптуре. Произведениям «конкретного искусства» свойственны акцент на натуральных материалах и реальном пространстве, привязанность к решеткам, геометрическим формам и гладким поверхностям. Источниками вдохновения для художников часто были научные идеи или математические формулы.

Несмотря на смерть лидера движения Тео ван Дусбурга в 1931 году, «конкретное искусство» продолжало набирать силу. Сначала его поддержала ассоциация «Абстракция—Творчество» (существовала до 1936 года), затем термин и концепция были заимствованы Максом Биллом (1908–1994) – швейцарским художником и архитектором, бывшим студентом *Баухауза. Среди тех, кто работал в стиле геометрической абстракции в 1930-е годы, были французы Жан Горен (1899–1981), Жан Эльон (1904–1987) и Огюст Эрбен (1882–1960); итальянец Альберто Маньелли (1888–1971), датчанин Сесар Домела (1900–1992), англичане Бен Николсон (1894–1982) и Барбара Хепворт (1903–1975); американцы Илья Болотовский (1907–1981) и Эд Рейнхардт (1913–1967); русские эмигранты Антон Певзнер (1886–1962, см. *конструктивизм) и Наум Габо (1890–1977).

Макс Билл. Ритм в четырех квадратах. 1943

Акцент в четко скомпонованной картине Билла сделан на натуральных материалах и реальном пространстве. Характерные для «конкретного искусства» композиции из решеток и геометрических форм часто возникали под влиянием научных идей и математических формул.

После Второй мировой войны самым крупным центром «конкретного искусства» стал Париж. В 1944 году Дениз Рене открыла свою галерею, намереваясь продвигать «конкретное искусство», *кинетизм и *оп-арт. В 1945-м с помощью Нелли ван Дусбург (вдовы Тео) была проведена выставка «Конкретное искусство» в галерее Рене Друэн в Париже, а в 1946-м появился «Салон Новых реальностей» для экспонирования геометрической абстракции. В конце 1940-х и в течение 1950-х годов «конкретное искусство» продолжило собирать под свои знамена новых членов, группировки возникли в Аргентине, Бразилии, Италии и Швеции. Среди присоединившихся были англичане Мэри Мартин (1907–1969), Кеннет Мартин (1905–1984) и Виктор Пасмор (1908–1998), американцы Хосе де Ривера (1904–1985) и Кеннет Снелсон (род. 1927).

Послевоенные дебаты относительно абстрактного искусства сосредоточились на условных качествах «холодной» (геометрической) и «горячей» (жестикуляционной) абстракции; последняя доминировала в 1950-е годы в форме *абстрактного экспрессионизма и *«ар информель». Поддерживая утопическую традицию геометрической абстракции в противовес новому «экзистенциальному» отношению к содержанию и действию, «конкретное искусство» вновь оказалось в оппозиции к господствующей тенденции, оставаясь холодным, беспристрастным и точным. Новое поколение «конкретных» художников продолжило совершенствовать стиль, что в конце концов привело к *постживописной абстракции, *минимализму и *оп-арту.

Основные сокращения

Фонд конструктивизма и «конкретного искусства», Цюрих, Швейцария
Национальный музей «Женщины в искусстве», Вашингтон
Музей современного искусства, Синтра, Португалия
Галерея Тейт, Лондон
Галерея Тейт Сент-Айвз, Корнуолл, Англия
Йельский центр британского искусства, Нью-Хейвен, Коннектикут

Литература

Theo van Doesburg 1883–1931 (Каталог выставки, Эйндховен, 1968)
J.Balieu. Theo van Doesburg (1974)
E. van Straaten. Theo van Doesburg: Painter and Architect (The Hague, 1988)
N.Lynton. Ben Nicholson (1993)

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Искусство живописи – это искусство мысли.

РЕНЕ МАГРИТТ, 1949

Впервые термин «магический реализм» был применен немецким художественным критиком Францем Рохом в 1925 году для разграничения фигуративной и экспрессионистской тенденций в современном искусстве. В Германии он был вскоре заменен термином *«новая вещественность» (Neue Sachlichkeit), однако широко использовался в других странах, наряду с определениями «идеальный реализм» и «резкофокусный реализм», для характеристики стиля живописи, популярного в США и Европе с 1920-х по 1950-е годы. В большинстве случаев работы «магических реалистов» отличаются тщательной, почти фотографической трактовкой реалистически выглядящих сцен, проникнутых тайной

и магией благодаря неопределенным ракурсам и необычным сопоставлениям, большей частью взятым из *метафизических картин Джорджа Де Кирико. Подобно *сюрреалистам, «магические реалисты» использовали свободные ассоциации, чтобы создать ощущение сверхъестественного в обыденных сюжетах, но они отвергали автоматическое письмо и фрейдистское представление о природе сна.

Поль Дельво. *Руки (Сон)*. 1941

Похожее на гипнотический транс состояние женщин после наступления темноты наводит в картинах Дельво на мысль о фантазиях, почертнущих из снов или волшебных сказок, заставляя зрителя чувствовать себя вуайеристом, получившим к ним специальный доступ.





Обосновавшиеся в США художники Питер Блум (1906–1992), Луис Гульельми (1906–1956), Айван Олбрайт (1897–1983) и Джордж Тукер (род. 1920) были в числе тех, кого называли «магическими реалистами». В своей знаменитой картине «Вечный город» (1934–1937) Блум создал разновидность «социального сюрреализма», соединив технику *«прецзионистов», протест *«социальных реалистов» и образы-галлюцинации из визуального словаря сюрреалистов – конечным результатом стала впечатляющая критика Муссолини и итальянского фашизма.

В Европе представителями магического реализма и одновременно сюрреализма были француз Пьер Руа (1880–1950), бельгийцы Поль Дельво (1897–1994) и Рене Магритт (1898–1967). Все трое испытали влияние Де Кирико, особенно Дельво, что можно увидеть на его картинах с изображением тихих городков, населенных обнаженными персонажами, словно пребывающими в лунатическом сне.

Магритт – наиболее известный из «магических реалистов», как и его реалистические «фантазии обыденности». Его картины поднимают вопросы о реальности изображения, создавая контраст между реальным и иллюзорным

Рене Магритт. Обложка журнала «Минотавр». 1937

Обложка Магритта для сюрреалистского журнала «Минотавр» передает темную сторону магического реализма. Минотавр как символ нацизма служил предостережением ортодоксальным сюрреалистам: нужно опасаться не только зверя, сидящего внутри, но и зверя, находящегося снаружи.

пространством и подвергая сомнению представление о живописи как об окне в мир. Используемые им технические приемы – неожиданные сопоставления, «картина в картине», сочетание эротики и обыденности, нарушение масштаба и перспективы – превращают обычные предметы в таинственные образы. Магритта интересовали проблемы взаимоотношений предметов, образов и пластического языка. «Вероломство образов» (1928–1929) – знаменитая картина, изображающая курительную трубку, которая таковой не является («*Ceci n'est pas une pipe*»), потому что это всего лишь изображение предмета – жалкое подобие реальности. Многое в творчестве Магритта привлекает внимание к роли зрительного восприятия, к тем особенностям, которыми обусловлено наше интеллектуальное и эмоциональное восприятие видимого мира и в конечном счете сомнение в его реальности.

Творчество Магритта очень нравилось сюрреалистам. Однако самого художника чтение книг по психоанализу приводило в уныние: «Подлинное искусство живописи существует для того, чтобы придумывать и создавать картины, способные представить зрителю чисто визуальный образ внешнего мира». Мир, изображенный Магриттом, полон противоречий, путаницы, загадок и странного соседства вещей, иными словами – полон тайны. Вопреки теории сюрреалистов об автоматизме, Магритт (как и Де Кирико) утверждал, что видимый мир столь же ценный источник непостижимого и сверхъестественного, как и внутренний мир подсознания.

Обложка Магритта для сюрреалистского журнала «Минотавр» 1937 года воплощает темную сторону сюрреализма и магического реализма (согласно греческой мифологии, Минотавр питался человеческой плотью). Поскольку Минотавр символизирует нацизм, образ Магритта можно интерпретировать как предсказание того, что уже надвигается, как тревожный призыв к ортодоксальным сюрреалистам и широкой публике очнуться от своих снов.

Методы «магических реалистов», в особенности соединение реальных образов и сверхъестественного смысла, оказали значительное влияние на творчество художников более позднего времени, например, тех, кто были связаны с *«новым реализмом», *неодадаизмом, *поп-артом и *гиперреализмом.

Основные собрания

Музей Поля Гетти, Лос-Анджелес

Институт искусств, Миннеаполис, Миннесота

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Национальный музей американского искусства,

Вашингтон

Художественный музей Нортон, Уэст-Палм-Бич, Флорида

Галерея Тейт, Лондон

Литература

S.Menton. *Magic Realism Rediscovered, 1918–1981* (1983)

D.Sylvester. *Magritte* (1992)

M.Pacquet. *Rene Magritte* (1994)

Magritte (Каталог выставки. Музей изящных искусств, Брюссель, 1998)

АМЕРИКАНСКИЙ РИДЖИОНАЛИЗМ

Настоящее американское искусство... которое действительно выросло на американской почве и стремится интерпретировать американскую жизнь.

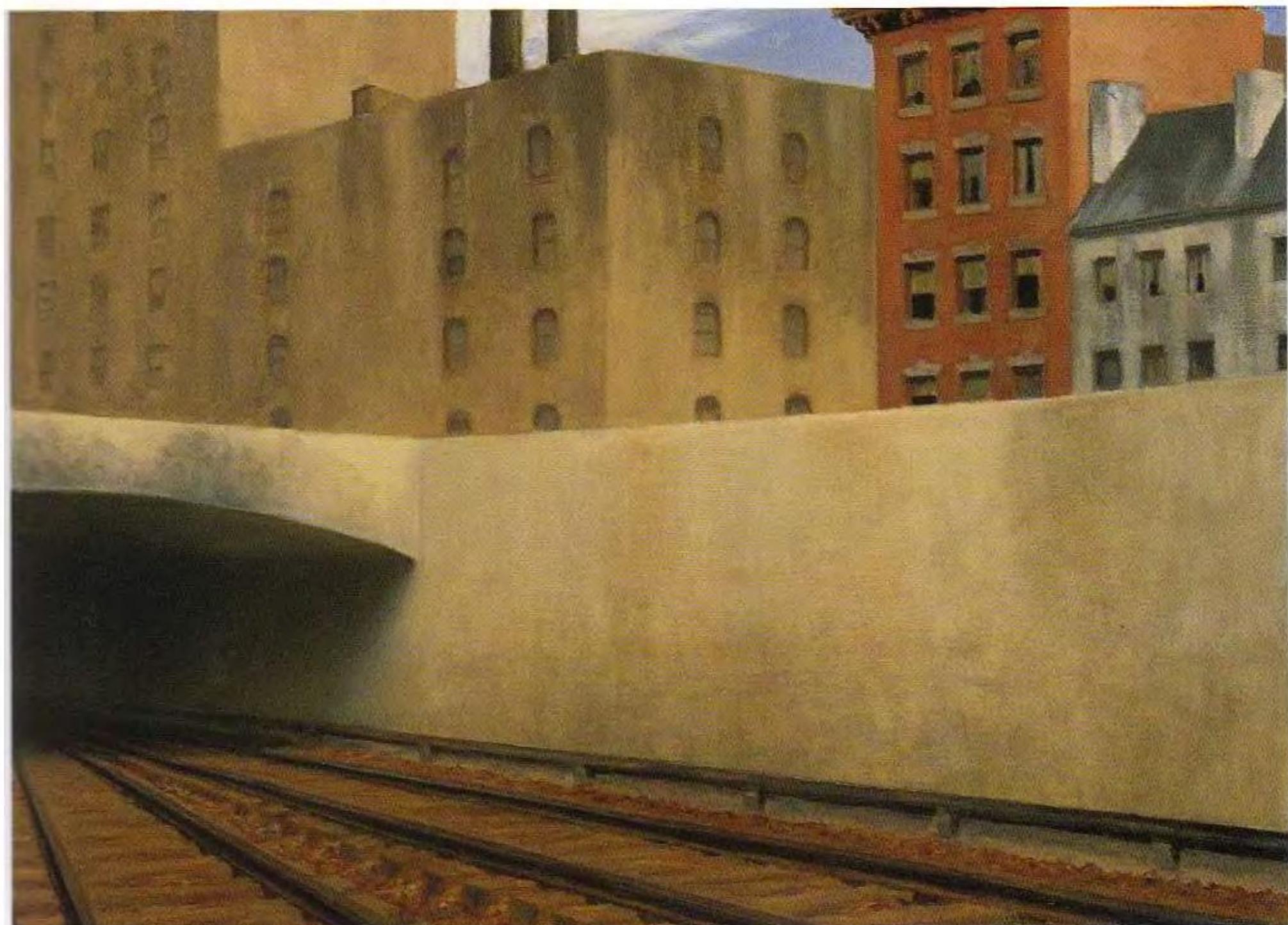
МЕЙНARD УОКЕР, 1933

В 1930-е годы Америка увидела возрождение национальной реалистической традиции, ведущей свое начало от *«школы мусорных ведер». Крах в 1929 году фондовой биржи, Великая депрессия и появление фашизма в Европе ускорили рост национального самосознания и процесс изоляции от Европы, как в политике, так и в искусстве. В глазах многих американцев абстрактные течения европейского модернизма символизировали начинавшийся в Европе упадок, что способствовало повороту к реализму, обратившемуся к характерным для Америки сюжетам, которые ранее,

Эдвард Хоппер. Приближаясь к городу. 1946 Сюжеты Хоппера, несмотря на их обыденность, анонимность и простоватую манеру письма, проникнуты странной психологической атмосферой, которая, как в этой картине, наводит на мысль о том, что течение жизни столь же стремительно, как движение поезда, мчащегося к тоннелю.

в 1920-х годах, разрабатывали *«прецзионисты». Вместе с *«социальными реалистами», американские риджионалисты (которых также называют художниками «американской готики») создавали образы Америки, диапазон которых был весьма широк — от мрачной обособленности до великолепия и величия нового «сельского Эдема».

Картины Чарлза Бёрчфилда (1893–1967), запечатлевшие национальную архитектуру в ее сельском и городском вариантах, и образы безлюдных американских городов и пригородов Эдварда Хоппера (1882–1967) исполнены чувством одиночества и безысходности. Упадок и запустение на фантастических экспрессионистских полотнах Бёрчфилда побудили критиков назвать его картины «песнями ненависти». Хоппер писал, что в творчестве его друга отражена «скуча будничной жизни в провинциальном



местечке», он хвалил его за способность уловить «то, что мы можем назвать поэтическим, романтическим, лирическим или чем-то подобным».

Удивительное использование света, который, по словам одного критика, «светит, но не греет», придает произведениям Хоппера особую таинственность. Он стремился напомнить о «...душной, безвкусной жизни маленького американского городка, об унылом запустении пригородного пейзажа». После учебы в Нью-йоркской художественной школе у Роберта Генри, одного из отцов американского реализма, Хоппер, мечтая об учебе в Париже, предпринял свою первую поездку в Европу. Прожив в Париже несколько месяцев и посетив также Лондон, Амстердам, Берлин и Брюссель, он вернулся в Америку. Как утверждал художник, пожалуй, с некоторой неловкостью, его парижский опыт был малоэффективным: «С кем я познакомился? Ни с кем. Я слышал о Гертруде Стайн, но я не помню, чтобы что-либо слышал о Пикассо. Я обычно ходил в кафе ночью, сидел там и наблюдал. Изредка ходил в театр. Париж не произвел на меня какого-то необыкновенного впечатления».

Хоппер был в Европе еще дважды, в 1909 и 1910 годах, и хотя эти путешествия оказали на него определенное влияние, тем не менее в своих картинах он сосредоточился на

американской жизни, именно это в конце концов привнесло ему славу. «Когда я вернулся, Америка показалась ужасно грубой и примитивной, — говорил он. — Мне понадобилось десять лет, чтобы оправиться от Европы».

Если сельская и провинциальная Америка Бёрчфилда и Хоппера могла показаться скучной и унылой, риджионалисты придали ее изображению более оптимистичное и вместе с тем ностальгическое звучание. В 1933 году журналист и арт-дилер Мейнард Уокер организовал в Канзасском городском художественном институте выставку под названием «Американская живопись начиная с Уистлера», где были показаны работы Томаса Харта Бентона (1889–1975), Джона Стюарта Карри (1897–1946) и Гранта Вуда (1892–1942). Уокер откровенно пропагандировал американское «реалистическое» искусство. В предисловии к каталогу выставки он призывал коллекционеров поддержать его вместо «хлама из судовых трюмов, только что привезенного из Парижа». Генри Льюис из журнала *Time* с энтузиазмом откликнулся на призыв поддержать патриотическое американское искусство, прославляющее здоровые «американские ценности». На обложке рождественского номера этого журнала за 1934 год появилась работа Бентона, были помещены цветные репродукции и хвалебная рецензия на риджионалистское искусство. Так родился риджионалист-



ский миф с Бентоном, Карри и Вудом в главных ролях. Как позднее вспоминал Бентон, «пьеса была написана и поставлена для нас. Грант Вуд стал типичным жителем маленько-го городка в Айове, Джон Карри — типичным канзасским фермером, а я — всего лишь бедняком с плато Озарк. Мы согласились на наши роли».

В первой половине 1930-х годов картины Гранта Вуда с изображением ландшафтов Среднего Запада, провинциалов и мужественных фермеров-пуритан из Айовы были очень популярны. Его знаменитая работа «Американская готика» (1930), давшая название суровой стороне риджионалистской живописи, стала национальной иконой, воспевшей стойкость трудолюбивого среднего американца в период, наступивший после Великой депрессии, — американца, для которого эта картина и была предназначена.

Рупором риджионализма стал Томас Харт Бентон, художник более откровенный, чем Мейнард Уокер. Его национализм граничил с ксенофобией. «Ветряная мельница, старый автомобиль и благонамеренный обыватель для меня значат больше, чем Нотр-Дам и Пантеон». Большие города, и в особенности Нью-Йорк, вызывали у Бентона неприязнь, он величал их «гробами жизни и мыслей», его раздражал европейский модернизм и «эстетический колониализм». Собственный, энергичный и героический стиль Бентона как нельзя лучше подошел для создания серии фресок в общественных зданиях, исполненных после 1930 года; они запечатлели идеализированную историю заселения Среднего Запада, их герои своими мускулистыми телами напоминали о Микеланджело.

Бентон учился в Париже у американского *«синхромиста» Стентона Макдоналда-Райта, но, обратившись позднее к реализму и пропаганде американского сельского Золотого века, он уничтожил большинство своих ранних абстрактных работ. «Я наслаждался каждым нелепым «измом», какие только были, и мне понадобилось десять лет, чтобы вытащить всю эту модернистскую мерзость из своего организма».

В 1930-х годах Бентон преподавал в нью-йоркской Лиге обучающихся искусству, где стал учителем и другом молодого Джексона Поллока, превратившего позднее плавные линии и эпический размах бентоновских работ в новый вид модернизма. Поллок утверждал: «Моя работа с Бентоном была важна как нечто, против чего я позднее очень решительно боролся». К началу 1940-х годов популярность риджионализма пошла на спад, а *абстрактные экспрессионисты — группа художников круга Поллока — пользовались все большим вниманием.

Верху: Норман Рокуэлл. *Свобода от нищеты*. 1943

Во время «холодной войны» рокуэлловские образы американской семьи — сплоченной, надежной, преуспевающей и, прежде всего, свободной — стали для целого поколения американцев чрезвычайно трогательным и убедительным воплощением их традиционных ценностей.

Напротив: Грант Вуд. *Город Стоун, Айова*. 1930

В первой половине 1930-х годов картины Вуда, воспевавшие стойкость трудолюбивого среднего американца, с пейзажами Среднего Запада, провинциалами и мужественными фермерами-пуританами из Айовы, были очень популярны.



Главными наследниками риджионалистов, по крайней мере в отношении ностальгического изображения Америки, были Норман Рокуэлл (1894–1978) и Эндрю Уайет (род. 1917). Оба были чрезвычайно популярны. Иллюстрации и картины Рокуэлла с изображением идеальной американской семьи принесли ему известность на родине в 1950-х годах, а «Мир Кристины» (1948) Уайета соперничает с «Американской готикой» за право быть самой любимой картиной американцев.

Основные сведения

Батлеровский институт американского искусства.

Янгстаун, Огайо

Художественный музей, Сидар-Рапидс, Айова

Художественный музей, Ноксвилл, Теннесси

Национальный музей американского искусства, Вашингтон

Художественный музей Суопа, Терре-Хот, Индиана

Литература

W.M.Corn. *Grant Wood: The Regionalist Vision* (1983)

T.Benton. *An Artist in America* (1983)

D.Lyons. *Edward Hopper and the American Imagination*

(Каталог выставки. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк, 1995)

R.Hughes. *American Visions: The Epic History of Art in America* (1997)

W.Schmied. *Edward Hopper: Portraits of America* (1999)

СОЦИАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ

Да, рисуй, Америка, но с открытыми глазами.
Не восхваляй американского обывателя. Рисуй его таким,
какой он есть, — убогим, грязным, аличным.

МОЗЕС СОЙЕР



Два важнейших явления 1930-х годов — Великая депрессия и укрепление позиций фашизма в Европе — побудили многих американских художников порвать с абстракцией и избрать реалистический стиль живописи. Для риджионалистов (см. *американский риджионализм) он был синонимом пропаганды идеализированного, часто шовинистического видения фермерского прошлого Америки. «Социальные реалисты» ощущали необходимость более осознанного в социальном отношении искусства.

Художники, о которых часто говорят как о «городских реалистах» — Бен Шан (1898–1969), Реджинальд Марш (1898–1954), Мозес Сойер (1899–1974), Рафаэль Сойер (1899–1987), Уильям Гроппер (1897–1977) и Изабел Бишоп (1902–1988) — показали, какими жертвами обернулись политические и экономические трагедии их времени. Затрагиваемые темы сближали их с фотографами Доротесей Ланж (1895–1965), Уокером Эвансом (1903–1975) и Маргарет Борк-Уайт (1904–1971). Их фотографии — смесь репортажа и остого социального комментария — создали впечатляющий образ Америки между двумя войнами.

Бен Шан был не только фотографом, но и художником. Подобно многим своим коллегам, он запечатлевал жертвы

Вверху: **Маргарет Борк-Уайт. Во время наводнения в Луисвилле.**

1937 Фотографии Борк-Уайт оставили нам запоминающийся образ Америки периода между двумя войнами, им свойственна характерная для «социальных реалистов» смесь репортажа и остого социального комментария.

Напротив: **Бен Шан. Годы пыли. Ок. 1935** Шан и другие художники и фотографы 1930-х годов (в том числе Ланж и Эванс) работали для Управления по защите фермеров, изображая положение сельской бедноты с целью агитации за оказание им государственной помощи

судебных ошибок. В начале 1930-х годов Шан прославился благодаря своим картинам, изображающим судебное разбирательство, тюремное заключение и казнь итальянских эмигрантов Никколо Сакко и Бартоломео Ванцетти, ставших жертвами американской ксенофобии. Вместе с другими художниками и фотографами 1930-х годов Шан работал для Управления по защите фермеров: показывая тяжелое положение сельских жителей, он тем самым агитировал за оказание им государственной помощи.

Многие «социальные реалисты» придерживались марксистских взглядов, но разочаровались в коммунизме после сталинских процессов 1936–1937 годов и подписания пакта Молотова–Риббентропа в 1939 году. Несмотря на сходные сюжеты, образы американских «социальных реалистов» резко отличаются от эпических образов крестьян в советском *социалистическом реализме. Скорее, их можно было бы сравнить с персонажами картин художников *«новой вещественности», таких, например, как Георг Грос и Отто Дикс.

Источником вдохновения для «социальных реалистов» была *«школа мусорных ведер» (многие из них учились у художника этой «школы» Джона Слоана в нью-йоркской Лиге обучающихся искусству) и творчество мексиканских художников-монументалистов Диего Ривера (1886–1957), Хосе Клементе Ороско (1883–1949) и Давида Альваро Сикейроса (1896–1974). Их фрески, созданные в США, стали примером общедоступного изобразительного искусства, наполненного социальным содержанием. К началу 1940-х годов внимание критиков и публики привлекли новые течения в искусстве, в частности *абстрактный экспрессионизм.

Основные собрания

Институт искусств, Чикаго

Батлеровский институт американского искусства, Янгстаун, Огайо

Музей современного искусства, Форт-Уорт, Техас

Окландский музей Калифорнии, Окланд, Калифорния

Художественный музей, Спрингфилд, Огайо

Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

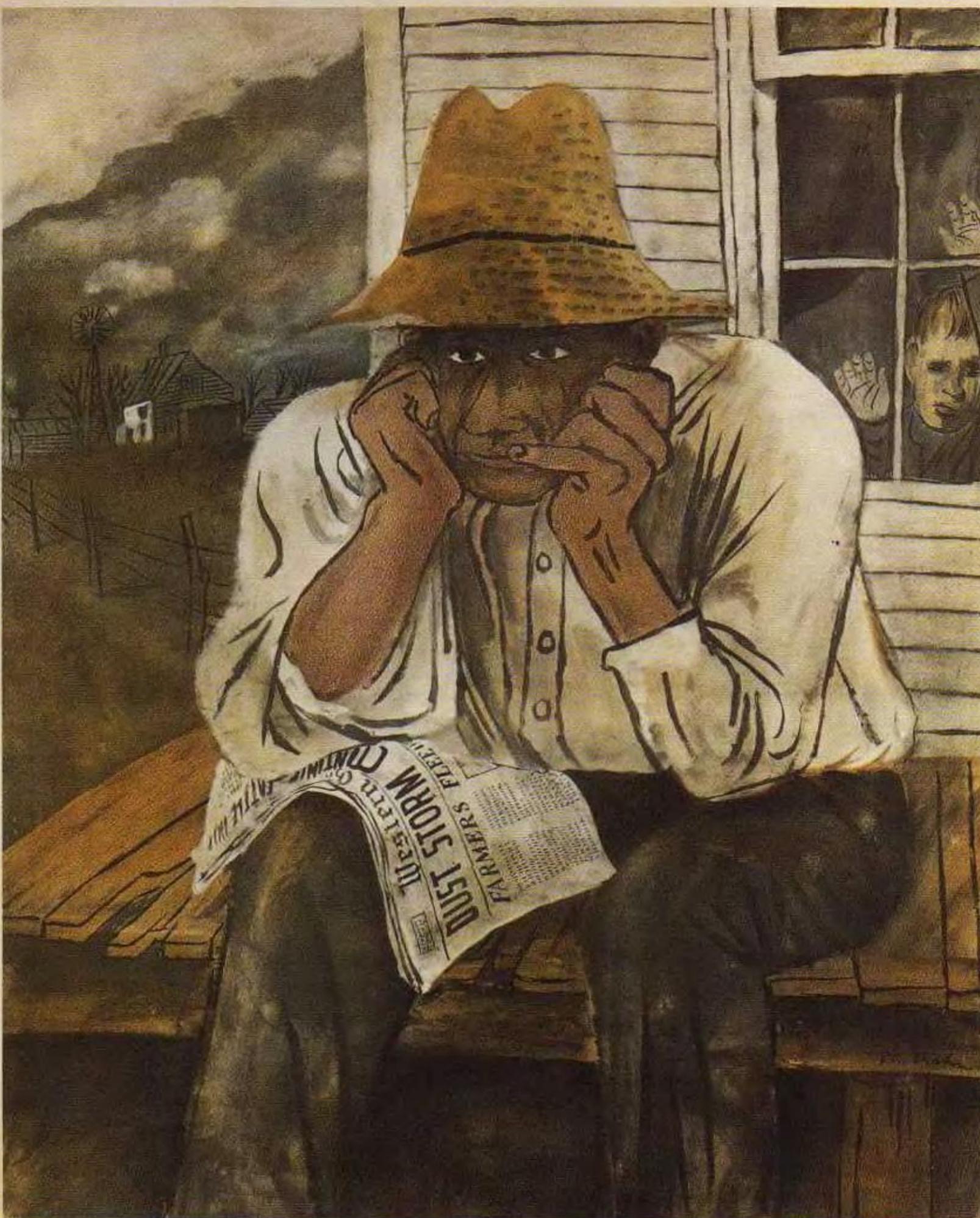
D.Shapiro. *Social Realism: Art as A Weapon* (1973)

J.Treuherz. *Hard Times* (1987)

F.K.Pohl. *Ben Shahn* (1989)

H.Yglesias. *Isabel Bishop* (1989)

YEARS OF DUST



RESETTLEMENT ADMINISTRATION
Rescues Victims
Restores Land to Proper Use

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Художественное изображение должно соответствовать объективным идеологическим изменениям и делу воспитания трудящихся.

УСТАВ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ, 1934

Социалистический реализм был объявлен в Советском Союзе официальным художественным стилем в 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в Москве. За ним последовали съезды представителей других искусств, провозгласившие социалистический реализм единственным художественным стилем, допустимым в СССР. Это подвело черту под дебатами между сторонниками figurativного и, с другой стороны, абстрактного искусства, с конца двадцатых годов спорившими о том, какой тип искусства более соответствует делу революции (см. *супрематизм и *конструктивизм), и решительно положило конец «модернистскому» (абстрактному) движению в Советском Союзе. С 1934 года все художники были объединены в Союз советских художников и под контролем государства работали в этой «одобренной» манере.

Соцреализм руководствовался тремя ведущими принципами: партийностью, идеиностью и народностью. Художественные достоинства картин определялись степенью их значимости для строительства социализма. Иное творчество было под запретом. Избранным стал реализм, доступный для понимания народных масс. Это был реализм не столько критический (как в творчестве *«социальных реалистов»), сколько воодушевляющий и воспитывающий.

Предполагалось, что социалистический реализм будет славить государство и воспевать превосходство новых классов общества, строящих Советы. И сами сюжеты, и их воплощение в искусстве тщательно контролировались. На картинах, одобренных государством, обычно изображались мужчины и женщины, работающие, занимающиеся спортом или участвующие в собраниях, а также политические лидеры; не забывались и советские технологические достижения. Все представлялось в натуралистическом, идеализированном виде – члены передового бесклассового общества должны быть молодыми, мускулистыми, счастливыми людьми. Работы, созданные в стиле социалистического реализма, обычно грандиозны по размеру и передают атмосферу героического оптимизма. Среди известных художников этого направления – Исаак Бродский (1884–1939), Александр Дейнека (1899–1969), Александр Герасимов (1881–1963), Сергей Герасимов (1885–1964), Александр Лактионов (1910–1972), Борис Владимировский (1878–1950) и Вера Мухина (1889–1953).

Вера Мухина. *Рабочий и колхозница*. 1937

Яркий пример скульптуры, созданной в натуралистической, идеализированной манере и изображающей мужчину и женщину – молодых, сильных, счастливых членов передового бесклассового общества.

В середине 1930-х годов самыми популярными сюжетами картин социалистического реализма стали колхозы и промышленные города, олицетворявшие идеализированные результаты выполнения сталинского Пятилетнего плана. К концу 1930-х годов получили широкое распространение портреты самого Сталина, что говорило об усилении «культы личности» в ходе первого периода интенсивных «чисток». Один из любимых художников Сталина, Александр Герасимов, в обращении к Союзу художников в 1938 году заявил:

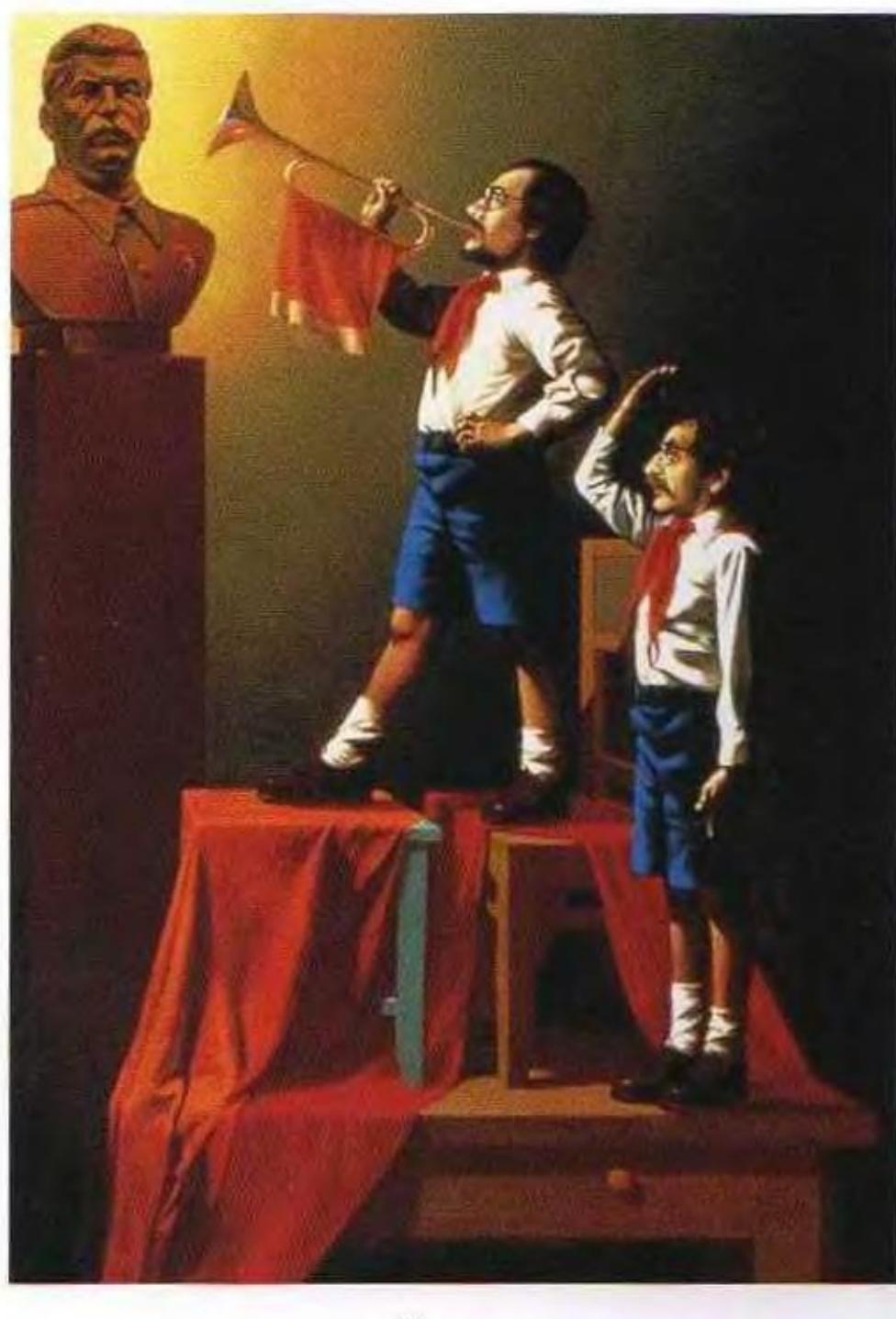
Враги народа, троцкистско-бухаринский сброд, фашистские агенты, действовавшие на фронте искусства и пытавшиеся любыми путями тормозить и мешать развитию советского искусства, были разоблачены и уничтожены нашей советской секретной службой.

В конце Второй мировой войны Андрей Жданов (1896–1948), выразитель сталинских идей в области культуры с 1934 года, разработал жесткое постановление, которое было принято ЦК ВКП(б) в 1946 году. В нем он поддержал русское националистическое искусство, наложил запрет на любые зарубежные влияния, особенно западные, и потребовал усилить идеологический контроль над искусством. Между 1946 и 1948 годами Жданов провел чистку среди писателей, музыкантов, художников, научных работников, которых посчитал виновными в «пренебрежении идеологией и слепом следовании западным влияниям». Несмотря на ослабление политического диктата после смерти Сталина в 1953 году, социалистический реализм оставался суверенным стилем Советского Союза и его сателлитов вплоть до «перестройки» Михаила Горбачева середины 1980-х годов.

Первый съезд Союза советских архитекторов в 1937 году призвал его членов использовать в зодчестве принципы социалистического реализма, возводить здания с учетом местных национальных особенностей и с применением новейших строительных техник. Съезд потребовал покинуть традициями отжившего буржуазного прошлого. Соответственно, результаты должны были стать националистическими и монументальными. Сеть Московского метро считалась настолько уникальной и важной, что ее строительство продолжалось и во время войны, когда все другие работы были прекращены.

В 1970-е годы неофициальные российские художники Виталий Комар (род. 1943) и Александр Меламид (род. 1945) эмигрировали в США. Там они соединили визуальный словарь социалистического реализма и *поп-арта, со-





дав стиль под названием «соц-арт». Это остроумное сочетание позволило им, заимствуя советские и американские мифы и реалии и воспользовавшись соответствующими стилями, создать портрет обоих государств в пору «холодной войны».

Виталий Комар и Александр Меламид. Двойной портрет в образе юных пионеров. 1982–1983

Остроумная стилистика Комара и Меламида, доводящая до абсурда метод социалистического реализма, родилась из соединения советских мифов и реалий с эстетическими особенностями официального искусства советского государства.

Основные собрания

Центр искусств Диа, Нью-Йорк
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Литература

V.Komar, Komar/Melamid: Two Soviet Dissident Artists (1979)
M.Cullerne Bown, Art under Stalin (1991)
D.Ades and T.Benton, Art and Power (1996)
T.Lahusen and E.Dobrenko (eds.), Socialist Realism Without Shores (1997)
A.Julius, Idolizing Pictures (2001)

■ НЕОРОМАНТИЗМ

Мир сокровенной тайны.

ДЖОН КРЭКСТОН, 1941

Термин «неоромантизм» употребляют по отношению к двум связанным между собой, но разным по стилистике группам художников: парижской, деятельность которой приходится на 1920–1930-е годы, и британской – на 1930–1950-е. Ключевыми фигурами в Париже были француз Кристиан Берар (1902–1949) и русские эмигранты – Павел Челищев (1889–1957) и братья Евгений (1899–1972) и Леонид (1896–1976) Берманы. Их фантастические произведения представляют собой унылые пейзажи, населенные печальными, трагическими или винчающими ужас фигурами; в этих иллюзорных и таинственных ландшафтах легко обнаружить влияние *сюрреалистов, Джорджа Де Кирико (см. *метафизическая живопись) и Рене Магритта (см. *магический реализм). В них в символической форме выражены утрата веры и отчуждение, ностальгия по другим местам и временам, что было свойственно творчеству русских художников-эмигрантов.

Один из английских неоромантиков, Джон Минто (1917–1957) учился в Париже у Челищева и восхищался печальной задумчивостью работ парижских неоромантиков. В целом же английские художники – Пол Нэш (1889–1946), Джон Пайпер (1903–1992), Грэм Сазерленд (1903–1980), Кейт Боган (1912–1977) и Майкл Эйртон (1921–1975) – сознательно обращались в своем творчестве к национальным темам и школам. В предвоенные годы они видоизменили европейский модернизм под свои нужды, придав ему английские черты. Они черпали вдохновение в творчестве Уильяма Блейка, Сэмюэла Палмера, прерафаэлитов, в легендах о короле Артуре, в архитектуре приходских церквей и соборов, в традициях английского пейзажа.

Английские неоромантики создали эмоциональные, полные скрытой символики произведения; природа показана в них одновременно и странной, и прекрасной; приро-



ные объекты, как естественные, так и созданные руками человека, предстают в качестве персонажей, обладающих собственной индивидуальностью. Сюрреалистская образность и английская пейзажная традиция слились воедино в неоромантическом пейзаже (где каждый элемент очеловечен, будь то деревья, здания или даже потерпевший аварию самолет). На одной из самых знаменитых картин Пола Нэша о Второй мировой войне — «*Totes Meer*» («Мертвое море», 1940–1941), изображено «кладбище» рухнувших немецких самолетов, увиденное художником недалеко от Оксфорда.

Внезапно мне открылось нечто, напоминающее огромное наводнение... При луне... можно было поклясться, что они [самолеты] начинали двигаться, крутиться и переворачиваться, как делали это в воздухе. Вид трупного окоченения? Нет, они совершенно мертвы и неподвижны. Единственное движущееся живое существо — белая сова, летящая низко над телами хищных созданий.

Картина Нэша, на которой «мертвое море» образовано из «тел» агрессоров и их жертв, напоминает и визионер-

Пол Нэш. *Totes Meer* (Мертвое море). 1940–1941

«Мертвое море» Нэша — это застывшая масса, состоящая из «тел» агрессоров и их жертв. Картина напоминает и визионерские пейзажи Эмиля Нольде, и сюрреалистическую связь между одушевленным и неодушевленным, и битву природы с машинами, в которой природа одержала метафорическую победу.

ские пейзажи Эмиля Нольде (см. *экспрессионизм), и сюрреалистическую связь между одушевленным и неодушевленным, и битву природы с машинами.

Английские неоромантики отдавали предпочтение акварели и рисунку пером; их иллюстрации и книжный дизайн пользовались большой популярностью и во время войны, и в послевоенные годы. К неоромантизму иногда относят и творчество Генри Мура (1898–1986, см. *органическая абстракция), его рисунки военных лет зачастую обладают присущими этому направлению характерными чертами.

Основные собрания

Художественная галерея, Абердин, Шотландия
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Национальная художественная галерея, Вашингтон
Галерея Тейт, Лондон

Литература

S.Gablik. *Magritte* (1985)
B.Kochno. *Christian Bérard* (1988)
N.Yorke. *The Spirit of the Place: Nine Neo-Romantic Artists and their Times* (1988)
L.Kirstein, *Tchelitchew* (1994)



1945-1965

«НОВЫЙ БЕСПОРЯДОК»

«АР БРЮТ»

Искусство, возникшее из чистейшего вымысла и никоим образом не основанное, в отличие от «окультуренного» искусства, на таких приемах, как попугайничанье или хамелеонство.

ЖАН ДЮБЮФФЕ

Термин «ар брют» (фр. Art Brut – грубое искусство) был придуман в 1945 году французским художником и писателем Жаном Дюбюффе (1901–1985) для описания собранной им коллекции картин, рисунков и скульптуры, созданных непрофессиональными мастерами (см. также *«искусство аутсайдеров»). Он считал, что дети, наивные художники, медиумы, заключенные и душевнобольные свободны от влияния академического образования и социальных условностей и поэтому способны создавать по-настоящему выразительные работы. Только что закончилась Вторая мировая война. Казалось, в обломки превратились не только города, но и духовные ценности, и традиции. Художники, как и все остальные, вынуждены были все начинать с начала. Увлечению Дюбюффе способствовали интерес предвоенных *сюрреалистов к творчеству душевнобольных, и выставки детского искусства, проходившие во время оккупации, и большие выставки творчества пациентов психиатрической лечебницы Св. Анны в Париже в 1946 и 1950 годах. Дюбюффе также читал исследование берлинского психиатра Ганса Принцхорна «Искусство душевнобольных» (1922), а в 1945 году побывал в психиатрической лечебнице в Швейцарии.

В 1948 году Дюбюффе и критики Андре Бретон (см. *сюрреализм) и Мишель Тапье (см. *«ар информель») основали *Сотрагниe de L'Art Brut* – некоммерческое общество по коллекционированию и изучению «ар брют», которое до того времени существовало вне официального художественного мира, хотя и параллельно ему, «неприрученным и неприметным, подобно некоему дикому созданию». Один из самых знаменитых художников «ар брют», чьи работы были представлены в коллекции, – швейцарец Адольф



Вверху **Мадж Гилл. Без названия. Ок. 1940**

Спиритуализм был утешением и стимулом для Мадж Гилл. Ее «невидимая сила» (которую она называла Myrninerest) вдохновляла ее на создание навязчивых и иногда хаотичных изображений девичьих лиц, окруженных плавными и запутанными узорами.

Вёльфли (1864–1930). Около тридцати лет он провел в палате психиатрической больницы, где работал над своей грандиозной биографией, в которой реальность и вымысел сплелись в причудливую историю, рассказанную с помощью продуманного, обстоятельного текста и иллюстраций. Другим художником была английская домохозяйка и медиум Мадж Гилл (1884–1961), чьи изображения девичьих лиц, окруженные плавными, запутанными узорами, былипродиктованы «невидимой силой» (которую она называла «Myrninerest» – «мой внутренний покой»).

Несмотря на то что многие работы в коллекции «ар брют» были сделаны людьми, страдающими душевным расстройством, Дюбюффе не считал обоснованным такое понятие, как «психиатрическое» искусство. Он не разграничивал искусство душевнобольного и художника-самоучки, а превозносил их творчество как работу рядового человека, как доказательство демократической природы творческих способностей. Особенно его восхищала подлинная сила и не стесненная условностями выразительность «ар брют». Как он написал в роскошном каталоге, сопровождавшем первую выставку коллекции в галерее Рене Друэна в Париже в 1949 году: «Эстетическая функция одинакова во всех случаях, и это не более искусство душевнобольных, чем искусство людей, страдающих диспепсией или болью в коленях».

В конце концов, коллекция «ар брют» была перевезена в США, где с 1952 по 1962 год размещалась в доме художника и писателя Альфонсо Оссорио (1916–1990) на Лонг-Айленде. Там ее могли посмотреть гости, живущие у него художники, а широкая публика увидела коллекцию в 1962 году в Нью-Йорке, когда она была показана в галерее Кордье-Уоррен перед возвращением в Париж. В 1972 году коллекция, состоящая примерно из 5000 предметов, была передана в дар Лозанне, где получила постоянное место и теперь известна как «Коллекция Ар Брют из Шато-де-Больё». С момента создания музея термин «ар брют» относят исключительно к работам из Лозаннской коллекции, хотя в Англии чаще используют определения «искусство аутсайдеров» и «визионерское искусство».

Термин «ар брют» употребляют также по отношению к искусству самого Дюбюффе. Он начал заниматься искусством достаточно поздно – до сорока одного года он торговал вином, однако не был непрофессиональным художником. На него произвели большое впечатление открытая в 1940 году настенная живопись в пещере Ласко и граффити

Напротив: **Жан Дюбюффе. Корова с утонченным носом. 1954**

Нелепая и трогательная, корова Дюбюффе выпадает из европейской традиции изображения этих животных, символизировавших плодородие или даже мужественный геройизм, как минотавры Пикассо. Простодушные и юмор провоцируют неожиданную и искреннюю реакцию.

на стенах парижских домов, запечатленные на фотографиях Брассаи (1899–1984). И то, и другое способствовало убеждению Дюбюффе в изначальном стремлении человека к тому, чтобы оставить после себя заметный след, а также в наличии индивидуального изобразительного словаря. Сам он стремился к примитивному, не стесненному условностям искусству – смешному, грубому, абсурдному. Что может быть более далеким от традиционного изображения коров и быков в европейской живописи, с их пасторальностью или же рвущейся наружу плодоносящей силой, чем ислепая и трогательная «Корова с утонченным носом» (1954)? Эта работа воспринимается как попытка художника убежать от реальности в наивный мир детства.

В отличие от своего друга Антонена Арто (1896–1948) – драматурга, художника, критика, мистика и бывшего сюрреалиста – Дюбюффе довелось наблюдать безумие, не испытав его самому. Однако для Арто писательство и занятия живописью были способом бросить вызов своей душевной болезни. В своем эссе «Ван Гог, самоубитый обществом» (1947), важном для понимания ситуации, он писал: «Каждый, кто когда-либо занимался писательством, живописью или скульптурой, создавал модели, строил здания или изобрел что-

либо, в буквальном смысле совершил побег из ада». Собственное трагическое происхождение в ад Арто представил в исполненных страдания автопортретах. «Он работал неистово, ломая карандаш за карандашом, переживая приступы собственного экзорцизма», – написал один из его друзей. Дюбюффе тоже верил в то, что искусство рождено из подлинной борьбы между художником и материалом. Его необычные работы в технике *haute pâte* («поднявшееся тесто») 1940-х и 1950-х годов – это напоминающие рельефы картины, написанные грубо, словно наспех, или процрапанные на чем-то, напоминающем грязь, смешанную с песком, смолой и гравием. Манипулируя этой пастой, которую Тапье описал как «разновидность живой материи, рождающей вечную магию», Дюбюффе добился того, что фигуры на его полотнах как бы поднимались из хаотической первозданной массы. В позднем творчестве художник обращается к тем же темам. К 1962–1974 годам относится серия работ в технике *howlou-re* (неологизм Дюбюффе), основанной на спонтанно-бессознательном рисовании шариковыми ручками (как во время разговора по телефону). Отталкиваясь от привычного инструмента для письма, Дюбюффе создает воображаемый, напоминающий пазл причудливый мир.



Собственным творчеством и продвижением «ар брют» художник разрушил общепринятые представления об искусстве – как, из чего и кем оно должно быть «сделано». Произведения и теории Дюбюффе ставят его в один ряд со многими послевоенными художественными движениями. Его особое внимание к интуитивным источникам искусства разделяли художники, связанные с *«ар информель», *экзистенциальным искусством, *группой «КоБрА» и *абстрактным экспрессионизмом. Его исследование новых материалов и техник стало примером раскрепощения для целого ряда художников, например, таких как мастер *поп-арта Клас Одденбург, который написал в 1969 году: «Влияние на меня Жана Дюбюффе заключалось в том, что он задал вопрос о причине появления произведений искусства и о том, из чего состоит процесс их создания, вместо того чтобы подчиниться традиции и быть ее продолжателем».

Основные собрания

Адольф Вельфли-Штифтунг,
Музей изобразительных искусств, Берн
Коллекция Ар Брют, Шато-де-Больё, Лозанна, Швейцария
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей Кригера, Вашингтон
Музей декоративного искусства, Париж
Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс

Литература

Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art
(Каталог выставки. Окружной художественный музей, Лос-Анджелес, 1992)
Susan J. Cooke, et al. *Jean Dubuffet 1943–1963*
(Каталог выставки. Музей Хиршхорн, Вашингтон, 1993)
J. Dubuffet. *Jean Dubuffet: The Radiant Earth* (1996)

■ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Поистине, от нашего поколения требовалась
одна-единственная вещь – справиться с отчаянием.*

АЛЬБЕР КАМЮ, 1944

Экзистенциализм – самое популярное философское течение в континентальной Европе после Второй мировой войны. Его исходная позиция состояла в том, что человек в мире одинок и никакие прежние моральные или религиозные нормы не могут поддержать либо направить его. С одной стороны, он вынужден осознать свое одиночество, бесполезность и абсурдность своего существования. С другой – у него есть свобода самоопределения, свобода с каждым действием открывать себя заново. Эти идеи отразили настроения первых послевоенных лет и оказали большое влияние на художественные и литературные движения 1950-х годов – молодежную культуру Сен-Жермен-де-Пре, контркультуру битников и «сердитых молодых людей» Великобритании.

Французские писатели Жан-Поль Сартр (1905–1980) и Альбер Камю (1913–1960), участник антифашистского движения Сопротивления, были в послевоенные годы властителями умов. Экзистенциалистская философия Сартра впервые была обнародована в его монографии «Бытие и ничто», вышедшей в оккупированном Париже в 1943 году, а спустя несколько лет последовало то, что французская писательница Симона де Бовуар (1908–1986) назвала «экзистенциалистской атакой»: публика, которую война лишила иллюзий, с восторгом приняла поток книг, пьес и статей Камю, Сартра, де Бовуар и Жана Жене (1910–1986). Как сказала де Бовуар в 1965 году, экзистенциализм, казалось, «позволил им принять бренность существования, не отрекаясь от некоего абсолюта; смотреть в лицо ужасу

и абсурду, сохраняя человеческое достоинство». Экзистенциализм был философией, которая сразу же наложила свой отпечаток на культуру, более всего литературу и визуальные искусства. Писатели Андре Мальро (1901–1976), Франсис Понж (1899–1988), Сэмюэль Беккет (1906–1989) и другие были тесно связаны с художниками этого времени. Лексика экзистенциализма – достоверность, страх, отчуждение, абсурд, отвращение, превращение, метаморфоза, тревога, свобода – быстро вошла в обиход художественной критики, так как философы выразили в словах опыт творческого противостояния. Для Сартра и других писателей-экзистенциалистов художник был тем, кто постоянно ищет новые формы выражения, чтобы передать тяжкую участь человека.

Именно настроения и идеи произведений искусства, но не стиль, придают им экзистенциальный привкус. Работы *абстрактных экспрессионистов, художников *«ар информель» и *группы «КоБрА», французской группы «Человек–Свидетель» (Нотте–Тёмойн), английской *«школы кухонной раковины» и американских *битников в разное время характеризовались как экзистенциальные, абстрактные и метафорические. К тому же есть много художников, которых нельзя причислить к какой-либо группе: это, например, французы Жан Фотрие (1898–1964), Жермен Ришье (1904–1959) и Франсис Грюбер (1912–1948), швейцарец Альберто Джакометти (1901–1966), датчанин Брам ван Велде (1895–1981), англичане Фрэнсис Бэкон (1909–1992) и Люсиен Фрейд (род. 1922).

Самая знаменитая серия картин Фотрие «Заложники» была начата в 1943 году, когда он скрывался от нацистов в психиатрической лечебнице на окраине Парижа. Здесь он мог слышать пронзительные крики заключенных, которых пытали и расстреливали в ближнем лесу. Этот мучительный опыт нашел отражение в его работах. Он использовал материалы, чья слоистая и шероховатая поверхность имитировала истерзанную человеческую плоть. Несмотря на то что картины, созданные Фотрие, заключают в себе откровенное насилие, автор все же не дошел до полного разрушения формы. Сочетание в одном произведенииfigurativных и абстрактных элементов создает потрясающий по силе образ, в котором соединены конкретное и абстрактное, жизнь и смерть, живые люди, принесенные в жертву, и безымянные мертвые тела, найденные в братских могилах. В этих картинах обнаруживается всепоглощающее желание не только почтить память жертв, но и навсегда запечатлеть учиненные над ними зверства. Когда работы из серии «Заложники» были впервые показаны в 1945 году в галерее Рене Друэна в Париже, они вызвали оторопь. Развешанные плотными рядами, картины рождали ассоциации с массовыми казнями, многие были написаны пастелью, и это придавало страшным сюжетам привкус скандального эротизма. В предисловии к каталогу выставки Мальро писал, что серия «Заложники» – это «первая попытка проанализировать недавнюю боль и вытеснить ее в мир вечный, создав иероглиф страдания».

Подобно Фотрие, Жермен Ришье прославилась своей «auténtичностью» (ключевое понятие экзистенциализма). Ее скульптуры несут в себе как оптимизм, так и пессимизм, являясь воплощением ужаса войны и одновременно силы человеческого духа, способного подняться над этим; их лица со стертymi чертами, словно с содранной кожей, несмотря ни на что полны достоинства и ощущения жизни. Пластика Ришье пронизана экзистенциальным страданием, вместе с тем жесткость художественного языка позволяет рассматривать ее работы в контексте *экспрессионизма, а избыток таинственности – в контексте *сюрреализма. Именно сочетание этих характерных особенностей делает ее творчество стольозвучным послевоенным настроениям.

Для многих писателей, например Жене, Сартра и Понжа, бывший сюрреалист Джакометти являл собой архетип художника-экзистенциалиста. Это сказалось в его навязчивом обращении к одним и тем же мотивам, в его хрупких фигурах, словно затерявшихся в беспредельном пространстве космоса и символизирующих одиночество и борьбу человека, а также в постоянном желании художника вернуться к исходной точке и начать все сначала. В 1958

Вверху справа: **Жермен Ришье. Вода. 1953–1954** Скульптуры Ришье несут в себе как оптимизм, так и пессимизм, являясь воплощением ужаса войны и силы человеческого духа, способного подняться над этим; их лица со стертymi чертами, словно с содранной кожей, несмотря ни на что полны достоинства и ощущения жизни.

Справа: **Жан Фотрие. Заложник. 1945** Собственный мучительный опыт художника нашел отражение в серии картин «Заложники», где он использовал материалы со слоистой и шероховатой поверхностью, имитирующие истерзанную человеческую плоть.



году Жене писал: «Источником красоты является не что иное, как скрытая душевная рана, которая есть у всякого человека... Искусство Джакометти, как мне представляется, направлено на то, чтобы раскрыть эту тайну в каждом существе и даже в каждой вещи, позволяя таким образом как бы высветить ее». Сартр также писал о Джакометти. Его эссе «Поиск абсолюта», опубликованное в каталоге первой послевоенной выставки скульптора в галерее Пьера Матисса в Нью-Йорке в 1948 году, способствовало знакомству с идеями экзистенциалистов в США и Великобритании.

К 1950-м годам экзистенциалистское «страдание», как и миф о художнике-экзистенциалисте, стали модными, — они были подхвачены богемной молодежью в кафе, подвалах и джаз-барах Сен-Жермен-де-Пре. Особенно популярным стал мизерабилизм — направление группы художников «Человек—Свидетель», среди которых были Бернар Бюффе

Напротив: Фрэнсис Бэкон. Фигура в движении. 1976

Театрализация, насыщенная и полная клаустрофобии атмосфера картин Бэкона, с их отказом в каком бы то ни было утешении, многим дали повод считать его работы самыми беспощадными и безысходными в экзистенциальном искусстве.

Внизу: Альберто Джакометти. Идущий человек III. 1960

Абстрактный экспрессионист Барнетт Ньюмен сказал, что фигуры Джакометти выглядят так, «как если бы они были сделаны из проволоки — новые сущности без формы, без текстуры, но по-своему заполненные». Подчеркивая беспредельность окружающего пространства, эти фигуры кажутся хрупкими, одинокими и уязвимыми.



(1928–1999), Бернар Лоржу (1908–1986) и Жан-Поль Ребейроль (1926–2005). В их манифесте 1948 года, написанном критиком Жаном Буре, говорилось: «Живопись существует для того, чтобы нести свидетельство, и ничто человеческое не может быть ей чуждым». Для воплощения своих идей они выбрали драматический реализм. В послевоенной обстановке, с ее горестями и лишениями, стилизованные вытянутые фигуры Бюффе мгновенно сделали его знаменитым, он стал одним из самых успешных художников 1950-х годов. Экзистенциалистские идеи вошли в язык английской художественной критики 1950-х годов, в первую очередь благодаря появлению упомянутого эссе Сартра о Джакометти, которое оказало большое влияние на английского критика Дэвида Сильвестра и связанных с ним художников, сначала в Париже, а затем в Лондоне, таких как Фрэнсис Бэкон, Рег Батлер (1913–1981), Эдуардо Паолоцци (1924–2005) и Уильям Тёрнбулл (род. 1922). Театрализация, насилие и полная клаустрофобии атмосфера картин Бэкона дали повод многим считать его самым страдающим художником-экзистенциалистом. Подобным же образом атмосфера задумчивости в гиперреалистических портретах Люсьюена Фрейда 1940-х годов позволила критику Герберту Риду назвать его «Энгром экзистенциализма».

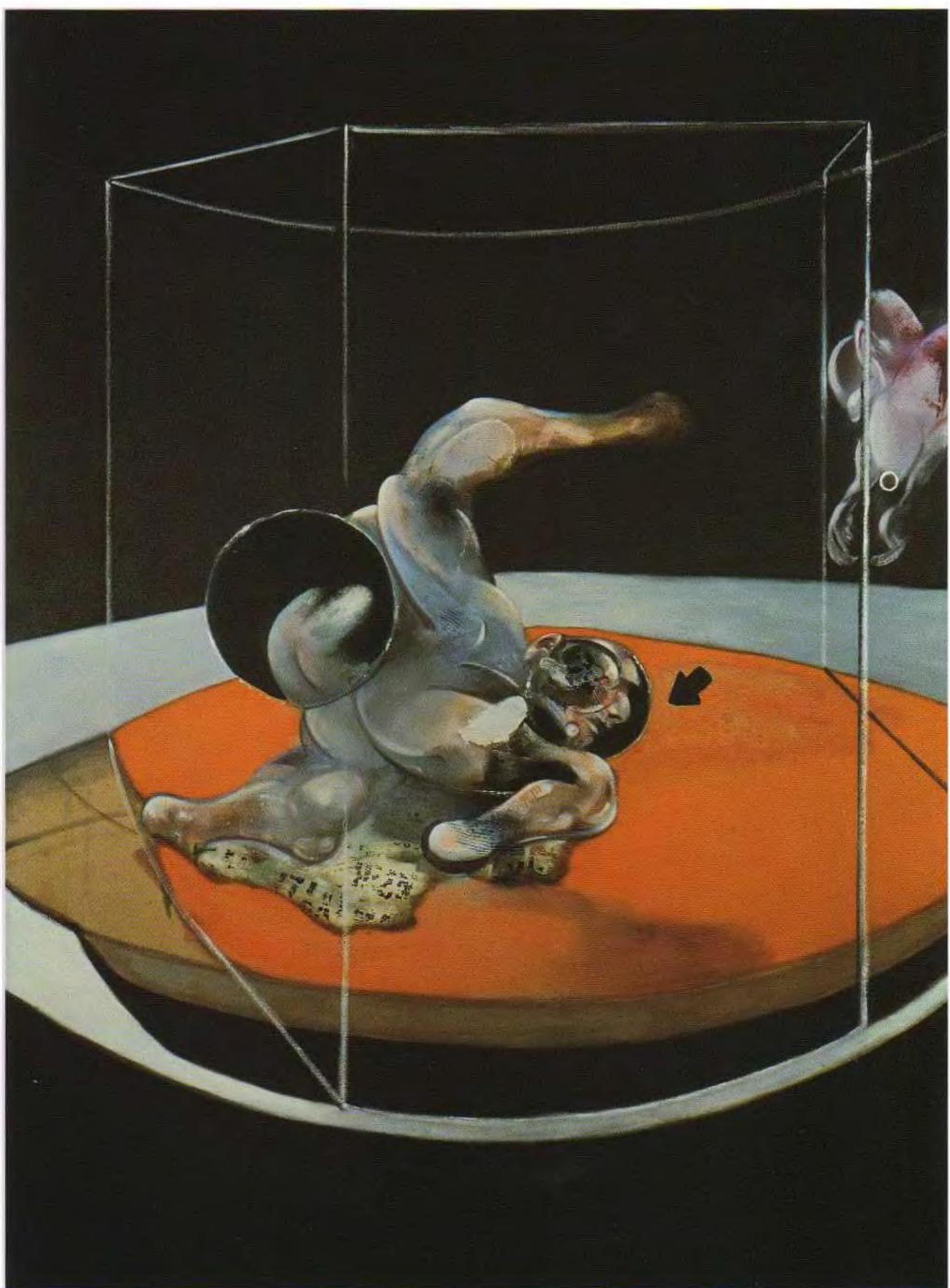
К концу 1950-х годов экзистенциализм стал широко распространенным идейным явлением. В 1959 году европейские экзистенциалисты встретились со своими американскими современниками (абстрактный экспрессионист Виллем де Кунинг и др.) на выставке в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Куратором выставки был Питер Селиц. Название ее — «Новые образы человека» — свидетельствовало о популярности экзистенциализма в качестве интеллектуальной основы для интерпретации изобразительного искусства. Тем не менее, к 1960-м годам идеи отчуждения и индивидуализма вырождаются в эгоцентризм, и новое поколение, стремившееся создать искусство, связанное с людьми и их окружением (см. *неодайзм, *«новый реализм» и *поп-арт), подвергло критике экзистенциалистский взгляд на мир.

Основные собрания

Коллекция фонда Бейелера, Базель, Швейцария
Библиотека Калифорнийского государственного университета, Нортридж, Калифорния
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Стокгольм
Городской музей, Амстердам
Галерея Тейт, Лондон

Литература

C.Juliet. *Giacometti* (1986)
R.M.Mason. *Jean Fautrier's Prints* (1986)
H.Matter. *Alberto Giacometti* (1987)
R.Hughes. *Lucian Freud: Paintings* (1989)
D.Sylvester. *Looking Back at Francis Bacon* (2000)



«ИСКУССТВО АУТСАЙДЕРОВ»

Творчество для них – насущная необходимость, наваждение, мания, а их мотивации искренни, чисты и глубоки.

ЭНДИ НАСИСС



Выражение «искусство аутсайдеров» часто использовалось вместо термина *«ар брют» применительно к коллекции произведений непрофессиональных художников, собранной Жаном Любюффе (1901–1985) и хранящейся в Лозанне (Швейцария). В более широком смысле оно означает любое искусство, созданное вне традиционных художественных норм. После выхода в свет в 1972 году книги английского критика Роджера Кардинала «Искусство аутсайдеров» выражение получило повсеместное распространение. Кардинал нашел определение, которое подчеркивало скорее творческую независимость мастера, чем его маргинальный социальный или интеллектуальный статус: художники-«аутсайдеры» находятся вне художественного мира, но не обязательно вне общества. Термины «визионерское искусство», «интуитивное искусство», «искусство

простых людей» также широко используются из-за своего нейтрального характера.

Самые впечатляющие произведения «искусства аутсайдеров» – монументальные сооружения, которые возводились в течение многих лет. Одно из них – «Идеальный дворец» во французском городке Отрив, построенный почтальоном Жозефом Фердинаном Шевалем (1836–1924): он начал свою работу в 1879 году и завершил ее через тридцать три года. Причудливое сооружение, сочетающее в себе элементы индийской, мусульманской и готической архитектуры, в свое время было туристической достопримечательностью, и многие *сюрреалисты совершили к нему паломничества в 1930-е годы. Еще один знаменитый памятник – так называемые «Башни Уоттса» в Лос-Анджелесе (1921–1954) – были возведены строительным рабочим

Саймоном Родиа (ок. 1879–1965) из стальных труб и арматуры и украшены вдавленными в цветной цемент осколками стекла, керамики, ракушками и галькой. Родиа также работал над своим детищем тридцать три года, а затем, переписав документы на соседа, уехал из города со словами: «здесь больше нечего делать». В 1960-е годы «башни Уоттса» вдохновляли художников *ассамбляжа. «Сад камней» в Чандигархе (начат в 1958 году) – рукотворный парк-лабиринт, созданный дорожным инспектором Неком Чандом (род. 1924) – продолжает благоустраиваться и в наши дни. Все эти сооружения предоставили художникам мейнстрима не только примеры использования «примитивных» визуальных форм, но и, что гораздо важнее, привлекательный образ художника, который не может не творить, а в более широком смысле – саму идею искусства, созданного по необходимости, за неимением альтернативы. Энди Насисс (род. 1946), один из многих современных художников, изучающих и коллекционирующих «искусство аутсайдеров», говорил, что мастера-непрофессионалы «вызывают восхищение своей искренностью и упорством».

Со временем «искусство аутсайдеров» получало все большее признание и было оценено по достоинству, постеп-

Напротив: Нек Чанд. Фигуры деревенских жителей.

Второй этап строительства «Сада камней». 1965–1966

«Сад камней» на северо-восточной окраине индийского города Чандигарх был построен из выброшенных предметов и промышленных отходов. В последнее время положение непрофессиональных художников улучшилось, и Нек Чанд получил деньги на содержание и завершение строительства своего «тайного» сада.

пенно вливаясь в русло господствующей художественной традиции. Один из самых известных примеров – творчество американца Реверсда Ховарда Финстера (род. 1916), о котором миллионы людей узнали благодаря его оформлению музыкальных альбомов группы «Talking Heads» (*Little Creatures*, 1985) и «R.E.M.» (*Reckoning*, 1988) и другим работам. «Аутсайдеры» обзавелись галереями, получали все больше заказов, их работы попали в крупные музеи, а возведенные ими монументы и окружающая среда были объявлены историческими памятниками. Когда власти Чандигарха обнаружили незаконный «сад камней», они, вместо того чтобы разрушить его, назначили Чанду жалование и выделили штат служащих для помощи в строительстве. Сейчас площадь сада составляет около двадцати пяти акров, и он принимает свыше 5000 посетителей в день.

Основные сооружения

Ховард Финстер. «Райский сад», Пеннвиль, Джорджия

Фердинан Шеваль. «Идеальный дворец», Отрив, Франция

Нек Чанд. «Сад камней», Чандигарх, Индия

Саймон Родиа. «Башни Уоттса», 107-я улица, Лос-Анджелес

Литература

R.Cardinal. *Outsider Art* (1972)

B.-C.Sellen and C.J.Johanson. *20th Century American Folk, Self-Taught, and Outsider Art* (1993)

B.Goldstone. *The Los Angeles Watts Towers* (1997)

C.Rhodes. *Outsider Art* (2000)

Органическая абстракция

Созерцая природу, мы беспрестанно обновляемся.

БАРБАРА ХЕПУОРТ. 1934

Выражение «органическая абстракция» (или «биоморфная абстракция») употребляется по отношению к закругленным абстрактным формам, основанным на тех, что были обнаружены в природе. Это не школа или направление, а привлекающая внимание особенность творчества различных художников – Василия Кандинского (см. *«Синий всадник»), Константина Бранкузи (см. *Парижская школа), художников *Ар Нуво и других. Но чаще всего термин употребляется по отношению к искусству 1940-х и 1950-х годов, особенно к *сюрреалистам – Хансу Ариу, Хоану Миро, Иву Танги – и английским скульпторам Барбаре Хепуорт (1903–1975, см. *«конкретное искусство») и Генри Муру (1898–1986, см. *неоромантизм).

Справа: **Исamu Ногучи. Стол. Ок. 1940** Ногучи считал, что каждая его работа – это скульптура, и был последователен в своем пристрастии к биоморфным формам, особенно в 1940-х годах. Его кофейный столик пленяет пластическим изяществом и изысканностью материалов.



Очертания скульптур Арпа, Миро и Мура демонстрируют явную близость к природным формам, таким как кости, раковины и галька. Творчество этих мастеров достигло колоссальной популярности, и в 1937 году Мур обнародовал свою уверенность в том, что «есть универсальные формы, к которым каждый подсознательно приучен и на которые может отреагировать, если контроль сознания не воспрепятствует бессознательным импульсам». Это обращение услышали не только художники — например, Александр Колдер (1898–1976, см. *кинетическое искусство), Исamu Ногучи (1904–1988) и *«абстрактные экспрессионисты», но также целое поколение дизайнеров мебели, особенно в США, Скандинавии и Италии. Пока важным источником вдохновения для Хенуорт, Мура и Арпа была сама природа, формы и очертания их скульптур были более «округлыми», свободно-текущими. Их работы восхищенно называли «рисунками в пространстве» — ключевое понятие для дизайнеров 1940-х и 1950-х годов.

В США известными дизайнерами мебели были Чарлз Имз (1907–1978) и его жена Рей Имз (1912–1988), Ногучи и финн Ээро Сааринен (1910–1961). К Чарлзу Имау и Сааринену известность пришла в 1940 году, когда их совместные эскизы мебели для гостиной получили первый приз на конкурсе «Органический дизайн в домашней обстановке», организованном Музеем современного искусства в Нью-

Йорке. Имз пошел дальше, став первым дизайнером, работы которого были показаны на персональной выставке, устроенной в музее в 1946 году. Пример художников-авангардистов и промышленных дизайнеров (в основном в авиации и автомобильной промышленности) и передовые технические разработки (такие, например, как новые гнутые техники и различные слоистые материалы) позволили дизайнерам мебели создавать проекты с ярко выраженными «органическими» чертами. Такая мебель с округлыми плавными формами была, к тому же, более комфортной и соответствовала духу времени.

Одна из самых знаменитых моделей Имзов — обитый кожей шезлонг из красного дерева со скамеечкой для ног, первоначально созданный в 1955 году в качестве подарка на день рождения кинорежиссеру Билли Уайлдеру. Описывая его, Чарлз говорил о своем желании, чтобы шезлонг был похож на «еще хранящую тепло старую рукавицу бейсболиста первой базы». Сааринен также создал знаковые кресла, названия которых указывают на их «органические» источники: кресло «Лоно» (1946) и кресло «Тюльпан» (1956). Биоморфные черты характерны также и для его архитектурных проектов этого периода, особенно для здания аэропокзала компании TWA в Нью-Йоркском аэропорту им Дж.Кеннеди (1956–1962). Ногучи, со своей стороны, считал, что каждая его работа — это скульптура, будь то лампа, игровая площадка, декорации к спектаклю, садовое или общественное сооружение, и в каждой из них ощущалась тенденция к созданию биоморфных форм, особенно в 1940-е годы. Его знаменитый кофейный столик (1947) со стеклянной столешницей, стоящей на мягко изогнутом деревянном основании, пленяет пластическим изяществом и изысканностью материалов, что характерно для творчества Ногучи в целом.

В Италии дизайн, в котором органическое начало было весьма заметно, играл главную роль в послевоенном восстановлении страны. От прямых геометрических линий рационализма, вызывавших отторжение из-за ассоциации с фашизмом (см. *«М.I.A.R.»), дизайнеры обратились к изогнутым, округлым линиям. Повсюду в Италии появилась характерная органическая эстетика — сплав элементов американского дизайна, сюрреализма и скульптур Мура и Арпа: от промышленного дизайна — автомобилей, печатных машинок и мотороллеров «Vespas» — вплоть до дизайна интерьера и мебели. Так, мебель из гнутой древесины и металла Карло Моллино (1905–1973) демонстрирует, что своим появлением она обязана тем же источникам, которые питали творчество пионера органического дизайна Антонио Гауди (см. *«Модернизм»); итальянский мастер

Слева: Акилле Кастильони. Стул «Mezzadro-220». 1957

Сделанный из сиденья трактора, стул Кастильоне со всей очевидностью свидетельствует о возобновлении дискуссии, которая велась еще со времен Немецкого Веркбунда и Баухауза, по поводу взаимоотношений искусства и дизайна, дизайна и техники.

Напротив: Генри Мур. Полулежащая фигура. 1936. Через год после окончания работы над скульптурой Мур обнародовал свою уверенность в том, что «есть универсальные формы, к которым каждый подсознательно приучен и на которые может отреагировать, если контроль сознания не воспрепятствует бессознательным импульсам».





отдал ей дань уважения, создав стул «Гауди» (1949). Акилле Кастильони (1918–2002) разрабатывал мебель, в которой заметно влияние искусства авангарда – *дадаизма и *сюрреализма – и практики использования «найденного объекта». Его табурет «Седло» (1957), сделанный из велосипедного сиденья, и стул «Mezzadro» – из сиденья трактора со всей очевидностью свидетельствуют о возобновлении дискуссии по поводу взаимоотношений искусства и дизайна, дизайна и техники (см. *Немецкий Веркбунд и *Баухауз).

В 1940–1950-е годы органическая абстракция была также весьма распространена в Скандинавии. Финн Алвар Аалто (см. *интернациональный стиль), его жена Айро Марсио Аалто (1894–1949) и датский архитектор и дизайнер Арне Якобсен (1902–1971) создали работы международного значения. Как и у Сааринена, органические источники Якобсена безошибочно угадываются в названиях его самых известных стульев – «Муравей» (1951), «Лебедь» (1957) и «Яйцо» (1957).

Хотя тенденция к органической абстракции была наиболее ярко выражена в 1940–1950-е годы, она и впредь оставалась одной из заметных черт в искусстве и дизайне,

особенно в творчестве таких разных скульпторов, как Линда Бенглис (род. 1941), Ричард Дикон (род. 1949), Ева Хессе (1936–1970), Аниш Капур (род. 1954), Урсула ван Ридингсвард (род. 1942) и Билл Вудроу (род. 1948), а также дизайнеров Рона Арада (род. 1951), Вернера Пантона (1926–1998) и Оскара Таскетса (род. 1941).

Основные собрания

Художественная галерея, Болтон, Англия
Музей изящных искусств Корнелла, Колледж Роллинс,
Уинтер-Парк, Флорида
Национальный музей «Женщины в искусстве»,
Вашингтон
Галерея Тейт, Лондон
Галерея Тейт Сент-Айвз, Корнуолл, Англия

Литература

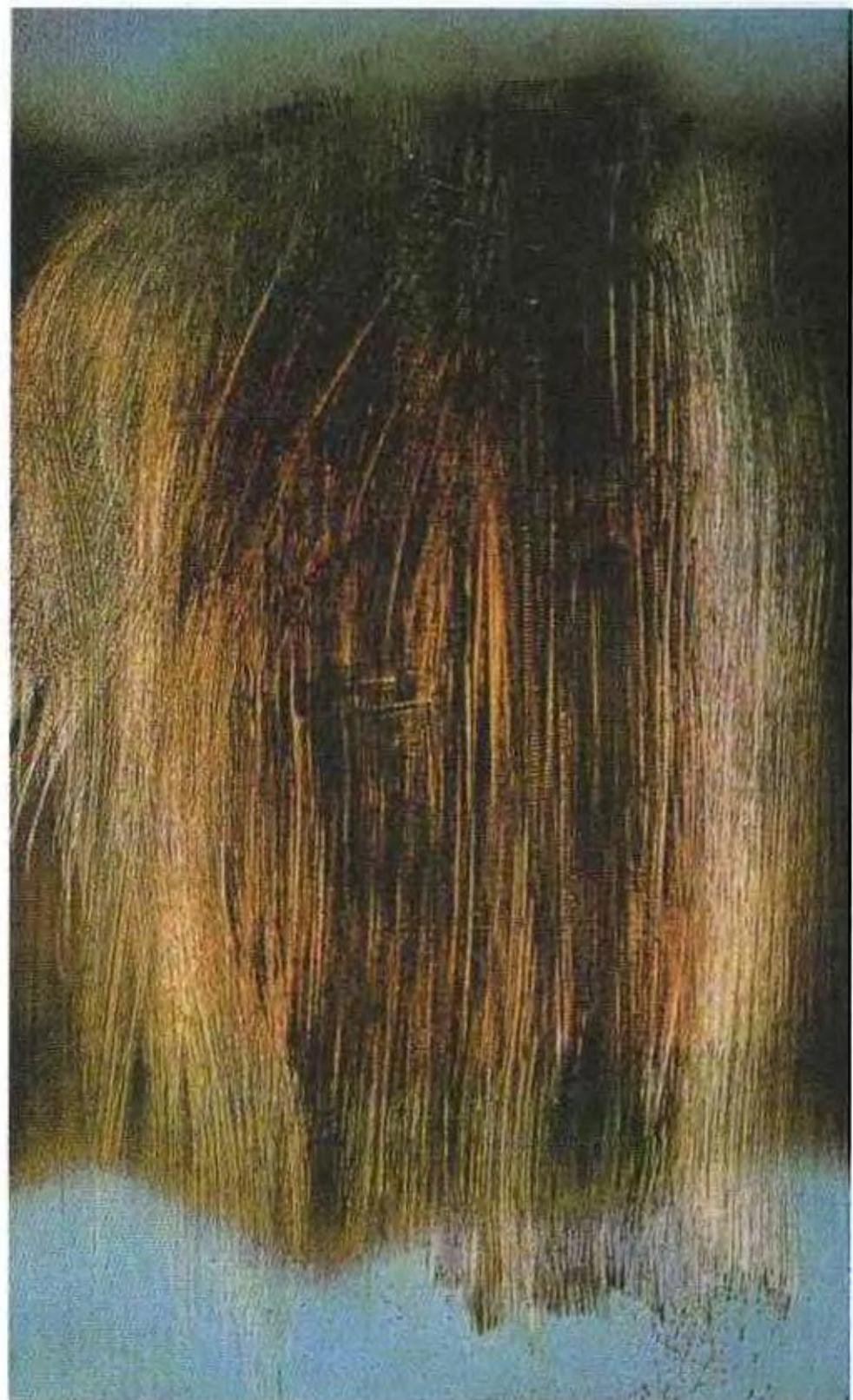
Bruce Altshuler. *Isamu Noguchi* (1994)
P.Curtis. *Barbara Hepworth* (1998)
P.Reed (ed.). *Alvar Aalto* (1998)
J.Wallis. *Henry Moore* (2001)

«АР ИНФОРМЕЛЬ»

Сегодня искусство не может без того, чтобы не изумлять.

МИШЕЛЬ ТАПЬЕ, 1952

Art Informel – «искусство без формы» – так в Европе называли разновидность жестикуляционной абстрактной живописи, которая доминировала на международной художественной сцене с середины 1940-х до конца 1950-х годов. Название было придумано французским писателем, скульптором и джазовым музыкантом Мишельем Тапье (1909–1987) и использовалось параллельно с другими терминами, среди которых – «лирическая абстракция», «материальная живопись» и «ташизм». Распространение нескольких пересекающихся терминов, вносящих, скорее, путаницу, нежели ясность, связано с тем, что в послевоенный период между французскими критиками возникло острое соперничество за право дать определение новому авангарду и очертить его границы.



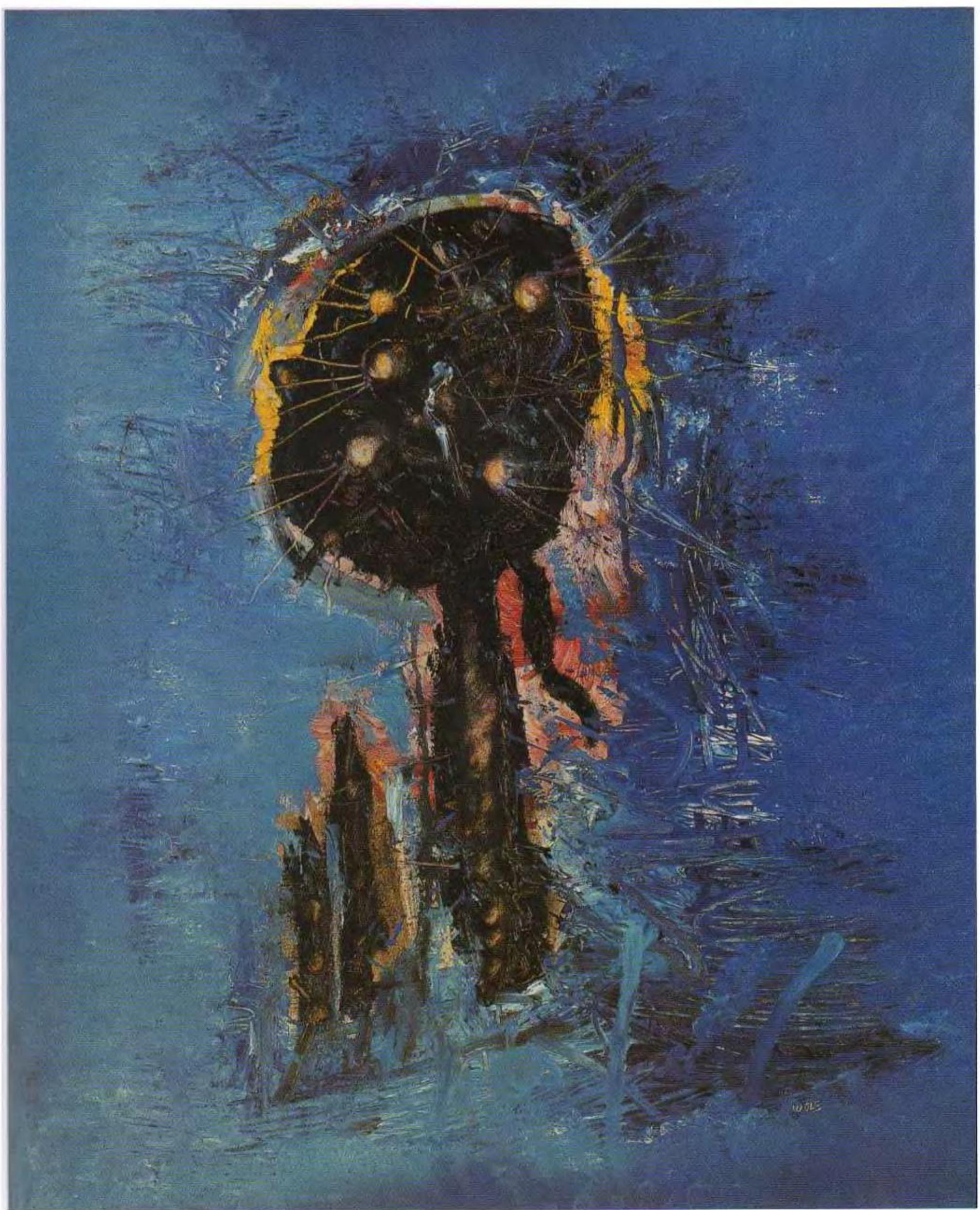
Термин «лирическая абстракция», придуманный Жоржем Матье (род. 1921), привлекал внимание к физическому воздействию живописи и в его собственном творчестве, и в творчестве таких художников, как француз Камиль Бриан (1907–1977), венгр Симон Хантаи (род. 1922), родившийся в Чехии Ярослав Сосунцов, известный как Серпан (1922–1976), немцы Ханс Хартунг (1904–1989) и Вольс (Альфред Отто Вольфганг Шульце, 1913–1951). Определение «материальная живопись» подчеркивало внутреннюю энергию материалов, часто необычных, использовавшихся французами Жаном Дюбюффе (см. *«ар брют») и Жаном Фотрие (см. *экзистенциальное искусство), голландцами Яном Вагемакером (1906–1975) и Брамом Богартом (род. 1921), итальянцем Альберто Бурри (1915–1995) и каталонцем Антони Тапиесом (род. 1923). «Ташизм» (фр. *tache* – пятно) был сосредоточен на экспрессивном жесте, собственном творческому почерку таких художников, как англичанин Патрик Херон (1920–1999), француз Пьер Сулаж (род. 1919) и бельгиец Анри Мипю (1899–1984).

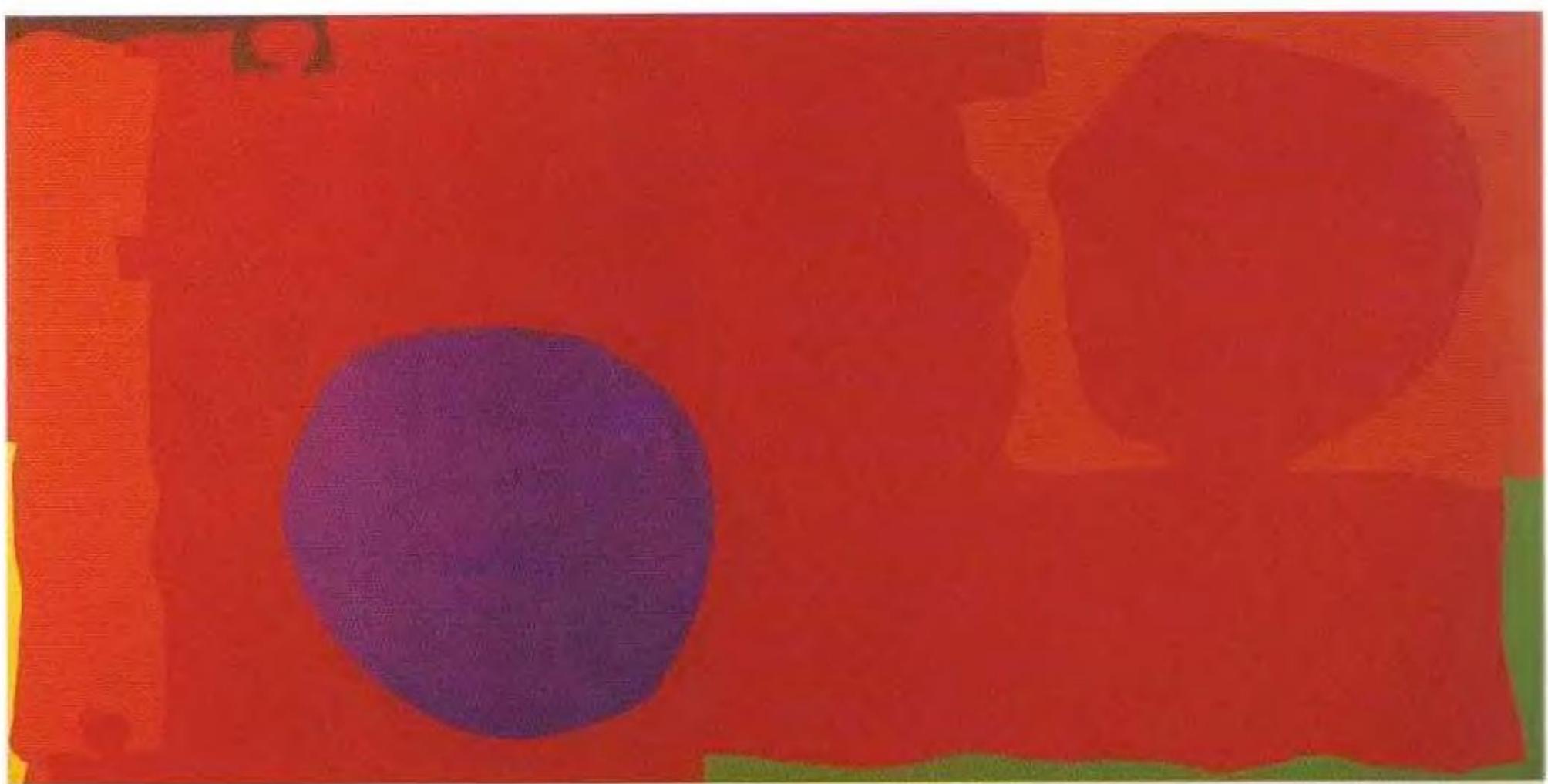
Все теоретики сходились на том, что творчество этих художников сигнализировало о предельной дистанции от господствующей художественной практики первых послевоенных лет, которую критик Женевьеве Бонфуа назвала «двойным террором социалистического реализма и геометрической абстракции». И лексика реализма, и интеллектуализм геометрической абстракции (см. *«конкретное искусство», *группа «Де Стейл» и *элементаризм), по мнению многих деятелей культуры, не соответствовали задаче отражения реалий послевоенной жизни – нищеты, страданий и гнева, которые, как утверждали художники, можно только выразить, а не изобразить.

Вдохновленные экзистенциалистскими идеями, «информационные» художники прославились своим индивидуализмом, аутентичностью, спонтанностью, соединением эмоционального и физиологического в процессе написания картин, раскрывающих «внутреннюю жизнь» их авторов. «Мой творческий метод – скорость, интуиция, возбуждение» – так охарактеризовал процесс создания произведения Матье. Он часто устраивал грандиозные показы – один из них состоялся в Театре Сары Бернар в Париже

Слева: **Ханс Хартунг. Без названия. 1961** Ханс Хартунг был одним из тех европейских художников, которого Тапье ставил рядом с американскими абстрактными экспрессионистами, такими как Виллем де Кунинг и Джексон Поллок, показывая тем самым, что жестикуляционная абстракция является международной тенденцией

Напротив: **Вольс. Синий фантом. 1951** В 1963 году, спустя много лет после смерти художника, Жан-Поль Сартр писал: «Вольс, одновременно и человек, и марсианин, посвятил себя созерцанию Земли глазами пришельца: он думал, что это единственный способ обобщить наш опыт»





в 1956 году: менее чем за тридцать минут Матье написал холст размером 12x12 метров, используя восемьсот тюбиков краски.

По мнению Тапье, начало «информационному продвижению» положили три выставки, состоявшиеся в 1945 году, сразу после войны, в галерее Рене Друэна в Париже, где были представлены серия картин «Заложники» Фотрие, *haute pâte* Дюбюффе и рисунки и акварели Вольса. Как и в экспозиции Фотрие, плотная развеска небольших работ Вольса, в черных рамках, с индивидуальной подсветкой, многократно усиливала зрительное впечатление, вызывая ассоциации и воспоминания. В 1953 году Тапье заявил, что считает Вольса «катализатором лирической, взрывной, антигеометрической нефигуративности».

Вольс был главным источником вдохновения для художников и писателей, таких как Жан-Поль Сартр, который в 1963 году, спустя много лет после смерти художника, писал, что «Вольс, одновременно и человек, и марсианин, посвятил себя созерцанию Земли глазами пришельца: он думал, что это единственный способ обобщить наш опыт». Беспутный образ жизни Вольса – нищета, депрессия, алкоголизм – и его рабства, ислепая смерть от пищевого отравления позволили Сартру представить его в качестве архетипа художника-экзистенциалиста, пожертвовавшего собой во всепоглощающей борьбе за обретение смысла жизни.

В течение двух месяцев после неожиданной смерти жены, поэт и художник Ани Мишо сделал около 300 рисунков. Пережитое им горе послужило стимулом для работы: «...ничтожая обезумевший мир, я погрузился в еще более противоречивые вещи». Рисунки Мишо были выставлены в галерее Друэна в 1948 году, и снова тесная развеска усилила эффект воздействия его работ. Критик Рене Бертелье писал, что стены галереи выглядели так, как «если бы о них разбилась выплеснувшаяся неукротимая волна».

Как и многие в то время, Мишо интересовался восточной философией, в частности, даосизмом и дзэн-буддизмом, а также китайской и японской каллиграфией. Отсюда он вынес понимание основных принципов коммуникации, как визуальной, так и вербальной. Его увлечения и интересы нашли свое отражение в сериях рисунков тушью, похожих на каллиграфию, под общим названием «Движение». В декларации, сопровождавшей публикацию рисунков в 1951 году, Мишо написал: «Я вижу в них новый язык, отвергнувший вербальный, и поэтому я рассматриваю их в качестве *освободителей*». Для Мишо, известного не только рисунками и картинами, но и литературными произведениями, и те, и другие были средством самопознания. В 1959 году он пояснял: «Я рисую так же, как пишу. Чтобы снова и снова открывать себя, чтобы найти то, что действительно мое, то, что мне пока неведомо, хотя и является частью меня».

В то время как многие критики и художники пытались создать вторую *Парижскую школу, Тапье больше интересовался жестикуляционной абстракцией как международной тенденцией и обратил свой взор в сторону американского *абстрактного экспрессионизма, немецких групп *«Дзэн 49» и *«Квадрига», канадских *«автоматистов», художников итальянского *«атомного искусства» (Arte Nucleare) и японской

Вверху: Патрик Херон. Кадмий с лиловым, багряным, изумрудным, лимонным и венецианским кармином. 1969

Для творчества Херона стимулом была природа, и все же он пришел к абстракции. Главная сфера его интересов – цвет. В 1962 году Херон писал: «В живописи по-прежнему остается большое пространство для исследования – в области цвета (и ни в какой другой)».

Напротив: Жорж Матье. Матье из Эльзаса едет в аббатство Рамси

В предисловии к каталогу выставки 1951 года «Противостояние смысла» Матье высказался по поводу абсолютной неактуальности дискуссий о противостоянии между абстрактным и фигуративным искусством: «Сейчас другая авантюра и разворачивается она в другом месте».

*группы «Gutai». Совместно с Матье, ярким художником и пропагандистом, он организовал выставки в Париже, собравшие множество художников. Так, выставка 1951 года «Противостоящие силы» (*Véhémences Confrontées*) в галерее Нины Доссе объединила американских абстрактных экспрессионистов Виллема де Кунинга и Джексона Поллока и европейцев – Хартунга, Бриана и Вольса. В предисловии к каталогу выставки Матье высказался по поводу абсолютной неактуальности дискуссий 1940-х годов о противостоянии абстрактного и фигуративного искусства: «Сейчас другая авангарда, и разворачивается она в другом месте». В 1952 году он развил эту мысль в книге-манифесте «Другое искусство». Отмечая недостаток «характеров, готовых все разрушить», он пояснял, что «истинные творцы знают: единственный возможный способ донести их вынужденное откровение, это что-то экстраординарное – пароксизм, магия, всеобщий экстаз». В книге проливается свет на разные источники, оказавшие влияние на «ар информель». Одним из них был предвоенный *сюрреализм, с его акцентом на подсознание, или «предсознание», как средоточии эстетического вдохновения, другим – *экспрессионистская абстракция, особенно творчество Василия Кандинского (см. *«Синий всадник»). Интерпретируя искусство «информационных» художников (в частности, его установку на изначальное стремление человека к творчеству), Тапье также обращает внимание на их увлечение *«ар брют», интерес к экзистенциальному искусству и философии, на взаимоотношения «ар информель» с другими

современными тенденциями, например, с *леттризмом. «Другое искусство» Тапье, подобно леттризму, может быть воспринято как частичное возвращение *дадаизма. Авантюрийный характер, свойственный дадаизму, побудил сторонников «другого искусства» вернуться к точке взрыва, погрузиться в «действительность» – бесформенное, беспредельное пространство, которое, благодаря изучению космоса и открытиям в математике и физике, обрело реальные черты. Всеобщий интерес к каллиграфии и проблемам коммуникации подчеркивал сходство позиций многих «летристов» и «информационных» художников в их попытке создать визуальную поэзию.

Осмысление Тапье «другого искусства», в котором акцент был сделан скорее на творческой позиции, чем на специфике самого стиля, распространялось также на художников, в чьих произведениях абстрактно-фигуративный или/и геометрически-жестикуляционный конфликт казался урегулированным или слаженным. Среди них были, например, обосновавшиеся во Франции Мария Элена Висера да Силва (1908–1992) и Никола де Стель (1914–1955), французы Роже Биссьер (1888–1964) и Жермен Ришье (см. *экзистенциальное искусство), австриец Фридрих Ставассер, известный как Хундертвассер (1928–2000), англичане Роджер Хилтон (1911–1975), Питер Лэнион (1918–1964), Аллан Дейви (род. 1920) и художники группы *«КоБрА». Однако другие художники, чьи работы демонстрировали интерес к духовным источникам творчества, – например, русские эмигранты Серж Поляков (1900–1969) и Андре Ланской (1902–1976), австриец Ариульф Райннер (род. 1929) и итальянец Эмилио Ведова (род. 1919) – также подпадают под определение Тапье.

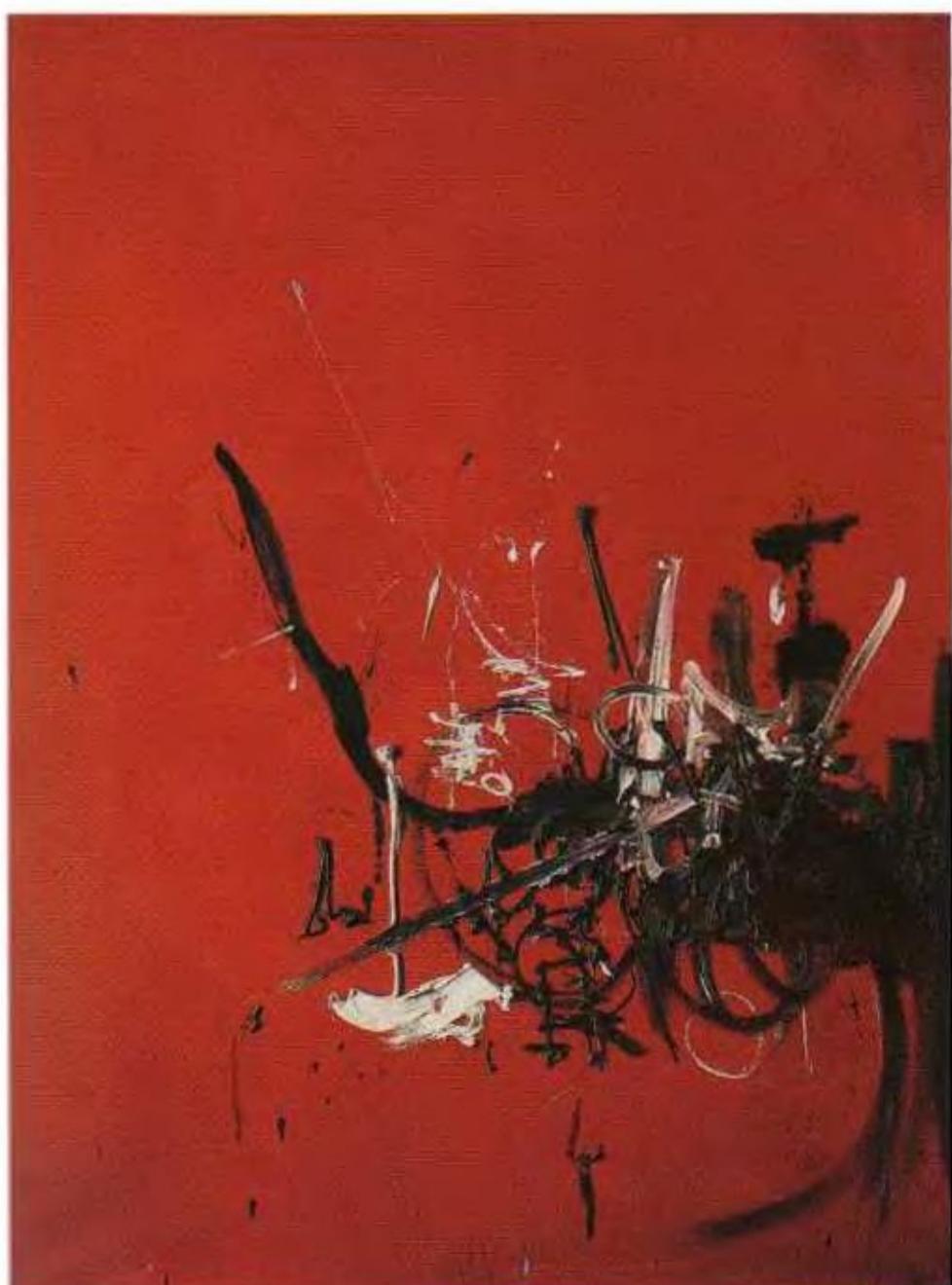
В течение 1950-х годов в Европе, на Дальнем Востоке и в Северной Америке проходили выставки «ар информель». Огромная популярность экспрессивной жестикуляционной абстракции способствовала тому, что абстрактный экспрессионизм и «ар информель» стали тогда международными стилями живописи. Тем не менее, к концу 1950-х годов новое поколение художников (см. *неодадаизм, *«новый реализм» и *поп-арт) поставило под сомнение достижения и влияние предшественников.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства фонда Людвига, Вена
Галерея Тейт, Лондон
Музей изобразительного искусства университета Монтаны, Мизула, Монтана

Литература

Lyrical abstraction (Каталог выставки)
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк, 1971
S.J.Cooke, et al. *Jean Dubuffet 1943–1963* (Каталог выставки)
Музей Хиршхорн, Вашингтон, 1993
J.Mundy. *Hans Hartung: Works of Paper* (1996)
M.Leja, J.Lewison, et al. *The Informal Artists* (1999)
Henri Michaux, 1899–1984 (Каталог выставки)
Художественная галерея Уайтчепел, Лондон, 1999



АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Существует потребность в чувственном опыте – сильном, безотлагательном, непосредственном, остром, едином, страстном, живом, ритмическом.

РОBERT МАЗЕРУЭЛЛ, 1951

Несмотря на то, что термин «абстрактный экспрессионизм» использовали в 1920-е годы применительно к ранним абстракциям Василия Кандинского (см. *«Синий всадник»), в 1940–1950-е годы он возник снова – его стали употреблять по отношению к группе известных американских или живущих в США художников: Уильяму Бэзиотсу (1912–1963), Виллему де Кунингу (1904–1997), Аршилу Горки (1904–1948), Адольфу Готлибу (1903–1974), Филиппу Гастону (1913–1980), Хансу Хоффману (1880–1966), Францу Клайну (1910–1962), Роберту Мазеруэллу (1915–1991), Ли Краснеру (1911–1984), Барнетту Ньюмену (1905–1970), Джексону Поллоку (1912–1956), Эду Рейнхардту (1913–1967), Марку Ротко (1903–1970), Клиффорду Стиллу (1904–1980) и Марку Тоби (1890–1976). Как и *экспрессионисты, они считали, что под-

линным предметом искусства являются внутренние переживания человека, его смятение, отчаяние, и, чтобы передать их, использовали весь выразительный и символический потенциал основных элементов живописного языка – цвета, формы, фактуры, действия. С европейскими современниками американских абстрактных экспрессионистов родился романтический образ художника, порвавшего отношения с обществом конформизма и фактически вынужденного создавать новый тип искусства, которое могло бы противостоять иррациональному миру абсурда.

Сам термин ввел в употребление критик Роберт Коутс в статье 1946 года, посвященной творчеству Горки, Поллока и де Кунинга. Но это лишь один из многочисленных терминов, имевших хождение в тот период. «Нью-йоркская



школа», «американская живопись», «живопись действия», «живопись цветового поля» — все эти определения характеризуют различные аспекты абстрактного экспрессионизма. Термин «живопись действия» предложил критик Харольд Розенберг (1906–1978) в основополагающем эссе «Американские художники действия» (1952), в котором он привлек внимание к напористому, связанному с физическими усилиями, процессу создания произведения искусства, о чем свидетельствуют картины Поллоука, написанные в технике «дриппинга» (англ. *dripping* — капание, просачивание), неистовая манера де Кунинга и мощные черно-белые формы Клайна. Этот процесс выражал также приверженность художников к акту творчества в состоянии непрерывного выбора, что связано с реалиями послевоенного времени, когда картина была не просто предметом, а свидетельством экзистенциальной борьбы за свободу и самоопределение.

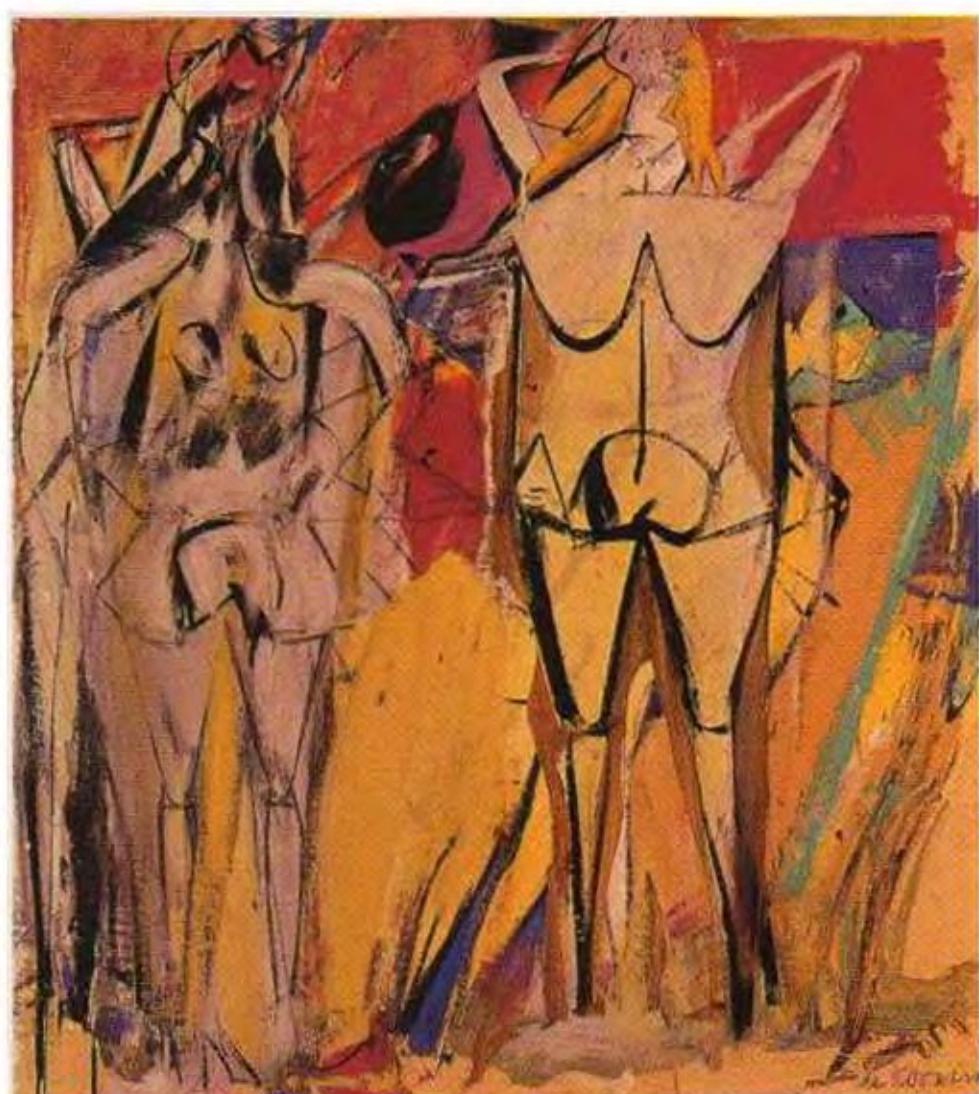
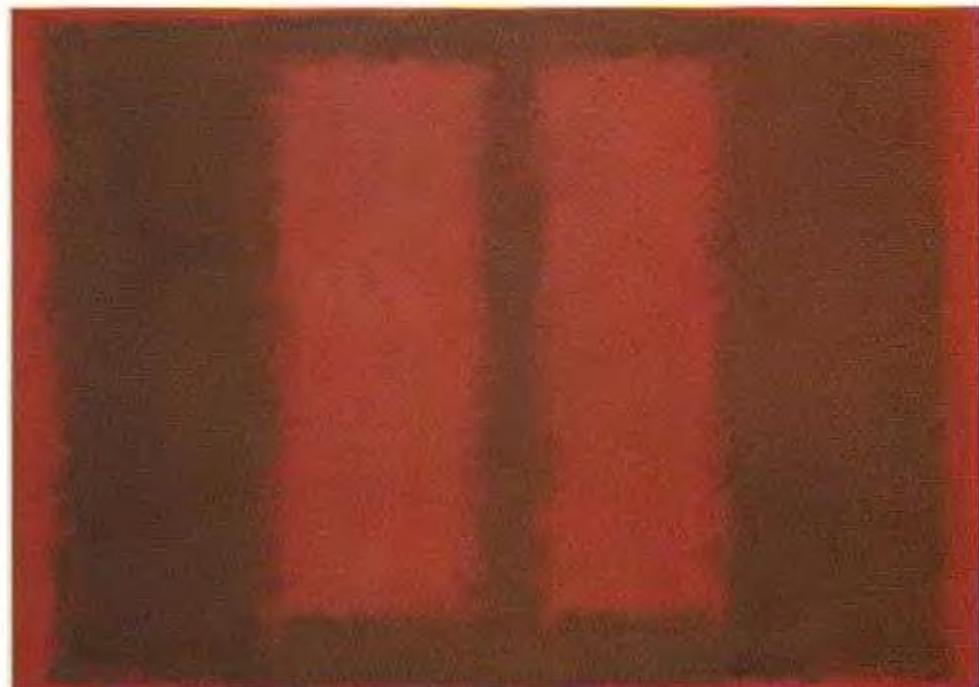
Несмотря на различие стилей, опыт и убеждения художников были схожи. Их творчество пришлось на годы Великой депрессии и Второй мировой войны, поэтому они утратили веру в господствующую идеологию и связанные с ней художественные стили, а именно — в социализм и *социальный реализм, национализм и *риджионализм, утопизм и геометрическую абстракцию (см. *группа «Де Стайл» и *«конкретное искусство»). На многочисленных выставках в разных уголках Америки в то время демонстрировались совсем другие, влиятельные авангардные направления из Европы — *фовизм, *кубизм, *дадаизм и *сюрреализм, а также искусство ацтеков, американских индейцев и африканское «примитивное» искусство.

Сказывалось и влияние нового поколения учителей, таких как Ханс Хоффман, для которого европейский авангард был частью личного опыта. В 1934 году он приехал в Нью-Йорк и открыл там Школу изобразительного искусства. К нему присоединились другие европейские художники, искающие убежище во время Второй мировой войны, — сюрреалисты Андре Бретон, Андре Массон, Роберто Матта, Ив Танги и Макс Эрнст. В развитии абстрактного экспрессионизма это стало определяющим моментом. Сюрреалистская идея «психического автоматизма» как способа извлечения и реализации вытесненных в подсознание образов и творческих способностей, произвела огромное впечатление на молодых американских художников, равно как и знакомство

Вверху: Марк Ротко. Черное на темно-бордовом (Два отверстия в черном над темно-красным). 1958 Ротко всегда настаивал на том, что его картины должны висеть близко друг от друга, низко над землей, чтобы завладеть вниманием зрителя полностью, насколько это возможно: «Я не абстракционист. Меня интересует только выражение человеческих эмоций».

Ниже: Виллем де Кунинг. Две стоящие женщины. 1949 Эта картина, с чудовищными обнаженными фигурами и рвущейся наружу жизненной энергией, — одна из первых в серии де Кунинга «Женщина». «Тело, — говорил художник, — было поводом для изобретения масляной краски».

Напротив: Аршил Горки. Печень — гребешок петуха. 1944 Энергичные контуры растительных и животных форм у Горки, которые кажутся спонтанными, на самом деле — результат внимательного изучения природы и тщательных предварительных зарисовок ради достижения эффекта подлинной «природной пульсации».



с теорией психоанализа Юнга (Поллок изучал ее в 1939–1941 годах). Как и Фрейд, Карл Юнг (1875–1961) верил в раскрытие резервов подсознания, но оспаривал фрейдовский акцент на сексуальном влечении и индивидуальном неврозе. Он исходил из существования «коллективного бессознательного», носителями которого являются архетипы — коллективные мифы, символы и первичные образы. На пересечении этих мощных культурных и интеллектуальных влияний творчество художника перерастало в экзистенциальный акт с впечатляющими последствиями. Спонтанность автоматизма была для него не только процессом самопознания, но и способом выявления универсальных мифов и символов, актом одновременно очень личностным и эпическим. Искусство и художник были не просто нужны, они были возвеличены.

Новое поколение художников ответило на брошенный вызов ошеломляющими и неожиданными работами. Аршила



Горки, которого Бретон считал сюрреалистом, можно также рассматривать как первого абстрактного экспрессиониста. Наибольшее влияние на него оказала *органическая абстракция Кандинского и Миро, чьим биоморфным формам обязаны своим появлением наиболее значительные картины Горки: яркие, вызывающие неоднозначное толкование, они были созданы за несколько лет до его самоубийства в возрасте сорока четырех лет. Близкий друг Горки Виллем де Куниг, усвоивший его уроки, также писал биоморфные абстрактные полотна, наряду с изображением человеческих фигур, в частности, американских красотов, знакомых по картинкам на рекламных щитах (*«pin-up girl»*). В 1950-е годы де Куниг получил широкую известность благодаря серии картин «Женщина», в которой неистовая экспрессия его мазков создала отталкивающий, но весьма впечатляющий образ сексуальной жажды.

Самым известным мастером «живописи действия» остается Джексон Поллок. Запечатленный в процессе работы на киноленке и на фотографиях Ханса Намута для журнала *«Life»*, «Джек-разбрызгиватель» стал архетипом нового художника. В 1950-е годы он изобрел особый способ создания картин: положив холст на пол, он разбрызгивал на него краску прямо из банки либо размазывал ее с помощью палки или мастерка. Получались запутанные, похожие на лабиринт изображения, охарактеризованные им как «энергия и движение, ставшие зрывыми». Тем не менее, это разбрызгивание было вовсе не небрежным, а строго продуманным, оно демонстрировало уверенное чувство гармонии и ритма, напоминая некоторым критикам о том, что Поллок учился у Томаса Харта Бентона (см. *американский риджионализм). В основе многих картин Поллока лежит юнговский психоанализ, в них много отсылок к различным аспектам мифа (алтари, священники, тотемы, шаманы).

Американский пейзаж – еще один постоянный мотив в творчестве Поллока – находит свое выражение в масштабных полотнах Клиффорда Стилла и Барнетта Ньюмена,

которые заставляют вспомнить – и снова в «героическом» ключе – скалистые горы и безбрежные равнины Запада. Характерным знаком картин Ньюмена был энергичный росчерк, вертикальная линия, которая для некоторых критиков символизировала американский трансцендентализм, момент озарения. Однако самым религиозным среди абстрактных экспрессионистов был Марк Ротко. Его зрелые работы пробуждают мысли о духовности и располагают к созерцанию: тщательно скомпонованные плоскости насыщенных цветов словно плавают и мерцают, озаренные божественным светом. В последней значительной серии холстов, созданной для «Капеллы Ротко» в Хьюстоне и завершенной незадолго до самоубийства, художник пытался воссоздать впечатляющую атмосферу великого религиозного искусства.

И критики, и сами художники давали картинам героическое и возвышенное толкование. В 1962 году Ньюмен заявил в интервью, что «если бы люди просто «прочитали» его картины должным образом, государству капитализма и тоталитаризма пришел бы конец». Хотя многие работы членов художников являются абстракциями, сами авторы настаивали на том, что они не бессюжетны, и подчеркивали важность содержания в своем творчестве. В 1943 году в напоминающем манифест письме в газету *New York Times* Ротко, Готтлиб и Ньюмен заявили: «Не существует такого понятия, как хорошая картина ни о чем. Мы утверждаем, что тема является решающим моментом и что только

Вверху: Джексон Поллок. *Синие столбы*. 1952

Картины Поллока, написанные в технике «дриппинга», – образец революционного разрыва с традиционными приемами всех авангардных стилей – впервые были показаны в январе 1948 года. Тогда же де Куниг назвал их «разбитым льдом Джексона».

Напротив: Дэвид Смит. *Cubi XVIII*. 1964

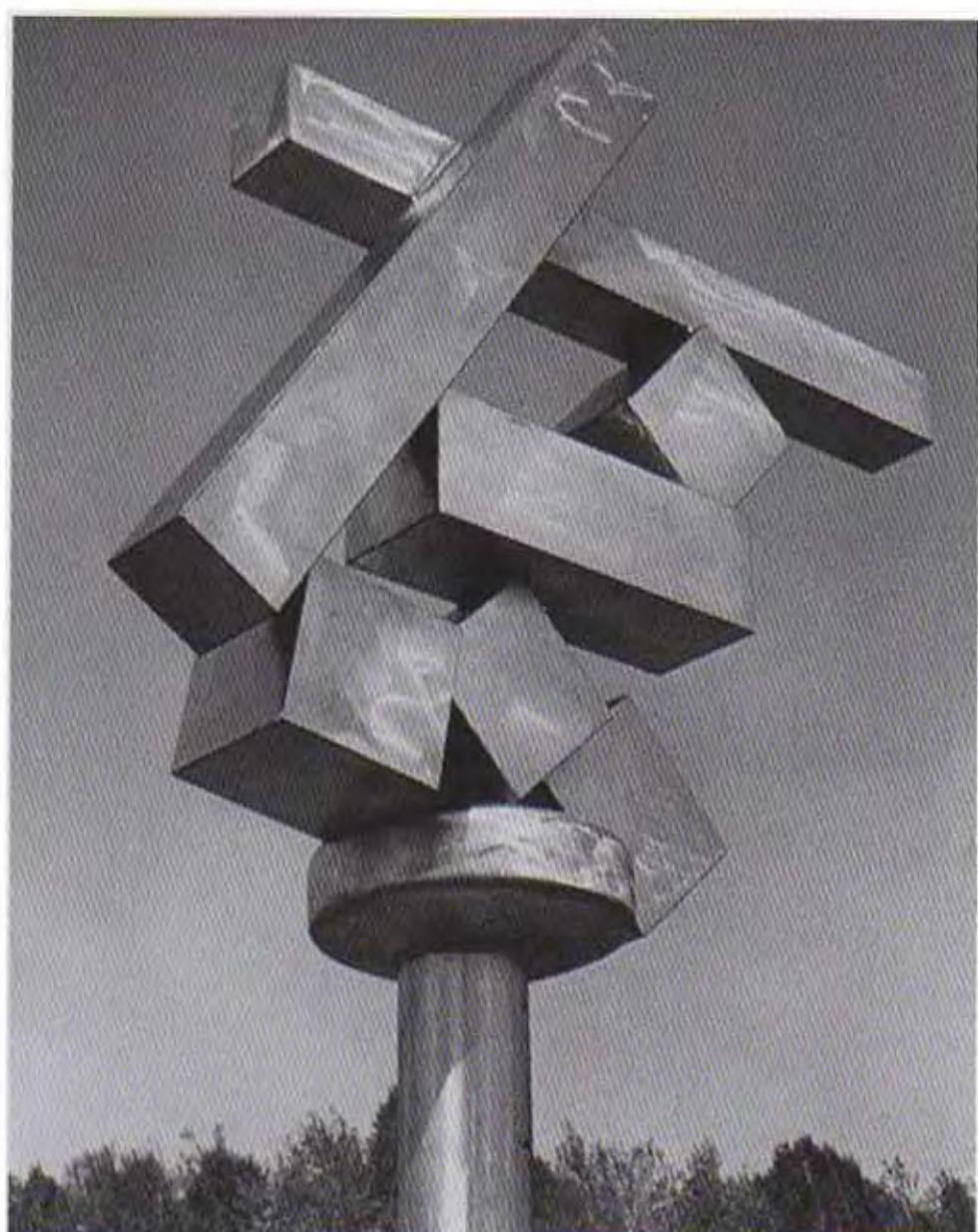
Серия из двадцати восьми «Cubi», незаконченная из-за ранней смерти Смита, является уникальным достижением в скульптуре. Каждая из огромных конструкций (сделанных из блестящей сверхтвердой стали T-304) решительно заявляет о себе в природном окружении.

содержание обладает подлинной силой, исполненной трагизма и неподвластной времени». В 1948 году Бэзиотс, Мазеруэлл, Ротко и скульптор Дэвид Хэр (1917–1991) основали школу *The Subjects of the Artists*, и, как пояснял Мазеруэлл, такое название было выбрано специально, чтобы подчеркнуть, что их «живопись – не абстракция, что она наполнена содержанием». Разумеется, художники были субъективны и эмоциональны. По их свидетельству, это были «элементарные человеческие эмоции» (Ротко), «только я сам, не природа» (Стилл), «скорее выражение моих чувств, чем их изображение» (Поллок), «поиски тайного смысла жизни» (Ньюмен), попытки «хоть немного разобраться в самих себе» (де Кунинг), «соединить себя с миром» (Мазеруэлл).

В 1940–1950-е годы абстрактные экспрессионисты, поддержанные многими критиками, в том числе Харолдом Розенбергом и Клементом Гринбергом, выставлялись в Галерее современного искусства Пегги Гуттенхайм и других галереях, специализирующихся на современном искусстве. Окончательное признание направление получило в 1951 году после выставки «Абстрактная живопись и скульптура в Америке», состоявшейся в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Во время «холодной войны», когда в СССР был разрешен только *социалистический реализм, а консервативные политики и критики в США предприняли атаку на абстрактное искусство как на «коммунистическое», у абстрактного экспрессионизма нашлось много сторонников, поддержавших его как движение, отстаивающее художественную свободу и честность.

Хотя абстрактный экспрессионизм был задуман как движение художников, к нему можно отнести и абстрактные фотографии Аарона Сискинда (1903–1992), и скульптуры Герberта Фербера (1906–1991), Хэара, Абрама Лассау (1913–2003), Сеймура Липтона (1903–1986), Рубена Накаяна (1897–1986), Ньюмана, Теодора Рошака (1907–1981) и Дэвида Смита (1906–1965). Диапазон этих работ чрезвычайно широк – от эмоциональных до безмятежных, от личностных до универсальных. Смит был наиболее крупным скульптором этого периода, работавшим в железе и стали. В своих огромных скульптурах он использовал выразительные возможности различных цветов и поверхностей. Одни скульптуры он раскрашивал, используя для внешних деталей блестящую антикоррозийную сталь, чтобы соединить в работах меняющиеся цвета и солнечный свет окружающего пейзажа, другим «позволил» заржаветь до глубокого красного цвета. Для Смита этот ржавый красный был цветом «мифологизированного Востоком Запада – кровью человека, одним из символов жизни в культуре». И блестящие, и ржавые скульптуры были отполированы проволочной щеткой, создававшей едва заметные завитки, которые рождали поразительный контраст с архитектурной массой. Неожиданная ранняя смерть Смита опечалила многих, что нашло выражение в пылкой речи Мазеруэлла: «О, Дэвид! Ты был виртуозен, как Вивальди, и силен, как грузовик Мака».

Международное признание к абстрактному экспрессионизму пришло после выставки «Новая американская живопись», устроенной нью-йоркским Музеем современного



искусства в 1958–1959 годах в восьми европейских странах. К этому времени, однако, творчество абстрактных экспрессионистов перестало быть новаторским, и позиция, заявленная в предисловии к каталогу выставки («перефразируя Джона Донна, каждый человек – остров»), показалась сомнительной художникам нового поколения (см. *неодадизм, *«новый реализм» и *поп-арт), видимо, уставшим от стереотипной и чуждой им взбудораженности предшественников. Однако достижения абстрактных экспрессионистов явились важной точкой отсчета для тех, кто пришел за ними. Различные аспекты и интерпретации их творчества стали питательной средой для таких направлений, как *постживописная абстракция, *минимализм и *перформанс.

Основные собрания

Художественная галерея, Абердин, Шотландия
Художественный музей Карнеги, Питтсбург, Пенсильвания
Художественный музей Кимбелл, Форт-Уорт, Техас
Художественный музей, Монтклэр, Нью-Джерси
Галерея Тейт, Лондон

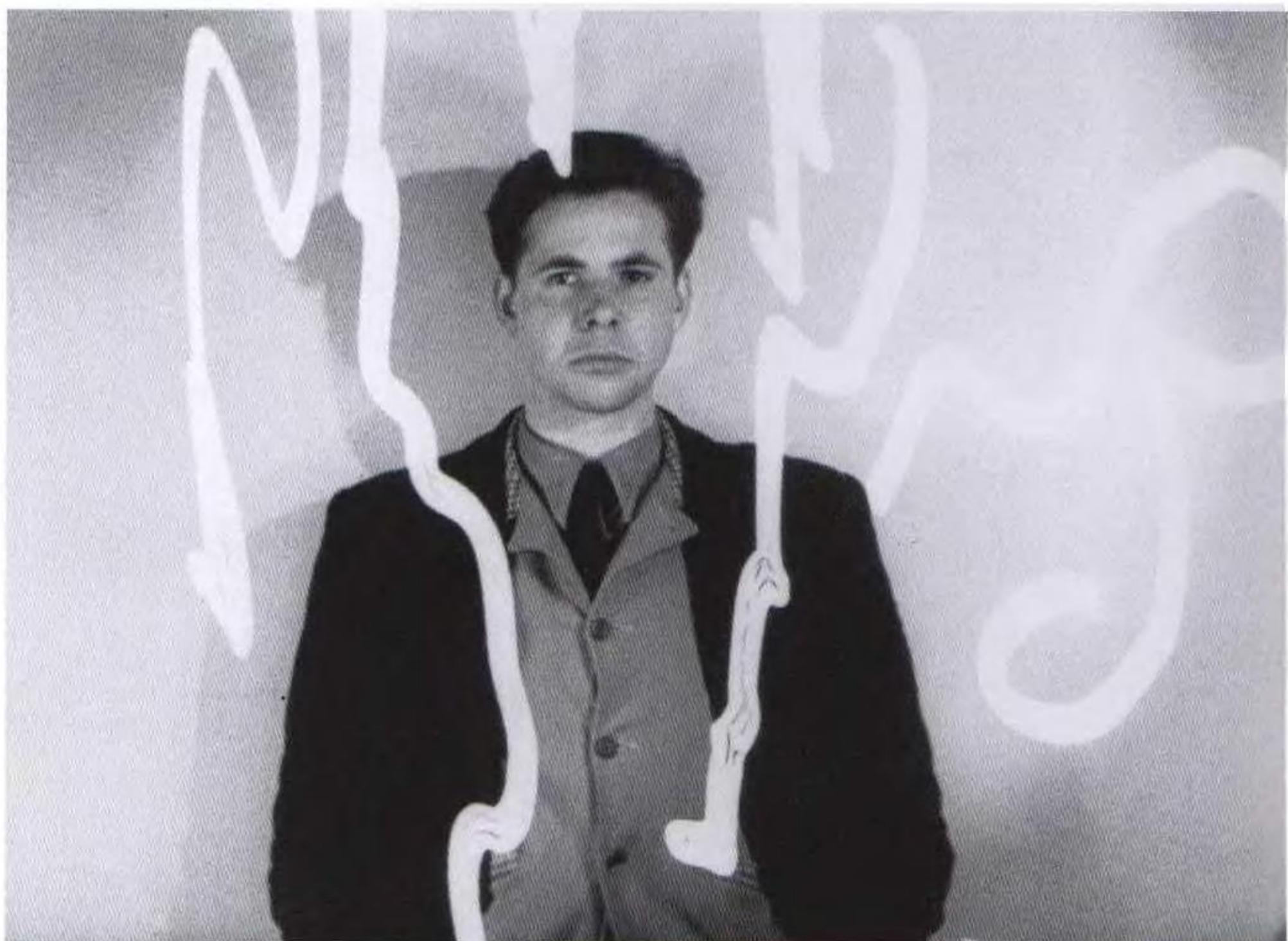
Литература

D.Anfam. *Abstract Expressionism* (1990)
S.Polcari. *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (1991)
M.Auping. *Archile Gorky* (1995)
P.Karmel (ed.), *Jackson Pollock* (2000)
J.Weiss. *Mark Rothko* (2000)

ЛЕТТРИЗМ

*Эмоциональная мощь букв, чистых букв,
букв, вырванных из контекста.*

ИСИДОР ИСУ. МОЩНЫЕ ПОЛЯ ЛЕТТРИСТСКОЙ ЖИВОПИСИ. 1964



Леттризм был идеалистическим литературным и художественным направлением, основанным в середине 1940-х годов в Будапеште молодым поэтом Исидором Ису (1925–2007). Уверовав, что единственной надеждой на лучшее общество является полное обновление исчерпавших себя форм языка и живописи, он пытался создать визуальный словарь знаков и букв – что-то наподобие иероглифов, – о котором можно было бы поведать миру.

И сам Ису, и его искусство обладали мощной миссионерской заряженностью. Ису считал, что сам акт творчества максимально приближает художника к Богу, а общеизвестная цитата «В начале было Слово» является, как ему казалось, божественным одобрением выбора букв в качестве исходной точки. Ису испытал множество влияний. Открытие наскальной живописи в пещере Ласко в 1940 году укрепило его веру в то, что желание человека тво-

рить – врожденное. Однако гораздо важнее были для него положения *дадаизма и *сюрреализма – движений, которым Ису намеревался бросить вызов, чтобы вытеснить их своим «леттризмом». Этот вызов просматривается даже в выборе нового имени (настоящее имя Ису – Исидор Гольдштейн), напоминающего о герое сюрреалистов – Исидоре Дюкассе, а также в его звуковых повторах (умышленный намек на имя соотечественника Ису, одного из основателей дадаизма Тристана Тцару). Очевидно, молодой поэт стремился возвестить о втором пришествии дадаистской эстетики в своем лице, бросая открытый вызов

Вверху: Исидор Ису. Кадр из фильма *Traité de bave et d'éternité* (Трактат о чепухе и вечности, 1950–1951)

В этом черно-белом фильме фигурировали наряду с другими Исидор Ису, Марсель Ашар, Жан-Луи Барро, Даниэль Депорм, Жан Кокто и Морис Леметр, который был также помощником продюсера.

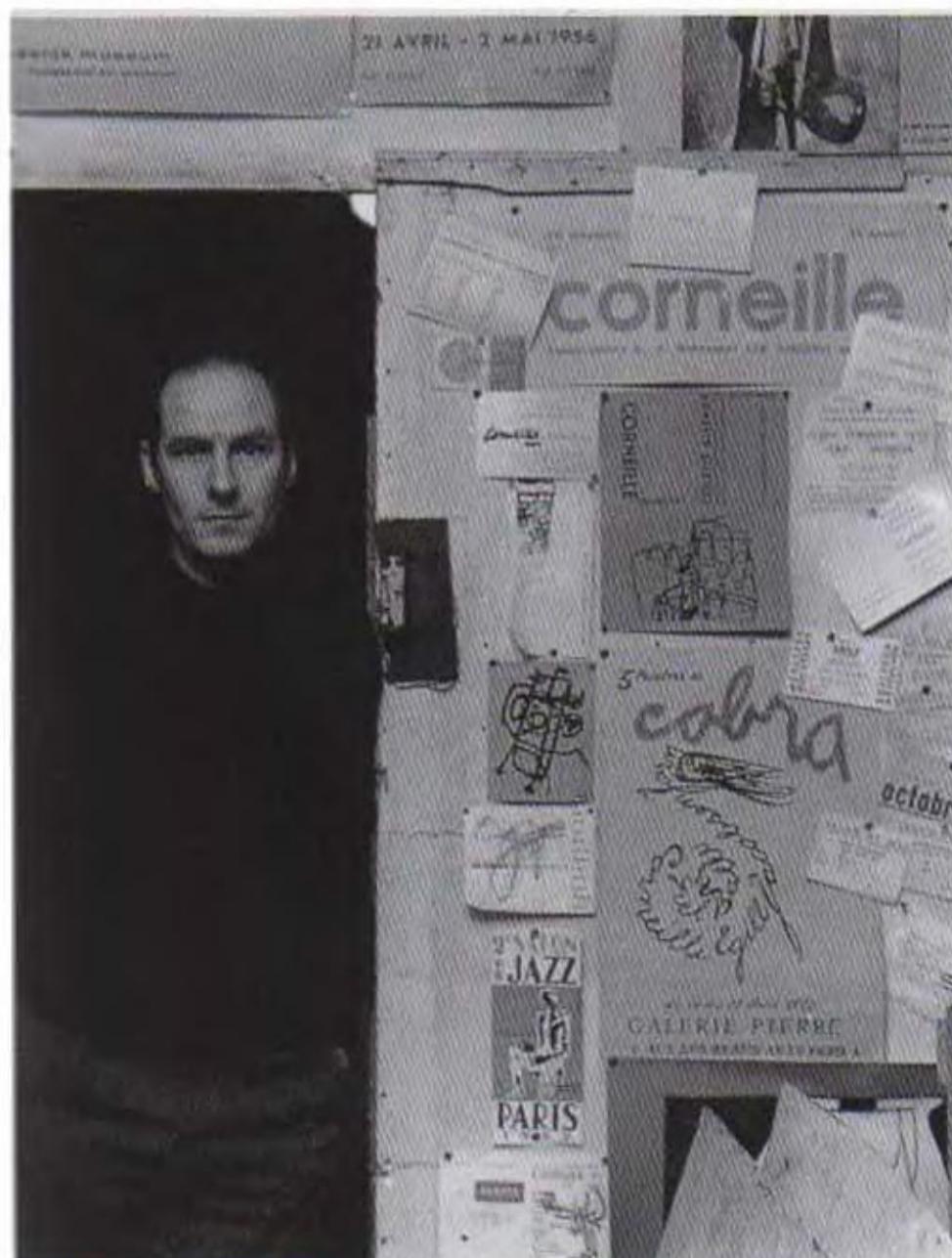
как Тцарс и Андре Бретону, так и непрекаемому авторитету сюрреализма.

Осудив *социалистический реализм и поэтов-сюрреалистов, Ису в январе 1945 года перебрался в Париж, а в январе 1946-го публично заявил: «Дадаизм мертв. Его место занял лягтизм». Среди тех, кто присоединился к Ису, создавая «лягтистскую» поэзию, картины и фильмы, были Морис Леметр (род. 1926), Франсуа Дюфрен (1930–1982, см. *«новый реализм»), Ги Дебор (1931–1994), Ролан Сабатье (род. 1942) и Ален Сатье (род. 1944). Первоначально художники ограничивались латинскими буквами, но после 1950 года стали использовать все типы алфавитов и знаков, как реально существующие, так и придуманные, создавая «гиперграфику». Хотя лягтизм продолжает существовать и сейчас, временем его наибольшего влияния в художественном мире были 1946–1952 годы. В 1952 году внутренние дискуссии привели к расколу группы. Отковавшиеся члены сформировали «Лягтистский Интернационал».

ГРУППА «КОБРА»

Жизнь требует творчества, а красота это + жизнь!

КОНСТАНТ, 1949



Группа «КоБрА» (СоВрА) объединяла художников главным образом из стран Северной Европы. Задача группы, созданной в 1948–1951 годах, состояла в том, чтобы донести до людей собственное представление об экспрессионистском искусстве. Главными фигурами в группе были голландцы Констант (Констант А. Нивенхейс, 1920–2005), Карел Аппель (1921–2006); наполовину голландец, наполовину бельгиец Корнель (Корнелис Гийом ван Беверло, род. 1922); датчанин Асгер Йорн (1914–1973), бельгийский художник Пьер Алешинский (род. 1927) и бельгийский поэт Кристиан Дотремон (1924–1979). Название группы составлено из первых букв их родных городов – Коненгагена, Брюсселя и Амстердама.

В атмосфере безысходности, царившей по окончании Второй мировой войны, эти молодые художники предложили искусство непосредственное и спонтанное, которое могло бы выразить и человеческое равнодушие, и надежду на лучшее будущее. Они были решительно против рациональных, аналитических принципов геометрической абстракции, догматизма *социалистического реализма и претензии на элегантность, ассоциировавшейся с *Парижской школой. Отвергались традиции как фигуративной, так и абстрактной живописи, использовались элементы и той,

Слева: Корнель. Мастерская на улице Сантей, Париж, 1961

Через десять лет после своего распада группа «КоБрА» все еще оказывала влияние на молодых художников, которые следовали ее примеру, разрабатывая фантастичные темы, методы совместной работы и технику абстрагирования форм.



и другой, чтобы расширить художественные границы и создать универсальное, массовое искусство, высвободив творческий потенциал всего человечества. Чтобы распространить свои представления о будущем искусства и жизни, они выпустили несколько манифестов и десять номеров журнала *CoBrA*, в которых опубликовали и ряд словесных картин – результат совместного творчества художников и поэтов. Провозглашенные идеи члены группы осуществляли на практике – по крайней мере, некоторое время: они работали сообща, жили семьями, в общих домах.

В стремлении к полной свободе выражения, которая позволила бы им запечатлеть и ужасные, и забавные стороны действительности, художники группы «КоБрА» черпали вдохновение из множества источников – первобытного, «примитивного» и народного искусства, граффити, скандинавской мифологии, детского творчества и искусства душевнобольных (см. *«ар брю» и *«искусство аутсайдеров»). В них они находили утраченную наивность и подтверждение изначальной человеческой потребности выражать свои желания, прекрасные или низменные, радостные или очистительные. В некоторых отношениях художники группы «КоБрА» продолжили программу, начатую *сюрреалистами, цель которой – высвободить подсознание и избежать в искусстве и обществе «цивилизующих» влияний, дискредитированных войной. Их работы напоминают также картины ранних *экспрессионистов, таких как Эдвард Мунк и Эмиль Нольде. Благодаря использованию ярких основных

цветов и экспрессивной живописной манере работы членов группы «КоБрА» имеют некоторое внешнее сходство с ранним американским *абстрактным экспрессионизмом, хотя это были совершенно разные направления, с различными целями, техническими приемами и идеологией. К 1950-м годам из-за непрекращавшихся военных конфликтов и развертывающейся «холодной войны» поддерживать утопический оптимизм, отличавший творчество участников группы, становилось все труднее. Их ярость и разочарованность отражаются во многих работах конца 1950-х годов, таких, например, как «Взорванная голова» Аппеля (1958). В 1951 году группа была официально распущена, тем не менее многие художники продолжали писать в прежней манере и участвовали в таких революционных авантюрах, затрагивающих и сферу искусства, и образ жизни в целом, как, например, *«Ситуационистский Интернационал».

Основные собрания

Музей современного искусства «КоБрА»,
Амстердам, Нидерланды

Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
Городской музей, Амстердам
Галерея Тейт, Лондон

Литература

- K.Appel. *Karel Appel* (1980)
- E.Floemenhaft. A. CoBrA Portfolio (1981)
- J.-C.Lambert. *CoBrA* (1983)
- COBRA, 20 Years After* (Каталог выставки. Амстердам, 1988)
- W.Stokvis. *CoBrA: An International Movement in Art after the Second World War* (1988)

Карел Аппель. Вопрошающие дети. 1949

Яркие красочные работы Аппеля, изображающие детей, задающих взрослым вопросы, вызвали в Амстердаме недовольство. Расписанная стена в столовой муниципалитета была заклеена обоями после жалоб служащих на то, что рядом с росписями у них пропадает аппетит.

ИСКУССТВО БИТНИКОВ

Вопрос «как жить?» кажется им более значимым, чем «зачем жить?».

ДЖОН КЛЕЛЛОН ХОЛМС, ЖУРНАЛ «NEW YORK TIMES», 1952

В центре обсуждения так называемого «поколения битников» обычно находятся его литературные достижения, однако, в сущности, битничество – это социальное и междисциплинарное художественное движение, получившее широкий размах в визуальных искусствах, включая живопись, скульптуру, фотографию и кино. Сам термин придумал в 1948 году романист Джек Керуак (1922–1969) в ответ на просьбу его коллеги Джона Клеллона Холмса (1926–1988) охарактеризовать их недовольное поколение. Позднее Холмс в своей статье «Это – поколение битников» в *New York Times* (1952) объяснил: «Под „битниками“ подразумевается не что иное, как мир разбитых идеалов, и этим все сказано». Называемые иногда американскими экзистенциалистами, битники чув-

ствовали свою отчужденность, но, в отличие от «потерянного поколения», стремились не изменить общество, а отсторониться от него – создать свою собственную контркультуру. Наркотики, джаз, ночная жизнь, дзэн-буддизм и оккультизм – из всего этого создавалась культура битников.

Масштабы деятельности «поколения битников» быстро увеличились за счет усилий целого ряда авангардных писателей, художников и режиссеров из Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Сан-Франциско и колледжа Блэк-Маунтин в Северной Каролине. Среди тех, кто был связан с движением, были писатели Уильям Берроуз (1914–1997), Аллен Гинзберг (1926–1997), Кеннет Кох (1925–2002), Фрэнк О'Хара (1926–1966) и такие художники как Уоллис Берман (1926–1976),



Джей ДеФео (1929–1989), Джесс (Коллинз, 1923–2004), Роберт Фрэнк (род. 1924), Клас Олденбург (род. 1929) и Ларри Риверс (1923–2002). Культура битников стала точкой пересечения для творческих людей, связанных с визуальными искусствами, которых обычно относили к другим группам и течениям, таким как *неодадаизм, *искусство ассамбляжа, хэнпенинг (см. *искусство перформанса) и *фэн-арт. Они стремились разрушить стену между искусством и жизнью, чтобы искусство стало «живым переживанием» в кафе или джаз-клубах, а не только содержимым музеев, стереть границы между различными видами творчества. Художники писали стихи, а писатели рисовали (Керуак утверждал, что он, возможно, мог бы рисовать лучше, чем Франц Клайн). Ключевым элементом в искусстве битников был перформанс, будь то «Театральное событие» 1952 года в колледже Блэк-Маунтин или печатание Керуаком в 1951 году романа «На дороге» – на машинке, за один сеанс, на 31-метровом рулоне, сделанном из кусочков бумаги. Их объединяло презрение к традиционной культуре с ее конформизмом и меркантильностью, отказ замалчивать темную сторону американской жизни – насилие, коррупцию, цензуру, расизм и лицемерную мораль – и желание создать новый образ жизни, основанный на идеалах бунтарства и свободы.

В творчестве Бермана сконцентрировались многие черты искусства битников, особенно в его коллажах, сделанных на фотокопировальном устройстве и представляющих собой смесь из элементов поп-культуры, мистики и избитых фраз. «Роза» (1958–1966) ДеФео – еще одно

Вверху: Джесс. *Tricky Cad, Дело № 1. 1954*. Коллажи-комиксы Джесс представляют собой приводящий в замешательство, тревожный мир, в котором персонажи не могут найти общий язык. В них присутствует также косвенная критика гонки вооружений, «маккартизма» и политической коррупции

основополагающее произведение: художница работала над огромной картиной-ассамбляжем в течение семи лет, словно исполняя ритуал, до тех пор, пока та не стала весить тонну, ее высота не достигла 33 м, ширина – 24 м, а толщина – до 20 см в наиболее выступающих ее частях. Друзья и семья относились к этому произведению искусства как к «живому существу». Серия коллажей Джесс *Tricky Cad* (1954–1959), исполненная на основе комиксов о сыщике Дике Трейси, создает образ мира, сопшедшего с ума.

Вопреки ностальгическому представлению о 1950-х годах как о временах счастья и согласия, работы битников показывают «американский образ жизни» со всеми его проблемами и пороками. Но если в 1950-х годах авторов привлекали к суду за непристойность, то к 1960-м творчество их коллег стало частью мейнстрима, они стали мелькать в телевизионных шоу и популярных журналах. Тем не менее, искусство битников сохранило свое влияние, их нонконформизм продолжает вдохновлять новые поколения художников.

Основные собрания

Музей современного искусства Кемпера, Канзас-Сити, Миссури
Музей современного искусства, Форт-Уорт, Техас
Художественный музей Спенсера в Канзасском университете, Лоренс, Канзас
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

B.Miles. *William Burroughs* (1993)
L.Phillips, et al. *Beat Culture and the New America* (1995)
M.Perloff. *Frank O'Hara* (1998)
R.Ferguson. *In Memory of My Feelings, Frank O'Hara and American Art* (1999)

КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Все непрерывно движется. Неподвижности не существует.

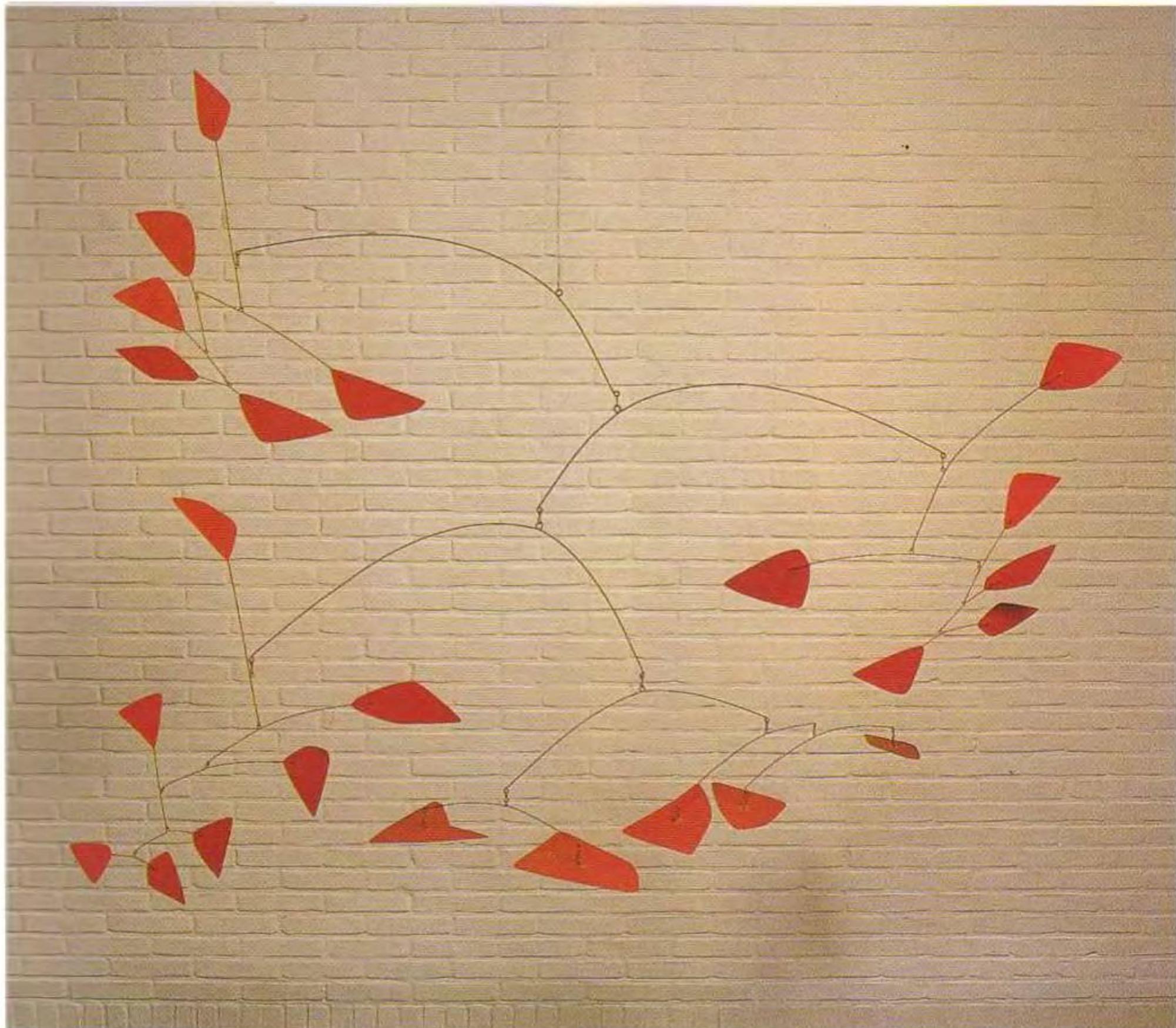
ЖАН ТЭНГЛИ, 1959

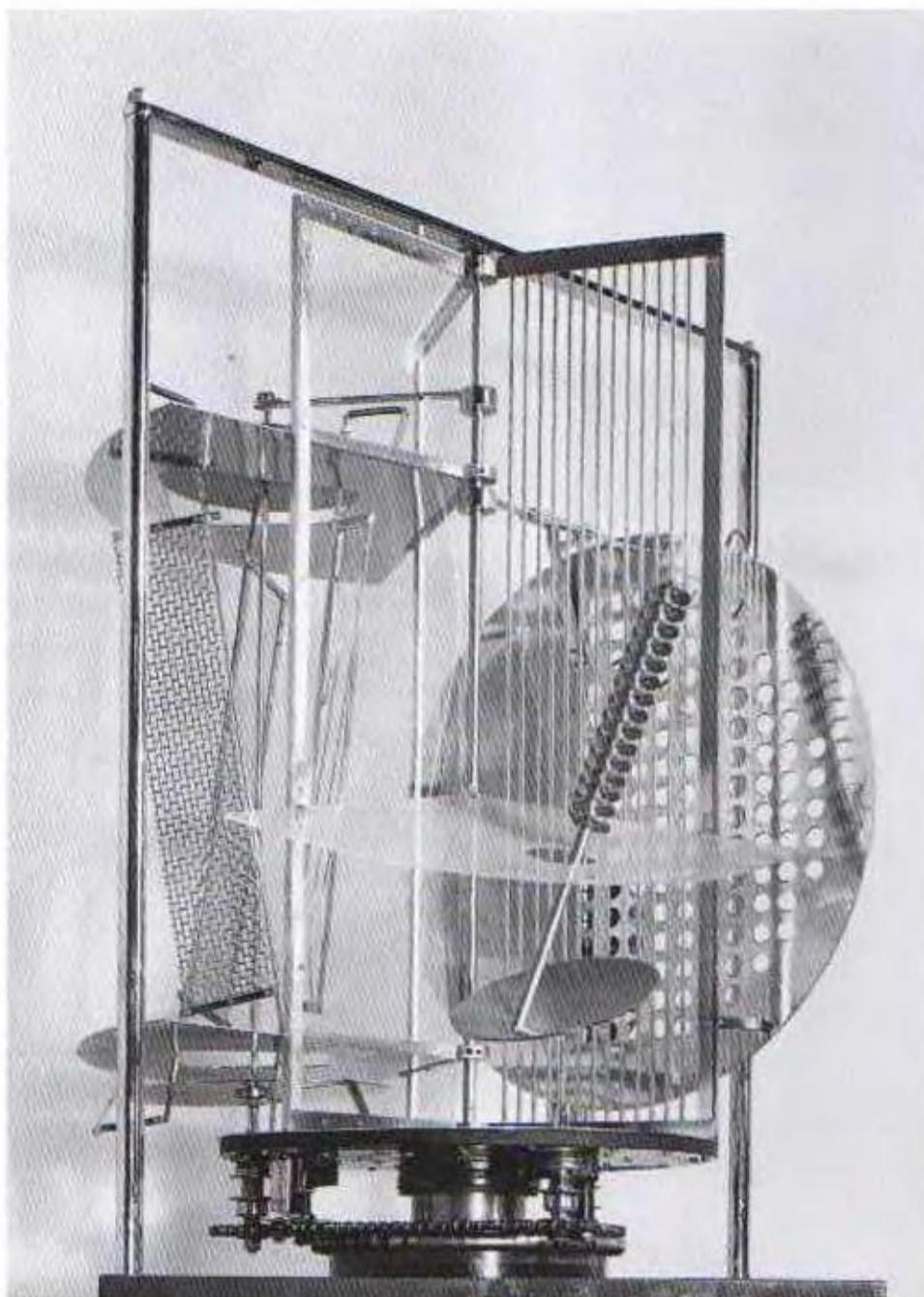
Кинетическое искусство – это искусство, которое движется или кажется таким, «форма пластического искусства, в котором движение форм, цветов и плоскостей является средством для того, чтобы добиться изменения объекта в целом» (Умберто Эко). Это определение можно отнести не

Александр Колдер. Четыре красные конструкции (Мобиль). 1960

Элемент случайности – важный фактор в мобилях Колдера, созданных после 1934 года и свидетельствующих о влиянии, оказанном на него друзьями-дадаистами. Дружба с Хоакином Миро и Хансом Арпом способствовала его интересу к развивающимся органическим формам.

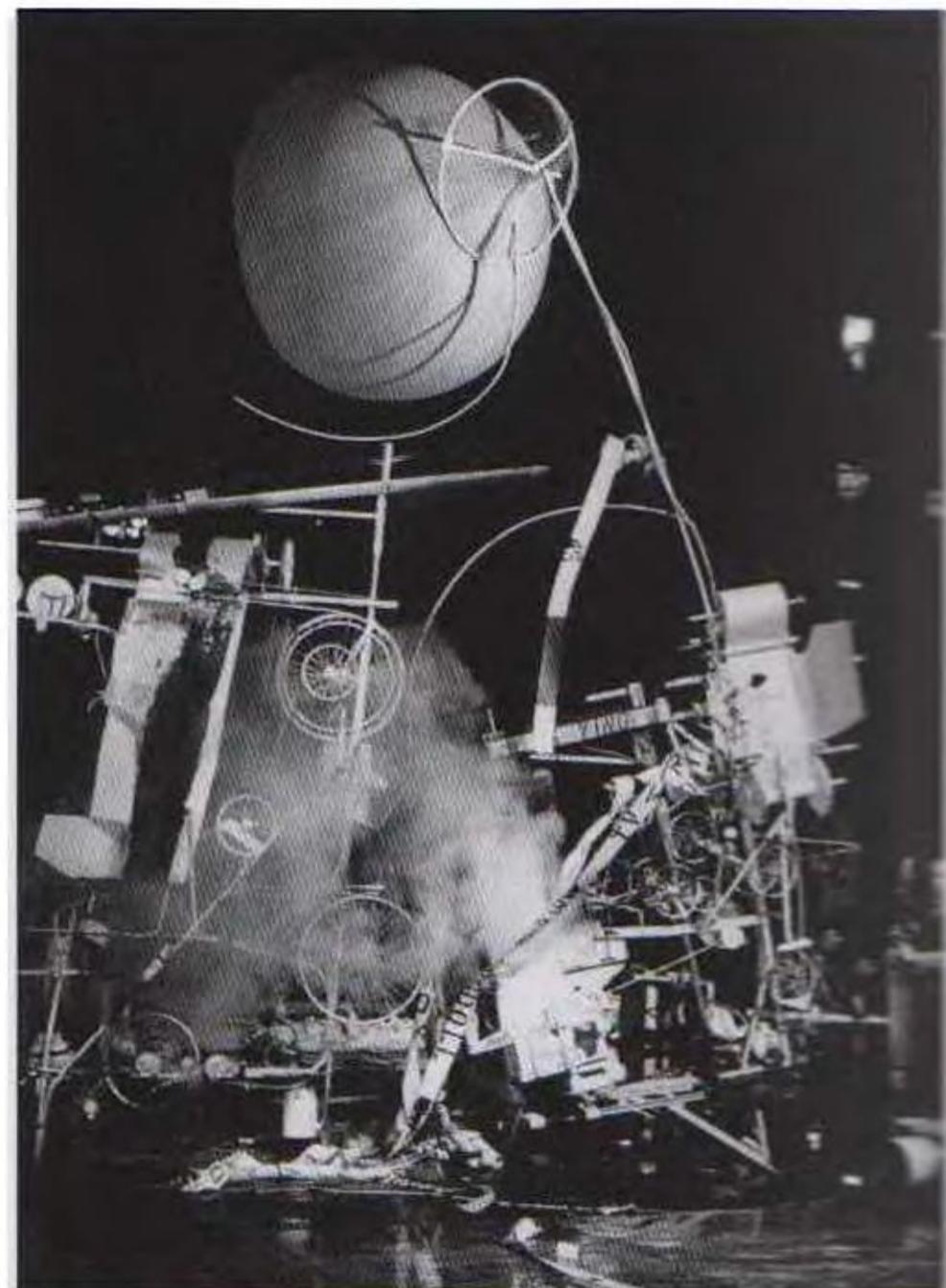
только к наиболее яльному типу кинетического искусства – двигающемуся художественному объекту, но также ко множеству других типов: искусству, создающему оптическую иллюзию движения (см. *оп-арт); искусству, в котором иллюзия движения возникает при перемещении зрителя, а также к искусству, включающему постоянно меняющиеся источники света, например, к неоновым видеоинсталляциям американского художника Брюса Наумана (см. также *боди-арт) и работам участников группы «Зеро» (см. *GRAV).





Кинетическое искусство как таковое появилось в 1950-х годах, однако многие художники экспериментировали с движением уже в начале двадцатого века. Основные линии развития были намечены, с одной стороны, *конструктивизмом, с другой – *дадаизмом. Интерес к науке и технике, заложенный в конструктивистских проектах, был постоянной темой и в кинетизме. Уже в 1919 году Владимир Татлин спроектировал башню с движущимися элементами («Памятник III Интернационалу»), а Наум Габо тогда же начал создавать «Кинетическую конструкцию» (или «Активную волну»). Дадаистов больше интересовали элементы игры и случайности, присущие кинетическому искусству. Ранний пример подобного искусства – первый реди-мэйд Дюшана «Велосипедное колесо» (1913): вставленное в кухонную табуретку колесо от велосипеда можно было крутить рукой.

Дальнейшие разработки конца 1920-х и 1930-х годов связаны с творчеством двух американских художников – Александра Колдера (1898–1976) и Ласло Мохой-Надя (1895–1946, см. *Баухауз), венгра по происхождению. Замечательный «Свето-пространственный модулятор» (1930) Мохой-Надя – вращающаяся с помощью электроники конструкция из металла и стекла – изменяет окружающее пространство благодаря игре света, отражающегося и преломляющегося от подвижных элементов различной формы. Колдер также использовал движение в своих композициях: проволочным «Цирком», представленным в его студии в 1926 году, он намеревался покорить парижский авангард. После посеще-



ния в 1930 году парижской студии Пита Мондриана, оформленной в стиле неопластицизма *группы «Де Стейл». Колдер написал Дюшану о своей мечте сделать «двигающиеся мондрианов». Именно Дюшан окрестил свои ранние абстрактные скульптуры, приводимые в движение с помощью руки или мотора, «мобилями». Ханс Арп ответил на это: «Что же тогда за вещи вы сделали в прошлом году – „стабили“?»

В 1950-х годах многие художники начали использовать в своих работах принцип движения, и кинетическое искусство стало общепризнанным. Основополагающей для направления стала выставка «Движение» (1955) в парижской галерее Дениз Рене, где работы предтеч кинетизма Дюшана и Колдера были представлены рядом с композициями современных художников – израильтянина Яакова Агама (род. 1928), бельгийца Поля Бюри (род. 1922), датчанина Роберта Якобсена (1912–1993), венесуэльца Хесуса

Вверху слева: **Ласло Мохой-Надь. Свето-пространственный модулятор. 1930** Записывая собственные впечатления от наблюдения за работой модулятора, Мохой-Надь отмечал: «Я чувствовал себя учеником волшебника. Его согласованные движения и последовательные сочленения света и тени были столь удивительны, что я почти начал верить в магию».

Вверху справа: **Жан Тэнгли. Дань уважения Нью-Йорку. 1960** Шумное, оживленное и динамичное представление: самовозгорающаяся машина Тэнгли подавала дымовые сигналы, нажимала на клаксоны, взрывала дурно пахнущие бомбы и в заключение «совершала самоубийство», рухнув на самое себя

Рафаэля Сото (род. 1923), швейцарца Жана Тэнгли (1925–1991, см. *«новый реализм») и французского художника, венгра по происхождению, Виктора Вазарели (см. *оп-арт). В 1961 году на основе экспонатов выставки был организован крупный международный музей кинетизма и оп-арта — «Движение в искусстве», собравший работы семидесяти пяти художников. В течении 1960-х и 1970-х годов кинетические композиции были созданы в разных странах мира, среди их авторов бразильский художник Абрахам Палатник (род. 1928), американцы Джордж Рики (1907–2002) и Кеннет Снелсон (род. 1927), немец Ханс Хааке (род. 1936), новозеландец Лен Лай (1901–1980), филиппинец Дэвид Медалла (род. 1942), грек Такис (род. 1925), наполовину венгр, наполовину француз Никола Шёффер (1912–1992).

Разнообразие — характерная черта кинетизма: от медленно двигающихся, гипнотизирующих работ Бюри до грациозно раскачивающейся кинетической скульптуры на открытом воздухе Рики, от кибернетических работ Шёффера до скульптурных объектов Такиса, которые под воздействием электромагнитных импульсов производят эффект «одушевленного» движения. Но, пожалуй, самые любимые произведения — это коллекция странных и эксцентричных механизмов, сконструированных из утиля Жаном Тэнгли. В середине 1950-х годов в его «Мета-Малевичах» и «Мета-Кандинских» воплотилась заветная мечта Колдера создать «двигающихся мондрианов», а в конце десятилетия Тэнгли произвел сенсацию своей «meta-matics» — рисующей машиной, которая создавала абстрактное искусство, тем самым бросая шутливый вызов чрезвычайной серьезности и нарочитой оригинальности произведений абстракционистов, занимающих доминирующую позицию (см. *«ар информель» и *абстрактный экспрессионизм). За ней последовал фонтан, создавший своими брызгами абстрактные рисун-

ки, и знаменитые саморазрушающиеся машины, такие, например, как «Дань уважения Нью-Йорку», которая была показана и самоуничтожилась 17 марта 1960 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Это событие Роберт Раушенберг (см. *неодадаизм и *«комбинации») охарактеризовал как «столь же реальное, интересное, сложное, уязвимое и живое, как сама жизнь».

Кинетическое искусство продолжает привлекать современных художников, о чем свидетельствуют «I.E.D.-инсталляции» японца Тацуо Миядзима (род. 1957), работы американца Чико Макмартри (род. 1961), изменяющиеся световые массы англичанки Анджелы Баллок (род. 1964) и «Холодное темное вещество: Взорванное изображение» (1991) Корнелии Паркер (род. 1956). И художники, и публика отзываются на искусство, которое, по выражению Миядзими, стремится «зафиксировать изменения, присущие всему на свете и происходящие беспрестанно».

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей Жана Тэнгли, Базель, Швейцария
Музей изобразительного искусства, Хьюстон, Техас
Галерея Тейт, Лондон
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

Kinetic art (Каталог выставки. Художественная галерея Glynn Vivian, Суэнси, Уэльс, 1972)
C.Bischofberger. Jean Tinguely: Catalogue Raisonné (1990)
J.Morga. Cornelia Parker (2000)
Force Fields: Phases of the Kinetic (Каталог выставки. Галерея Hayward, Лондон, 2000)

«ШКОЛА КУХОННОЙ РАКОВИНЫ»

*Гибель приближается, надежда уходит... появилась атомная тема:
экзистенциалистская железнодорожная станция,
на которую больше не прибывают поезда.*

ДЖОН МИНТОН, 1955

«Школой кухонной раковины» (Kitchen Sink School) принято называть группу английских художников, в числе которых были Джон Брэтби (1928–1992), Деррик Гревз (род. 1927), Эдвард Миддлдич (1923–1987) и Джек Смит (род. 1928), чье фигуративное реалистическое творчество приобрело большую популярность в Великобритании в середине 1950-х годов. Эти художники учились в Королевском художественном колледже в Лондоне и выставлялись в Лондонской национальной галерее, где привлекли внимание критика Дэвида Сильвестера, который в 1954 году дал им название. Родиной некоторых из них была Северная Англия (Гревз и Смит выросли на одной улице в Шеффилде, а Миддлдич жил там

позже), где сильны были традиции обращения к индустриальной и рабочей тематике, как, например, в творчестве Лоуренса Стивена Лоури (1887–1976) и других. Художники «школы кухонной раковины» закрепили ее за собой. На их работах изображены однообразные, отнюдь не героические, сцены суровой послевоенной жизни, безликая повседневность: кухонный беспорядок, разбомбленные многоквартирные дома, задние дворы. Озадаченная публика сравнивала эти намеренно «лишенные очарования» сюжеты с литературным творчеством «рассерженных молодых людей», таких как Джон Уэйн, Кингсли Эмис и Джон Осборн (чья пьеса «Оглянись во гневе» была впервые поставлена в 1956 году).



Несмотря на то что творчество художников «школы кухонной раковины» было типично британским явлением, оно являлось и выражением общей тенденции возвращения интереса к социальному реализму, превалирующей в Европе в конце 1940-х и начале 1950-х годов и проявившейся, например, в творчестве итальянцев Арmando Пиццинато (1910–2004) и Ренато Гуттузо (1912–1987), а также

Вверху: Джон Брэтби. Стол. 1955

Взявшись за создание романа, после того как абстрактный экспрессионизм затмил творчество художников «школы кухонной раковины», Брэтби написал в «Крушении» (1960), что художники его поколения пытались выразить тревогу ядерного века.

участников французской группы «Человек–Свидетель» (Homme–Témoin) во главе с Бернаром Бюффе (см. *экзистенциальное искусство). В сущности, в произведениях английских художников иногда можно обнаружить описание экзистенциального страха, исследованием которого тогда занимались художники континентальной Европы. Один из сторонников группы, критик-марксист Джон Берджер, в статье 1954 года представил Брэтби в качестве архетипа экзистенциального художника: «Брэтби пишет так, как если бы ему оставалось жить один день. Он пишет пакет кукурузных хлопьев на грязном кухонном столе таким образом, словно тот – фрагмент Тайной вечери; он пишет

свою жену так, будто она смотрит на него сквозь решетку, и он больше никогда ее не увидит».

В творчестве Брэтби и других художников передано ощущение времени, вызванное «холодной войной» и угрозой атомной бомбы, настроение, которое *неоромантик Джон Монтон в 1955 году охарактеризовал, как «роскошь современного отчаяния (*désespoir*)».

Произведения «школы кухонной раковины» часто экспонировались на выставках рядом с работами другой группы английских художников, о которых позднее упоминали как о «лондонской школе». Это были Фрэнсис Бэкон и Люсъен Фрейд (см. *экзистенциальное искусство), Фрэнк Ауэрбах (род. 1931) и Леон Коссофф (род. 1926). Последние двое были учениками Дэвида Бомберга (см. *вортicism), преподававшего в Политехническом колледже в Лондоне. Как и художники «школы кухонной раковины», они писали не романтические городские пейзажи, а безликие районы разрастающихся пригородов Лондона. Однако их технические приемы и живописный подход сильно отличались от стиля художников «школы кухонной раковины» (для них холстов характерна пастозная экспрессионистическая манера письма). Тем не менее, серии картин Коссоффа, запечатлевших станцию метро «Kilburn» и лондонский район Хакни, а также изображения Ауэрбахом

городских строительных площадок тематически близки работам «школы кухонной раковины».

Популярность художников этой школы, представлявших Великобританию на Венецианской биеннале 1956 года, была недолгой. К концу десятилетия послевоенное настроение сменилось более оптимистическим: Лондон вступает в пору процветания, и настают благополучные времена.

Основные собрания

Художественная галерея Грейвз, Шеффилд, Великобритания
Национальная портретная галерея, Лондон
Галерея Тейт, Лондон
Центр Л.С.Пури, Салфорд-Киз, Манчестер, Великобритания

Литература

E.Middleditch. *Edward Middleditch* (1987)
L.S.Lowry. *L.S.Lowry* (1987)
M.Leber and J.Sandling. *L.S.Lowry* (1994)
L.Norbert. *Jack Smith* (2000)

НЕОДАИЗМ

*Вместо того чтобы быть результатом работы одного человека, искусство становится процессом, осуществляемым группой людей.
Искусство социализировано.*

ДЖОН КЕЙДЖ, 1967

«Неодадаизм» не является названием организационно оформленного движения, это — одно из определений (наряду с «новыми реалистами», «фактурографическими художниками», «полиматериалистами» и «художниками общего объекта»), использовавшихся в конце 1950-х и 1960-х годах по отношению к группе молодых художников-экспериментаторов, многие из которых жили в Нью-Йорке; их творчество стало предметом яростных споров. Основной тенденцией в искусстве тех лет, представленной в работах *«постживописных абстракционистов», была чистота формы. В пике им неодадаисты принялись смешивать различные материалы и техники, делая это с юмором, легко и эксцентрично. Некоторое время неодадаизм был общим названием для нескольких направлений, возникших в тот период, — *лэйттризма, *искусства битников, *франк-арта, *«нового реализма» и *«Ситуационистского Интернационала».

По мнению таких художников, как Роберт Раушенберг (род. 1935), Джаспер Джонс (род. 1930), Ларри Риверс (1923–2002), Джон Чемберлен (род. 1927), Ричард Станкевич (1922–1983), Ли Бонтеку (род. 1931), Джим Дайн (род. 1935) и Клас Олденбург (род. 1929), искусство должно быть



Раушенберг в своей студии на Фронт-стрит, Нью-Йорк, 1958

Во время учебы в колледже Блэк-Маунтин в начале 1950-х годов Раушенберг показал себя разносторонней, изобретательной личностью, его эксперименты с живописью, объектами, перформансом и звуком проложили путь многим из его современников.



экспансионным и всеохватным, приспосабливать под свои нужды нехудожественные материалы, использовать обыденную реальность и воспевать массовую культуру. Они отказались от отчужденности и индивидуализма *абстрактных экспрессионистов в пользу коллективного искусства, с его акцентом на общности интересов и связи с окружающей средой. Сотрудничество было характерной чертой их творчества. Они работали над проектами вместе с поэтами, музыкантами и танцовщиками и привлекали других художников, имеющих сходные убеждения, например, «новых реалистов». Результатом такой деятельности стала новая эстетика, основанная на экспериментировании и взаимном обогащении.

В это время вновь возник интерес к *дадаизму и работам Марселя Дюшана, особенно в Америке. Художники, естественно, приняли установку дадаистов — «для работы все сгодится», — и, как и их предшественники, использовали необычные материалы, протестуя против традиций «высокого искусства». Их вдохновляли коллажи Пикассо и Швиттерса, реди-мэйд Дюшана и попытки *сюрреалистов рассказать о «сверхъестественном» в будничных предметах общедоступным языком. Идеи неодадаистов отвечали настроениям критиков. Творчество Джексона Поллока (см. *абстрактный экспрессионизм) получило новое толкование у художника

Аллена Капроу (см. *искусство перформанса), скорее как обращение к повседневным вещам, чем к чистой абстракции.

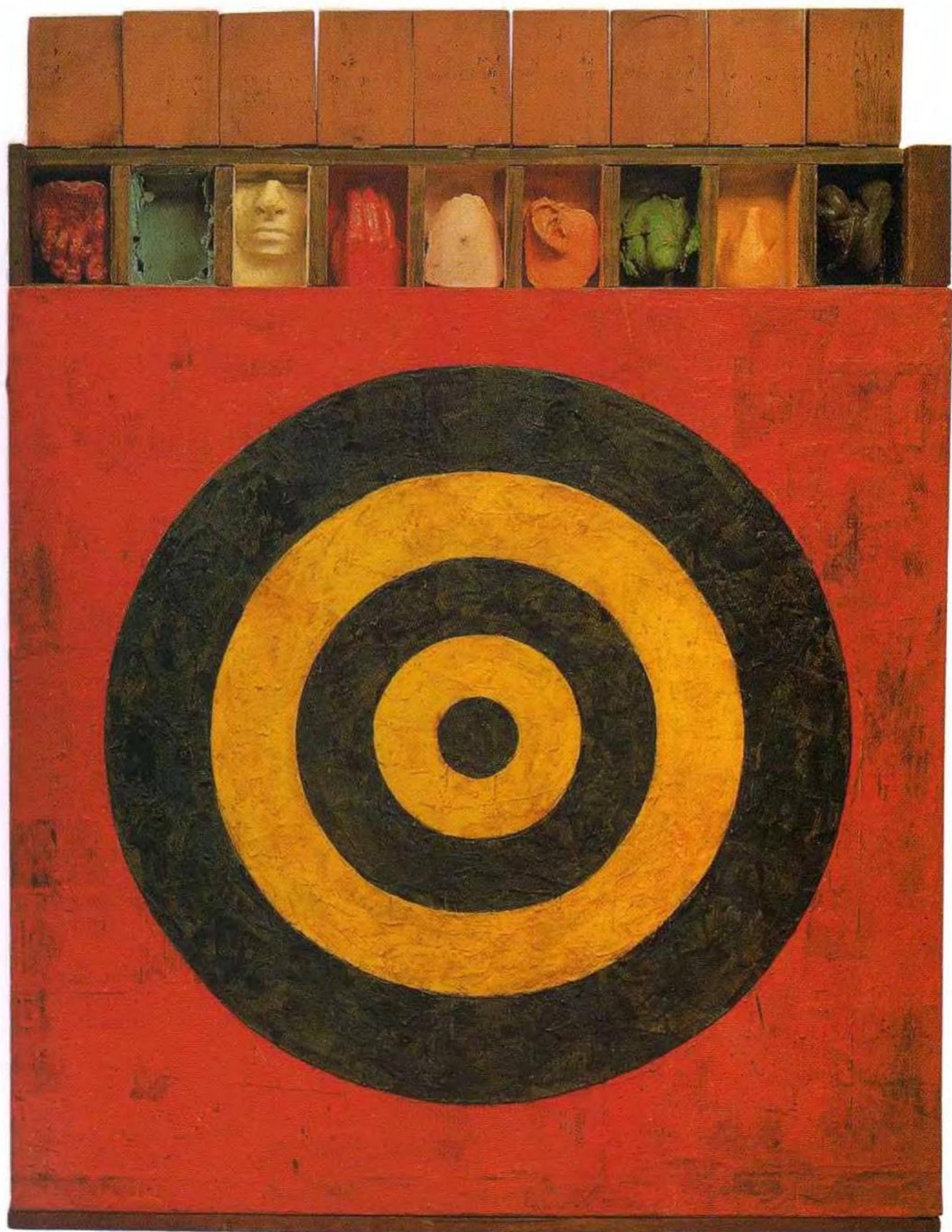
Среди тех, кто оказал влияние на неодадаистов, были композитор Джон Кейдж, изобретатель Ричард Бакминстер Фуллер и теоретик масс-медиа Маршалл Маклюэн. В эпоху сильных националистических настроений понятие «глобальной деревни» Маклюэна и идея «космического дома» Фуллера, согласно которым мир — это единый организм, многим казались надежной дорогой в будущее, в отличие от того, что предлагала фаталистически настроенная социальная критика и экзистенциалистская философия. Работы неодадаистов, созданные с помощью соединения различных выразительных средств, как и музыкальные

Вверху: **Ларри Риверс. Джордж Вашингтон пересекает Делавэр.**

1953 Риверс избрал хорошую мишень: картина Эмануэля Лютца (1851) с тем же названием — образец патриотизма девятнадцатого века — была хорошо знакома каждому американскому школьнику к тому моменту, когда художник выступил со своей политической критикой.

Напротив: **Джаспер Джонс. Флаг. Мишень с гипсовыми слепками.**

1955 Сочетая абстракцию и узнаваемые, привычные вещи и знаки (флаги, мишени, цифры), Джонс создавал двусмысленные и беспокоящие работы. Присущие дадаизму многозначность и социально-политическая окраска были характерны и для работ неодадаистов





сочинения Кейджа и его совместные проекты с танцовщиком Мерсом Канингемом, пропагандировали случайность и эксперимент в искусстве, прославляли социальную среду.

Ключевыми работами неодадаистов стали картина Риверса «Джордж Вашингтон пересекает Делавэр» (1953), «комбинации» Раушенберга 1954–1964 годов и «Карта» Джаспера Джонса (*Основана на идеи Бакминстера Фуллера о «живой максимальной напряженности» (Dynamaxion) атмосфере мирового океана*, 1967–1971), а также его флаги, мишени и цифры. Когда Риверс переписал хорошо известное историческое полотно, созданное в девятнадцатом веке Эмануэлем Лютцем, и впервые показал его в Нью-Йорке, художественный мир встретил автора презрением. Критики сочли, что Риверс бросил дерзкий вызов как мастерам прошлого, так и настоящего – своим подходом к форме, напоминающим об абстрактных экспрессионистах, и «сплошной»

Ларри Риверс и Жан Тэнгли. Меняющая направление дружба

Америки и Франции. 1961 Полумашинно-полукартина, эта совместная работа – шутливое подтверждение наднациональной общности художников в эпоху, когда озабоченность неприкосновенностью границ стала тревожным фактором международной политики

композицией, «зараженной» сюжетикой и образностью, вышедшей из моды исторической живописи. Вообще, его работы обнаруживают готовность широко использовать разнообразные источники, что позволяет сравнивать его творчество с искусством «постмодернистов».

Джонс прославился в одночасье после своей первой выставки 1958 года в галерее Лео Кастелли в Нью-Йорке: к моменту закрытия экспозиции были проданы восемнадцать из двадцати представленных работ. Реальность его флага – хорошо знакомого предмета, увиденного по-новому, – озадачила зрителей: флаг – настоящий или это картина? Точно также новшества Раушенберга вызывали споры и расширяли границы искусства. Несмотря на все различия, Джонса, Раушенберга и Риверса объединяли трансформация методов «абстрактных экспрессионистов», неуважение к традициям и использование американской «иконографии». Творчество этих художников оказало большое влияние на приверженцев «поп-арта», «концептуализма», «минимализма» и «перформанса».

Что касается оптимистической совместной работы Ларри Риверса и «нового реалиста» Жана Тэнгли «Меняющая направление дружба Америки и Франции» (1961), то это во многих отношениях типично неодадаистский проект. Вращающаяся, как и Земля, конструкция демонстрирует возможность и желательность мирного сосуществования и славит торговлю (ее символизируют изображения сигаретных пачек) как посредника в культурном обмене на всех уровнях. Точно так же и фуллеровская карта Джаспера Джонса представляет убедительный образ нового единого художественного мира и тенденцию к сотрудничеству между искусством и техникой.

Неодадаисты, при всей их разношерстности, оказали сильнейшее влияние на изобразительное творчество. Их визуальный словарь, различные техники и, прежде всего, стремление быть услышанными позднее были восприняты художниками для выражения протеста против войны во Вьетнаме, расизма, дискриминации женщин, а концепция причастности к мировому сообществу предвосхитила сидячие забастовки против атомной угрозы, в защиту окружающей среды, гражданских и студенческих прав. Присущий неодадаистам акцент на совместной работе нашел свое отражение в политическом активизме и искусстве перформанса конца 1960-х годов.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Городской музей, Амстердам
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

L.Rivers with A.Weinstein. *What Did I Do?* (1992)
K.Varneydoe. *Jasper Johns: A Retrospective* (Каталог выставки. Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1996)
Robert Rauschenberg: A Retrospective (Каталог выставки. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, 1997)
A.J.Dempsey. *The Friendship of America and France*. Ph. D. (1999)

«КОМБИНАЦИИ»

*Живопись имеет отношение как к искусству, так и к жизни.
Ни то, ни другое создать невозможно.
(Я пытаюсь действовать в пространстве между ними.)*

РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ, 1959



Летом 1954 года американский художник Роберт Раушенберг (род. 1925) придумал термин «combine», относившийся к его новым работам, по виду напоминавшим и скульптуру, и живопись. Работы, которые предполагалось вешать на стену, например «Кровать» (1955), получили название «комбинированные картины», а свободно стоящие, такие как «Монограмма» (1955–1959), — «комбинации». Эти два произведения стали, пожалуй, самыми знаменитыми, точнее сказать, печально известными из-за реакции, вызванной ими на выставке. В 1958 году «Кровать» была отобрана для экспозиции молодых американских и итальянских художников на Фестивале двух наций в Сполето (Италия). Тем не менее, должностные лица фестиваля отказались выставлять «комбинированные картины» и убрали их на склад. В следующем году, когда «Монограмма» была показана в Нью-Йорке, богатый коллекционер выразил готовность купить ее для нью-йоркского Музея современного искусства, но музей отказался от подарка.

Раушенберг объяснил свое решение писать на лоскунном одеяле необходимостью — в тот момент у него закончились холсты. Комбинация реальных предметов, лака для ногтей, зубной пасты и живописи в духе *абстрактного экспрессионизма озадачила нью-йоркскую публику. Художественный мир обсуждал, в чем состоит новаторство кровати, помещенной на стену. Сам Раушенберг считал «Кровать» «одной из самых дружелюбных и приятных картин» из всех, какие он когда-либо написал: «Я всегда боялся, что кто-нибудь захочет заползти в нее». Однако остальные нашли ее шокирующей, навевающей мысли о месте изнасилования или убийства. Несмотря на реакцию публики, эта работа помогает раскрыть «источники вдохновения» Раушенberга. Элементы коллажей из «осколков повседневности» Курта Швиттерса и реди-мэйд Марселя Дюшана (см. *дадаизм) соединяются у него с живописной манерой абстрактных экспрессионистов и рождают уникальные ассамбляжи (см. *искусство ассамбляжа).

В конце 1950-х и в 1960-е годы Раушенberга и других художников его поколения, таких как Джаспер Джонс и Ларри Риверс, называли *неодадаистами из-за их сходства с дада и пренебрежения традициями. Они искали способы ассимилировать мощное влияние абстрактных экспрессионистов и продвинуться дальше. Сохраняя элементы экспрессионистской живописной манеры, они соединяли образы, взятые из повседневной жизни или средств массовой информа-

Роберт Раушенберг. Кровать. 1955 Раушенберг объяснил свое решение писать на лоскунном одеяле необходимостью — в тот момент у него закончились холсты и не было денег на новые. Подушка, по его словам, была добавлена для того, чтобы сбалансировать композицию.

мации, с другими элементами массовой культуры, создавая работы, которые оказали огромное воздействие на будущие художественные практики, например, на «поп-арт».

Хотя многие критики называли Раушенберга «проказником», его популярность, как среди художников, так и у публики, быстро росла. Многие музеи организовали ретроспективные выставки его работ в начале 1960-х годов, особенно значимыми были две: в Еврейском музее Нью-Йорка в 1963 году и в лондонской Художественной галерее Уайтчепел в 1964-м. Тогда же один лондонский критик назвал Раушенберга «самым значительным американским художником со времен Джексона Поллока»; на Венецианской биеннале ему был присужден Международный Гран-при в области живописи. После 1964 года Раушенберг перешел от «комбинаций» к экспериментам с шелкографией, технологиями, танцем и перформансом. Многие считают его одним из самых изобретательных и влиятельных художников второй половины двадцатого века.

■ «НОВЫЙ БРУТАЛИЗМ»

«Брутализм стремится быть готовым к встрече с обществом массового производства и обнаружить грубую поэзию во впечатляющих и могущественных силах, приведенных в действие.

ЭЛИСОН И ПИТЕР СМИТСОНЫ, 1957

«Новый брутализм» — название, данное в 1950-х годах реформаторскому направлению в архитектуре, инициаторами которого были британские архитекторы Элисон (1928–1993) и Питер (1923–2003) Смитсоны. В печати термин впервые появился в 1953 году в журнале *The Architectural Review* и должен был характеризовать использование Ле Корбюзье неотделанного бетона (*béton brut*) в таких зданиях, как жилой блок в Марселе (1947–1952), и выразительность необработанных материалов Жана Дюбюффе (см. «ар брют»). Смитсоны заимствовали термин для описания собственного творчества, в котором они отказались от гладкости и «стерильности» позднего модернизма (см. «интернациональный стиль»), а также от претенциозности британской послевоенной архитектуры, поощряемой «государством всеобщего благосостояния». Они стремились создать яркий и совершенный индустриальный дизайн для жилищного и школьного строительства, крайне актуального в послевоенной Великобритании, сосредоточившись при этом на реальных нуждах людей.

Смитсоны избирательно относились к эстетическим ценностям пионеров современной архитектуры, им импонировали целостное видение функционализма Луисом Салливаном (см. «Чикагская школа») и социальные устремления Вальтера Гропиуса, Ле Корбюзье и Людвига Мис ван дер Роз (см. «интернациональный стиль»). Но они осознавали также влияние массовой культуры на «поп-арт и дизайн». «Новый брутализм» был попыткой создать функциональные здания,

Основные собрания

Музей современного искусства, Стокгольм
Музей Людвига, Кёльн, Германия
Музей современного искусства, Лос-Анджелес
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Городской музей, Амстердам

Литература

C.Tomkins. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (1980)
M.L.Kotz. *Rauschenberg: Art and Life* (1990)
Robert Rauschenberg: A Retrospective (Каталог выставки.
Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк, 1997)
S.Hunter. *Robert Rauschenberg* (1999)

составляющие единое целое с окружающей средой и наделенные мощной притягательностью и ясностью современного индустриального дизайна и рекламы.

Здание средней школы в Ханстентоне, Норфолк (1949–1954), построенное по проекту Смитсонов, с его необработанными материалами, открытой структурой и аскетичным дизайном, считается первым примером «нового брутализма». В США один из самых значительных примеров стиля — Художественная галерея Йельского университета в Нью-Хейвене (1951–1953), спроектированная Луисом Каном (1901–1974) и Дугласом Орром (1892–1966). Оба здания воплощают этику «нового брутализма»: «честность» в использовании промышленных материалов и экзистенциальный, своего рода анти-эстетический, характер стиля. Смитсоны восхищались творчеством Мис ван дер Роз и его последовательностью в выявлении структуры здания.

Ле Корбюзье был еще более влиятельной фигурой для многих архитекторов, и особенно для тех, кто добился известности в 1950-х годах, таких как Уильям Хоузел (1922–1974), Смитсоны, Джеймс Стирлинг (1926–1992) и Денис Ласдан (1914–2001) в Великобритании; Алдо ван Эйк (1918–1999) и Якоб Бакема (1914–1981) в Нидерландах; Кендо Танге (1913–2005) в Японии; Кан и Пол Рудольф (1918–1997) в США. Экспрессионизм Ле Корбюзье бросил вызов функционализму интернационального стиля. Внимание архитектора к местоположению, окружающей среде, а также использование местных форм и строительных



приемов сделали его работы образцом для подражания. Будучи поклонниками его позднего творчества, «новые бруталисты» использовали стекло, кирпич и бетон, подчеркивая их экспрессивные качества. Грубый неофактуренный бетон придавал выразительность конструктивным элементам зданий, не скрывая природы материалов и структуры и сделав ненужным изящество декора. Кан объяснял: «Я верю, что в архитектуре, как и в искусстве в целом, художник инстинктивно оставляет след, благодаря которому понятно, как вещь была сделана». «Новый брутализм» продемонстрировал ослабление жесткой ортодоксальности модернизма, показывая новую свободу, которая в еще большей степени будет свойственна архитектуре *постмодернизма.

Джек Линн и Айвор Смит. Жилой комплекс «Парк-Хилл», Шеффилд, Великобритания. 1961 В этом комплексе архитекторов более всего интересовали проблема внутреннего кругового движения и ощущение целостности чрезвычайно плотно расположенных жилых кварталов и внешнего пространства.

Основные сооружения

Луис Кан. Художественный музей Кимбелл, Форт-Уорт, Техас
 Луис Кан и Дуглас Опп. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Коннектикут
 Денис Ласдан. Национальный театр, Саутбанк-центр, Лондон
 Элисон и Питер Смитсоны. Новая средняя школа в Ханстентоне, Норфолк
 Элисон и Питер Смитсоны. Жилой комплекс «Голден-Лейн», Лондон
 Кендо Танге. Национальные гимназии, Токио

Литература

R.Banham. *The New Brutalism* (1966)
 Louis I.Kahn: *Writings, Lectures, Interviews* (1991)
 W.Curtis. *Denys Lasdun* (1994)
 J.Rykwert. *Louis Kahn* (2001)

ФАНК-АРТ

Органическое и, как правило, биоморфное, ностальгическое, интуитивное, антропоморфное, сексуальное, эротическое, непристойное, злобное.

ХАРОЛД ПЭРИС. «ПРЕЛЕСТНОЕ ЦАРСТВО ЗЛОВОНИЯ», ART IN AMERICA, 1967

В конце 1950-х годов работы многих калифорнийских художников, таких как Брюс Коннери (род. 1933), Джордж Хемс (род. 1935) и Эд Кинхолц (1927–1994), называли «funky» — дурно пахнущими. Это слово отражало их пристрастие к использованию различного утиля, или, как выразился Кинхолц, «отбросов человеческого опыта». Таким образом, художники фанк-арта заявили о неприемлемости для них монументальности и абстрактности, присущих многим работам *абстрактных экспрессионистов. Они стремились вернуть современному искусству хотя бы долю реализма и социальной ответственности.

Кинхолц, Коннери, Пол Тек (1933–1988), Лукас Самарас (род. 1936) и британец Колин Селф (род. 1941) избрали шоковую тактику, чтобы выдвинуть на первый план проблемы, которые обычно игнорировали: аборты, насилие, смертную казнь, психическое расстройство; страх болезни, старости и смерти; судебные ошибки; «бизнес несмотря ни на что», как движущую силу войны; страх по поводу ядерной войны и издевательство над женщинами.

Их творчество продолжило традицию социальной критики и протesta *«социальных реалистов» и *«магических реалистов» 1930-х годов, пересекалось с *неодадаизмом и *искусством битников. Хотя художники всех этих «направлений» разделяли веру в то, что искусство не должно уходить от реальности и замыкаться в самом себе, фанк-арт выказал большее неуважение к традиционной морали, чем большинство неодадаистских работ: нет того духовного или мистического аспекта, который налицо в искусстве битников.

Особенно яростно и серьезно к социально-политическим проблемам эпохи относились Коннери и Кинхолц. Ассамбляжи Коннера из рваной одежды, разбитой мебели и поломанных безделушек напоминают сломанные жизни, ставшие предметом искусства. «ЧЕРНЫЙ ГЕОРГИН» (1959) — комментарий по поводу вуайеристского интереса к нераскрытым сенсационному убийству в 1947 году честолюбивой актрисы Элизабет Шорт, прозванной «Черным георгином» (позднее эта история послужила сюжетом для



романа Джеймса Элроя с тем же названием). «Ребенок» (1959–1960) обращает внимание на отсутствие родительской заботы: это не улыбающийся младенец с обложки глянцевого журнала, а типичный коннеровский образ, созданный из тряпок и утиля. «Рокси» (1961) Кинхолца затрагивает проблему женоненавистничества и лицемерия. В этой работе, масштабном воссоздании знаменитого борделя в Лас-Вегасе, таким, каким он был в 1942 году – с мебелью, сделанной из женщин, и женщинами, сделанными из костей животных, – женщины представлены в качестве объектов и предметов потребления, жертв, животных и хищников.

И Коннер, и Кинхолц изображали известные события, о которых не упоминалось в официальных сообщениях. Оба создали работы о казни в 1960 году Кэрила Чессмана, состоявшейся перед тем, как палач получил судебное решение о помиловании – его просто не успели доставить вовремя. Начатый в день казни, внешне отталкивающий ассамбляж Коннера с телефонным проводом – «Памяти Чессмана» (1960) – протест против этого события. Вульгарная картина Кинхолца с остроумным названием «Случай психической вендетты» (1960) ставит вопрос о разумности смертной казни как способа мщения с одобрения государства, приравнивая убийство Чессмана к другой позорной ошибке правосудия – судебному делу Сакко и Ванцетти 1927 года, которое в 1930-х годах послужило сюжетом для работы «социального реалиста» Бена Шана.

Пристальный взгляд Коннера и Кинхолца был направлен и на такие проблемы, как боязнь и реальность психического расстройства, состояние отчужденности в современной жизни, трагедия подпольных абортов, продолжающиеся военные конфликты и страх ядерной войны. Разлагающееся, искалеченное тело на испачканной кровью софе в работе Коннера «Ложе» (1963) – ужасающий образ, напоминающий о вероятности такой войны. В «Портативном военном мемориале» (1968) Кинхолц бросает в лицо публики страшную правду о том, что война стала частью обыденной жизни и что люди, окруженные множеством подобных памятников, уже не реагируют на них. Собственно, это и были те самые «равнодушные зрители», до которых художники фанк-арта стремились дотучаться.

В 1960-х годах термин «фанк-арт» имел отношение и к другой группе художников, многие из которых жили в Сан-Франциско: это Роберт Арисон (1930–1992), Уильям Т. Уайли (род. 1937), Дэвид Гилхули (род. 1943) и Виола Фрей (1933–2004). Их видение было менее беспощадным, с большей долей юмора, напоминая скорее региональный гибрид

Справа: Брюс Коннер. ЧЕРНЫЙ ГЕОРГИН. 1959 «ЧЕРНЫЙ ГЕОРГИН» – комментарий по поводу сенсационной истории убийства тех лет. В композиции из фотографий и фетишистских символов (блесток с платья, перьев, кружев, нейлоновых чулок) художник выставляет табуированные личные вещи на обозрение публики

Напротив: Эд Кинхолц. Портативный военный мемориал. 1968

Сцена разделена на две части: левая заполнена «элементами пропаганды» – символами войны и патриотизма, а правая изображает равнодушных зрителей в закусочной: «бизнес, несмотря ни на что». Классная доска, мел и тряпка позволяют дописать имена жертв



*поп-арта и фанк-арта. Многие работали в керамике, соединяя высокое искусство и ремесло, занимались визуальными и вербальными каламбурами. Переработки Арисоном национальных «икон» — например, замена изображения Джорджа Вашингтона на свое собственное в картине «Мы верим в Бога» (1965) — скорее остроумны, чем язвительны.

Ряд более молодых английских художников — Джейк (род. 1966) и Динос (род. 1962) Чепмены, Сара Лукас (род. 1962) и Дэмиен Хёрст (род. 1965) — также обращаются к темам бесчеловечности, смерти и «овеществления» женщины в страшных и гротесковых ассамблажах. «Ад» (1899–2000) братьев Чепмен, «Кролик» (1997) Сары Лукас и «Тысячелетие» (1990) Хёрста, являющее собой разлагающуюся голову коровы с личинками, — вот три примера, которые, как представляется, сближают острую социальную критику Кинхолца и Коннера с черным юмором более позднего калифорнийского фанк-арта.

■ «НОВЫЙ РЕАЛИЗМ»

Это — новый реализм: новый проницательный подход к реальности.

ПЬЕР РЕСТАНИ, 1960

Работы европейских «новых реалистов» (*Nouveaux Réalistes*), созданные в конце 1950-х и в 1960-е годы, чрезвычайно разнообразны. Под этим термином подразумеваются такие разные произведения искусства, как рваные плакаты французского художника Раймона Энса (1926–2005), «картины-ловушки» (*tableaux-pièges*) швейцарца Даниэля Споерри (род. 1930) и «аккумуляции» (фр. *accumulation* — нагромождение, скопление) француза Армана (1928–2005). Тем не менее, общим во всех этих работах был отчетливый и намеренный контраст с господствующим тогда модернизмом.

К концу 1950-х годов «абстрактный экспрессионизм» и «ар информель», казалось, потеряли связь с реальностью. Обстановка лишений и аскетизма, в которой работало первое поколение послевоенных художников, уступила место растущему общественному благосостоянию, техническому прогрессу и быстрым политическим переменам. Это и был тот мир, который исследовали «новые реалисты».

В октябре 1960 года в парижском доме Ива Клейна (1928–1962) французский критик Пьер Рестани официально основал группу «новых реалистов». Вместе с восемью художниками — французами Клейном, Энсом, Арманом, Франсуа Дюфреном (1930–1982), Марсиалем Рэсом (род. 1936), Жаком де ла Вильгле (род. 1926) и швейцарцами Споерри и Жаном Тэнгли (1925–1991) — Рестани подписал декларацию. Эта фундаментальная платформа обеспечила идентичность совместной деятельности и объединила очень разное творчество этих художников, а также других,

Основные собрания

Музей современного искусства, Стокгольм
Музей Саймона НORTона, Пасадена, Калифорния
Коллекция Сватчи, Лондон
Музей современного искусства, Сан-Франциско

Литература

R.L.Pincus. *On a Scale that Competes with the World* (1990)
L.Phillips. *Beat Culture and the New America, 1950–65* (1996)
T.Crow. *The Rise of the Sixties* (1996)
Kienholz: A Retrospective (Каталог выставки.
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк, 1996)
2000 BC: The Bruce Conner Story Part II (Каталог выставки.
Центр искусств Уолкера, Миннеаполис, 1999)



присоединившихся к ним позднее: французов Сезара (1921–1999) и Жерара Дешана (род. 1937), итальянца Миммо Ротелла (1918–2006) и американки французского происхождения Ники де Сен-Фалль (1930–2002). Болгарин Христо (род. 1935) участвовал во многих выставках и фес-

Вверху: Арман. Аккумуляция кувшинов. 1960

Арман говорил: «Это не я открыл принцип «аккумуляции», а он открыл меня. Всегда было очевидно, что ощущение безопасности общества подпитывается инстинктом барахольщика, доказательством чего служат витрины магазинов, сборочные конвейеры, груды мусора»

Напротив: Ив Клейн. Антропометрия Синего периода, 9 марта 1960

На глазах у публики модели Клейна намазывались его запатентованной краской (International Klein Blue) и, направляемые художником, прижимались к поверхности холста под звуки его «Монотонной симфонии»

тивалях «новых реалистов» в начале своего творческого пути, но никогда не считал себя «новым реалистом» (см. *искусство инсталляции и *лэнд-арт).

«Новый реализм», как правило, преподносят в качестве французского двойника американского *поп-арта, но, в сущности, он ближе к *неодадаизму. Так же, как и неодадаисты, «новые реалисты» черпали вдохновение из *дада, реди-мэйд Марселя Дюшана, свойственной *сюрреалистам способности видеть сверхъестественное в обыденном

и *кубистской машинной эстетики «нового реализма» Фернана Леже. Их объединяло также неприятие культа художника, ассоциируемого с абстракционистами, и поощрение соучастия публики в творческом процессе.

Рестани одним из первых заметил, как укрепляются дружеские связи между многими американскими и европейскими художниками. В 1961 году он организовал выставку в Париже под названием «Новый реализм Парижа и Нью-Йорка», на которой было представлено творчество «новых





реалистов» и американских художников — Роберта Раушенберга, Джаспера Джонса, Джона Чемберлена, Хриссы, Ли Бонтеку и Ричарда Станкевича. С этого времени до последнего «Фестиваля нового реализма», прошедшего в Милане в 1970 году, художники, получившие от Рестани имя «новых реалистов», принимали коллективное участие во многих выставках, фестивалях и перформансах, как в Европе, так и в США.

Ив Клейн остается самым известным «новым реалистом», и его разнообразные произведения оказали влияние на художников во многих сферах искусства конца двадцатого века: в мультимедиа, мультидисциплинарном искусстве, совместном экспериментировании, искусстве *перформанса, *минимализме, *боди-арте, *концептуализме и т.д. Парадоксально: хотя он и высмеивал идею уникальности в искусстве, его собственная личность придавала особый блеск всему, что он делал. В 1957 году он написал ряд одинаковых монохромных изображений потрясающей ультрамариновой краской (позже запатентованной им как «IKB» — International Klein Blue) и продал их по разной цене. В следующем году он представил совершенно пустое пространство в галерее Ирис Клер в Париже и распродал участки пустоты на том основании, что в них заключена его чувствительность. В «Антрапометриях» Клейна — перформансах 1960 года — обнаженные женщины, испачканные в краске «IKB», волочили друг друга по большому холсту, лежащему на полу, оркестр играл его «Монотонную симфонию» (одна нота тянулась двадцать минут, чередуясь с двадцатью минутами тишины), а одетая в смокинги и вечерние платья публика лицезрела все это в почтительном молчании.

Такие работы, как «компрессии» Сезара и «аккумуляции» Армана, также были устремлены в будущее: например, откровенные реди-мэйд Сезара предвосхитили индустриальные «кубы» минималистов. Но они интересны и своим вызывающим отношением к современным социальным проблемам, что является одной из ключевых особенностей искусства «новых реалистов». «Компрессии» Сезара, в которых превращенные в лом автомобили использовались повторно и получали новую жизнь в качестве произведения искусства, можно интерпретировать как критику культуры потребления, расточительности, или — в более положительном ключе — как осознание жизненно важной роли машин. Коллекция объектов Армана — это своего рода упражнения в антиискусстве, ниспровергающие принятые художественные ценности и цели. Его *rouelles* (урны для мусора) демонстрируют содержимое мусорной корзины; *colères* (приступы гнева) представляют собой массу сломанных предметов; «аккумуляции» (предметы, собранные в коробке) созданы с целью побудить зрителя задуматься о статусе предмета в эпоху потребления.

Ники де Сен-Фалль. Венера Милосская. 1962

Во время перформанса, который состоялся в Нью-Йорке в 1962 году, Венеру, с баллонами краски внутри, вкатили на помост, а Сен-Фалль выстрелила в нее из винтовки — тем самым она превратила идеальное воплощение женственности в изрешеченный пулями и забрызганный краской «труп».

Зачастую Арман обращается к историческим темам: его «аккумуляция» из противогазов «Дом, милый дом» (1960) сталкивает зрителя лицом к лицу с ужасами холокоста и трагедией продолжающихся войн и геноцида.

Многим работам «новых реалистов» присуще «созидаельное разрушение». Это касается прежде всего акций и перформансов, среди примеров – «Антрапометрии» Клейна, *colères* Армана и *tirs* («расстрелянные картины») Ники де Сен-Фалль. Свои ассамбляжи Сен-Фалль характеризовала как символический акт протеста против стереотипного образа женщины, насаждаемого обществом. Эта сосредоточенность на женской фигуре и ее изображении в искусстве предвещало образы и темы феминистских дискуссий, преобладающих в 1970-е годы.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей современного искусства, Ницца, Франция
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

P.Restany. *Yves Klein* (1982).
M.Vaizey. *Christo* (1990).
J.Howell. *Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950–1990* (1991).
A.J.Dempsey. *The Friendship of America and France: A New Internationalism, 1961–1965, Ph.D.* (1999).

■ «СИТУАЦИОНСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ»

Не может быть никакой ситуационистской живописи или музыки, просто ситуационисты пользуются живописными и музыкальными средствами.

«СИТУАЦИОНСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ», № 1, ИЮНЬ 1958

«Ситуационистский Интернационал» (Situationist International – SI) не имеет отношения к английским «художникам ситуации» (situation artists) начала 1960-х годов; это ассоциация групп авангардных художников, поэтов, писателей, критиков и режиссеров, посвятивших себя современному искусству и радикальной политической деятельности, которая была образована в 1957 году в итальянском городе Козио д'Аррошиа. Ее члены были убеждены в том, что творчество является политическим актом – с помощью искусства можно совершить революцию. В своей теории и практике они сознательно развивали идеалы *дадаизма, *сюрреализма и *группы «КоБрА».

Вначале ассоциация состояла из членов парижского «Леттристского Интернационала» (группа, отколовшаяся от *леттризма), в том числе режиссера и теоретика Ги Дебора (1931–1994), его жены, мастера коллажей Мишель Бернштейн и Жиля Ж. Вольмана (1929–1995); английского художника Ральфа Рамни (1934–2002), называвшего себя представителем «Лондонского психогеографического комитета», а также членов «Международного движения за имажинистский Баухауз» (сформировалось после распада группы «КоБрА»), среди которых был датчанин Асгер Йорн (1914–1973, см. *группа «КоБрА») и итальянец Джузеппе Пино-Галлицио (1902–1964). Вскоре к ним присоединились другие известные художники, в том числе основатель группы «КоБрА» Констант (1920–2005), и через некоторое время в SI было семьдесят членов из Алжира, Бельгии, Великобритании, Франции, Германии, Нидерландов, Италии и Швеции. Они устраивали ежегодные конференции и издавали журнал «Ситуационистский Интернационал» (1958–1969).

Творчество членов SI исходило из нескольких «стратегических» концепций. Одна из них – «создание ситуации». Технически конструируя ситуации, а не создавая традиционные художественные объекты, «ситуационисты» верили в то, что могут спасти искусство от коммерциализации, которая угрожала превратить его в еще один чрезвычайно престижный предмет потребления. Поэтому Пино-Галлицио создавал свои «индустриальные картины» – огромные, 45-метровые холсты, – используя новые материалы и техники (пульверизаторы, промышленную краску, канифоль), и продавал их по метру, пиная традиции художественного рынка, который наделял произведения искусства оригинальностью и эксклюзивностью. (Однако отпугнуть художественный рынок не удалось: когда Пино-Галлицио без каких-либо оснований поднял цены на картины, спрос на них только увеличился.) «Ситуационисты» также верили, что вторжение художника в окружающую действительность может помочь людям осознать, в каких условиях они живут, и приведет, в конце концов, к изменению общества. Пино-Галлицио планировал делать картины такого масштаба, чтобы «задрапировать» ими целые города. Его «Антиматериальная пещера» (1959) – мультимедийная, мультисенсорная инсталляция – была попыткой дать возможность зрителю участвовать в создании определенной атмосферы и манипулировать ею. Другой ключевой идеей была так называемая «психогеография»: изучение психологического воздействия города на его обитателей. В отличие от функционального города Ле Корбюзье (см. *интернациональный стиль), проект идеального города Константа «Новый Вавилон» (1956–1974) был основан на предположении, что живущие в нем индивидуумы



будут способны изменять его по собственному желанию. В 1960-е и 1970-е годы этот проект оказал большое влияние на архитектуру и дизайнерскую деятельность таких студий, как «Архиграм» и «Архизум» (см. *«антидизайн»)

Détournement (фр. присвоение, искажение, разрушение) было еще одной важной концепцией «ситуационистов». Присваивая и видоизменяя существующее искусство, подвергая сомнению его идеи, они тем самым разрушали это искусство и создавали новое – свое собственное. «Модификации» Йорна, начатые в 1959 году, были написаны поверх старых холстов, найденных на блошиных рынках. В том же году он объединился с Дебором в создании книги «Воспоминания», иллюстрации, тексты и дизайн которой (переплет был сделан из наждачной бумаги) стали вызовом традиции тщательного оформления книги.

С 1957 по 1961 год «ситуационисты» создали ряд произведений искусства, «ситуаций», выставок, фильмов, моделей, макетов, памфлетов и журналов. Но сотрудничество между радикальным искусством и политикой продлилось недолго. Внутренняя борьба сопровождалась исключениями из членов ассоциации и уходами в отставку, и к 1962 году большинство профессиональных художников покинуло SI. Оставшиеся ее члены во главе с Дебором, базировавшиеся в Париже, сосредоточились в основном на политических теориях и политической деятельности. Их идеи во многом спровоцировали студенческие волнения 1968 года, завершившиеся всеобщей забастовкой и оккупацией Парижа в мае того же года. С появлением на всех стенах французской столицы таких лозунгов SI, как «под мостовыми – пляж» и «потребление – опиум для народа», популярность

Джузеppe Пино-Галлицио. Le Temple des Mécénants (Храм безбожников). 1959 Инсталляция, созданная из картины, написанной маслом на кусках холста, была показана в парижском Центре Жоржа Помпиду в 1989 году. Это одна из попыток «ситуационистов» воспрепятствовать коммерциализации искусства

«Ситуационистского Интернационала» достигла высшей точки, но, по иронии судьбы, это стало и началом конца. Внутренние разногласия и страх быть уничтоженными «обществом зрелища» из-за роста популярности привели к тому, что в 1972 году Ги Дебор расформировал группу.

SI имел много общего с другими художественными направлениями этого периода (см. *«новый реализм», *искусство перформанса, *флюксус, *искусство битников и *неодадаизм), а за пределами мира искусства технические приемы SI стали обычной практикой в рекламе и глянцевых журналах. Вопросы, которые ассоциируют с *постмодернизмом – такие, например, как полемика по поводу городских ландшафтов, роли изобразительных средств или взаимоотношений между искусством и политикой, о том, что искусство становится предметом потребления и фетишем, – все они были затронуты ранее «Ситуационистским Интернационалом».

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Синтра, Португалия
Галерея Тейт, Лондон

Литература

K.Knabb (ed.), *Situationist International* (1981)
Asger Jorn (Каталог выставки,
Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк, 1982)
E.Sussman (ed.), *On the passage of few people through a rather brief moment in time* (1991)
M.Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (1998)
A.Jarre, *Guy Debord* (1999)

ИСКУССТВО АССАМБЛЯЖА

Все формы комбинированного искусства и способы его составления.

УИЛЬЯМ Ч. ЗЕЙЦ, 1961

Когда в начале 1960-х годов куратор нью-йоркского Музея современного искусства Уильям Ч. Зейц отбирал экспонаты для выставки по истории коллажа, его внимание привлекли новейшие произведения, которые не вписывались ни в один из двух традиционных видов изобразительного искусства — живопись и скульптуру. Конечным результатом его исследований стала в 1961 году основополагающая выставка «Искусство ассамбляжа», давшая определение искус-

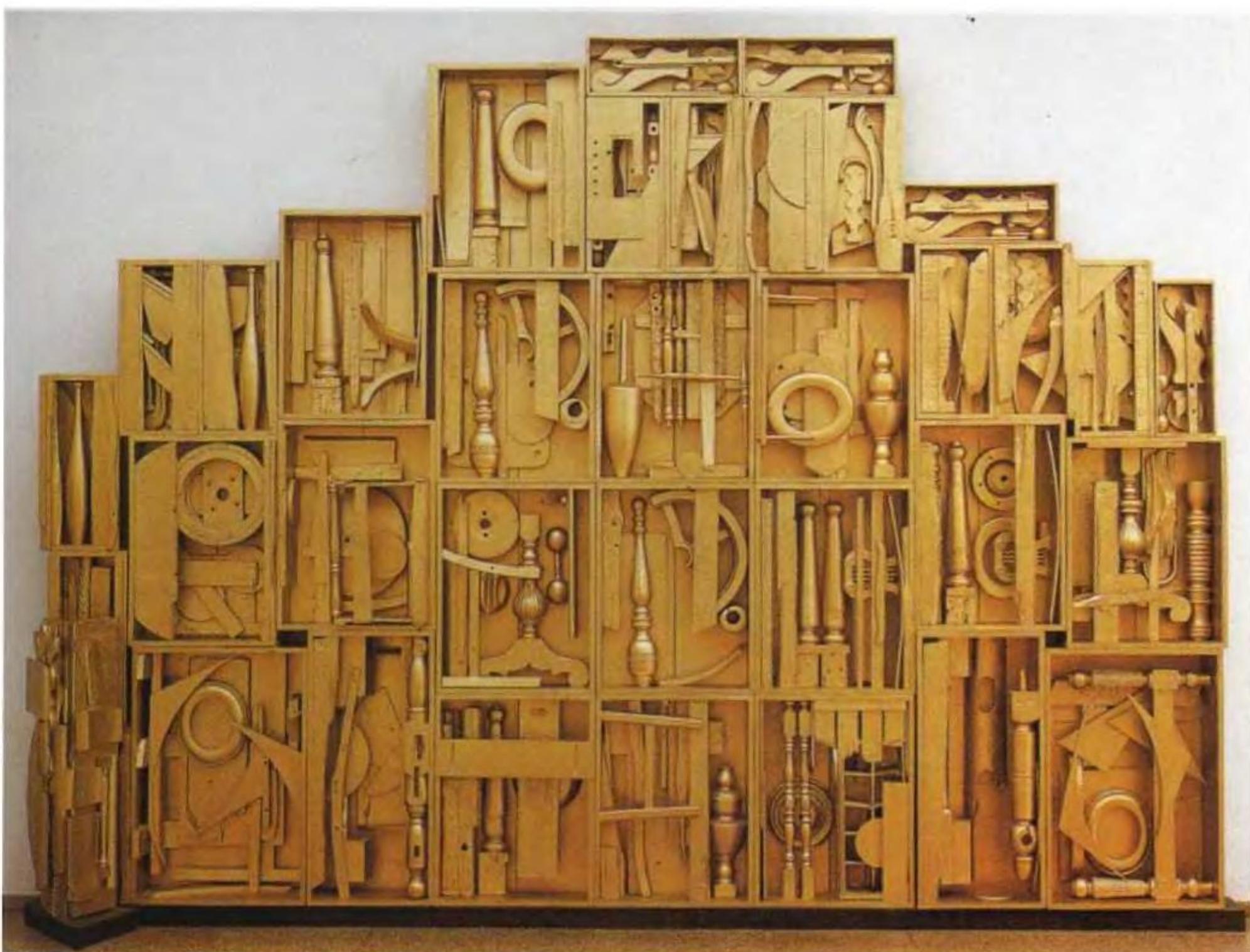
Луиза Невелсон. *Королевская волна IV. 1959–1960*

Большинство своих работ Невелсон создавала из деревянных предметов, подобранных на улицах Нью-Йорка в 3–4 часа утра. Потом эти предметы компоновались, выстраивались в своеобразную стенку и красились одним цветом. Позднее, когда пришел успех, она стала составлять ассамбляжи из металлических или пластмассовых предметов.

ству, которое прежде не подпадало ни под одно определение. «То, что создавалось как историческая выставка, — писал Зейц, — под влиянием событий и внутренней логики превратилось в обзор вполне определенной, интернациональной волны в искусстве на момент ее возникновения».

Выбранный им термин еще в 1953 году использовал Дюбюффе (см. *«ар брют») для описания собственных работ. По словам Зейца, выставка была «попыткой следовать одной из нитей, которые ведут через лабиринт стилей двадцатого века». Он представил целый ряд современных и уже ставших историей работ, которые объединяют следующие физические характеристики:

1. Они преимущественно *собраны* (assembled), а не написаны, нарисованы, сконструированы или вырезаны.
2. Их составные части, полностью или частично, представляют собой готовые





природные или промышленные материалы, предметы или фрагменты, не входящие в арсенал художника.

На выставке были представлены 252 работы 138 мастеров ассамбляжа из двадцати стран, многие из которых уже были хорошо известны как «кубисты», «футуристы», «конструктивисты», «дадаисты» и «сюрреалисты». Самыми важными дадаистскими экспонатами были реди-мэйд Марселя Дюшана, а также *Metam* Курта Швиттерса и коллажи, сделанные из обломков и «найденных вещей» (фр. *objets trouvés*). Сюрреализм вдохновлял своей театральностью, эффектными сопоставлениями и умением ценить «сверхъестественное» в обыденном. Об этом со всей очевидностью свидетельствовали маленькие интимные шкатулки Джозефа Корнелла (1903–1972) и высокие, как стена, конструкции Луизы Невелсон (1899–1988). Оба были одними из первых американских мастеров ассамбляжа.

Современный раздел собрал работы американских и европейских художников, работающих в близком по духу стиле, таких, как ««новые реалисты», «битники», художники, относящиеся к «франк-арту» и «джанк-арту», «кинетизму» и «неодадаизму». Среди других значительных художников ассамбляжа, участвовавших в выставке, были американцы Джин Фоллетт (1917–1991), Марисоль (род. 1930), Ричард Станкевич (1922–1983), Лукас Самарас (род. 1936) и Х.К.Уэстерман (1922–1981); итальянцы Энрико Бай (1924–2003), Альберто Бурри (1915–1995), Этторе Колла

Джозеф Корнелл. Египет мадемузель Клео де Мерод: начальный курс естественной истории. 1940 Корнелл собрал коробку с символами Египта (песок, пшеница, послания на бумаге), которые хедив Египта мог подарить знаменитой французской куртизанке 1890-х годов, чтобы добиться ее расположения

(1896–1968) и англичане Джон Лэтем (1921–2006) и Эдуардо Паолоцци (1924–2005). Из всего разнообразия работ можно было выделить такие группы: скульптуры и рельефы в стиле джанк-арта Ли Бонтеку (род. 1931), Станкевича и др.; трехмерные коллажи Джорджа Хемса (род. 1935), Роберта Раушенберга (см. *«комбинации»), Даниэля Споерри (род. 1930) и др.; конструкции, напоминающие коробки с содержащимися в них реди-мэйд Корнелла, Невелсон, Армана (см. «новый реализм») и сатирические деревянные фигуры Марисоль и Уэстермана. Работы всех этих художников объединяли интерес к использованию обычных предметов, тесная сопряженность с окружающей средой и неожиданное экспрессивной абстракции, господствовавшей со времен войны (см. *«ар информель» и *«абстрактный экспрессионизм»).

Частью замысла выставки в Музее современного искусства было представление творчества, которое трудно было отнести к какому-либо виду искусства. Симпозиум, проведенный при участии главных персонажей выставки – Дюшана, Гюльзенбека, Раушенберга, историка искусства Роджера Шаттука и критика Лоуренса Эллоуэя, – и привлекшие внимание критические дискуссии помогли термину «ассамбляж» быстро получить международную известность. Благодаря этой выставке творчество Дюшана, Швиттерса и дадаистов предстало в новом свете. Выставка Зейца также помогла разрушить жесткую классификацию видов искусства, существовавшую с девятнадцатого века.

Ассамбляж сделал коллаж трехмерным, и художники Джим Дайн (род. 1935), Аллен Капроу (1927–2006), Эд Кинхолц (1927–1994), Клас Олденбург (род. 1929), Самарас и Кароли Шиесман (род. 1939) превратили его в своих «инсталляциях» и «перформансах» в разновидность окружающей среды. Несмотря на то что внимание в мире искусства в 1960-х годах быстро переключилось на «поп-арт» и «минимализм» (направления, которые отчасти в долгу перед ассамбляжем из-за его интереса к массовой культуре и использованию реди-мэйд в качестве материалов), ассамбляж упрочил свою позицию в качестве богатой, выразительной техники, любимой многими современными художниками.

Основные собрания

Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Городской музей, Амстердам
Галерея Тейт, Лондон
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

W.Seitz. *The Art of Assemblage* (Каталог выставки. Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1961)
K.McShine. *Joseph Cornell* (1980)
J.Elderfield (ed.). *Studies in Modern Art 2: Essays on Assemblage* (1992)
J.Cornell. *Theater of the Mind* (1993)
A.J.Dempsey. *The Friendship of America and France*, Ph.D.

ПОП-АРТ

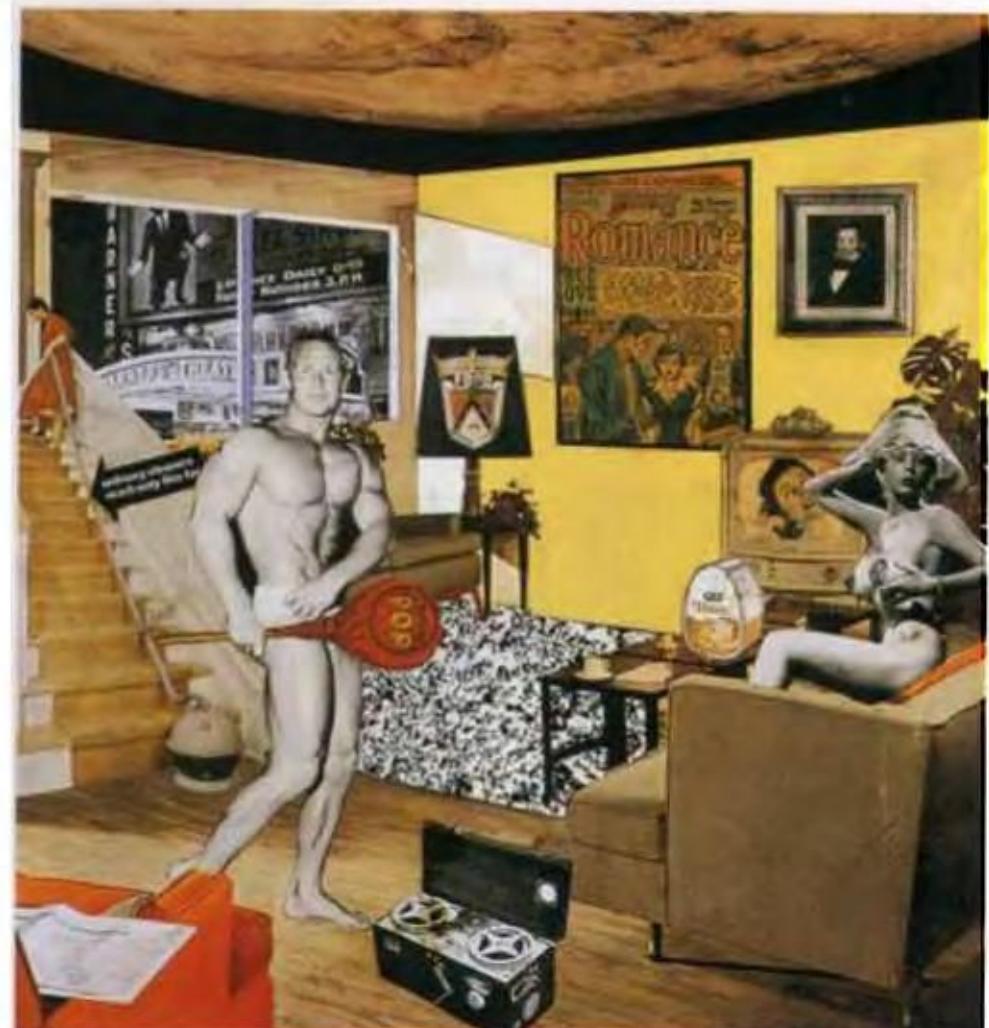
Популярный, быстротечный, одноразовый, недорогой, массового производства, молодой, остроумный, сексуальный, рекламный, эффектный и – большой бизнес.

РИЧАРД ХАМИЛТОН, 1957

Термин «поп-арт» (Pop Art) впервые появился в прессе в статье английского критика Лоуренса Эллоуэя (1926–1990) в 1958 году, однако вновь возникший интерес к массовой культуре и попытка сформировать на этой почве новое искусство являлись характерными особенностями лондонской «Независимой группы» еще с начала 1950-х годов. Сведя знакомство в Институте Современных искусств (ICA), Эллоуэй, Элисон и Питер Смитсоны (см. *«новый брутализм»), а также Ричард Хамилтон (род. 1922), Эдуардо Паолоцци (род. 1924) и другие дискутировали по поводу роста массовой культуры – кино, рекламы, научной фантастики, стимулирования потребления, средств массовой информации, дизайна и новых технологий, – созданной в Америке, но теперь распространяющейся по всему западному миру. Особенно их восхищала реклама, графический дизайн и дизайн готовой продукции, и они хотели создавать искусство и архитектуру, которые были бы столь же привлекательными для массового потребителя. Уже в 1947 году Паолоцци (всегда интересовавшийся *дадаизмом и тактикой *сюрреалистов) включил слово «поп» в свой коллаж «Я была игрушкой богача», а его работы конца 1940-х – начала 1950-х годов уже принято считать «протопоп-артом». Новаторскими были и его лекции со слайд-шоу «Чепуха» в ICA в 1952 году: серия образов из арсенала массовой культуры стала предметом серьезной оценки.

Первые «попартовские» работы создали три художника, учившиеся в лондонском Королевском художественном колледже (где и Паолоцци, и Хамилтон недолго преподавали) – Питер Блейк (род. 1932), Джо Тилсон (род. 1928) и Ричард Смит (род. 1931). Но первой работой, получившей статус иконы поп-арта, был коллаж Ричарда Хамилтона «Не это ли делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» (1956). Сделанный на основе американских рекламных журналов, он предназначался для выставки «Это – завтрашний день», организованной «Независимой группой» в 1956 году в Художественной галерее Уайтчепел в Лондоне. Казалось, что этот коллаж с известным бодибилдером Чарлзом Атласом и гламурной «pin-up girl» в качестве новой семейной пары открывает дверь в новую эпоху. Комиксы и банка ветчины в изображенном интерьере заняли место живописи и скульптуры, а висящий на стене портрет Джона Рёскина (см. *«Искусства и ремесла») возвещает об «американском образе жизни» в качестве новейшего олицетворения искусства как жизненного опыта, поборником которого было движение «Искусств и ремесел».

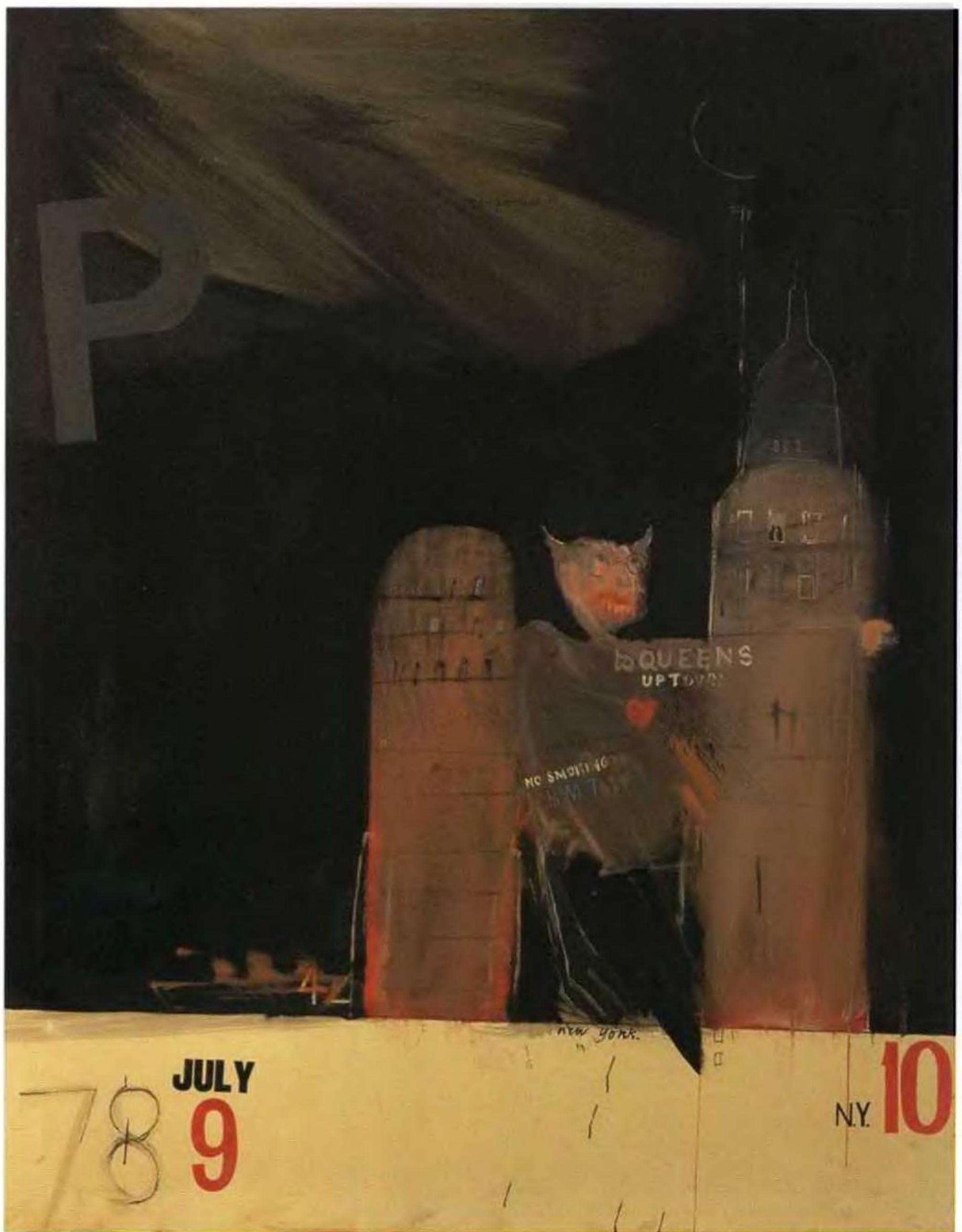
Следующее поколение студентов Королевского художественного колледжа, среди которых были англичане Рональд Брукс Китай (род. 1932), Патрик Колфилд (род.

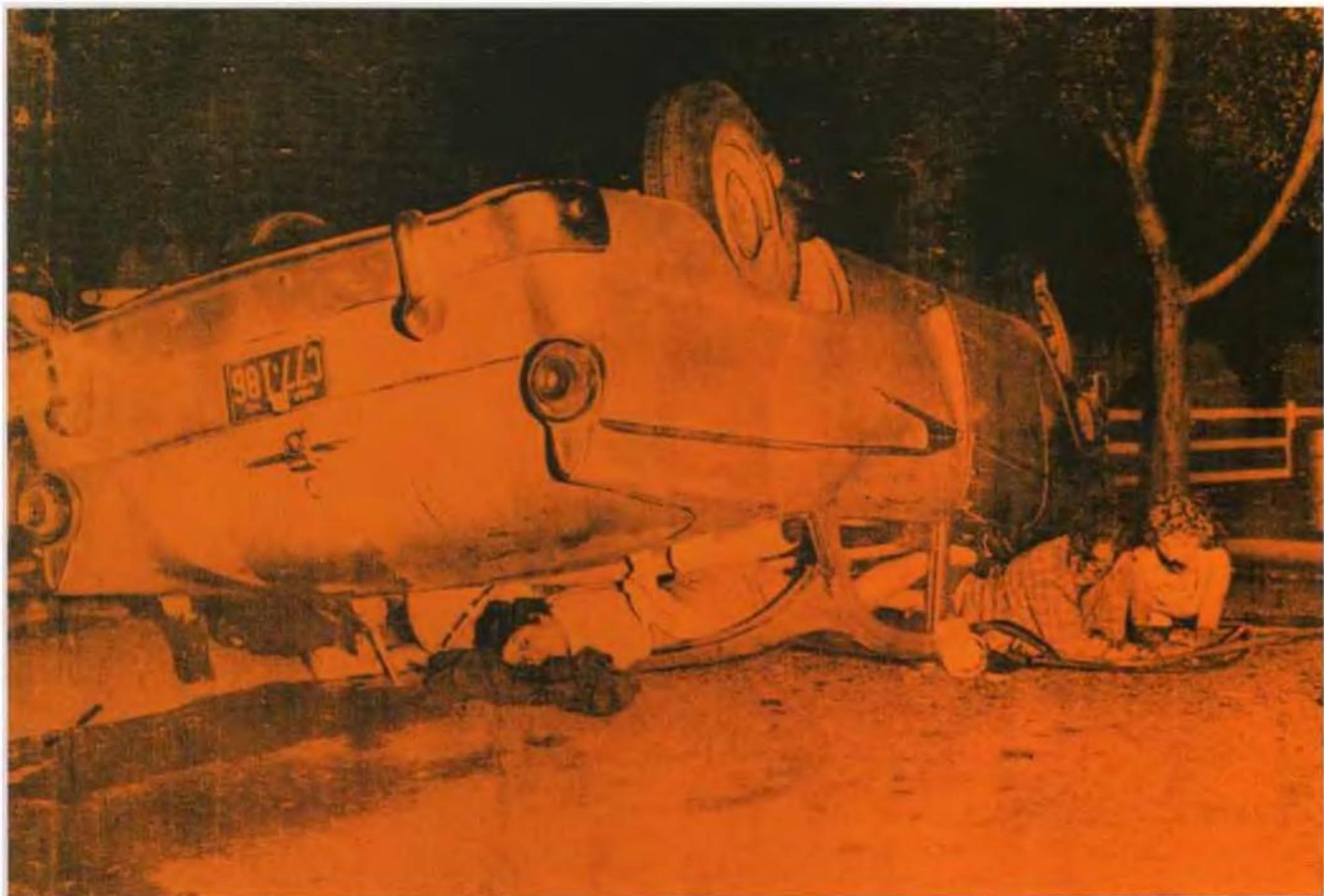


1936), Дэвид Хокни (род. 1937) и Аллен Джонс (род. 1937), также включали мотивы из популярной культуры в свои коллажи и ассамбляжи, а в 1959–1962 годы обрели дурную славу, главным образом, благодаря ежегодным выставкам «Молодые современники». В своем творчестве они использовали вездесущие городские изображения, такие как граффити и рекламные плакаты, и тогда это напоминало *«ар брют» Жана Дюбюффе (как в рисунках Хокни), иногда создавали глянцевые образы, которые осознанно отсылали к гламурным или порнографическим журналам (как картины и, позднее, скульптуры Джонса). В отличие от большинства художников первого поколения английского поп-арта, чье творчество отличалось строгой фигутивностью, эти мастера добавили в свои работы абстракцию, изобретательно используя в качестве сюжета не только черты общества потребления в американском духе, но и технические приемы, ассоциировавшиеся с абстракционизмом (см. *абстрактный экспрессионизм и *постживописная абстракция).

Ричард Хамилтон. *Не это ли делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?* 1956

Этот маленький, очень насыщенный коллаж стал иконой поп-арта. Комиксы, телевидение, реклама, рекламные щиты и торговые марки в сочетании с нелепой идеализированной парой – все призывает зрителя к осуждению и отторжению.





Тем временем, в самой Америке *«неодадаисты», *битники, художники *перформанса и *фанк-арта шокировали мир искусства своими работами, включавшими элементы массовой культуры. Таковы, например, знаменитые коллажи Рэя Джонсона (1927–95) с изображениями Джеймса Дина, Ширли Темпл и Элвиса Пресли. Неодадаистское творчество Джаспера Джонса, Ларри Риверса и Роберта Раушенберга было особенно важно для группы художников, заявивших о себе на художественной сцене Нью-Йорка благодаря нескольким выставкам в 1961 и 1962 годах. Среди них были Билли Эл Бенгстон (род. 1934), Джим Дайн (род. 1935), Роберт Индиана (род. 1928), Алекс Кац (род. 1927), Рой Лихтенштейн (1923–1997), Марисоль (род. 1930), Клас Олденбург (род. 1929), Джеймс Розенквист (род. 1933), Джордж Сигал (1924–2000), Энди Уорхол (1928–1987) и Том Вессельман (1931–2004). В начале 1960-х годов публика впервые увидела работу, которая с тех пор стала знаменитой во всем мире: сделанные Уорхолом в технике шелкографии портреты Мерилин Монро; их дополнили комиксы Лихтенштейна в формате масляной живописи, огромные виниловые гамбургеры и рожки мороженого Олденбурга и обнаженные Вессельмана в домашней обстановке.

Напротив: **Дэвид Хокни. Я настроен на любовь. 1961**

Закончив в 1961 году лондонский Королевский художественный колледж, Хокни вскоре стал ведущим художником поп-арта. После поездки в Америку он привнес в свое искусство ощущение жизненной энергии и удовольствия.

с реальными занавесками, телефонами и ванными комнатами. Большая международная выставка была организована нью-йоркской галереей Сидни Джэнис (31 октября – 1 декабря 1962), она называлась «Новые реалисты». Работы английских, французских, итальянских, шведских и американских художников были сгруппированы по темам: «повседневные предметы», «масс-медиа», «повторения» или «аккумуляции» продуктов массового производства. Это был определяющий момент. Сидни Джэнис была основным, самым авторитетным дилером в области продвижения европейских модернистов и «абстрактных экспрессионистов», и ее выставка сделала творчество этих художников исторически следующим художественным направлением, работы которого обсуждались и коллекционировались.

Критика была как за, так и против нового искусства. Некоторые эксперты были столь оскорблены признанием «низкой культуры» и коммерческих художественных техник, что объявили поп-арт – «не-искусством» (pop-art) и «анти-искусством» (anti-art). Одним из таких критиков, называвшим «попистов» в 1962 году «новыми хамами», «любителями жвачки» и «преступниками», был Макс Козлофф. Другие приняли «поп-арт» в качестве нового типа

Вверху: **Энди Уорхол. Оранжевая катастрофа. 1963**

Картины Уорхола, изображающие дорожные катастрофы, претендуют на сенсационность и вуайеризм. Качество газетной бумаги и цветные фоны способствуют дистанцированию зрителя от происходящего, причем не без иронического безразличия.

*американского риджионализма или *социального реализма*. Кое-кто из критиков считал, что его вообще не следует обсуждать, находя в нем явное отсутствие социального комментария или политической критики. Однако для Козлоффа, пересмотревшего свои взгляды в 1973 году, поп-арт как раз был сочетанием «в высшей степени вопиющих тем – преступлений, секса, еды и насилия», без какой-либо «политической *parties pris*», что придает творчеству «бунтарский смысл». Именно эта беспристрастность и роднила поп-арт с другими формами того времени, такими как французский «новый роман» в литературе, «новая волна» в кино, *минимализм и *постживописная абстракция.

На этой стадии творчество художников поп-арта все еще называли по-разному: «новым реализмом», «искусством факта», «живописью обычного предмета» и «неодаданизмом». Но критики чувствовали себя некомфортно с термином «реалист», подразумевавшим политический или моральный подтекст (например, «социалистический реализм» и «социальный реализм»), и прибегли к английскому термину «поп-арт». Эллоуэй, теперь уже куратор в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, помог популяризировать его в США, и он стал использоваться в более конкретном контексте, скорее как термин, характеризующий изобразительное искусство, нежели средства массовой информации.

Новое искусство особенно хорошо приняли в Лос-Анджелесе, где отсутствовала серьезная художественная традиция, но было много молодых богатых жителей, страстно желавших коллекционировать современное искусство.

Незадолго до нью-йоркской выставки «Новые реалисты» Художественный музей Пасадены развернул экспозицию «Новая живопись обычных предметов» (25 сентября – 19 октября), где были представлены работы Дайна, Лихтенштейна, Уорхола и калифорнийских художников Роберта Дауда, Джо Гуда (род. 1937), Филиппа Хеффертона, Эдварда Руша (род. 1937) и Уэйна Тибо (род. 1920). Тогда же, в 1962 году, на выставке под названием «Моя страна – это ты сам» в галерее Дуон были показаны неодадисты и «пописты», а Уорхол удостоился первой крупной выставки в галерее Ферус в Лос-Анджелесе, где были продемонстрированы тридцать три его картины с изображениями банок супа «Кэмпбелл». Поп-сюжеты (комиксы, продукты потребления, знаменитости, реклама или порнография) и поп-темы (превознесение «низкого» искусства, все, относящееся к культуре и быту Америки, мифы и реальность «американской мечты») быстро распознали и приняли как на западном, так и на восточном побережье Америки.

С помощью многочисленных галерей и музеиных выставок поп-арт распространился по всей территории США и в Европе. Среди художников этого периода, творчество которых относится к поп-арту, были французы Марсаль Рэс (род. 1936), Жак Монори (род. 1934) и Ален Жаке (род. 1939); итальянец Валерио Адами (род. 1935) и швед Эйвинд Фальстрём (1928–1976). К 1965 году смысловое поле термина снова расширили, включив в него все аспекты городской массовой культуры. Превалировали два значения термина поп-арт: узкое – для изобразительного искусства,





и широкое – для определения культуры в целом, включая поп-музыку, поп-беллетристику, поп-культуру и т.д.

Поскольку поп-арт был инспирирован торговым дизайном и массовой культурой, он и вернулся в коммерческий дизайн, рекламу, промышленную продукцию, моду и дизайн интерьера. Две самые известные графические работы поп-арта были созданы Милтоном Глейзером (род. 1929) из студии «Push Pin», основанной в Нью-Йорке в 1954 году: наклейка в индейском стиле с изображением сердца «Я люблю Нью-Йорк» и плакат 1967 года с портретом Боба Дилана. Плакат с Диланом демонстрирует также влияние *Ар Нуво и *Ар Деко, интерес к которым снова вернулся в 1960-е годы. Тогда эти стили были соединены с молодежной культурой наркотиков, музыкой и поп-артом в психodelии. Вдохновленную поп-артом мебель делали такие дизайнеры, как датчанин Вернер Пантон (1926–1998) и команда итальянских дизайнеров – Джонатан Де Пас (1932–1991),

Вверху: Рой Лихтенштейн. М-р Беллами. 1961 Лихтенштейн писал картины в стиле комиксов, вручную имитируя дешевые техники печати. Банальные образы, увеличенные до размера холста, становятся аллегоричными и монументальными. Это и пародия, и постановка вопроса: какого рода картины и почему мы считаем серьезными?

Напротив: Джонатан Де Пас, Донато д'Урбино и Паоло Ломацци.

«Диван Джо». 1971 Чарлз Имз говорил, что хотел бы видеть свое кресло удобным, как бейсбольная перчатка. «Диван Джо» – от имени бейсболиста Джон Димаджио – воплощение его желания. Художники превратили предметы и бренды в искусство – и наоборот.

Донато д'Урбино (род. 1935) и Паоло Ломацци (род. 1936), получившие известность благодаря своему надувному креслу «Дуновение» (1967) и «Дивану Джо» (1971) – гигантской бейсбольной перчатке. «Диван Джо» (от Джон Димаджио), кажется, воплотил мечту «отца» органического дизайна Чарлза Имза (который хотел, чтобы его кресло было удобным, как бейсбольная перчатка, см. *органическая абстракция).

Если оглянуться в прошлое, поп-арт и поп-дизайн представляются частью глобальной реакции на длительное господство послевоенных модернистских стилей. Они отвергли глубокомысленную серьезность, озабоченность и элитизм, ассоциировавшиеся с интернациональным стилем абстракции (см. *абстрактный экспрессионизм и *«ар информель»), безликость и холодность архитектуры и дизайна *интернационального стиля.

В начале 1960-х годов меняется отношение авангарда к публике, особенно в США. Менялась и критика. Традиционно авангард отвергал буржуазию, теперь же *«новые реалисты», неодадисты и художники поп-арта стали сторонниками среднего класса и их интереса ко всему тому, что представлялось новым и современным. Это стало проблемой для некоторых критиков, но дилеры и коллекционеры быстро переключились на новое искусство. Такие владельцы галерей, как Лео Кастеди, Ричард Беллами, Вирджиния Дуон и Марта Джексон действовали, не дожидаясь, пока критики признают новое искусство, тем самым отбирая у них роль культурного «привратника». Изменилась и роль художника, ставшая более привлекательной из-за близости к гламуру и популярности. Как писал в 1963 году Ларри Риверс, «впервые в этой стране художник – «на коне». Он не только балуется в подвале с чем-то таким, что, возможно, никто и не увидит. Теперь он – в полном блеске славы». И сегодня все еще ощущается влияние этой перемены.

Со временем популярность поп-арта несколько упала, внимание художественного мира вскоре переключилось на другие направления, такие как *оп-арт, *концептуализм и *гиперреализм, тем не менее каждое из них чем-либо обязано поп-арту. Интерес к этому феномену возродился в 1980-х годах (см. *неопоп).

Основные собрания

Музей Энди Уорхола, Питтсбург, Пенсильвания
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Чикаго
Художественный музей, Феникс, Аризона
Музей современного искусства, Синтра, Португалия
Галерея Тейт, Лондон

Литература

L.R.Lippard. *Pop Art* (1988)
L.Katz. *Andy Warhol* (1993)
J.James. *Pop Art* (1996)
M.Livingstone. *David Hockney* (1996)
M.Livingstone and J.Dine. *Jim Dine* (1998)
L.Bolton. *Pop Art* (2000)

ИСКУССТВО ПЕРФОРМАНСА

Современному молодому художнику не нужно больше говорить: «Я – живописец», или «поэт», или «танцовщик». Он просто «художник».

АЛLEN КАПРОУ, 1958

Перформанс был важной составляющей многих авангардных школ и движений двадцатого века, в том числе *футуризма, *лучизма, *конструктивизма, *дадаизма, *сюрреализма и *Баухауз. В 1950-е годы перформативный аспект искусства все больше заявлял о себе в творчестве *«кинетистов» и *«живописцев действия», *абстрактных экспрессионистов и художников «ар информель», японской группы «Ситаи» и *битников. В послевоенные годы американский композитор Джон Кейдж (1912–1992), пианист Дэвид Тюдор (1926–1996) и хореограф и танцор Мерс Канингем (род. 1919) сообща работают над проектами перформансов. В 1952 году в колледже Блэк-Маунтин в Северной Каролине они провели перформанс «Театральное событие», ставший историческим. В «Автобиографической декларации» (1990) Кейдж описывал это таким образом:

Ни с чем не сравнимые действия: танец Мерса Канингема; выставка картин и звук граммофона «Victrola» Роберта Раушенберга; чтение собственных стихов Чарльзом Олсеном или М.К.Ричардс, возвышающейся над публикой на верху лестницы; Дэвид Тюдор, играющий на пианино; чтение мою лекции, предполагающее тишину, с вершины другой лестницы и тоже над публикой – и все это происходило в рамках произвольного временного интервала между началом и концом моей лекции.

Даже во времена дада не было ничего подобного, и новость об этом необычном событии распространилась очень быстро. Вскоре характерные черты перформанса – атака на чувства, осуществляемая при помощи синтеза различных средств выражения и дисциплин; отсутствие повествовательного начала в структуре; сотрудничество артистов разного рода – стали основными признаками того, что мы знаем как «хэппенинг», пионерами которого были несколько нью-йоркских художников, в том числе Аллен Капроу (род. 1927), Ред Грумс (род. 1937), Джим Дайн (род. 1935) и Клас Одденбург (род. 1929).

Одним из первых летописцев явления был Капроу. В его манифесте «Наследие Джексона Поллока» (1958) истоки хэппенингов выводятся из «живописи действия» как разновидности абстрактного экспрессионизма: «Поллок тесно связан с разрушением этой традиции [живописи], возможно, он желал вернуться к тому моменту, когда искусство было действенной частью ритуала, магии и жизни». Первый публичный хэппенинг самого Капроу – 18 хэппенингов в 6 частях – состоялся в 1959 году в галерее Reuben в Нью-Йорке и являл собой «комбинацию впечатлений» для исполнителей и для публики, которая считалась участницей действия.



В 1960-х годах перформанс продолжает набирать силу, бурно развиваются его различные формы: от «спектаклей-действий» *«новых реалистов», в которых перформанс был частью процесса создания произведений искусства, таких, например, как знаменитый «Прыжок в пустоту» (1960) Ива Клейна и «расстрелянные картины» Ники де Сен-Фаль, до собственно хэппенингов, которые сами по себе были «произведениями искусства»: от джазовых и поэтических перформансов до совместных мультимедийных проектов множества художников, среди которых были Кейдж и Канингем, *«неодадаисты», «новые реалисты», члены «Е.А.Т.»

Вверху: Ив Клейн. *Прыжок в пустоту. 1960*

Клейн стремился отделить дух созидания от мира предметов и коммерции, что и символизировала его попытка полета. Выражением той же грандиозной мечты была для Клейна и его запатентованная краска – «Международный синий Клейна» («ИКВ»).

Напротив: Кароли Шнееман. *Удовольствие от мяса. 1964*

И Париж, и Нью-Йорк, как в этом примере, стремились соединить осязание, залог, вкус и звук в произведении искусства. Тела актеров были покрыты кровью от кусков мяса, они производили различные манипуляции, держа в руках сырую рыбу, куриные тушки и колбасу.

(«Experiments in Art and Technology» – «Эксперименты в искусстве и технике») и *флюксуса, «Театр танца» Джадсона. Перформанс фигурировал также в творчестве многих *минималистов и *концептуалистов.

Перформансы быстро приобрели популярность. Ощущение раскрепощенности артистов и зрителей было заразительным. Капроу говорил: «Мы ощущали свободу комбинировать действительность причудливым образом». А балетный критик Джилл Джонстон вспоминала:

Любой может это делать. В 1960-х годах эта идея пронеслась в искусстве подобно пожару... Художники ставили танцы. Танцовы писали музыку. Композиторы писали стихи. Поэты организовывали мероприятия. Многие принимали участие во всех этих вещах, в том числе критики, жены и дети исполнителей.

Иногда различные перформансы соединялись на фестивалях. Одним из таких был «Нью-Йоркский театральный съезд», организованный танцором Стивом Пакстоном и куратором Аланом Соломоном в 1965 году в Нью-Йорке. Это было междисциплинарное мероприятие, на котором было представлено двадцать два перформанса в семи программах, в том числе хэппенинг «Моющеся» (1965) Одденбурга, инсталляция Роберта Уитмена (род. 1935) «Душ» (1965); «Место» (1964, см. *минимализм) Роберта Морриса; два перформанса Раушенберга (см. *неодадаизм и *«комбинации») – «Пеликан» (1963) с танцовщицей Канингема Каролин Браун и художником флюксуса Пером Олофом Ультведтом (род. 1927), и «Весенняя тренировка» (1965) с танцорами Тришой Браун, Барбарой Ллайд, Виолой Фарбер, Деборой Хей, Пакстоном, сыном Раушенберга Кристофером и, что самое невероятное, с черепахами, к спинам которых ремнями были привязаны электрические фонарики. Непосредственное соседство различных элементов, мозаика образов и звуков в перформансах Раушенберга позволила одним обозревателям увидеть в них «живые коллажи», другим – назвать их «комбинациями, привнесенными в жизнь». Искусство перформанса дополняло дух многих пространственных работ того времени.

Дабы никто не попытался приписать новую художественную форму традиционной истории искусства, Раушенберг в 1966 году фактически написал манифест:

Мы называем себя «театром-bastardom», чтобы правильно показать наши взаимоотношения с традиционным театром (классическим и современным). Наши действия сомнительны, а наше происхождение нечисто. Наша незаконнорожденная эстетика дает нам максимальную свободу и гибкость. Наша изменчивость подкреплена неизменным отказом удовлетвориться каким-либо одним значением, методом или средством выражения. У нас нет фамилий, и мы рады этому.

Мультидисциплинарные, разнородные события этого времени вызвали оживление как внутри, так и вокруг театра, как вне, так и внутри традиций искусства. Эти эксперименты и взаимовлияния театра, танца, кино, видео и изобразительного искусства имели важнейшее значение

для развития перформанса. Последний, как бы его ни называли: «действие», «живое искусство» или «непосредственное искусство» – позволял художникам стирать границы между средствами выражения и дисциплинами, между искусством и жизнью.

Перформанс как способ выражения продолжал набирать силу в конце 1960-х и в 1970-е годы, часто принимая формы *боди-арта. С этого времени наряду с постановкой вопросов, значимых для мира искусства, художники перформанса создавали работы, в которых непосредственно обращались к широким социально-политическим проблемам эпохи. Дискrimинация женщин, расизм, войны, гомофобия, СПИД и различные культурные и социальные табу, которые существуют и сейчас, анализировались художниками совершенно новыми и часто вызывающими способами. Создателями самых впечатляющих работ были Витто Аккончи и Кароли Шнееман (см. *боди-арт); Ребекка Хорн (род. 1944), Джеки Эппл (род. 1942); Марта Уилсон (род. 1947); Элинор Антин (род. 1935); Адриан Пайпер (род. 1948); Яёи Кусама (род. 1940); Карен Финли (род. 1956); Дайаманда Галас (род. 1952) и Рон Атей (род. 1961), а также венские «художники-акционисты».

Многочисленные составляющие перформансов были запланированы сенсационными и мучительными для





публики. Летописец перформанса Розали Голдберг прокомментировала это так: «Художники перформанса показали нам вещи, которые мы больше не увидим, а также вещи, которые нам вообще не хотелось бы видеть».

Юмор и сатира тоже были частью перформанса. С самого начала многие зрелища высмеивали претенциозность мира искусства, как это было в творчестве канадской группы «Главная идея» (А.А.Бронсон, Феликс Парц и Жорж Зонталь) и живущего в Лондоне шотландского художника Брюса Маклейна (род. 1944). В 1972 году Маклейн, Пол Ричардс, Гэри Читти и Робин Флетчер основали «Милый стиль. Первый всемирный оркестр позирования», и опубликовали книгу с примерами поз, например, таких как «Официант», «Официант, в моем супе — скульптура», «Осколок» или «Тот, кто смеется последним, делает лучшую скульптуру».

Автобиографические моменты, как личные, так и коллективные, могли быть освещены в перформансе глубже, чем в других средствах выражения. Развлекательность и элемент выдумки, присущие монологам Спэлдинга Грея (род. 1941), напоминающие кабаре перформансы Эрика Богосяна (род. 1953) и мультимедийные представления Лори Андерсон (род. 1947) — явно контрастировали с эзотерической, интеллектуальной природой многих перформансов минималистов и концептуалистов. В 1980-е годы искусство перформанса становилось все более доступным, особенно благодаря таким художникам, как Андерсон, чей замысловатый синтез высокого искусства и массовой культуры донес искусство перформанса до широкой публики по всему миру.

Искусство перформанса выросло из широкого круга источников — изобразительного искусства, мюзик-холла, водевиля, танца, театра, рок-н-ролла, мюзиклов, кино, цирка, кабаре, клубной культуры, политической деятельности и т.д. — и к 1970-м годам стало признанным видом искусства со своей собственной историей. В результате, оно само стало оказывать влияние на развитие театра, кино, музыки, танца и оперы. Особенно важными были масштабные театральные постановки конца 1970—1980-х годов, придуманные художниками Робертом Лонго (род. 1953), Робертом Уилсоном (род. 1941) и Яном Фабром (род. 1958) как, например, знаменитое пятичасовое мультидисциплинарное представление Уилсона «Эйнштейн на пляже» (1976), объединившее ряд видных творцов перформансов, таких как Филип Гласс и Люсинда Чайлдс.

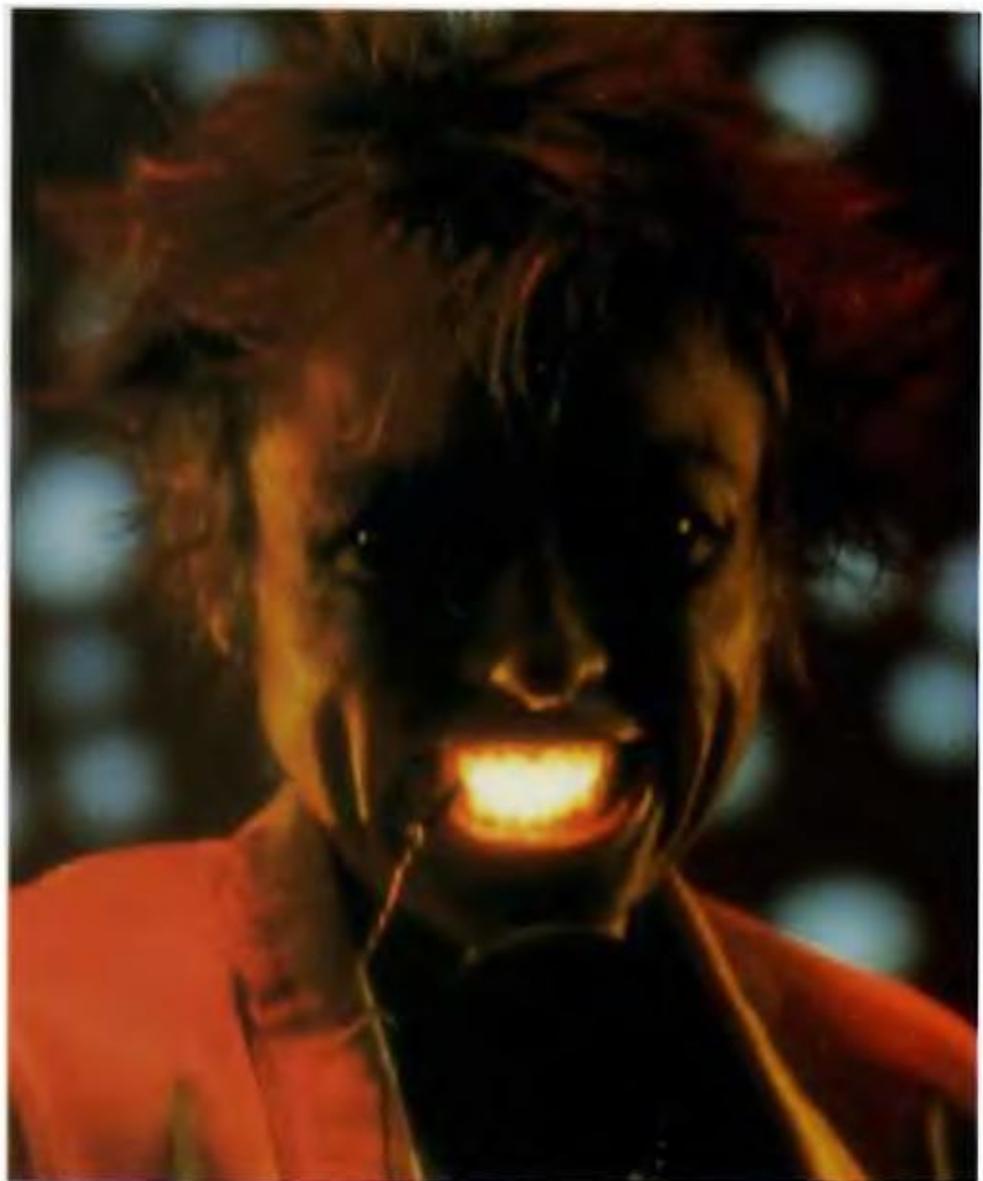
Сильная сторона перформанса — его неподдающаяся определению природа. Как объяснила ветеран этого искусства, художница Джоан Джонас (род. 1936) в интервью,

Вверху: Лори Андерсон. Проводящая свет и звук (концертный фильм «Родина храбрых»), Нью-Йорк. 1986

Художница сконструировала специальную световую колбу с микрофоном, которая, будучи помещенной в рот, освещала ее щеки и позволяла издавать звуки, напоминающие звучание скрипки.

Напротив: Яёи Кусама. «Антисоветный» обнаженный хэлленинг и флаг, сжигаемый на Бруклинском мосту. 1968

Кусама выбирала для своих перформансов самые знаковые места в Нью-Йорке. Центральный парк и Уолл-стрит. Перформансы были направлены против войны и истеблишмента. Здесь участники перформанса «помечены» ее узором в горошек.



опубликованном в 1995 году, в перформансе ее привлекла возможность смешивать звук, движение, изображение — различные элементы для создания сложного высказывания. В чем я не была искусна, так это в создании чего-то отдельного, простого — как например, скульптуры.

Это объясняет все еще сохраняющуюся привлекательность перформанса в качестве средства выражения. Работы Джона Пола Заккарини (род. 1970), например, «Глотка» (1999—2001), соединяют много прежних элементов искусства перформанса. Заккарини использует чрезвычайно разнообразные художественные формы — цирк, танец, разговорный жанр, текст, звук, клоунаду и кино, соединяя автобиографические элементы, социальный комментарий и юмор.

Основные собрания

Центр искусств Диа, Нью-Йорк
Музей современного искусства, Ницца, Франция
Новый музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон
Галереи Шерман, Сидней, Австралия

Литература

R.Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means* (1968)
S.Banes. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (1993)
R.Goldberg. *Performance: Live Art since 1960* (1998)
R.Goldberg. *Performance Art: From Futurism to the Present* (2001)

Произведения искусства напоминают пикник или испанскую таверну, где каждый поглощает то, что сам туда же и принес.

ФРАНСУА МОРЕЛЛЕ

В 1960-е годы многие художники исследовали специфические аспекты живописи и скульптуры, такие как оптические иллюзии, движение и свет. В то время этот интерес обобщенно называли «новой тенденцией» (*La Nouvelle Tendance*). Объединением тяготевших к ней художников была «Группа по исследованию визуального искусства» (*Groupe de Recherche d'Art Visuel* или GRAV), основанная в Париже в 1960-м и официально распущенная в 1968 году.

Группа GRAV объединяла художников разных национальностей. Первые одиннадцать членов подписались под ее манифестом. Среди прочих, в группу входили французы Франсуа Морелле (род. 1926), Жоэль Стен (род. 1926) и Жан-Пьер Вазарели (сын Виктора Вазарели, см. *оп-арт), известный как Иварал (1934–2002), аргентинцы Орасио Гарсиа-Росси (род. 1929), Хулио Ле Парк (род. 1928) и испанец Франсиско Собрино (род. 1932). Спустя год после основания группы ее члены опубликовали обращение «Довольно мистификаций!», в котором они объяснили свои попытки «привлечь человеческий глаз» и осудили элитарность, присущую традиционному искусству. Подобно многим художникам своего поколения, они отвергли экзистенциальный страх, эгоизм и потакание своим слабостям, ассоциировавшиеся с жестикуляционной абстракцией *«ар информель» и *«абстрактным экспрессионизмом», и решили порвать с традицией, которая рассматривала искусство как нечто исключительное и духовное. Они стремились вовлечь публику в художественный процесс. Полагая, что искусство и наука далеки от того, чтобы быть диаметрально противоположными и могут объединиться, мастера GRAV использовали как художественные стратегии, так и технические средства для создания динамичных, демократичных работ, которые, как они верили, могли бы, в конечном счете, привести к улучшению мира. Для того чтобы оценить качество и уместность своих работ в русле деятельности группы, члены GRAV представляли свои работы на суд товарищей.

Творчество GRAV имеет сходство с оп-артом и *кинетизмом. Виктор Вазарели (1908–1997) – венгерско-французский отец оп-арта – был для членов группы вдохновителем, и, несомненно, многие работы Морелле кажутся геометрическими абстракциями Вазарели в третьем измерении. Одним из самых изобретательных и успешных худож-

ников GRAV был обосновавшийся в Париже аргентинец Хулио Ле Парк, который стремился сбить с толку и эпатировать зрителя. Его работа «Постоянный мобиль, постоянный свет» (1963), в которой подвесные зеркала обдувались вентиляторами и освещались двигающимися прожекторами, эксплуатировала влияние движения, света, иллюзии и внезапности на восприятие зрителя. В других его работах предполагается непосредственная вовлеченность зрителей: они должны включить оборудование или надеть деформирующие очки. За свои заслуживающие внимания эксперименты и богатое воображение Ле Парк получил Гран-при в области живописи на Венецианской биеннале 1966 года.

Оптимизм художников группы GRAV и их вера в тесный союз искусства и техники сближает их с двумя группами художников той же эпохи – «Зеро» в Германии и «Е.А.Т» (*«Experiments in Art and Technology»* – «Эксперименты в искусстве и технике») в США. Группа «Зеро» была организована в 1957 году в Дюссельдорфе художниками Отто Пине (род. 1928) и Хайнцем Маком (род. 1931). Главным образом их интересовали возможности света и движения, что можно увидеть в работе Пине «Световой балет», которая выставлялась в ряде европейских музеев в 1961 году. «Е.А.Т» была основана в Нью-Йорке в 1966 году Робертом Раушенбергом (род. 1925, см. *неодадаизм* и *«комбинации») и инженерами Билли Клювером и Фредом Вальдхаузером. Их совместные перформансы, организованные с международным размахом, с привлечением художников, танцовщиков, композиторов и ученых – это творческие работы, они были не только сферой приложения искусства, науки и индустрии, но и результатом взаимодействия этих областей.

Основные собрания

Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало, Нью-Йорк
Музей Гронингер, Гронинген, Нидерланды
Музей современного искусства, Богота
Музей современного искусства, Синтра, Португалия
Галерея Тейт, Лондон

Литература

J.Le Parc. *Continual Mobile, Continual Light* (1963)
J.Van der Marck. *François Morellet: Systems* (1984)
S.Lemoine. *François Morellet* (1986)
P.Wilson. *The Sixties* (1997)

Напротив: Хулио Ле Парк. **Очки для иного взгляда. 1965**

Работы Ле Парка часто подразумевали участие зрителя, например, связанное с надеванием различного рода очков для создания специальных эффектов. Как и другие художники группы GRAV, он исследовал возможность с помощью оптических иллюзий изменить наш взгляд на мир – в буквальном смысле этого слова.



ФЛЮКСУС

*Флюксус – это то, что флюксус делает.
Однако никто не знает, кто это делает.*

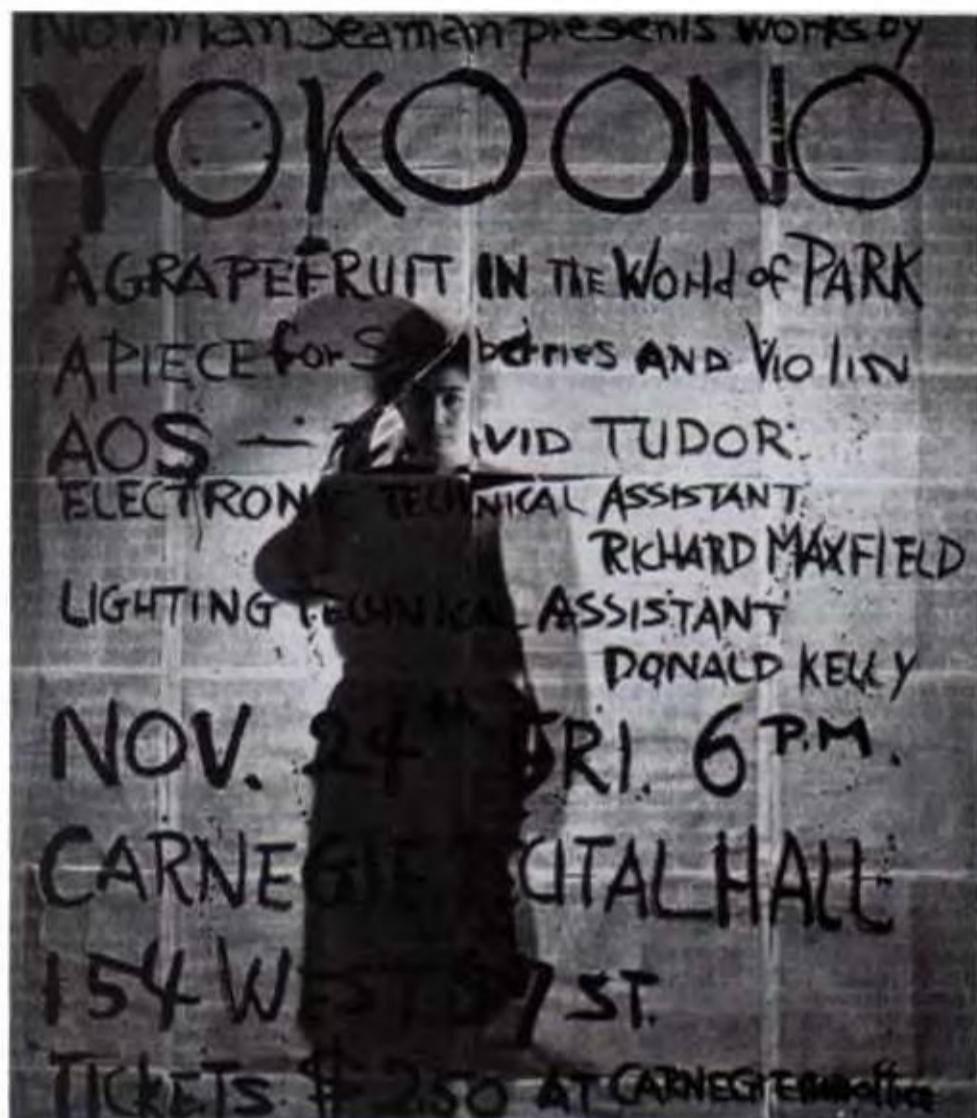
ЭММЕТТ УИЛЬЯМС

Основная идея, на которой основывалась деятельность флюксуса – принимал ли он форму *перформанса, мэйл-арта («искусства почтовых отправлений»), *ассамбляжа, игр, концептов или публикаций – заключалась в том, что сама жизнь может становиться искусством. Термин «флюксус» предложил в 1961 году Джордж (Юргис) Мачюнас (1931–1978), чтобы подчеркнуть постоянно меняющуюся природу своей группы и установить хоть какую-то связь между разнообразными видами ее деятельности, выразительными средствами, дисциплинами, национальностями, полами, подходами и профессиями. Для Мачюнаса флюксус был «сплавом из Спайка Джонса, водевиля, гэга, детских игр и Дюшана». Большинство работ этой неформальной международной группы представляли собой совместное действие, либо других художников, либо зрителей; вскоре флюксус превратился в постоянно увеличивающуюся общность художников разных

направлений и национальностей, занимающихся совместным творчеством. Как объяснял Джордж Брехт (род. 1925), «...флюксус был группой людей, которые ладили между собой, были интересны друг другу как личности и интересовались творчеством других». Членами флюксуса были Мачюнас, Брехт, Роберт Филью (1926–1987), Дик Хиггинс (1938–1998), Элисон Ноулз (род. 1933), Йоко Оно (род. 1933), Нам Джун Пайк (род. 1932), Дитер Рот (1930–1998), Даниэль Спенсерри (род. 1930), Бен Вотье (род. 1935, известный как Бен), Вольф Фостель (1932–1998), Роберт Уоттс (1923–1988), Эмметт Уильямс (род. 1925) и Ла Монт Янг (род. 1935).

Флюксус можно рассматривать как часть *неодадаистского движения 1950–1960-х годов (что и делали члены группы). Он имел отношение к *лэтизму, искусству *битников, *франк-арту, *«новому реализму» и *«Ситуационистскому Интернационалу». Как и их современники,





художники флюксуса пытались теснее связать искусство и жизнь, добиться более демократического подхода к творчеству, восприятию и коллекционированию искусства. Они были активными сторонниками анархии (как *футуристы и *дадаисты до них) и радикалами-утопистами (подобно русским *конструктивистам). Самое непосредственное влияние на них оказала антология Роберта Мазерузла, «Художники и поэты дада» (1951) и творчество композитора-экспериментатора Джона Кейджа (1912–1992, см. *неодадаизм и *искусство перформанса). Многие американские композиторы и художники флюксуса знали Кейджа лично или учились у него в колледже Блэк-Маунтин или Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. Хиггинс вспоминал: «Самое лучшее, что с нами произошло в классе Кейджа, это подаренное им ощущение, что «для работы все сгодится», по крайней мере, потенциально...». Влияние Кейджа приобрело международный размах после его поездки в Европу, состоявшейся между 1958 и 1959 годами, во время которой он дал «концерт вопросов». Для будущего «нового реалиста» и художника флюксуса Споерри этот

Вверху: Йоко Оно. Грейпфрут в мире парка... 24 ноября 1961

Йоко Оно стоит за афишей своего выступления в Карнеги-холле в Нью-Йорке, где она представляла произведение «для клубники и скрипки», состоящее из текста и звука.

Напротив: Джордж Мачюнас, Дик Хиггинс, Вольф Фостель, Бенджамин Паттерсон и Эмметт Уильямс, показывающие «Действия с роялем» Филипа Корнера на Международном фестивале новой музыки флюксуса, Висбаден, сентябрь 1962

Первый из фестивалей флюксуса состоялся в Висбадене, после которого Мачюнас получил работу дизайнера на американской базе военно-воздушных сил.

концерт оказался чрезвычайно вдохновляющим. Он утверждал: «Это был первый перформанс, который я видел и который необыкновенно изменил мою жизнь». Художник *видео-арта и флюксуса Пайк пошел дальше, описав свою карьеру как «всего лишь продолжение незабываемого события 1958 года в Дармштадте».

Творчество флюксуса простирается от абсурдистского до неистового и часто включает элементы социально-политической критики, высмеивающей претенциозность художественного мира и превознесение роли зрителя и художника. Идея «сделай сам» пропитывает работы флюксуса, многие из которых существовали в виде написанного руководства для воплощения их другими людьми. На протяжении 1960–1970-х годов состоялись ряд фестивалей, концертов и туров флюксуса; издавались газеты, антологии, снимались фильмы; появилась «флюксовская» еда, игры, магазины, выставки и даже «флюксус-разводы» и «флюксус-свадьбы». Именно это имел в виду Хиггинс в своей общеизвестной фразе: «Флюксус – это способ делать что-либо, традиция, а также образ жизни и смерти». Подобно тому как Кейдже позволял любому звуку стать музыкой, флюксус сделал возможным создавать искусство из чего угодно. В манифесте 1965 года Мачюнас также заявлял, что работа художника состоит в том, чтобы «доказать, что все, что угодно, может быть искусством, и его может создавать любой».

Многие цели флюксуса были реализованы в коллаже художника и отца мэйл-арта Рэя Джонсона (1927–1995). В 1950-х годах он начал рассыпать письма и рисунки художникам и знаменитостям, которыми он восхищался, либо в виде подарков, либо с инструкциями «дописать и вернуть Рэю Джонсону». К 1962 году эта сеть превратилась в Нью-Йоркскую Школу переписки (NYCS), рекомендовавшей самостоятельно изучать искусство и курс танцев. Свободно распространяя свои произведения искусства, которые нельзя было купить или продать, а только получить, Джонсон создал международную сеть коллекционеров и сотрудников за пределами художественного рынка. И флюксус, и мэйл-арт продолжают развиваться и сегодня. После их расцвета в 1960–1970-х годах они сумели воспользоваться преимуществом новых технологий, таких, например, как Интернет.

Основные сокращения

Галерея современного искусства, Кунстхалле, Гамбург
Художественная галерея Квинсленда, Южный Брисбен, Австралия
Галерея Тейт, Лондон
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

- J.Hendricks. *Fluxus Codex* (1988)
- E.Williams. *My Life in Flux- and Vice Versa* (1992)
- E.Armstrong and J.Rothfuss. *In the Spirit of Fluxus*
(Каталог выставки. Центр искусств Уолкера, Миннеаполис, 1993)
- E.Williams and A.Noël. *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978* (1997)

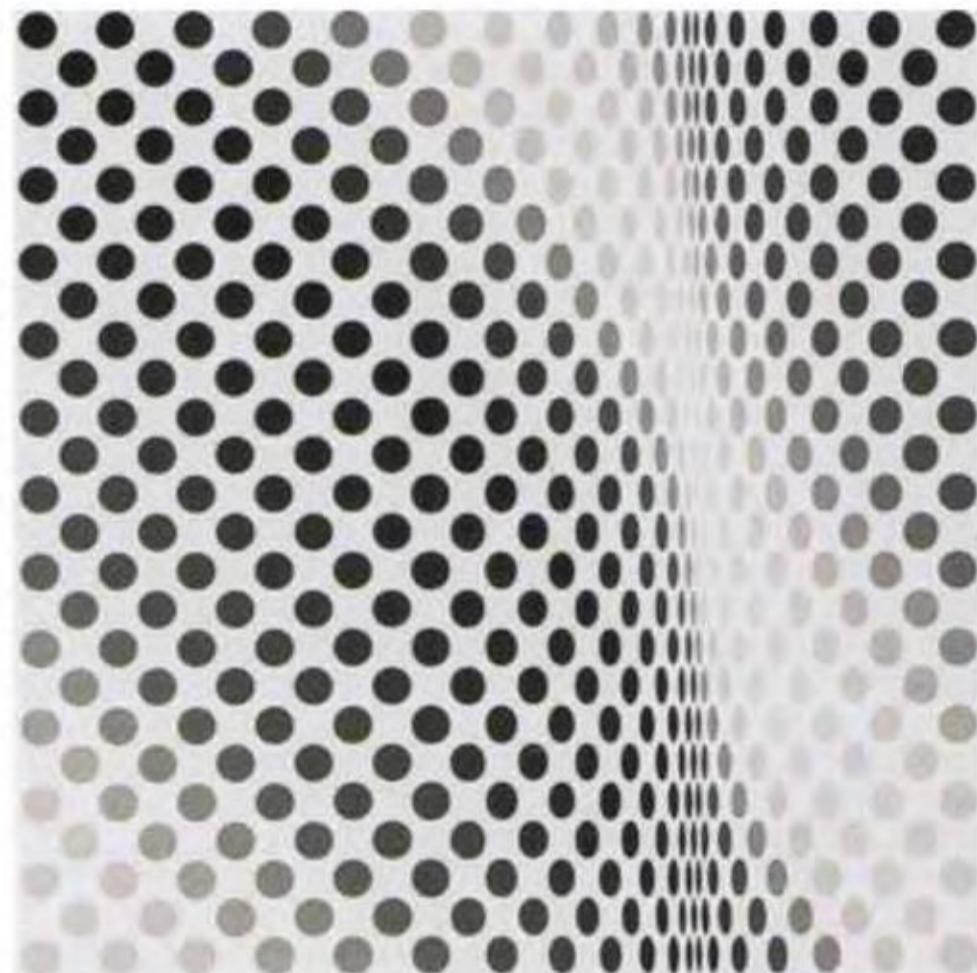
Испытать воздействие произведения искусства важнее, чем понять его.

ВИКТОР ВАЗАРЕЛИ

Хотя любое искусство в известной степени полагается на обман зрения, оп-арт специально использует этот оптический феномен, чтобы нарушить обычный процесс восприятия. Составленная из четких геометрических узоров в черном и белом цвете или сочетаний очень интенсивных цветов, живопись оп-арта вибрирует, ослепляет и мерцает, создавая эффект муара, иллюзию движения или появления изображений.

К середине 1960-х годов падкий на все модное художественный мир Нью-Йорка уже объявил о кончине *поп-арта и начал искать ему замену. Нашли ее на выставке «Ответный взгляд» (The Responsive Eye) 1965 года в нью-йоркском Музее современного искусства, куратором которой был Уильям Ч. Зейц (см. также *искусство ассамбляжа). Хотя в экспозиции были представлены *постживописная абстракция, *GRAV и *«конкретное искусство», общее внимание привлекли те, кого Зейц называл «перцепционными абстракционистами». Для американцев Ричарда Анушкевича (род. 1930) и Ларри Пунза (род. 1937), британцев Майкла Киднера (род. 1917), Бриджет Райли (род. 1931) и живущего во Франции венгра Виктора Вазарели (1908–1997) это стало прелюдией пристального внимания к ним со стороны средств массовой информации.

Перед началом выставки их творчество окрестили «оп-артом» (сокращение от «optical art», по аналогии с поп-артом), причем это сделали не специалисты – художники или критики, а средства массовой информации. Впервые название появилось в анонимной статье журнала *Time* в октябре 1964 года, и ко времени открытия выставки 1965 года оно уже широко употреблялось. Новое направление в искусстве моментально завладело массовым воображением: уже на первый, закрытый, просмотр выставки «Чувствительный глаз» посетители пришли в одежде, вдохновленной оп-артом. Новый стиль быстро получил распространение в моде, интерьере и графике. Как это было и с поп-артом, мгновенная популярность вовсе не заворожила критиков, особенно в США, где сторонники *абстрактного экспрессионизма, *минимализма и *постживописной абстракции объявили оп-арт «ловким трюком». Самы художники относились к своей популярности неоднозначно. Бриджет Райли, чьи работы публика приняла с энтузиазмом, пригрозила одному производителю платьев «в стиле Райли» судебным иском. Она публично заявила, что из-за «коммерциализации, моды и истеричной сенсационности» мир искусства оказался оторван от общества и людей. Присущее Райли замечательное использование геометрических форм в черно-белом сочетании создает эффект ритма и искривления пространства. В позднем творчестве она отошла от черно-белых

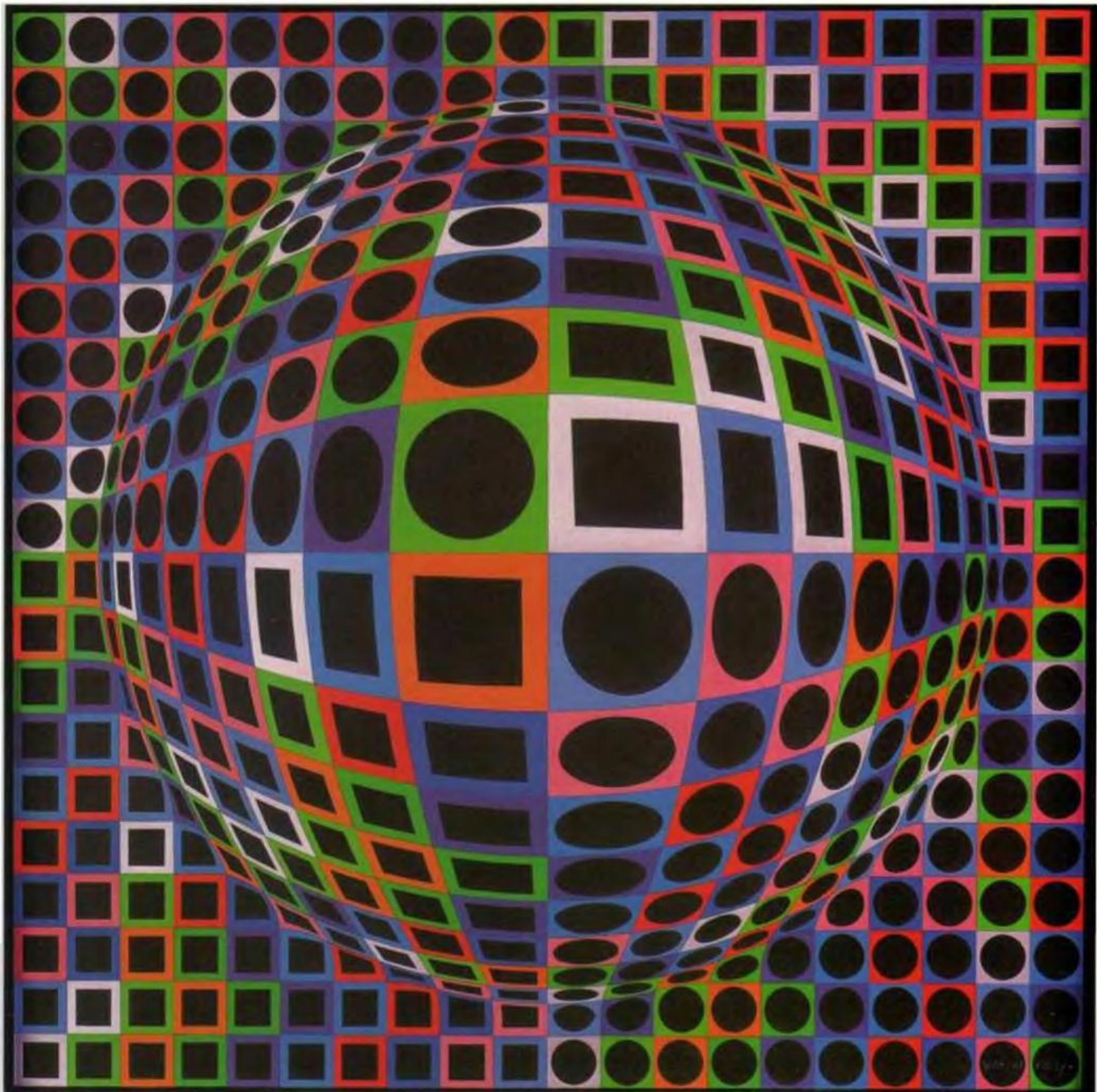


сочетаний и стала использовать контрастные цвета и тональные вариации.

Хотя оп-арт казался чем-то абсолютно новым, он имел свои корни, особенно в Европе, где критики обнаружили его источники в традиционной технике «обманки», или trompe l'oeil (фр. – обман зрения). Художники двадцатого века, связанные с *Баухаузом, *дадаизмом, *конструктивизмом, *орфизмом, *футуризмом и *неоимпрессионизмом, также интересовались визуальным восприятием и иллюзией. Например, в начале 1920-х годов дадаисты Марсель Дюшан и Ман Рэй исследовали оптические иллюзии с помощью «Вращающихся стеклянных пластин (Точная оптика)». Ласло Мохой-Надь (см. *кинетическое искусство и *Баухауз) и Йозеф Альберс (см. *Баухауз) также изучали визуальные эффекты, возникающие при взаимодействии

Вверху **Бриджет Райли. Пауза. 1964** Хотя индустрия моды моментально сделала ранние черно-белые картины Райли признаком шика (отчасти к сожалению художницы), они были какими угодно, но только не расслабляющими; напротив, они рождали пугающее ощущение путаницы и дезориентации.

Напротив **Виктор Вазарели. Вега-Джонджи-2. 1971** Вазарели был убежден в том, что понимание его творчества менее важно для зрителей, чем испытанное ими физическое воздействие. Для своих картин, основанных на иллюзии многомерности, он придумал термин «кинетическое искусство».



света, пространства, движения, перспективы и цвета, и их работы приобрели широкую известность в Европе и США.

Виктора Вазарели, самого известного художника оп-арта, больше всего интересовала иллюзия движения. В 1929 году он учился в Будапеште у венгерского *«активиста» Шандора Бортника и, подобно другим «активистам» и художникам группы GRAV (для которых позднее послужил источником вдохновения), стремился изобрести искусство, которое было бы всеобъемлющим, коллективным и утопическим. Вазарели хотел создать орнаменты, которые могли бы быть реализованы другими людьми или машинами и которые можно было бы интегрировать в архитектуру

и градостроительство. Его конечной целью было создание нового общества, «нового города – геометрического, солнечного и полного красок». Он считал, что его серии «Планетарный фольклор» содействуют этой цели, поскольку их можно использовать в архитектуре и градостроительстве. В 1950-х годах Вазарели и других европейских художников оп-арта поддерживала парижская галерея Дениз Рене, и ряд их работ были показаны на знаковой выставке 1955 года «Движение».

Искусство оп-арта нуждается в зрителях, чтобы быть «законченным». В этом смысле, работы художников оп-арта – «виртуальные», побуждающие зрителя задуматься

о процессах восприятия и об иллюзорной природе реальности. Все это связывает он-арт с некоторыми современными направлениями, например, такими как *флюксус, *гиперреализм и GRAV, а также с теориями гештальт-психологии (целое ощущается большим, чем совокупность его частей) и новыми открытиями в психологии и физиологии восприятия. Иллюзия движения или метаморфоза – неотъемлемая часть он-арта – также является важной чертой кинетизма.

Несмотря на то что он-арт быстро вышел из моды, в 1980-х годах его образы и технические приемы были возрождены новым поколением художников, таких как американец Филипп Таффе (род. 1955) и голландец Петер Сейф (род. 1958). Вновь пробудившийся интерес заставил заново оценить по достоинству творчество энтузиастов он-арта: это Бриджет Райли, американец Джуллан Станчак (род. 1928) и англичанин Патрик Хьюз (род. 1939), создававший трехмерные рельефные картины с 1964 года.

ПОСТЖИВОПИСНАЯ АБСТРАКЦИЯ

Ты видишь то, что ты видишь.

ФРЭНК СТЕЛЛА, 1966

Термин «постживописная абстракция» придумал в 1964 году влиятельный американский критик Клемент Гринберг (1909–1994) для выставки в Окружном художественном музее Лос-Анджелеса, куратором которой он был. Под этим термином были объединены различные индивидуальные стили, например, «живопись жестких контуров», связанная с именами Эла Хелда (род. 1928), Элсвурта Келли (род. 1923), Фрэнка Стеллы (род. 1936) и Джека Янгермана (род. 1926); «живопись пятна» – работы Хелен Франкенталер (род. 1928), Джоан Митчелл (1926–1992) и Джулз Олитски (род. 1922); творчество «вашингтонских художников цвета» – Джин Дейвис (1920–1985), Морриса Луиса (1912–1962) и Кеннетта Ноланда (род. 1924); «систематическая живопись», к которой относятся работы Йозефа Альберса (1888–1976), Эда Рейнхардта (1913–1967), Стеллы и Янгермана; «минималистская живопись», с которой связывают творчество Роберта Мэнголда (род. 1937), Агнес Мартин (род. 1912), Брайс Марден (род. 1938) и Роберта Римана (род. 1930).

Все эти разные типы американской абстрактной живописи выросли из *абстрактного экспрессионизма в конце 1950-х – начале 1960-х годов и, в некотором роде, выступали против него. В большинстве случаев новые абстракционисты избегали открытой эмоциональности абстрактного экспрессионизма и отвергали экспрессивные жестикуляционные мазки и тактильные поверхности «живописи действия», выбирая более спокойный, безликий подход. И хотя некоторые их визуальные особенности и живописные техники демонстрируют близость к «абстрактным

Основные собрания

Центр искусств Диа, Нью-Йорк
Фонд Вазарели, Экс-ан-Прованс, Франция
Художественный центр Хени-ОНстад, Хёвикодден, Норвегия
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

K.Moffett. *Larry Poons* (Каталог выставки, Музей изящных искусств, Бостон, 1981)
M.Kidner. *Michael Kidner* (1984)
V.Vasarely. *Vasarely* (1994)
B.Riley. *Bridget Riley* (2000)



экспрессионистам» Барнетту Ньюмену и Марку Ротко, они не разделяли трансценденталистские убеждения последних относительно искусства. Взамен они стремились подчеркнуть скорее предметность картины, чем ее иллюзорность. Имевшие определенную форму холсты подчеркивали единство живописного изображения, формы и размера картины.



Под влиянием Рейнхардта, проповедовавшего «искусство ради искусства», они отвергли социально-утопические устремления *«конкретных» художников, чье творчество порой напоминает их собственное.

Картинами с черными полосами Стеллы были показаны в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1959 году. Непосредственность и откровенность его изображений прямо говорили о том, что это были живописные объекты, а не *экзистенциальные опыты или средства социального комментария. Некоторые критики назвали Стеллу «самоуверенным» человеком и даже «малолетним преступником», а его отказ от заветных романтических живописных свойств «абстрактного экспрессионизма» расценили как пощечину. Тем не менее, в глазах других художников он предложил выход из тупика «абстрактного экспрессионизма».

Для Гринберга — самого красноречивого поборника постживописной абстракции — история современного искусства от *кубизма через *абстрактный экспрессионизм к постживописной абстракции полна пуритских превращений. Он был убежден, что каждая художественная форма идентична тем качествам, которые составляют ее сущность; следовательно, живопись как визуальное искусство должна сводиться к визуальным или оптическим опытам и избегать каких-либо ассоциаций со скульптурой, архитектурой, театром, музыкой или литературой. Произведения постживопис-

ной абстракции, в которых акцент делался на формальных качествах, использовании чисто оптических свойств пигмента, придании особого значения форме холста и гладкости поверхности картины, олицетворяли для Гринберга высшую форму искусства 1960-х годов. Другие стили того времени, такие, например, как *поп-арт и *минимализм, он не считал «новшеством в искусстве», хотя, по сути, художников всех трех направлений объединяли «вещественная» анти-экспрессионистская позиция и недоверие к тому, что Джаспер Джонс (см. *неодадаизм) называл «войну артистического эго».

Влияние Гринберга оказалось значительным, и постживописная абстракция доминировала на музейных выставках 1960-х и 1970-х годов. В конце 1970-х, с появлением и активным развитием *постмодернизма, произошла обратная реакция: модернизм Гринберга был оспорен и художниками, и критиками. Как написал критик Ким Левин в статье «Прощай, модернизм» (*Arts Magazine*, 1979): «Господствующая тенденция постепенно иссякла, минимизировавшись и концептуализировавшись до состояния забвения, однако, в конце концов, нам наскучила вся эта безупречность».

Основные сокращения

Музей современного искусства Кемпера, Канзас-Сити,

Миссури

Музей современного искусства, Сан-Диего, Калифорния

Национальный музей американского искусства,

Вашингтон

Художественный музей, Портленд, Орегон

Литература

W.Rubin. *Frank Stella: Paintings from 1958 to 1965* (1986)

K.Wilkin. *Kenneth Noland* (1990)

R.Armstrong. *Al Held* (1991)

B.Haskell. *Agnes Martin* (1992)

W.Seitz. *Art in the Age of Aquarius* (1992)

D.Waldman. *Ellsworth Kelly: A Retrospective* (1996)

Вверху: **Фрэнк Стелла. Никогда ничего не происходит. 1964**

В огромных полотнах с черными полосами, написанными от руки поверх идеального геометрического рисунка, с просвечивающим между ними холстом, соединены аспекты и жестикуляционной, и геометрической абстракции. Кажется, что художник иронизирует над обеими.

Напротив: **Кеннет Ноланд. Первый. 1958** Ноланд предпочитал использовать четкие очертания, простые мотивы и чистые цвета (часто рисуя акриловой краской). Его техника нанесения краски на незагрунтованный холст помогала скрыть прикосновение руки художника и тактильные качества поверхности.

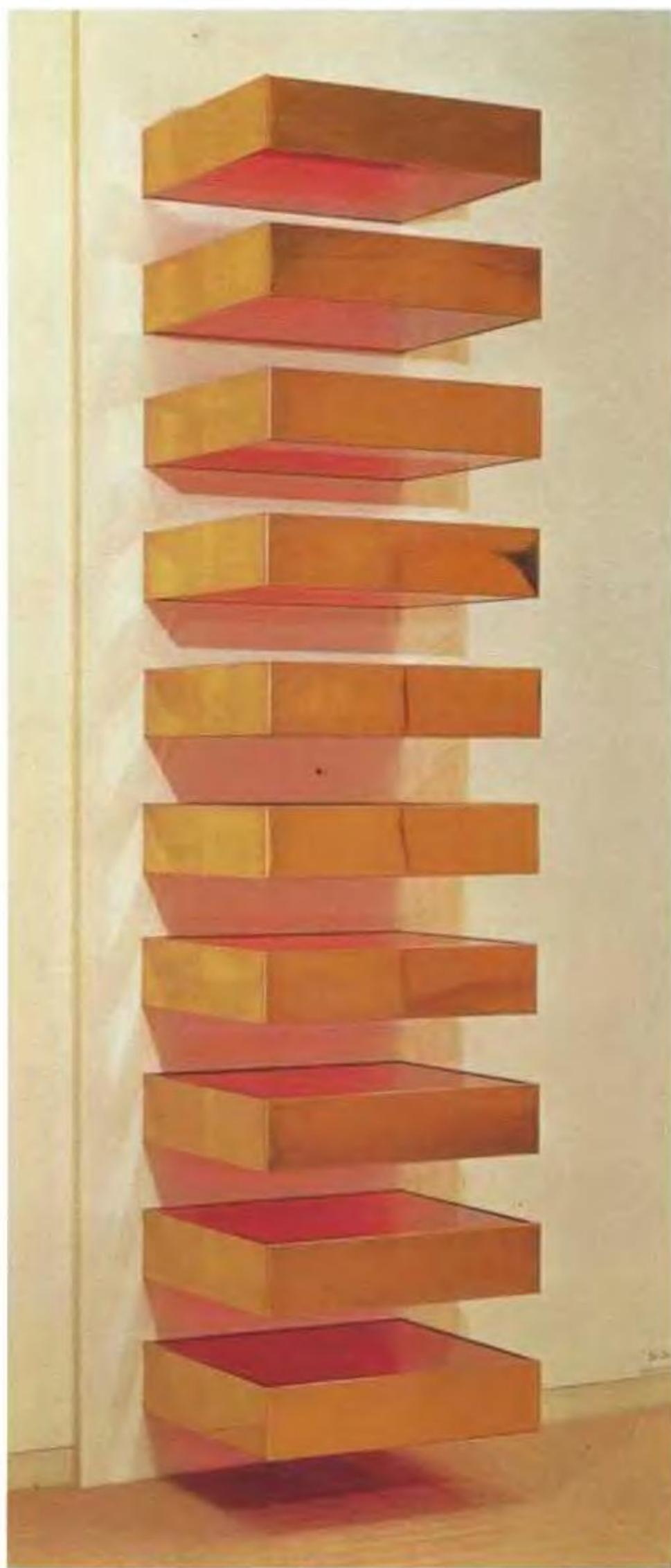


**1965—
ДО НАШИХ ДНЕЙ
ПОСЛЕ АВАНГАРДА**

МИНИМАЛИЗМ

Самое неправильное в картине состоит в том, что это прямоугольник, распластанный по стене.

ДОНАЛД ДЖАДД, 1965



Минимализм привлек внимание художественного мира Нью-Йорка между 1963 и 1965 годами после персональных выставок Дональда Джадда (1928–1994), Роберта Морриса (род. 1931), Дэна Флейвина (1933–1996) и Карла Андре (род. 1935). И хотя никакой организованной группы или направления тогда не существовало, критики стали называть «минимализмом» (наряду с другими многочисленными наименованиями — «искусство первичных структур», «искусство унитарных объектов», «искусство ABC» и «хладнокровное искусство») простые на вид геометрические конструкции этих художников.

Самим авторам этот термин не нравился из-за присутствующего в нем негативного подтекста, словно их искусство было упрощенным и лишенным «художественного содержания». В некотором смысле минималисты поплатились за явный интерес к творчеству русских *конструктивистов и *супрематистов, особенно тех, чьи работы тяготели к откровенной абстракции. «Черный квадрат» (1915) супрематиста Казимира Малевича был важным индикатором нового вида искусства — демонстрации не-утилитарного и не-изобразительного.

Минимализм превратился в направление после крупной обзорной выставки «Первичные структуры: молодые американские и британские скульпторы», устроенной в нью-йоркском Еврейском музее в 1966 году. Вскоре после этого термин «минимализм» стали употреблять по отношению к американским скульпторам — Андре, Ричарду Артшвагеру (род. 1923), Рональду Бладену (1918–1988), Ларри Беллу (род. 1939), Флейвину, Джадду, Солу Левитту (род. 1928), Моррису, Беверли Пеппер (род. 1924), Ричарду Серра (род. 1939) и Тони Смиту (1912–1980); а также англичанам — эрту Энтони Каро (род. 1924), Филиппу Кингу (род. 1934), Уильяму Такеру (род. 1935), Тому Скотту (род. 1937) и картинам *«постживописных абстракционистов».

Джадд, изучавший философию и историю искусства в Колумбийском университете в Нью-Йорке, был одним из самых интересных интерпретаторов искусства, созданного им самим и другими минималистами. В своей основополагающей статье 1965 года «Специфические объекты» Джадд писал:

Слева: **Дональд Джадд. Без названия. 1969** — Три измерения — вот реальное пространство. Оно избавляет от проблемы иллюзионизма в картине... Жестких границ у живописи больше не существует» — Дональд Джадд, «Специфические объекты», 1965

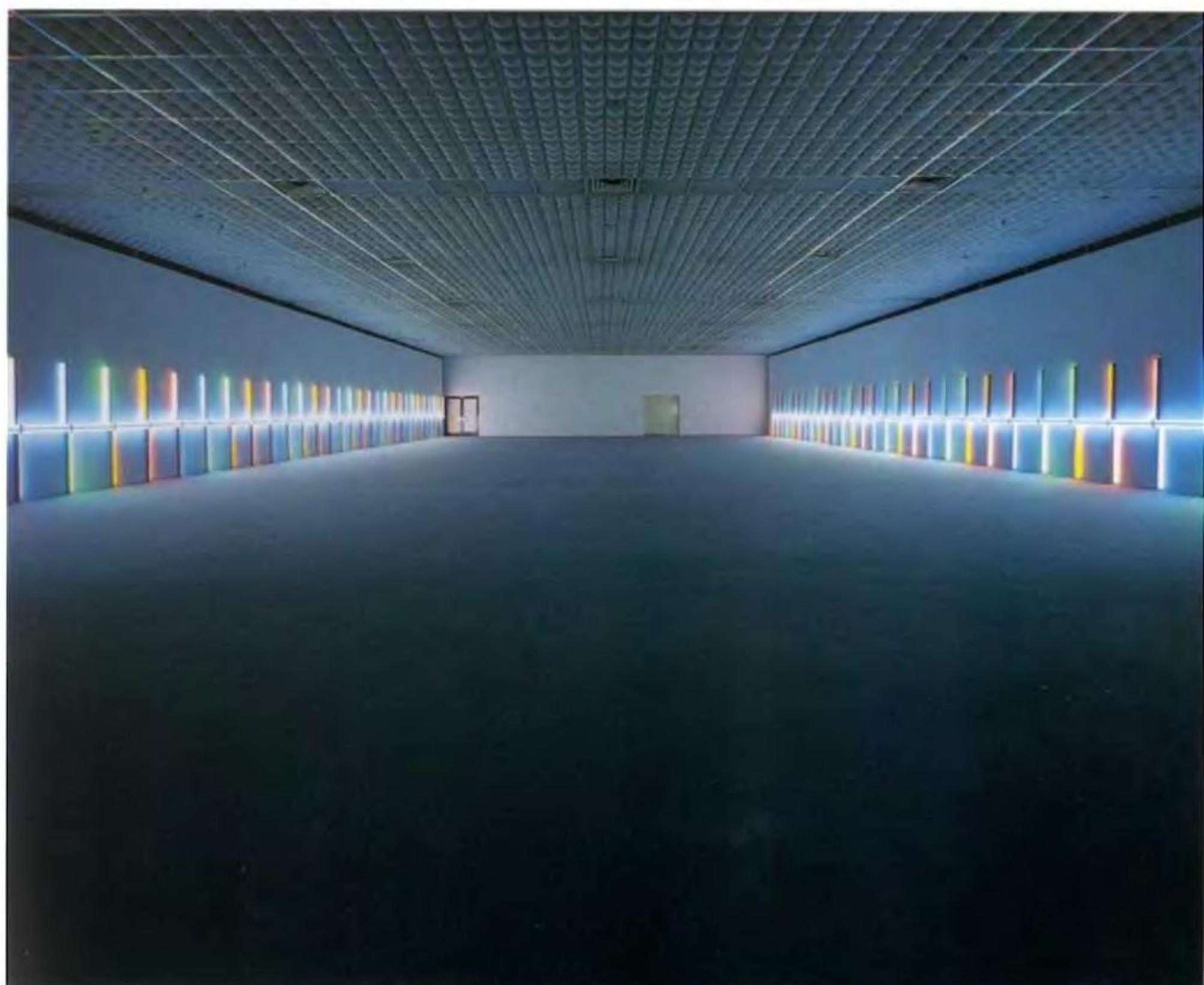
Напротив: **Дэн Флейвин. Инсталляция с флюоресцентным светом. 1974** Флейвин использовал в своих инсталляциях флюоресцентные световые трубы, пространство, в котором они были установлены, само превратилось в художественный объект. Благодаря световым и пространственным эффектам произведение искусства словно «дематериализуется».

В сущности, реальное пространство более убедительно и определенно, чем изображение на холсте... Новое произведение искусства, безусловно, внешне больше похоже на скульптуру, чем на то, что создает живопись, но оно ближе к живописи... В отличие от скульптуры, здесь важен цвет.

Художники, о которых говорил Джадд, — Фрэнк Стедла (см. *постживописная абстракция), *неодадаисты Роберт Раушенберг, Джон Чемберлен, Клас Олденбург и «новый реалист» Ив Клейн — создавали работы, не подходившие под существующие категории живописи или скульптуры, но сочетающие элементы обоих (см. *искусство ассамбляжа). Джадд называл их «специфическими объектами». Этот термин часто используют и по отношению к его собственному творчеству. С 1961 года он стал работать в трех измерениях. Его настенные полки разрушили традиционное представление о живописной работе (плоскость на стене) и скульптуре (объем на постаменте), вызвав вопрос по существу: настенные полки — это живопись или скульптура? Полки покрыты краской, как это делается в живописных работах, но они выступают из стены, поэтому сама стена

становится частью произведения искусства. Кроме того, они сделаны из материалов, которые иногда используются в скульптуре, таких как kleеная фанера, алюминий, оргстекло, железо и нержавеющая сталь. Эти простые конструкции рождают множество сложных толкований. Постоянным предметом обсуждения стало взаимодействие между негативным и позитивным пространствами в реальных объектах и самих объектов с их непосредственным окружением, например, с пространством музея или галереи. В 1971 году Джадд взял под свой контроль эту проблему, переехав из Нью-Йорка в городок Марфа в Техасе, где превратил несколько зданий в постоянные экспозиции с инсталляциями как своих работ, так и работ других художников.

Моррис в своих кубических объемах (1965) исследует те же вопросы. Большие зеркальные предметы, зрители и пространство галереи взаимодействуют как части постоянно изменяющегося арт-объекта, что придает драматизм акту восприятия, усиливает визуальное впечатление и экспрессию пространства и движения. Подобные трактовки объединяют минимализм с *перформансом и *лэнд-артом. Моррис также работал в этих направлениях. Однако





в его высказывании 1966 года подчеркивается парадокс простоты:

Простоту формы вовсе не обязательно отождествлять с простотой впечатления. Унитарные формы не ослабливают взаимоотношений. Они упорядочивают их.

Флейвин исследовал темы, связанные с пространством и светом. Он знаменит, главным образом, своими флюоресцентными световыми скульптурами, или «пространствами», такими, например, как «Розовое и золотое» 1968 года. Эти работы кажутся воплощением особой минималистской цели: показать предмет таким, какой он есть. Тем не менее, благодаря использованию света и пространства, в котором устанавливались неоновые трубы (они освещали окружающие поверхности и создавали на них отражения), «скульптуры» Флейвина приближаются к состоянию дематериализации, не зависящему от самого объекта. «Символизация становится все менее значимой», — писал Флейвин о минимализме в 1967 году. Как и Джадд, Флейвин изучал историю искусства в Колумбийском университете и всегда признавал наличие в своих работах многочисленных отсылок к различным художественным явлениям, например, к реди-мэйд Марселя Дюшана (см. *дадаизм) или работам конструктивистов. «Памятник В. Татлину» (1964) Флейвина представляет собой композицию из неоновых трубок, напоминающую

о ранних попытках Татлина соединить эстетику и технологию. Флейвин признавал также, что его «Диагональ 25 мая 1963 года» — желтая неоновая трубка, расположенная под углом 45° к полу — была вдохновлена «Бесконечными колоннами» (ок. 1920) Константина Бранкузи (см. *Парижская школа) и ему же посвящена. В этой работе есть нечто от трансцендентной ауры скульптуры Бранкузи, а инсталляции Флейвина обращали на себя внимание благодаря их «сакральному характеру».

Для Андре важными источниками вдохновения стали модульные скульптуры Бранкузи и полосатые картины Стеллы с присущей им внутренней соразмерностью. Андре экспериментировал с различными цветами и массами из металла и других материалов, исследуя проблемы правильного расположения скульптуры и ее взаимоотношений с человеческим телом. В работе «Произведение искусства из 37 частей» (1969), предназначеннной для Музея Гуттенхайма в Нью-Йорке, тридцать шесть отдельных фрагментов соединяются в «тридцать седьмую» форму. В отличие от традиционной скульптуры, вертикальной или стоящей на постаменте, эта работа была горизонтальной — она лежала на полу, словно ковер. Зрители приглашали «взаимодействовать» с работой, пройтись по ней, чтобы ощутить — как осязательно, так и визуально — особенности разных видов металла, послуживших исходным материалом.

Когда минималистское искусство впервые появилось, многие критики и крикливая публика нашли его холодным, безликим и суровым. Часто используемые промышленные материалы, собранные на заводе, не были похожи на «искусство». Сейчас трудно понять многие резкие высказывания критики, поскольку во второй половине двадцатого века понятие «искусство» стало трактоваться более широко. Например, у Джадда были работы, сделанные на заказ по его эскизам, но от этого они не стали менее «джаддовскими», а откровенная чувственность материалов и поверхностей многих минималистских работ кажется какой угодно, но только не «холодной». Световые инсталляции Флейвина превращали пространство галерей или музея в нечто эфемерное: настенные скульптуры Джадда отбрасывали отблески на стены, как витражные окна в соборах; лежащие на полу работы Андре вызывали ассоциации с мерцающей мозаикой или... стеганым одеялом. При ограниченном количестве элементов в каждом объекте авторы достигали отнюдь не минимального художественного эффекта.

Очевидное неприятие сентиментальности сближает минимализм с другими видами искусства 1950-х и 1960-х годов — от французского «нового романа» и кино «новой волны» до *неодадаизма, *поп-арта и *постживописной абстракции. Отстранение художника от процесса создания произведения искусства и привлечение к творческому

Вверху **Карл Андре. Эквивалент VIII. 1978** Приобретение этой композиции из кирпичей лондонской Галереей Тейт вызвало жесткую критику в британской прессе. Утверждение, что простые строительные материалы, тщательно расставленные в музее или галерее, привносят ощущение естественности и подлинности, убедило не каждого.

Напротив: **«Фостер и партнеры» и сэр Энтони Каро. Мост Миллениум, Лондон, 2000** Этот плоский подвесной мост, который его создатели назвали «минималистской интервенцией», заключает в себе легкость и простоту первоначального концептуального эскиза



процессу интеллекта зрителя напоминает об элементах *концептуального искусства. В последние годы термин «минимализм» часто используют по отношению к дизайнёрам интерьеров и мебели, графическим дизайнерам и модельерам, чьим работам свойственны чистота и строгость линий и рациональный декор (как это ни парадоксально, именно поэтому они производят впечатление эксклюзивности и роскоши).

В 1960-е годы творчество некоторых композиторов ассоциировалось с минимализмом, хотя сам термин стали употреблять применительно к музыке лишь в начале 1970-х годов. В своей практике они во многом опирались на опыт визуальных искусств; прибегая к таким характерным приемам, как статическая гармония и повторы, используя нетрадиционные инструменты, они стремились свести к минимуму композиционные средства. Музыкальные произведения, созданные с помощью модульных или повторяющихся конструкций и шаблонов (например, сочинения Терри Райли, Стива Райха или Филипа Гласса), напоминают работы художников-минималистов, которые опирались на принцип упорядоченности, прибегая к некой, казалось бы, не имеющей значения, «координатной сетке» в качестве основы для чистых форм выражения, чей смысл не поддается толкованию. Некоторые композиторы – в том числе Ла Монт Янг и Джон Кейдж – считали свои работы родственными творчеству художников *перформанса, *флюксуса и *концептуализма.

Хотя формально в архитектуре не существует минималистской школы, многие архитекторы-модернисты стремились в своих проектах к чистоте и строгости стиля, который можно смело назвать минимализмом (см. *пуризм и *интернациональный стиль). Среди них – Людвиг Мис ван дер Роз, превосходно сформулировавший принцип «меньше – значит больше», и мексиканский архитектор Луис Барраган (1902–1988), чей дом в Такубайя в Мехико (1947) знаменит благодаря геометрической безупречности форм и энергичному цветовому решению. Живопись, скульптура и архитектура соединились в *Torres Ciudad Satelite* (1957–1958) – памятнике, созданном Барраганом совместно со скульптором Матиасом Герицем (1915–1990). Расположенный на автостраде в городе-спутнике Мехико Сиудаде, он представляет собой пять раскрашенных башен из бетона высотой от 49 до 58 метров, известных также под названием «башни без функции».

В 1980-х годах новое поколение выдающихся японских архитекторов, среди которых Кадзуо Шинохара (род. 1925), Фумихико Маки (род. 1928), Атара Исодзаки (род. 1931) и Тадао Андо (род. 1941), создали минималистские работы,

под влиянием как классического стиля дзэн-буддизма, так и европейского модернизма. Один из ярких примеров – здание Национального музея современного искусства в Киото (1986), спроектированное Маки, со строгим фасадом из гранита и стекла, инспирированным четкой планировкой города.

Архитекторы *хай-тека также разделяли стремления минималистов и использовали их технологии. Результатом этой взаимной симпатии стало сотрудничество скульптора эпохи Энтони Каро, архитектурной фирмы «Фостер и партнеры» и инженерной фирмы «Ове Арун и партнеры» при создании подвесного моста Миллениум (2000) в Лондоне. Спустя три дня после открытия моста движение по нему пришлось прекратить, чтобы скорректировать получившее широкую огласку «раскачивание», вызванное эффектом резонанса. В наши дни мост прекрасно функционирует, представляя собой и «рисунок в пространстве», и «скульптуру» – термин Каро, который с 1989 года употребляется для характеристики его архитектурных конструкций.

Хотя безупречная интеллектуальная природа минимализма вышла из моды в 1980-х годах, некоторые особенности стиля позднее проникли в репертуар молодого поколения художников. Сосредоточенный на влиянии контекста и театральности зрительного восприятия, минимализм оказал косвенное, но весьма сильное влияние на последующее развитие *концептуального искусства, *перформанса и *инсталляции, обеспечив почву, на которой вырос *постмодернизм.

Основные собрания

- Фонд Чинати, Марфа, Техас
- Музей современного искусства, Форт-Уорт, Техас
- Художественный музей Монтклэр, Нью-Джерси
- Музей Бойманса – ван Бейнинген, Роттердам, Нидерланды
- Музей современного искусства, Нью-Йорк
- Галерея Тейт, Лондон

Литература

- D.Judd. *Complete Writings, 1959–1975* (1975)
- K.Baker. *Minimalism* (1988)
- G.Battcock (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology* (1995)
- M.Toy. *Aspects of Minimal Architecture* (1994)
- D.Batchelor. *Minimalism* (1999)
- J.Meyer. *Minimalism* (2001)

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Быть сегодня художником – значит спорить с природой искусства.

ДЖОЗЕФ КОШУТ, ARTS MAGAZINE, 1969

Как особый вид искусства или направление концептуальное искусство появилось в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Его часто называли «искусством идей» или «информационным искусством». Основной принцип концептуализма состоит в том, что подлинное произведение искусства создают идеи или концепции. В *боди-арте, *перформансе, *инсталляции, *видео-арте, *саунд-арте, *лэнд-арте или деятельности *флюкса объект, инсталляция, действие или документация осознавались не более чем средством передачи концепции, идеи. Концептуальное искусство в своих самых крайних проявлениях полностью отказывается от физического объекта, используя для передачи идеи вербальное или письменное сообщение.

Основное влияние на концептуализм оказали творчество и идеи Марселя Дюшана (см. *дадаизм). Определяющим «прото-концептуалистом» Дюшан стал благодаря его сомнениям в верности существующих критериев искусства, идеям включения зрителя – его интеллекта, органов чувств и тела – в процесс создания и восприятия искусства, а также благодаря тому, что он ставил идею выше традиционных понятий стиля и красоты.

Бурному развитию концептуального искусства в конце 1960-х годов предшествовали некоторые *неодадаистские работы и акции: «Стертый рисунок де Кунинга» Роберта Раушенберга (1953; эта работа действительно была создана путем стирания рисунка, подаренного Раушенбергу Виллемом де Кунингом; см. *«комбинации») и его портрет-телефограмма Ирис Клер – «Это – портрет Ирис Клер, раз я так говорю» (1961); попытка полета, предпринятая французским *«новым реалистом» Ивом Клейном и увековеченная в фотографии «Прыжок в пустоту» (1960), его выставка и продажа «зон нематериальности» 1958 и 1959 годов; надписи итальянца Пьеро Манцони (1933–1963) на телах людей в 1961 году, а также консервирование, маркировка, нумерация и подписи на девяноста банках с его собственными экскрементами – «Дерьмо художника» (1961). Эд Кинхолц, художник *франк-арта, уже в 1963 году называл свои работы «картина-ми-концепциями». Тогда же была опубликована «Антология» композитора Ла Монт Янга, в нее вошло эссе «Искусство концепции», написанное художником флюкса Харри Флинтом (род. 1940), который сформулировал следующее определение концептуального искусства:

«Искусство концепции» – это, прежде всего, искусство, материалом которого являются концепции, подобно тому как материалом, например, музыки является звук. Поскольку концепции тесно связаны с языком, искусство концепции – это разновидность искусства, материалом которого является язык.

Затем концептуальное искусство было охарактеризовано двумя его главными деятелями – американцем Солом Левиттом (род. 1928) и Джозефом Кошутом (род. 1945). В статье 1967 года «Заметки о концептуальном искусстве» Левитт написал, что оно «создано для того, чтобы завладеть скорее разумом зрителя, чем его глазами или эмоциями», заявив, что «идея сама по себе, даже и не воплощенная зримо, является таким же произведением искусства, как любой законченный продукт».

По мнению Кошута, главная задача художника – обнаружить и дать определение природы и языка искусства. В своей напоминающей манифест работе «Искусство после философии» (1969) он писал, что «только обоснование

Слева: **Джозеф Кошут. Один и три стула. 1965** Три равноценные части – стул, его фотография и распечатанное определение слова «стул» из словаря – составляют художественное произведение. По словам одного критика, это – «движение от реального к идеальному». Вместе с Левиттом, Кошут помог определить параметры концептуального искусства.

Напротив: **Йозеф Бойс. Свора. 1969** Спасенный после крушения военного самолета татарами, обернувшими его тело в войлок, пропитанный жиром. Бойс использовал эти же материалы в качестве художественных символов исцеления и выживания





искусства является искусством. Искусство – это определение искусства». Теории Кошута подпитывались интересом к лингвистическому анализу и структурализму. Эд Рейнхардт (один из самых крупных представителей *постживописной абстракции и *минимализма) объявил в 1961 году: «То, что можно сказать об искусстве, уже есть искусство. Искусство – это искусство и все остальное. Искусство, подобное «искусству» – не что иное, как «искусство». То, что не является искусством, – не искусство». Ранний пример концептуализма Кошута – «Один и три стула» (1965) – предназначался для того, чтобы зритель смог осознать лингвистическую природу искусства и реальности, взаимодействие между идеей и ее визуальным или вербальным представлением.

Несмотря на то что родиной термина был Нью-Йорк, его вскоре стали употреблять художники разных стран, трансформируя концептуальное искусство в обширное международное направление. С концептуализмом были тесно связаны: американцы Джон Бальдессари (род. 1931), Роберт Барри (род. 1936), Мел Бохнер (род. 1940), Дэн Грэм (род. 1942), Дуглас Хьюблер (1924–1997), Уильям Уэгман (род. 1942) и Лоуренс Уэйнер (род. 1940); немцы Йозеф Бойс (1921–1986), Ханне Дарбовен (род. 1941), Ханс Хааке (род. 1936) и Герхард Рихтер (род. 1932); японцы Сюсаку Аракава (род. 1936) и Он Кавара (род. 1932); бельгиец Марсель Бротарс (1924–1976); голландец Ян Диббетс (род. 1941); англичане Виктор Берджин (род. 1931) и Майкл Крейг-Мартин (род. 1941); группа «Искусство и язык», существовавшая в Англии и Нью-Йорке, и жившие в Париже французские и швейцарские художники из группы «ВМРТ», особенно Даниэль Бюрен (род. 1938, см. *лэнд-арт). Большие обзорные выставки предоставили отчет о деятельности концептуалистов к 1969 году. Сам термин был официально признан после выставки 1970 года «Концептуальное искусство и концептуальные подходы», проходившей в нью-йоркском Культурном центре, и окончательно закрепился после «Информационной выставки» в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1970 году.

Многие концептуалисты выбирали для своих произведений формы документов, докладов, фильмов, видео-роликов, перформансов, фотографий, инсталляций, карт или математических формул. Они часто использовали форматы, которые визуально – в традиционном понимании искусства –

были неинтересны в плане привлечения внимания к главной идеи или посланию. Действия или представленные мысли могли состояться в любом месте, пространстве или времени, даже просто в голове зрителя. Безусловным было желание демистифицировать акт творчества и дать возможность художнику, и зрителю находиться вне интересов художественного рынка.

Лоуренс Уэйнер в 1968 году бросил живопись и занялся созданием проектов – на бумаге или непосредственно на стенах галереи. «Заголовок» каждого произведения искусства объяснял, каков был его замысел и каким его мог представить каждый зритель, учитывая разнообразные индивидуальные варианты работы. Как выразился Уэйнер: «Как только вы поймете мою работу, она станет вашей. Ведь я никак не смогу залезть в чью-то голову и стереть это». Не только Уэйнер, но и многие другие концептуалисты, такие как Кошут, Барри, Бальдессари, группа «Искусство и язык», разделяли увлеченность языком. У художников *поп-арта Роберта Индианы и Эдварда Руша слова выполняли также функцию изображения, их работы подлежали воспроизведению, и акцент делался на том, что изображения и слова можно расшифровать и прочитать.

Хотя Сол Левитт вначале считал себя минималистом, он настаивал на том, что это была концептуальная форма. Наряду с основополагающими эссе о концептуальном искусстве, он также создал ряд хорошо известных произведений. Стремясь устраниТЬ все элементы случайности и субъективности, он выполнял серийные работы, составленные из номеров и букв, которые можно было читать, как рассказ, а также «рисунки на стене» из переплетения линий – их мог нарисовать любой добровольный помощник художника после получения точных инструкций.

Многие концептуалисты раннего периода были увлечены языком искусства. В 1970-е годы, когда понятие «искусство» начали трактовать более широко, художники стали создавать работы, включающие природные явления (Барри, Диббетс, Хааке и художники лэнд-арта), повествование или написание рассказа с оттенком юмора и иронии (Аракава, Бальдессари, Кавара и Уэгман); работы, исследовавшие способность искусства изменять жизнь и институты (Бойс, Бюрен и Хааке), а также работы, в которых подвергались критике властные структуры художественного мира и – шире – социальные, экономические и политические условия во всем мире (Бротарс, Бюрен, Берджин и Хааке). Большинство концептуалистских работ обращались к интеллекту зрителя: это искусство? кто определяет это? кто решает, как это выставлять и критиковать? Сказывалась растущая политизированность многих художников – свидетелей войны во Вьетнаме, студенческих протестов, террористических актов, борьбы за гражданские права и подъем



Слева: **Пьеро Манzonи. Дерьмо художника № 066. 1961**

Манзони законсервировал, промаркировал, пронумеровал и подписал девяносто банок с собственными экскрементами, которые были проданы по «цене дня», эквивалентной их весу в золоте.

Напротив: **Марсель Бротарс. Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция XIX века. Брюссель. 1968–1969**

Фиктивный музей Бротарса – рассчитанная на долгое время имитация, имеющая и политическую, и художественную цель, – заставляет зрителя иначе взглянуть и на природу объекта, и на сам показ.



феминизма, антиядерного движения и движения в защиту окружающей среды. Бойс, представляя собой тип современного шамана, организовывал – в очень индивидуальной и часто конфронтационной манере – мероприятия, на которых «высвечивал» подобные проблемы. Когда его спросили, почему он смешивает искусство и политику, Бойс отвечал: «Потому что истинные цели политики будущего должны быть эстетическими».

В 1970 году Бальдессари сжег свои прежние художественные произведения и обратился к концептуализму. В следующем году он создал свою первую работу – «Я не буду больше создавать скучное искусство», на поверхности которой была многократно повторена эта фраза, напоминающая извинение ученика в школе. Бальдессари говорил от лица многих, когда выразил свое раздражение по поводу господства минимализма и постживописной абстракции и их все большей дистанцированности от реального мира. Работы Хааке, Бюренса и Бротарса разрушили миф о том, что искусство и культура пребывают в изолированной, аполитичной среде. В их инсталляциях и картинах продемонстрировано внимание к властным учреждениям в области искусства. Исследуя их влияние на художественную продукцию и восприятие, художники показали, каким образом искусство может превратиться в фетиш среди предметов потребления, в инструмент сокрытия существующих проблем.

Социально-политические, основанные на информации работы Хааке затрагивают проблему идеологии художественных учреждений (см. *постмодернизм). В таких произведениях-опросах, как «МОМА-опрос» (1970), Хааке предлагал посетителям голосовать в ответ на вопрос. Содержание работы зависело от ответов, которые дали сами зрители. Бюрен считал, что галереи и музеи должны «направлять» как зрителя, так и художественный объект. Он демонстрировал свои вертикальные полосатые холсты или плакаты в разном окружении: в музеях, на досках для афиш, баннерах или «живых» рекламных щитах («люди-сэндвичи» на улицах), привлекая внимание к той роли, которую контекст играет в отождествлении объекта с «произведением искусства», а также к их взаимоотношениям друг с другом – сила искусства видоизменяет пространство или контекст в пространстве, соответствующий искусству (см. *«искусство места»).

Бротарс, поэт, обратившийся к художественному творчеству в середине 1960-х годов, критикует статус искусства и музеев, считая, что произведение искусства должно быть представлено в виде головоломки, где слова, изображения и предметы постоянно взаимодействуют. В интересе Бротарса к игре слов заметно влияние Дюшана и Рене Магритта (с которым он встречался в 1940 году, см. *магический реализм). Между 1968 и 1972 годами он создал в своем брюссельском доме «Музей современного искусства, Отдел орлов». Первый раздел – «XIX век» – состоял из плакатов, открыток, тары для упаковки и надписей, везде были изображены орлы. Позднее, в 1972 году, экспонаты этого раздела и «Секции изображений» были показаны с этикетками в духе Магритта, на которых можно было прочесть: «Это – не произведение искусства». Фиктивный музей Бротарса бросил вызов зрителю, чтобы тот задумался относительно факторов, позволяющих считать тот или иной предмет произведением искусства, и поставил вопрос об интерпретации истории, представленной в музейной коллекции: может, это такая же фикция, как и сам музей Бротарса? Закрыв музей, Бротарс объяснил, что «иногда он играл роль политической пародии на события в мире искусства, а иногда – художественной пародии на события в мире политики», и что «именно этим и занимаются официальные музеи... с той разницей, что фикцию можно использовать, чтобы напомнить не только о действительном положении дел, но также о том, что за всем этим скрывается».

В середине 1970-х годов концептуальное искусство достигло своей кульминации, после чего ушло в тень в связи с появлением художников, которых интересовали традиционные материалы и техники искусства и выражение чувств (см. *трансавангард и *неоэкспрессионизм). Однако в 1980-х годах интерес к концептуализму всыхнул с новой силой: он привлек внимание художников, связанных с постмодернизмом. Идеи концептуального искусства лежат в основе многих современных произведений искусства. Художников, чьи работы трудно отнести к какой-либо категории, называли концептуалистами, среди них – Сьюзан Хиллер (род. 1942), Питер Кеннард (род. 1949), Хуан Муньос (1953–2001), Габриэль Ороско (род. 1962) и Саймон Паттерсон (род. 1967).

Основные собрания

Художественная галерея Онтарио, Торонто, Онтарио
Музей и парк скульптуры ДеКордова, Линкольн,

Массачусетс
Художественный музей Худа, Ганновер, Нью-Гэмпшир
Художественный музей Хусатоник, Бриджпорт, Коннектикут
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

- U.Meyer (ed.), *Conceptual Art* (1972)
- L.Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966–1972* (1973)
- M.Newman and J.Bird (eds), *Rewriting Conceptual Art* (1999)
- A.Alberro and B.Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (1999)
- A.Rorimer, *New Art in the 60s and 70s* (2001)

БОДИ-АРТ

Если минимализм был настолько велик, что оставалось делать мне? Недоставало импульса. Я должен был почувствовать его.

ВИТО АККОНЧИ

«Боди-арт» (Body Art) – искусство, которое использует тело, прежде всего тело самого художника, в качестве средства выражения. С конца 1960-х годов это одна из самых популярных и спорных форм искусства, распространяющаяся по всему миру. Во многом боди-арт был реакцией на «безличность» *концептуального и *минималистского искусства. Как заявлял Вито Аккончи (род. 1940), в большей части искусства этого периода не ощущалось реального присутствия его создателей. Однако боди-арт можно рассматривать и как расширение границ концептуального искусства и минимализма. В тех случаях, когда используется форма публичного ритуала или перформанса, он также частично заходит на территорию искусства *перформанса. Тем не менее произведения боди-арта часто создаются конфиденциально, а затем выносятся на публику посредством предоставления документов, как это было, например, с «Автопортретами» американца Лукаса Самараса (род. 1936), который, в сущности, превратил зрителя в вуайериста. У зрителей боди-арта – широкий диапазон ролей: от пассивного наблюдателя до вуайериста и активного участника. От них добиваются крайне эмоциональной реакции с помощью умышленно отвратительных, скучных, шокирующих, комичных или заставляющих задуматься «произведений искусства».

Несколько ключевых фигур обеспечили поколение Аккончи важными примерами. Одной из них был Марсель Дюшан (см. *дадаизм), чья установка – все можно превратить в искусство – первой предложила тело в качестве материала, другой – Ив Клейн (см. *«новый реализм»): в его «Антрапометриях» 1960 года женские тела использовались в качестве «живых кистей». Третий был Пьеро

Манцони (см. *концептуальное искусство), который в 1961 году оставил свое имя на телах нескольких людей, создавая серию «живых скульптур». Кажется, что некоторые ранние примеры боди-арта рождены непосредственно из этих источников. «Автопортрет в виде фонтана» (1966) американца Брюса Наумана (род. 1941) – это и дань уважения знаменитому «Фонтану» Дюшана, и «средство распространения» дюшановской заповеди о том, что сам художник является произведением искусства. Как выразился Науман, «настоящий художник – изумительный фонтан света». Тело – одна из любимых тем его творчества, в неоне или на видео. Он рассматривает тело в пространстве, тело художника как исходный материал, исследует язык тела, психологические нюансы и игры во власть в человеческих взаимоотношениях, проблему нарциссизма художника.

Основная идея боди-арта – слияние искусства и жизни – приобрела крайние, курьезные формы у английских художников Гилberta (род. 1943) и Джорджа (род. 1942). Как Манцони превратил в «живые скульптуры» других, так они превратили в «живые скульптуры» себя, и, косвенным образом, сделали свою жизнь предметом искусства. В «Поющей скульптуре» (1969, другое название – «Под арками»), они заявили: «Мы никогда не перестанем позировать тебе, искусство». Подобно Науману с его автопортретом в виде фонтана, Гилберт и Джордж поднимают фундаментальный вопрос: что есть искусство и кто должен решать это? – признавая при этом, с ироничной усмешкой, претензии художников и мира искусства.

Американская художница, мастер перформанса, режиссер и писатель Кароли Шнееман (род. 1939) также использовала «тело как источник познания» в спорных работах, имевших социальный и сексуальный резонанс и вторгавшихся в область истории искусства. Одно из самых известных ее произведений – «Удовольствие от мяса» (с. 223) – представленный в Нью-Йорке и Париже в 1964 году дикий мультимедийный спектакль с мокрыми от краски и крови мужчинами и женщинами, которые извивались вокруг друг друга с сырой рыбой, курицей и кусками мяса в руках. Наряду с тем, что представление Шнееман, безусловно, явилось отражением известных социально-политических проблем 1960-х годов – сексуальной свободы и раскреп-

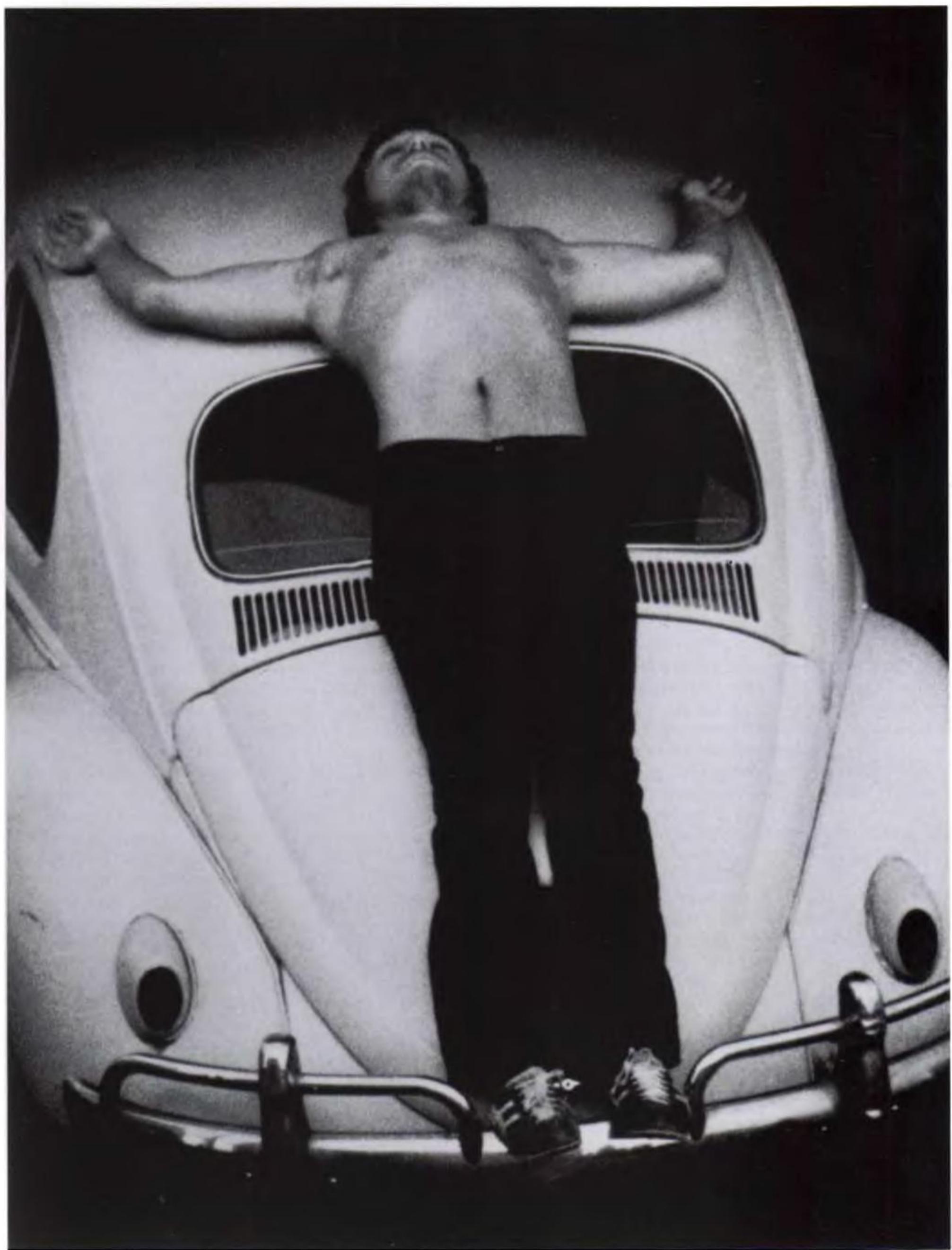
Слева: **Брюс Науман. Автопортрет в виде фонтана. 1966–1967**

В этой работе, напрямую отсылающей к знаменитому перевернутому писсуару Дюшана («Фонтан», 1917), Науман следует его утверждению, что все можно превратить в искусство.

Напротив: **Крис Берден. Пронзенный. 23 апреля 1974**

Художник показан «распятым» на капоте «Фольксвагена». Деятели боди-арта шли на многое, включая садомазохизм и членовредительство, чтобы передать физическое взаимодействие с искусством и внешним миром, иногда прибегая к жестоким и душераздирающим образам.







ионченности женщин, в нем пересматривается доминирующая роль мужчины в художественном мире, и клейновский перформанс словно опрокидывается с ног на голову. Так, в «Антропометриях» (с. 211) безукоризненно одетый мужчина (Клейн) руководил действиями обнаженных женщин. В «Удовольствии от мяса» Шнееман утверждается, что именно женщина провоцирует животное поведение как мужчин, так и женщин, и, срывая пресловутый смокинг, создает искусство, грязное, как сама жизнь.

В этих трех работах собрано много характерных черт боди-арта. Они ставят вопросы и предлагают различные интерпретации роли художника (художник как произведение искусства, как социальный и политический комментатор), роли искусства как такого (искусство как уход от повседневности, искусство как разоблачитель социальных табу, искусство как способ самопознания, искусство как нарциссизм). Тело становится мощным средством для исследования целого ряда проблем, в том числе идентичности, пола, сексуальности, болезни, смерти и насилия. Палитра была весьма разнообразной: от садомазохистского экспибиционизма до общественных праздников, от социального комментария до комедии.

Некоторые из самых будоражающих работ боди-арта были сделаны во время студенческих мятежей, выступле-

Марк Куинн. Я сам (фрагмент). 1991 Куинн собрал 4,5 л собственной крови (средний объем, содержащийся в человеческом организме), заморозил ее и сделал слепок собственной головы. Это поразительный пример автопортрета, в котором соединились жизнь и смерть

ний за гражданские права, протестов против войны во Вьетнаме и Уотергейта в конце 1960-х и в 1970-е годы. На фоне жестокости и коррупции, которые ярко освещались американскими средствами массовой информации, Аккончи, Денис Оппенгейм (род. 1938) и Крис Берден (род. 1946) создали рискованные, оскорбляющие человеческое достоинство, болезненные работы с оттенком садомазохизма. В Европе подобные области исследовали английский художник Стюарт Бризли (род. 1933), сербская художница Марина Абрамович (род. 1946), итальянка Джина Пане (1939–1990) и австриец Рудольф Шварцглер (1941–1969). Их экстремальные акции часто были подвигами выносливости и выживания, предполагающими членовредительство и ритуализированную боль — насилие и мазохизм являются «элементами» боди-арта, которые никто не отменял. Они сохраняются, например, в творчестве французской художницы Орлан (род. 1947), занимающейся мультимедийным перформансом и гордо провозглашающей: «Я — первый художник, который будет использовать хирургию в качестве средства выражения, изменяя цель косметической хирургии». Возможно, самыми душераздирающими были садомазохистские перформансы американца Боба Фланагана (1952–1996), который подвергал себя истязаниям, чтобы пересилить боль, испытываемую им из-за кистозного фиброза.

Если творчество Фланагана оставляет нас один на один со страхом перед болезнью, болью и смертью, а творчество Орлан ставит вопрос о существующих в культуре стандартах красоты, фотографические автопортреты стареющего обнаженного тела, которые с 1984 года создавал американец Джон Коуланс (1920–2003), заставляют посмотреть в лицо собственной боязни старости и акцентируют внимание на отношении общества к молодости, которая является теперь синонимом красоты. В конце двадцатого века новые технологии расширили границы боди-арта. «Чужое тело» (1994) палестинской художницы Моны Хатум (род. 1952) — это заснятое на видео «путешествие» внутри ее собственного тела с помощью эндоскопа. «Я сам» (1991) — ряд слепков, сделанных английским художником Марком Куинном (род. 1964) из его замороженной крови. В 1995 году Куинн сказал: «Я сам — это то, что я знаю лучше всего, и, в то же время, хуже всего... отливая тело, я получаю возможность „увидеть“ самого себя».

Основные собрания

Музей современного искусства Кемпера, Канзас-Сити, Миссури

Музей современного искусства, Лос-Анджелес
Коллекция Саатчи, Лондон

Галерея Тейт, Лондон

Литература

R.Goldberg. *Performance Art: From Futurism to the Present* (1998)

S.Banes. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (1993)

A.Jones. *Body Art: Performing the Subject* (1998)

A.Rorimer. *New Art in the 60s and 70s* (2001)

ИСКУССТВО ИНСТАЛЛЯЦИИ

Искусство инсталляции, привязана она к определенному месту или нет, заявляет о себе в качестве гибкого способа выражения.

ДЭВИД ДЕЙТЧЕР, 1992

Истоки искусства инсталляции (Installation) лежат в начале 1960-х годов и имеют отношение к *ассамблажу и *хэппенингу (см. *искусство перформанса). В это время слово «environment» (англ. – окружение, среда) использовалось для описания таких произведений искусства, как картины-сцены Эда Кинхолца; пригодные для жилья ассамблажи художников поп-арта Джорджа Сигала, Класа Олденбурга и Тома Вессельмана; хэппенинги Аллена Капроу, Джима Дайна, Реда Грумса и других. Эти «инвайронменты» были связаны с окружающим пространством (восхитительное неприятие традиционной художественной практики!) и делали зрителя частью произведения искусства. Экспансивные и всеохватывающие, они были предназначены для того, чтобы быть катализаторами новых идей, а не хранилищами непреложных смыслов.

Это изменчивое и провокационное искусство быстро приобрело популярность: начиная с 1960-х годов инсталляцией занималось множество художников самых различных направлений (см. *поп-арт, *оп-арт, *флюксус, *минимализм, *искусство перформанса, *саунд-арт, *кинетическое искусство, *«Ситуационистский Интернационал», *концептуальное искусство, *лэнд-арт, *«арте повера» и *«искусство места»). Тенденция не ограничивалась какой-либо одной страной. В 1958 году в Париже *«новый реалист» Ив Клейн экспонировал пустое пространство галереи под названием «Пустота» (*Le Vide*), на что два года спустя его коллега Арман «ответил» выставкой «Полнота» (*Le Plein*), доверху заполнив ту же самую галерею мусором. Выставка 1961 года «Окружения, состояния, пространства» в нью-йоркской галерее Марты Джексон была другой ранней демонстрацией, посвященной тому, что называли «искусством инсталляции».

Инсталляции не были чем-то абсолютно новым в 1960-х годах. Так, художники начала двадцатого века создавали «инвайронменты» для того, чтобы сделать картину трехмерной. Вот три примера из 1940-х годов: кафе *«элементаристов» в Страсбурге, *Merzbau* *дадаиста Курта Швиттерса и «инвайронменты» с флуоресцентными и неоновыми лампами итальянца Лучио Фонтана (1899–1968). Особое влияние на развитие инсталляций оказали склонные к театральности *сюрреалисты: после их выставок появилась идея использовать инсталляции в качестве творческой концепции экспозиции как единого целого. На выставке сюрреалистов 1942 года в Нью-Йорке дадаист Марсель Дюшан соорудил лабиринт из веревок, обмотанных вокруг щитов, на которых были развешаны картины. Эта инсталляция, именуемая «Веревка длиной в милю», потребовала от зрителя определенной активности для того, чтобы подобраться к выставленным работам. Дюшан был великим мастером ритуалов и ярким примером художника – куратора собственного творчества, он планировал в мельчайших



деталях размещение своих работ, включая посмертную выставку 1969 года *Etant Donnés* (которую готовил втайне в течение двадцати лет) в Художественном музее Филадельфии.

Искусство инсталляции быстро развивалось, охватывая чрезвычайно широкий диапазон работ. Один из современных примеров – знаменитые «упаковки» Христо и Жанны-Клод (оба – род. 1935, см. *лэнд-арт). Раннее произведение Христо – «Железный занавес», сооруженный в качестве ответа на появление Берлинской стены (построена в 1961 году), – демонстрирует очевидную эффективность искусства инсталляции. Ночью 27 июня 1962 года поперек улицы Висконти в Риме были установлены 240 раскрашенных яркой краской бочек из-под горючего – необычайно красива визуальная и политическая декларация. Часто инсталляции создавались для специальных выставок, например, огромных размеров инсталляция *Hop* (швед. – она), выполненная в 1966 году для Музея современного искусства в Стокгольме Ники де Сен-Фаль (см. *«новый реализм»), Жаном Тэнгли (см. *кинетическое искусство) и финским художником Пером Олофом Ультведтом (род. 1927). Это была гигантская фигура полулежащей беременной женщины, вмешавшая обстановку, напоминающую парк увеселений, с кинотеатром, баром, уголком для влюбленных, официантками, встречающими посетителей. Чтобы попасть сюда, посетителям надо было пройти через вход, расположенный между ног «женщины». Художники, увлекавшиеся *видео-артом, *саунд-артом или занимавшиеся

Марсель Дюшан. Веревка длиной в милю. 1942 Работа была показана на нью-йоркской выставке сюрреалистов. Ранние примеры искусства инсталляции (хотя сам термин был придуман только в 1960-х годах) часто представляли собой демонстративное вмешательство в художественную среду или непродолжительные перформансы





*концептуальным искусством, как, например, Габриэль Ороско (род. 1962) и Хуан Муньос (1953–2001), также отдавали дань инсталляциям. Они могли быть автобиографичными, как у Трейси Эмин (род. 1963), или создавались в память о чьих-либо воображаемых жизнях, как работы Кристиана Болтански (род. 1944), Софи Каль (род. 1953) и Ильи Кабакова (род. 1933). Инсталляции проникли и в архитектурное пространство. Пример тому – разрезы и дыры в зданиях Гордона Матта-Кларка (1943–1978).

С 1970-х годов коммерческие галереи и альтернативные площадки по всему миру – например, галерея *De Appel* в Амстердаме, нью-йоркская галерея «PS1», питтсбургская Фабрика матрасов, лондонская галерея Matt – активно поддерживали искусство инсталляций. Крупные музеи современного искусства – в Монреале, Нью-Йорке, Сан-Диего и Королевская Академия искусств в Лондоне – организовывали значительные показы инсталляций. В 1990 году в Лондоне открылся Музей инсталляции.

Вверху: Барбара Крюгер. *Без названия*. 1991

В посланиях Крюгер используются плакаты и рекламные щиты, а также покрывающие все поверхности инсталляции или фотомонтажи из слов и изображений, которые бросают вызов существующим общественным отношениям.

Напротив: Маурицио Каттелан. *Девятый час (La Nona Ora)*. 1999

Эта работа вызвала бурную полемику, будучи представленной на выставке «Апокалипсис» (2000) в лондонской Королевской Академии искусств. Восковая фигура папы Иоанна Павла II показана так, как если бы он был сражен метеоритом (или «рукой Господа»).

Инсталляция может быть связана с определенным местом (см. *«искусство места») или предназначаться для различных помещений, то есть быть мобильной. «Девятый час» (*La Nona Ora*, 1999) Маурицио Каттелана (род. 1960) первоначально была выполнена для экспозиции музея в Базеле, но имела такой же успех, когда была реконструирована в лондонской Королевской Академии для выставки «Апокалипсис», проходившей в следующем году. Юмор, пафос, двойственная природа восковой фигуры в натуральную величину, разрушенный потолок, красный ковер и бархатный канат – все сохранилось после перенесения в другую среду, поднимая те же спорные вопросы: ослепленность верой, природа чудес, могущество и величие религии (и искусства). «Приют» (1999) Даррена Алмонда (род. 1971), показанный на той же выставке, предполагает иную среду – Аушвиц. Скульптурные воспроизведения автобусных остановок, находившихся за оградой лагеря для военнопленных, заняли место оригиналов, перевезенных на выставку в Берлин. Это должно было стать действенным напоминанием о том, что за пределами того места, где разворачивалась одна из самых больших трагедий двадцатого века, жизнь продолжается. Инсталляция оказалась чрезвычайно мощным средством воздействия, используемым художниками-«активистами», такими как Роберт Гобер (род. 1954), Мона Хатум (род. 1952) и Барбара Крюгер (род. 1945, см. *постмодернизм). В инсталляции Крюгер 1991 года, показанной в галерее Мэри Бун в Нью-Йорке и представляющей собой единую среду, изображения и тексты,



покрывающие стены, пол и потолок в буквальном смысле кричали о жестокости и насилии, совершаемом над женщинами и меньшинствами.

В 1980–1990-е годы художники начали соединять различные средства выражения и стили в пределах одной инсталляции. На первый взгляд, подобные работы кажутся состоящими из самостоятельных, не связанных между собой частей, однако их объединяет общая тема. Канадец Клод Симар (род. 1956) сочетает фигуративную живопись, скульптуру, предметы и элементы перформанса в одном зрелище. Демонстрируя достойную Дюшана свободу от приверженности какому-либо одному стилю или способу выражения, он использует любые средства, необходимые для воплощения проекта, посвященного памяти, личности, автобиографии и истории. В статье 1996 года «Паутина памяти» Симар заметил: «Мое искусство – это ряд устройств, которые я конструирую, чтобы успокоить довольно испорченного ребенка, живущего во мне... я пытаюсь стирать воспоминания, насмехаться над ними, давать им новое толкование, но они не исчезают». Его инсталляции в Музее современного искусства в Монреале в провинции Квебек (1998) и галерее Джека Шейнмана в Нью-Йорке (1999) были собраны из разрозненных частей, которые, взаимодействуя друг с другом, создавали, как сказал один

Клод Симар. Инсталляция – вид. Галерея Джека Шейнмана, Нью-Йорк. 1999 Инсталляция Симара является собой скопление предметов, картин и скульптур (вырезанные из дерева фигуры, бюсты, марионетки, цифровые фотографии, диски, подсолнухи), с помощью которых автор исследует тему памяти и личности

критик, «музей души», притом души не только самого Симара, но и маленького промышленного города в провинции Квебек, где он вырос.

На рубеже ХХ–XXI веков инсталляция становится едва ли не главным видом искусства. Множество художников создают работы, которые можно было бы охарактеризовать как инсталляции. Ввиду значительно увеличившегося количества работ, их невероятного разнообразия и предельной гибкости, которая отличает этот способ выражения, сам термин «инсталляция» стал сейчас общепринятым, утратив свою специфичность.

Основные собрания

Кунстхалле, Гамбург, Германия
Музей современного искусства Кемпера, Канзас-Сити, Миссури
Коллекция Сватчи, Лондон
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

N De Oliveira, N.Oxly and M.Archer, *Installation Art* (1994)
Blurring the Boundaries. Installation Art 1969–1996 (Каталог выставки. Музей современного искусства, Сан-Диего, 1997)
J.H.Reiss, *From Margin to Centre: The Spaces of Installation Art* (1999)

ГИПЕРРЕАЛИЗМ

Я хочу иметь дело с изображением, зафиксированным фотокамерой, – двухмерным и полным подробностей.

ЧАК КЛОУЗ, 1970

Термин «гиперреализм» (Hyperrealism) не характеризует направление как таковое, это один из многих терминов (включая «суперреализм», «фотореализм» и «резкофокусный реализм»), использовавшихся по отношению к определенному типу живописи и скульптуры, игравшему заметную роль в искусстве 1970-х годов, особенно в США. В эпоху расцвета абстракции, *минимализма и *концептуального искусства некоторые художники обратились к иллюзионистической, описательной, предметно-изобразительной живописи и скульптуре. Большинство картин копировали фотографии, а многие скульптуры создавались из слепков с тела. Подобное творчество было тогда популярным у дилеров, коллекционеров и массового зрителя, хотя многие критики не приняли его как регрессивное, возвращающееся к прежним формам. Однако со временем в гиперреализме, с его натуралистичным, беспристрастным подходом к изображению и привязанностью к повседневным или индустриальным сюжетам, обнаружили сходство с современными направлениями – *поп-артом и *минимализмом. Внимание к деталям, тщательная проработка и почти научный подход к творчеству восходят к *«прецзионистам», а через них – к *неоим-

прессионистам. Тем или иным образом живописные работы гиперреалистов подтверждают влияние, которое фотография оказывала на живопись со временем *импрессионизма.

Крупнейшими мастерами гиперреализма были живущие в США английские художники Малcolm Морли (род. 1931) и Джон Солт (род. 1937), американцы Чак Клоуз (род. 1940), Ричард Эстес (род. 1936), Одри Флак (род. 1931), Ральф Гоингс (род. 1928), Роберт Коттингем (род. 1935), Дон Элли (род. 1944) и Роберт Бечтле (род. 1932), немец Герхард Рихтер (род. 1932) и художники из гамбургской группы «Зебра» – Дитер Асмус (род. 1939), Петер Нагель (род. 1942), Николаус Штёртенбекер (род. 1940) и Дитмар Ульрих (род. 1940). Используя различные средства и методы, они запечатлели множество сюжетов – портреты, ландшафты, городские пейзажи и пригороды, натюрморты и сцены отдыха среднего

Ричард Эстес. Отель «Голландия». 1984 Эстес на основе нескольких фотографий определенного места создает «резкофокусные» образы, которые кажутся более «правдивыми», чем фотография. Эффект «зеркальной комнаты», созданный отражающим стеклом, усложняет восприятие пространства зрителем.





класса. Хотя гиперреалистов часто упрекали в безликоности и механическости техники, при ближайшем рассмотрении их картины обнаруживают яркие индивидуальные особенности, как и работы экспрессионистов.

Новым и современным творчеством гиперреалистов было благодаря их методу, с помощью которого они привлекли внимание к проблеме воздействия на наше восприятие действительности образов, навязываемых средствами массовой информации, – фотографией, коммерческой рекламой, телевидением или кино. Их работы, особенно живописные, возникли как следствие непосредственного контакта не с реальным миром, а с его образами, тем самым поднимая проблему реальности и искусства. Гиперреалистическая картина – это не просто изображение жизни, а как бы «дублированная» жизнь – «образ образа жизни». Эта двойная иллюзия, в соединении с чрезмерной, иногда шокирующей детализацией, придает работам отчетливое ощущение нереальности или сюрреалистичности, что побудило американского историка искусства и критика Уильяма Зейца предложить более подходящий термин – «артефактуализм».

Несмотря на то что работы гиперреалистов можно рассматривать как единую группу, при более глубоком изучении обнаруживается своеобразие сюжетов и техник. Малcolm Morley, придумавший в 1965 году термин «суперреализм», писал напоминающие фотографии картины, изображающие богатый средний класс и океанские лайнера, такие как «Пароход «Амстердам» перед входом в порт

Роттердама» (1966). Многие его образы были заимствованы из открыток, моментальных снимков, плакатов и буклетов для туристов, а частое использование белой окантовки указывало на источник и усиливало эффект «артефакта».

Пожалуй, самый известный из гиперреалистов – это Чак Клоуз, прославившийся огромными, размером с рекламный щит, портретами друзей и автопортретами. Клоуз создавал эти изображения при помощи аэрографа, используя минимальное количество красителя, чтобы получилась ровная поверхность, как на фотобумаге. При таком скрупулезном процессе работы огромное внимание уделялось деталям, художник стремился воспроизвести малейшие неровности кожи, поры и волоски на лицах моделей, а также те места, которые, как на фотографии, получались «не в фокусе». Сочетание огромного размера полотен и «беспристрастной» техники рождало образы одновременно монументальные, интимные и отчетливо «клозузовские».

В городских сценах Эстеса присутствие человека, напротив, обнаруживается лишь через предметы, окружение, отражения в стеклянных поверхностях – это характерная черта его работ. В отличие от большинства других гиперреалистов Эстес работает на основе нескольких фотографий какого-либо определенного места и, комбинируя их виды, создает «резкофокусные» образы, которые кажутся более «правдивыми», чем фотография. Эффект «зеркальной комнаты», многочисленные отражения усложняют восприятие пространства зрителем. Напрашаются вопросы: что такое «реальный» и что такое «реальность»? На глянцевых картинах Гоингса, запечатлевших мир «культуры шоссе» и предметов массового производства: легковых и грузовых автомобилей, дешевых закусочных и трейлеров – также не хватает присутствия человека, все дышит одиночеством, напоминая мир на полотнах Эдварда Хоппера (см. «американский риджионализм»).

Одри Флак больше всего известна благодаря возрождению темы *vanitas* (лат. – суeta сует), ее работы далеки от того, чтобы служить подтверждением беспристрастности фотографии. Красочные, детально проработанные натюрморты, вызывающие ностальгические чувства, полные символов, часто объединяют предметы, ассоциирующиеся с женским тщеславием и напоминающие о смерти, – это тревожные размышления о нарциссизме и материальной природе вещей.

«Фото-картины» Герхарда Рихтера основаны на «найденных» фотографиях из газет и журналов или на его собственных моментальных снимках. Он переносит их на холст и «размывает» изображения с помощью сухой кисти, для того чтобы подчеркнуть их зернистость, умышленно выявить изъяны любительской фотографии. Его «расфоку-

Вверху: Джон Ахерн. *Вероника и ее мама*. 1988

Скульптурные портреты жителей нью-йоркского Южного Бронкса, выполненные Ахерном, иногда размещали на стенах зданий в том же районе. «Основой для работы является искусство, народное по своей сути, не только в смысле привлекательности, но и по своему источнику и значению... Оно может находиться и здесь, и в музее».

Напротив: Чак Клоуз. *Марк*. 1978–1979 Клоуз создавал эти работы, перенося фотоизображение на масштабную сетку, а затем квадрат за квадратом раскрашивал аэрографом с минимальным количеством красителя, чтобы получилась ровная поверхность, как на фотобумаге



сированные» романтические пейзажи, фигуры, интерьеры, натюрморты и абстракции словно примиряют живопись и фотографию, абстракцию и иллюзионизм, привлекая внимание к тому, как живопись и фотография приукрашивают наше восприятие прошлого и настоящего.

Техники гиперреализма применялись не только в живописи, но и в скульптуре. О влиянии «веристских скульптур» американцев Дэйна Хэнсона (1925–1996) и Джона Де Андреа (род. 1941) было так написано в одном из обзоров: «Абстракцию критиковали и прежде, но никогда не делали это столь исчерпывающе». Оба скульптора создавали «слепки с жизни», но если обнаженные Де Андреа являются собой привлекательный идеал молодости, то в композициях Хэнсона, запечатлевших разные типы простых американцев, — например, в его «Туристах» (1970), можно усмотреть социальный комментарий или забавный самоанализ. Его фигуры — настоящие слепки, созданные из утолщенной полизифирной смолы и стеклопластика и одетые в настоящую одежду. Получившийся эффект — изумителен, но портретное сходство вызывает тревожное чувство.

Среди других современных скульпторов, которых также можно назвать гиперреалистами, — американцы Джон Ахерн (род. 1951), Ригоберто Торрес (род. 1962) и живущий в Лондоне австралийский скульптор Рон Мьюк (род. 1958). Скульптуры-рельефы Ахерна и Торреса — портретные изображения жителей нью-йоркского Южного Бронкса, в основном соседей, — создавались сначала из пластика, использующегося в стоматологии, затем форма отливалась из стеклопластика и раскрашивалась. Эти работы успешно выставляются в галереях, а также устанавливаются на стенах зданий в своем районе, становясь, в буквальном смысле, частью того окружения, благодаря которому они появились.

Если в скульптурах Ахерна и Торреса запечатлены конкретные люди, живущие в определенном месте и времени, то скульптуры Мьюка представляют более универсальные типы. Фактически, они сделаны не с натуры, а с предварительных скульптурных эскизов из глины, выполненных с родственников или друзей. Устрашающие жизнеподобные, иногда миниатюрные, иногда гигантских размеров, что усиливает эмоциональный эффект, они дают возможность зрителю почувствовать себя Алисой в Стране чудес или Гулливером. В скульптуре «Привидение» (1998) — фигуре девочки более двух метров высотой в мешковатом купальнике — трогательно передано чувство невинности, некоторой неуклюжесть, которое может испытывать девочка-подросток.

Основные собрания

Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург
Галерея Тейт, Лондон
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

C.Kinney. *Superrealist Painting and Sculpture* (1980)
L.K.Meisel. *Photo-Realism* (1980)
M.Morley. *Malcolm Morley* (Каталог выставки.
Галерея Тейт, Ливерпуль, Великобритания, 1991)
R.Storr, et al. *Chuck Close* (1998)
A.Rorimer. *New Art in the 60s and 70s* (2001)

«АНТИДИЗАЙН»

Мы решили игнорировать обветшалый образ Баухауза, который оскорбляет функционализм.

ГРУППА «АРХИГРАМ», 1961

«Антидизайн», «радикальный дизайн» и «контрдизайн» (Anti-Design, Radical Design, Counter-Design) — термины, которые использовались для описания «альтернативной» архитектуры и дизайна 1960-х и 1970-х годов, прежде всего, деятельности английской группы «Архиграм» (Archigram) и итальянских мастерских «Архизум» (Archizoom) и «Суперстудия» (Supersstudio). Как и их современники (см. *постмодернизм*), эти «антидизайнеры» отвергали принципы «высокого» модернизма (см. *интернациональный стиль*) и, в частности, главенство эстетической функции предмета над его социальной и культурной ролью. Подвергнув сомнению принятые правила дизайна и пытаясь противостоять влиянию большого бизнеса и политиков, они обратились к потребностям отдельных индивидуумов, причем в радикальной, фантастической манере.

Первая из этих групп — «Архиграм» (1961–1974) — состояла из молодых лондонских архитекторов Питера Кука (род. 1936), Дэвида Грина (род. 1937), Майкла Уэбба (род. 1937), Рона Херрона (1930–1994), Уоррена Чока (род. 1927) и Дениса Кромптона. В названии группы — сокращении от слов «архитектура» и «телеграмма» — отражена идея срочного послания новому поколению. Корни оригинального творчества группы кроются в прошлом — в утопических образах пионеров модернизма, таких как Бруно Таут и его кружок «Стеклянная цепь» (см. *Рабочий совет по делам искусств*); стимулом для идей послужили прежде всего книги Рейнера Бэнема «Теория и дизайн в Первый век машины» (1960), У.Конрадса и Х.Г.Сперлиха «Фантастическая архитектура» (в Англии опубликована в 1963 году), а также образ нового города в разработке Константа



(см. *«Ситуационистский Интернационал») и новаторские подходы Ричарда Бакминстера Фуллера к домостроению и путешествиям (см. *неодадаизм). Чертая из всех этих источников, «Архиграм» пытался соединить в своих проектах «Второго века машины» «одноразовость», повторное использование материалов, портативность и личный выбор. Поскольку застройщики и банкиры не были убеждены в том, что такой образ будущего (мобильный мир, одновременно и технологичный, и идиллический) может быть коммерчески жизнеспособным, большая часть архитектурной продукции «Архиграма» осталась в рисунках, коллажах и моделях. Тем не менее, такие проекты как «7» (1963), «Съемный город» (1964–1966) и *Cushicle* (надувной костюм, снабженный водой, едой, радио и телевидением, 1966–1967) оказались вдохновляющими в международном масштабе и положили начало тому, что писатель Майкл Соркин назвал тенденцией возвращения «шутливого начала» в функционализм.

«Архизум» (в названии недвусмысленно отражено уважение к «Архиграму») и «Суперстудия» возникли во Флоренции в 1966 году. Членами «Архизума» (1966–1974) были Андреа Бранци (род. 1939), Джильберто Корретти (род. 1941), Паоло Деганелло (род. 1940), Дарио и Лучия Бартolini и Массимо Мароцци. В «Суперстудию» (1966–1978) входили Кристиано Торальдо ди Франчия, Александро и Роберто Магрисы, Пьеро Фразинелли и Адольфо Наталини. Этторе Соттсасс (см. *постмодернизм) и Джо Коломбо (1930–1971) также были важными фигурами среди итальянских «антидизайнеров». Используя *поп-арт, китч и «возрожденные стили» (например, *Ар Деко и *Ар Нуво), они создавали мебель в шутливо-непочтительном духе, как, например, «Кресло Миса» (1969) «Архизума», которое оспорило сами понятия «хорошего дизайна» и «хорошего вкуса», популярные в Италии в 1950-х годах (см. *органическая абстракция). Были задуманы также проекты мобильных

Рон Херрон. Проект шагающего города. 1964 Напоминающий нереализованные проекты архитекторов начала XX века, мобильный город космического века архитектора группы «Архиграм» также предлагает технологию выживания — огромные, замысловатые капсулы, блуждающие среди руин города после ядерного удара.

городов будущего, в которых технология освободила бы мигрирующее население от ограничений, сопутствующих наемному труду.

Все три группы прекратили существование в 1970-х годах, отчасти в результате экономического спада, а отчасти из-за разочарования, вызванного неправильным использованием новых технологий. Тем не менее, они оказали большое влияние на своих последователей. Восхищение их экспериментированием и техническими новациями обнаружилось в работах мастеров *хай-тека и *постмодернизма, разделявших неприятие традиционного модернизма. Большая сосредоточенность на динамике городской среды характерна для многих современных архитекторов, в числе которых, например, голландец Рем Колхас (род. 1944). Влияние первых «антидизайнеров» можно ощутить и в новейшей тенденции коллективной вовлеченности в городские проекты по обновлению, такие как лондонское объединение «Mif» (основано в 1993 году) и голландская группа «West 8» (основана в 1987 году). Задача, стоящая перед современным дизайнером, — не просто создание формального проекта, а приданье, с помощью облегчающих приспособлений, пластического изящества и естественности очертаний общественным местам, что, возможно, и является величайшим наследием «антидизайна».

Основные собрания

Центр FRAC, Орлеан, Франция
Малайзийская выставка, Институт Содружества, Лондон
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Литература

P.Cook. *Experimental Architecture* (1970)
A.Branzi. *The Hot House: Italian New Wave Design* (1984)
D.A.Mellor and L.Gervreau (eds). *The Sixties, Britain and France, 1963–1973: The Utopian Years* (1996)
B.Lootsma. *SUPERDUTCH: New Architecture in the Netherlands* (2000)

■ «ОПОРА-ПОВЕРХНОСТЬ»

Главное – это не форма, а идея, дух абстракции.

НОЭЛЬ ДОЛЛА, 1993

«Опора–поверхность» (Supports–Surfaces) – название группы молодых французских художников, которые выставлялись совместно примерно с 1966 по 1972 годы – в период серьезных изменений в политике, затронувших Францию и ее колонии (из-за войн в Индокитае и Вьетнаме и тревоги по поводу американской культурной экспансии). Посвятив свое творчество революционным социальным переменам (большинство членов группы были «маоистами»), они деконструировали акт живописи до его основных элементов – холста и подрамника, пытаясь ослабить власть художественного рынка над творчеством и лишить искусство его символических и романтических качеств.

В своих работах они использовали необычные материалы: гальку, булыжник, вощенные ткани и картон, всплавляли краску непосредственно в основу (будь то холсты или подрамники), сворачивали, складывали, обертывали, мяли, поджигали и окрашивали работы и оставляли их на солнце, а когда экспонировали их – располагали непосредственно на полу или вешали на стены без какого-либо подрамника или рамы.

Основными членами группы были Даниэль Дезез (род. 1942), Патрик Сетур (род. 1935) и Клод Виалла (род. 1936), на выставках к ним присоединялись другие молодые французские художники: Франсуа Ариаль (род. 1924), Пьер Бюральо (род. 1939), Луи Кан (род. 1943), Марк Девад (1943–1983), Ноэль Долла (род. 1945), Тони Гран (род. 1935), Бернар Паже (род. 1940), Жан-Пьер Пенсмен (род. 1944) и Венсан Биуле (род. 1938), который позднее, к выставке 1970 года, проходившей в отделе ARC (Animation, Recherche, Confrontation – «Воздушевление, поиск, противостояние») Городского музея современного искусства Парижа, придумал для группы название «Опора–поверхность».

Частью их проекта было лишить искусство ореола таинственности и сделать его ближе простым людям. Клод Виалла был прозаичен в описании работы художника: «Дезез расписал подрамники без холстов, я расписал холст без подрамников, а Сетур нарисовал изображения подрамников на холсте». В эпоху, когда форма считалась стилем революционной политики (см. *социалистический реализм), группа «Опора–поверхность» была исключением, сознательно и провокационно предпочитая абстракцию. В известном смысле они вернули «дух» и утопические планы пионеров абстракции (см. *конструктивизм, *группа «Де Стейл» и *«конкретное искусство») и бросили вызов формалистским интерпретациям модернистского искусства, предложенным американским критиком Клементом Гринбергом (см. *постживописная абстракция).

Как и многие *концептуалисты и художники *«арте повера», использовавшие язык *минималистского или фор-



малистского искусства для того, чтобы его же ниспровергать, они не приняли образа художника как «гения», а искусства – как чего-то «особенного», предназначенного исключительно для элиты. Вместо этого они «несли искусство в массы», организовывая выставки на открытом воздухе в маленьких городках, особенно на юге Франции, за пределами традиционной художественной сферы. Вместе с тем они не питали иллюзий относительно того, что «народ» сразу поймет их цели и старались объяснять свои работы, сопровождая их многочисленными плакатами и пояснительными надписями.

Обращаясь к другим отраслям знания, таким как лингвистика и психоанализ – наукам, которые, по их утверждению, «не ставят себя вне идеологии», – эти художники надеялись на действенность критического изучения самой живописи, в том числе ее истории, используемых материалов и структуры. Журнал *Peinture/Cahiers théoriques*, основанный в качестве рупора группы в 1971 году, облек в теорию их позицию и сблизил со многими концептуалистами, например, с теми, что были связаны с группой «Искусство и язык». Тем не менее, само искусство никогда не было вторичным по отношению к их теориям. В некотором смысле творчество этой группы представляло собой сплав формалистских убеждений, если речь шла о «живописи», концептуалистских – в идейном отношении и социалистических – в отношении политическом.

Выставка в галерее Жана Фурнье, 15–22 апреля 1971

На этой выставке были представлены работы Дезеза, Сетура, Валенси и Виалла. Особый акцент был сделан на их владении ремеслом и способности комментировать собственное творчество. Не все показы группы проходили в галереях: она прославилась, прежде всего, благодаря выставкам на открытом воздухе.

Сочетание огромных надежд и различных политических программ вскоре поставило под угрозу сплоченность группы. Многие художники покинули ее в июне 1971 года. Последняя выставка прошла в Страсбурге в апреле 1972 года. Несмотря на недолгое существование, «Опора—поверхность» оказала существенное влияние на французское искусство и продолжает делать это по сей день. В 1990-е годы идеи художников группы получили широкое распространение за пределами Франции. В 1998 году их работы были представлены на большой выставке в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, передвижная выставка прошла в Выставочном дворце в Риме (1999) и Художественном музее Пори в Финляндии (2000). В 1999 году выставка в лондонской галерее Гимпел Филз сопровождалась конференцией, собравшей много коллег-художников и представившей творчество и идеи группы новой публике.

Основные собрания

ARC, Городской музей современного искусства, Париж
Центр Жоржа Помпиду, Париж
Музей современного искусства, Сент-Этьен, Франция

Литература

D.A.Mellor and L.Gervreau (eds). *The Sixties, Britain and France, 1962–1973: The Utopian Years* (1996)
S.Hunter. *Faultlines: Buraglio and The Supports/Surfaces – Tel Quel axis /Parallax*, vol. 4, no.1 (January 1998)
M.Finch. *Supports/Surfaces /Contemporary Visual Art Magazine*, no.20 (1998)

ВИДЕО-АРТ

Как техника коллажа заменила масляную живопись, так и электронно-лучевая трубка заменит холст.

НАМ ДЖУН ПАЙК



В 1960-е годы, когда художники *поп-арта привнесли образы массовой культуры в галереи и проводили исследования технологии движения и звука (см. *кинетическое искусство и *саунд-арт), другая группа художников обратилась к новому, самому мощному средству выражения — телевидению. С 1959 года художник *флюксуса Вольф Фостель (1932–1998) и американский художник корейского происхождения Нам Джун Пайк (род. 1932) стали включать в свои инсталляции телевидение. Тем не менее, символическое рождение видео-арта (Video Art) произошло позднее, в 1965 году, когда Пайк приобрел новую портативную

ручную видеокамеру фирмы «Sony». Первое поколение художников «видео-арта» приспособило богатый синтаксис и язык телевидения — спонтанность, прерывность, развлекательность — для того, чтобы разоблачать опасность, таящуюся в этом мощном средстве выражения. Пайк, со своим остроумием и без малейшего пистолета, заявил: «Я показываю нелепость технологии».

Билл Вайола. Нантский триптих. 1992 Сюжеты рождения и смерти и форма триптиха принадлежат многовековой европейской христианской традиции в искусстве, однако использование видео вместо живописи провоцирует и другие зрительские реакции.

На развитие видео-арта повлияли некоторые интеллектуальные тенденции, и в видео-роликах Пайка «Запертый Маршалл Маклюэн» (1967) и «Дань Джону Кейджу» (1973) художник воздал должное двум крупным личностям. Композитор-авангардист Джон Кейдж (см. *неодадаизм, *искусство перформанса и *флюксус) был одним из первых сторонников использования новых технологий в искусстве. В книге «Понимание медиа: расширение возможностей человека» (1964) канадский автор Маршалл Маклюэн (1911–1980) предположил, что с появлением новых средств связи изменилось само восприятие – от визуальной ориентации к мультисенсорной. «Дело искусства – быть не хранилищем впечатлений, – писал он, – а исследовать окружение, которое в противном случае остается незаметным». Для Маклюэна, как и для Уильяма Блейка, на работы которого он ссылался, искусство было способом «подчинить все человеческие способности стремлению к единству творческого воображения». Его известный лозунг гласит: «Средство сообщения – это само сообщение».

Первые художники видео-арта соединили теории глобальной связи с элементами популярной культуры в одно- и многоканальной видеопродукции, международных инсталляциях с использованием спутника, и мульти-мониторных скульптурах. Пайк часто делал совместные работы с другими художниками, в частности, с авангардной виолончелисткой Шарлоттой Мурман (1933–1991). В работе «TV-бюстгалтер для живой скульптуры» (1969) Мурман

играла музыкальные композиции Пайка и других авторов в «бюстгалтере», сделанном из двух миниатюрных телевизоров, в которых изображения изменялись согласно музыкальным модуляциям.

К концу 1960-х годов коммерческие галереи начали оказывать поддержку видео-арту. В 1969 году галерея Хауарда Уайза в Нью-Йорке принимала у себя выставку «TV как творческое средство выражения», ставшую поворотным пунктом в истории видео-арта. Помимо работы «TV-бюстгалтер для живой скульптуры» на выставке было представлено творчество Айры Шнейдера (род. 1939), Франка Гиллетта (род. 1941), Эрика Зигеля (род. 1944) и Пола Райана (род. 1944). Хауард Уайз (1903–1989) позднее основал интернет-ресурс «Electronic Arts Intermix», чтобы предоставить художникам услуги по редактированию и распространению их работ, записанных на электронных носителях. Сейчас EAИ владеет одной из самых богатых коллекций видео-арта в США. Государственные телестанции, такие как бостонская WGBH, также оказывали поддержку видео-арту, а вскоре завязались и творческие взаимоотношения между художниками и коммерческим телевидением. Многие технологии и спецэффекты, выглядящие сейчас привычными на ТВ и в музыкальном видео, были изобретены такими художниками, как Пайк и Дэн Сандин (род. 1942). В 1973 году Сандин сконструировал «Sandin Image Processor» (IP), который с помощью электроники изменял видеоизображения и исследовал динамику цветов. Другие



художники раннего видео-арта и «технические пионеры» – супружеская пара Стейна (род. 1940) и Вуди (род. 1937) Ваулка – разработали специальные электронные устройства в помощь художникам, в том числе цифровой артикулятор изображения (Digital Image Articulator). С развитием новых технологий искусство видео-арта все более усложнялось.

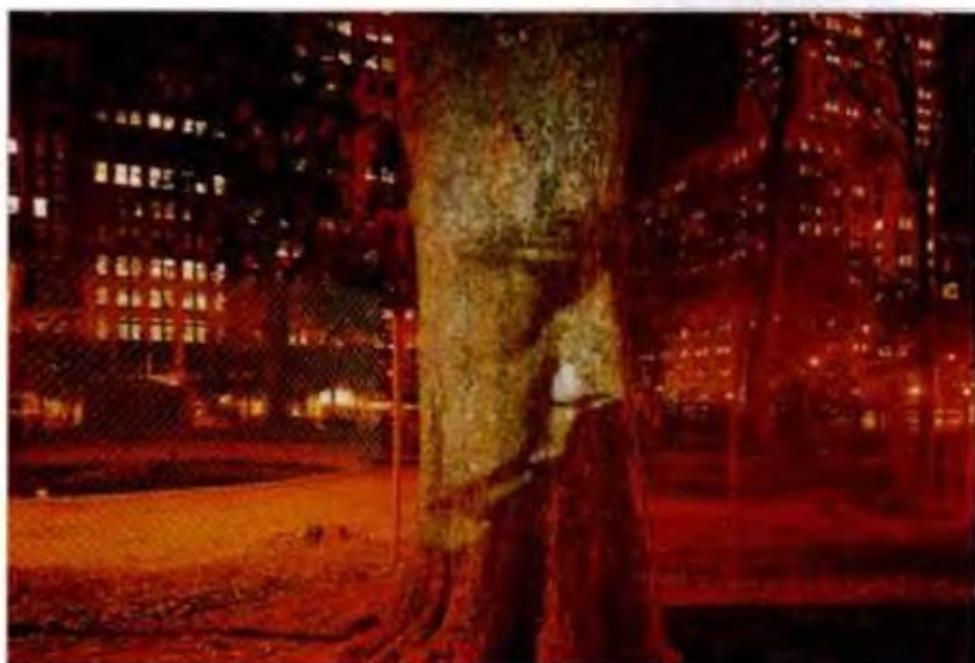
Возможно, благодаря гибкости средств выражения и ощущению интимности при обращении к чисто женским проблемам видео-арт привлек многих художников-женщин, среди которых – Дара Бирнбаум (род. 1946), Ана Мендиета (1948–1986), Адриан Пайпер (род. 1948), Ульрике Розенбах (род. 1949) и Ханна Уилк (1940–1993). Джоан Джонас, занимающаяся перформансом, объяснила это так: «Работа с видео позволила мне усовершенствовать собственный язык... Видео было для меня чем-то, куда можно забраться и исследовать как пространственный элемент – со мной внутри него». Более молодые художницы, такие как Пиппилотти Рист (род. 1962), Эми Джэнкинс (род. 1966) и Алекс Баг (род. 1969) продолжили эту традицию. Работа «Непокорная» (1998) иранки Ширин Нешат (род. 1957) – острое свидетельство различия статусов, которые имеют в ее стране мужчины и женщины.

Присваивая средства информационной технологии, художники видео-арта смогли подорвать влияние стереотипов, навязываемых средствами массовой информации, будь то гендерных, сексуальных или расовых. Американский художник Мэтью Барни (род. 1967) исследовал проблемы мужчины, его характерные особенности и желания, а англичанин Стив Маккуин (род. 1966) предъявил более сложные и ранимые образы черного мужчины, чем традиционные «двухмерные» портреты, обнаруживаемые в господствующих средствах массовой информации. По сути, видео-арт привлек широкий круг людей искусства с различными намерениями: он способен охватить юмористические скетчи Уильяма Уэгмана (род. 1943) и зеркальные архитектурные инвайронменты Дэна Грэма (род. 1942) с той же легкостью, что и вербально-визуальные игры Гэри Хилла (род. 1951) или полиграфические сопоставления канадца Стена Дутласа (род. 1960).

В 1980-х годах в крупнейших музеях и университетах по всему миру открылись отделы видео-арта и новых средств выражения. Тогда же появилось новое поколение художников, специализирующихся в видео-арте. Их творчество становилось более сложным, радикально изменилась и роль художника. Если раньше он был исполнителем или тем, кто стоит за камерой, то теперь он взял на себя функции

Вверху: Тони Аурслер. Механизм воздействия. 2000 Наружные проекции Аурслера превратили Сохо-сквер в «психо-пейзаж», вызывающий «дух» этого места, с разговаривающими деревьями и зданиями, говорящими головами, как в «Волшебнике из страны Оз», огнями, звуками и фантомами. Все вместе создает жуткое и захватывающее впечатление большого спиритического сеанса.

Напротив: Нам Джун Пайк. Глобальная рутиня. 1973 «Я показываю нелепость технологии», – говорил Пайк. Первое поколение художников видео-арта, к которому относился и он, приспособило богатый синтаксис и язык телевидения – спонтанность, прерывность, развлекательность, – чтобы разоблачать опасность, таящуюся в таком мощном средстве выражения.



продюсера или редактора, выстраивая замысел на завершающем этапе работы. Билл Вайола (род. 1951) создал сложную крупномасштабную видеоставку сцен и событий, обычно связанных с очень личным эмоциональным опытом, таких, например, как операция на сердце, рождение и смерть.

Слияние видео с компьютером, происходящее с конца 1980-х годов, наряду с продолжающимся технологическим прогрессом в области проекции изображения, позволяет создать более крупные и сложные произведения видео-арта. Высвобождение видео из черной коробки сделало возможным монументальные проекции Вайолы и новаторские работы американца Тони Аурслера (род. 1957), который «оживает» неодушевленные предметы, проецируя на них говорящие головы, общаяющиеся напрямую со зрителем. Его работы могут быть смешными, трогательными, а иногда вселяют ужас; так, говорящие бычьи яйца на выставке «Впечатляющие тела» (2000) в лондонской галерее Hayward перепугали многих увидевших их детей. В еще более амбициозном проекте того же года – «Механизм воздействия» – Аурслер вытащил свои проекции на открытый воздух, превратив Сохо-сквер в «психо-пейзаж». Разговаривающие деревья и здания, говорящие головы, появляющиеся в клубах табачного дыма, огни, звуки и призраки – все это произвело мощный комбинированный эффект.

Основные собрания

Интернет-ресурс «Electronic Arts Intermix», Нью-Йорк

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Галерея Тейт, Лондон

Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Литература

D.Hall and S.J.Fifer (eds). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (1990)

L.Zippay. *Artist's Video: An International Guide* (1992)

B.London. *Video Spaces: Eight Installations* (1995)

M.Rush. *New Media in Late 20th-Century Art* (1999)

ЛЭНД-АРТ

*Почему бы не вынести творчество наружу,
а уже потом подыскивать ему название?*

РОБЕРТ МОРРИС, 1964

Лэнд-арт (Earth Art, Land Art, Earthworks, «искусство земли») появилось в конце 1960-х годов как одна из многих тенденций, расширяющих границы искусства в отношении материалов и месторасположения. В отличие от *поп-арта, который отверг традицию, выбрав городскую культуру, лэнд-арт покинул город, избрав в качестве материала природную среду. Это совпало с ростом интереса к экологии и осведомленности об опасности загрязнения среды и избыточном потреблении. По словам психоаналитика, процитированным в журнале *Art in America* в 1969 году, лэнд-арт стал «олицетворением желания убежать из города, который ест нас живьем, и, возможно, попрощаться с пространством и землей, пока они еще существуют». В каком-то смысле, лэнд-арт – это разновидность охраны природы: если какая-то часть земли посвящена искусству, она тем самым может быть защищена от застройки. В этом чувствуется желание сохранить не только окружающую среду, но и человеческий дух: произведения «искусства земли» часто намеренно напоминают места археологических раскопок, такие, например, как захоронения коренных американцев. Стоунхендж, выстриженные круги, гигантские фигуры на холмах Англии.

Вплоть до настоящего времени большинство «земельщиков» – это англичане и американцы, и в лэнд-арте можно заметить сильное влияние английской пейзажной традиции (в британском варианте) и романтики Дикого Запада (в американском). В США – на родине лэнд-арта – крупнейшими фигурами являются Сол Левитт (род. 1928), Роберт Моррис (род. 1931), Карл Андре (род. 1935), Христо и Жанна-Клод (оба – род. 1935), Уолтер Де Мария (род. 1935), Нэнси Холт (род. 1938) и ее муж Роберт Смитсон (1938–1973), Деннис Оппенгейм (род. 1938), Ричард Серра (род. 1939), Мэри Мисс (род. 1944), Джеймс Таррелл (род. 1943), Майкл Хейзер (род. 1944) и Элис Эйкок (род. 1946). Наиболее известные европейские художники: англичане Ричард Лонг (род. 1945), Хэмпшир Фултон (род. 1946) и Эди Голсурси (род. 1956), голландец Ян Диббетс (род. 1941).

Некоторые из этих пионеров были связаны с *минимализмом. Действительно, в лэнд-арте можно увидеть развитие программы минималистов: там, где последние вступали в схватку с пространством галерей, «земельные» художники противостояли самой земле. Во многих своих произведениях они прибегают к геометрическому языку минимализма:





либо в форме огромных скульптур в земле (напоминающие лабиринт конструкции Эйлок или архитектурные работы Холта), либо в виде монументальных скульптур, сделанных из земли (разрезы в земле Де Мария или земляные работы Хейзера и Таррелла). В некоторых из них применяются фотографии, диаграммы или написанные тексты, фиксирующие временное вмешательство в пространство земли, что близко *концептуальному искусству (Де Мария, Дибетс, Фултон, Голсуорси, Левитт, Лонг и Оппенгейм); другие, демонстрируя интерес к утилизации и повторному использованию отходов, делят «тематическую территорию» с *джанк-артом (см. *искусство ассамбляжа и *«арте повера»).

Лэнд-арт превратился в особое направление после выставки 1968 года «Земляные работы», прошедшей в галерее Дуон в Нью-Йорке. Организованная Смитсоном, она включала фотографические отчеты о проектах, таких как «Коробка

Вверху: Роберт Смитсон. Спиральный мол. 1970 Двадцать лет аренды способствовали созданию самой известной работы Смитсона – спиральной дороги из черных базальтовых камней и земли, которая вдается в воды Великого Соленого озера штата Юта и имеет красный цвет из-за водорослей и химических отходов.

Напротив: Уолтер Де Мария. Поле молний. 1977 Полный драматизма пейзаж – неотъемлемая часть этого произведения лэнд-арта. Его «главным действующим лицом», даже без молний, остаются изначальные силы природы, а тонкие стальные столбы, мерцающие в свете раннего утра, становятся невидимыми под ярким полуденным солнцем.

в яме» (1968) Левитта – похороны металлической коробки на участке Виссер-Хаус в городе Бергейк в Нидерландах, или «Рисунок длиной в милю» (1968) Де Мария – две перпендикулярные меловые линии, нарисованные в пустыне Мохаве в Калифорнии. Далее последовала выставка 1969 года «Земля» в художественном музее Корнеллского университета в Нью-Йорке. Владелица галереи Вирджиния Дуон (см. *поп-арт) была среди тех, кто первым поддержал лэнд-арт. Без ее покровительства многие проекты просто не были бы реализованы. С 1974 года проекты финансировал также Фонд искусств Диа (сейчас – Центр искусств Диа).

Месторасположение произведений лэнд-арта зачастую довольно отдаленное. Документальные материалы о прогулках Ричарда Лонга в Лапландии или Гималаях, во время которых он сооружал линии или насыпи из таких подручных материалов, как камни или древесина, приглашают мысленно реконструировать его путешествие по этим романтично-бездонным территориям. Благодаря масштабу и самому существованию пока еще не истребленной земли, многие монументальные работы находятся в пустынях, горах и прериях Юго-Запада Америки. Хейзер, например, в 1967 году оставил живопись и отправился на Запад, в поисках «такого рода нетронутого, тихого, духовного места в пустыне, какое художник всегда мечтал запечатлеть в своей работе». После переезда в Неваду Хейзер, который был из семьи геологов и археологов и проводил время, путешествуя по древним городам Египта, Перу, Боливии и Мексики.



создал работу «Двойной негатив» (1969–1970) – ров длиной примерно 400 метров в столовой горе реки Вирджинии – и еще более грандиозный «Город», начатый в 1970 году, когда Дуон специально для этого купила в Неваде участок в Гарден-Валли. Первый этап работы, обобщенный под названиями «Комплекс 1» (1972–1974), «Комплекс 2» (1980–1988) и «Комплекс 3» (1980–1999), занял почти тридцать лет. В 2000 году Хейзер приступил ко второму этапу.

Самая знаменитая работа Роберта Смитсона – «Сpirальный мол» (1970) – находится в заброшенной промышленной зоне около Большого Соленого озера в штате Юта. Благодаря финансовой поддержке Дуон, он превратил промышленный пустырь, заброшенный после разведки нефти, в самую знаменитую и романтическую работу «искусства земли». Смитсон был увлечен физической концепцией энтропии, или «эволюцией в противоположное», природными процессами саморазрушения и саморегенерации и возможностями рекультивации. «Сpirальный мол» – работа, в которой природа была сохранена ради искусства. В дальнейшем, без вмешательства со стороны, среда в конце концов будет восстановлена природной эрозией. Подразумевается, что большую часть времени из-за изменяющегося уровня воды в озере «Сpirальный мол» затоплен и только иногда, как камея, появляется над водой. Об этом известно по фотографиям и фильму, снятому в начале работы над проектом.

Уолтер Де Мария – другой основополагающий мастер лэнд-арта. В 1977 году Центр искусств Диа сделал заказ на две самых известных его работы – «Комната нью-йоркской земли» и «Поле молний». «Комната нью-йоркской земли» представляет собой галерейное пространство с белыми стенами, которое заполнено землей насыщенного темно-коричневого цвета (более 127 000 кг), с присущей ей текстурой и пряным ароматом сельской местности. «Поле молний»

расположено на пустынном, окруженном горами участке в Нью-Мексико; на нем поставили 400 тонких столбов-молниеотводов из нержавеющей стали так, чтобы создать масштабную сетку – миля на километр. Столбы, имеющие острые завершения, притягивали молнии, возникающие при летних грозах, обычных в этой местности. По словам Де Мария, «Изоляция – сущность „искусства земли“».

Христо (Яначев, болгарин по происхождению) и его супруга Жанна-Клод работают вместе с 1960-х годов, создавая свои монументальные временные работы, связанные с окружающей средой города или села (см. «инсталляция»). С начала творческого пути главной темой Христо была «упаковка» или драпировка чего-либо как способ временного преображения объекта. Выполненные в громадном масштабе, эти работы представляют собой удивительное зрелище и напоминают о предпринятых героических усилиях. «Укутанное побережье – Миллион квадратных футов», «Бухта Литтл, Сидней, Австралия» (1969); «Занавес долины, Райфл, Колорадо» (1970–1972); «Бегущий забор, побережье округов Сонома и Марин в Калифорнии» (1972–1976); «Обрамленные острова, залив Бискейн, Майами, Флорида» (1980–1983) и «Зонт, Япония–США» (1984–1991) – все эти проекты прославились теми невероятными общими усилиями, которые были на них затрачены, от финансирования (Христо не работает на заказ, деньги на свои проекты он собирает с помощью продажи подготовительных рисунков, моделей и т.д.) до получения официального разрешения и собственно воплощения.

Концептуальная и недолговечная природа многих проектов «искусства земли» означает, что зачастую о них можно узнать только из документальных свидетельств. То, что многие из них известны лишь по фотографиям, связано еще с их отдаленным местоположением, а также дорогоизной работ по поддержанию их в первоначальном виде. Тем не менее, ситуация меняется, поскольку были предприняты усилия для сохранения ряда постоянных объектов и обеспечения к ним лучшего доступа.

Основные собрания

Центр искусств Диа, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Основные места

А.Эйлок. Простая сеть..., Фар-Хиллз, Нью-Джерси
У.Де Мария. Поле молний, округ Катрон, Нью-Мексико
М.Хейзер. Город, Гарден-Валли, Невада
М.Хейзер. Двойной негатив, Овертон, Невада
Р.Смитсон. Разорванный круг/Сpirальный холм, Эммен, Нидерланды
Р.Смитсон. Сpirальный мол, Большое Соленое озеро, Юта
Р.Смитсон и Р.Серра. Пандус в Амарилло, Амарилло, Техас
Д.Таррепп. Кратер Родена, Седона, Аризона

Литература

A.Sonfist, *Art in the Land* (1983)
J.Beardsley, *Earthworks and Beyond* (1989)

Христо и Жанна-Клод. Укутанное побережье, Бухта Литтл, Сидней, Австралия. 1969 В этой работе было использовано 93 000 кв. м антикоррозийной ткани и 58 км полипропиленовой веревки. Берег пребывал в таком состоянии в течение десяти недель с 28 октября 1969 года, после чего все материалы были убраны.

«ИСКУССТВО МЕСТА»

Я за искусство... которое предполагает нечто иное, нежели просиживание задницы в музее.

КЛАС ОЛДЕНБУРГ, 1961

Начиная с 1950-х годов художники создавали работы, в которых особая роль отводилась контексту (окружению), выводя тем самым искусство из музеев на улицы и в сельскую местность (см. *флюксус, *концептуальное искусство и *лэндарт). В 1960-е годы для описания творчества *минималистов, концептуалистов и «земельщиков», таких, например, как Ханс Хааке (см. *концептуальное искусство и *постмодернизм) и Даниэль Бюрен (род. 1938), все чаще стало употребляться выражение «специфика места».

Тогда же сформировалось некая общая художественная позиция, согласно которой искусство должно быть доступно широкому, а не только привилегированному кругу зрителей. Все это привело к тому, что десятилетием позже местные и государственные власти в Европе и США стали финансировать общественные проекты в области искусства. Хотя не все они были связаны с окружающей средой, интерес к определенному месту и контексту их реализации распространился и на область общедоступного искусства, результатом чего стало развитие «искусства места» (Site Works). Работы, ориентированные на «специфику места», предполагают исследование, материального, физического контекста, в который они помещены, — будь то галерея, городская площадь или вершина горы, таким образом, чтобы стать неотъемлемой частью произведения искусства, рассматривающегося теперь не как памятник, а как возможность преобразить то место, где оно находится. Акцент смешается на сотрудничество в создании проектов, объединяющее художников, архитекторов, меценатов и публику.

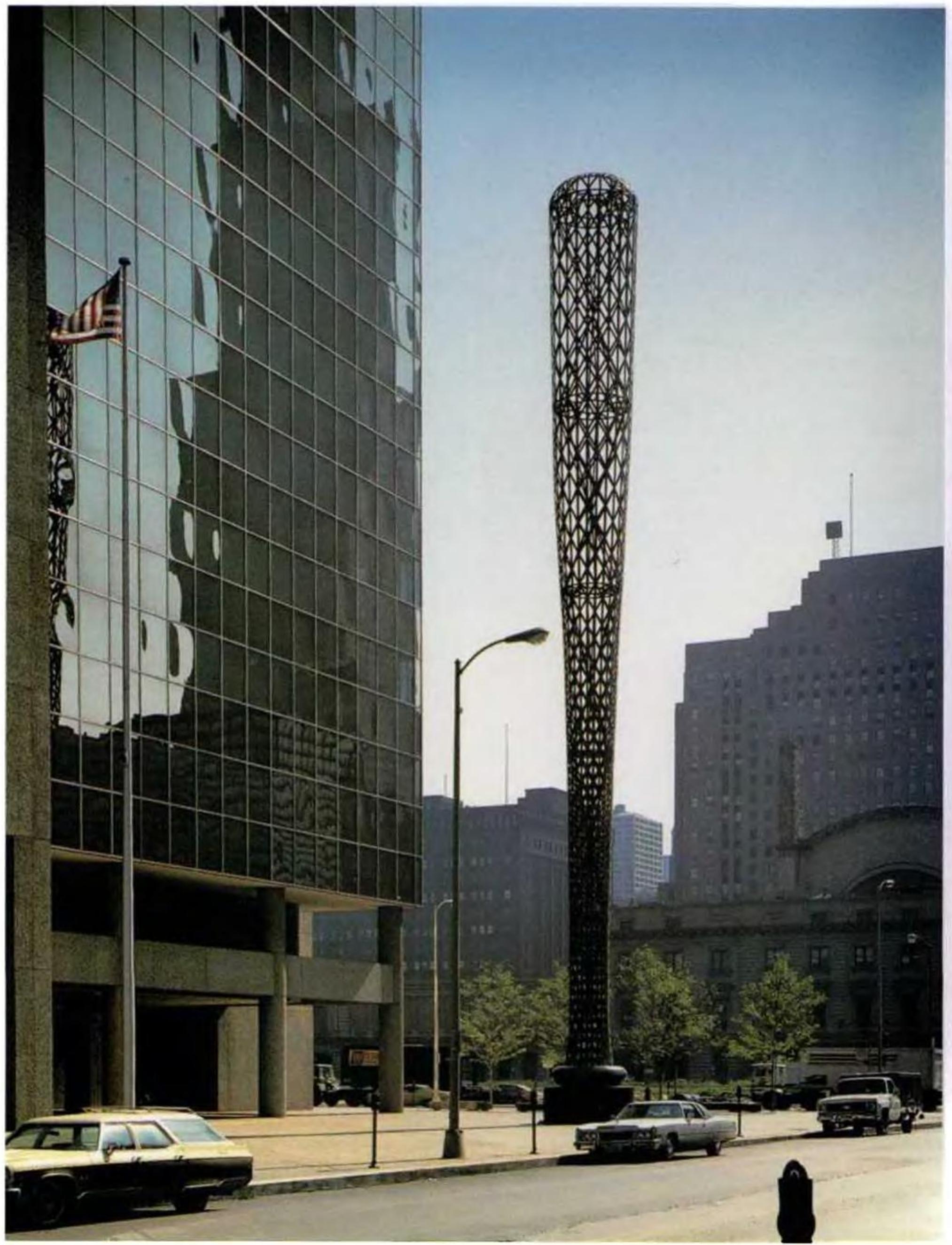
В 1977 году в рамках программы «Искусство в архитектуре» художник *поп-арта Клас Олденбург (род. 1929) создал скульптуру «Колонна-бита» — стальную ажурную бейсбольную биту, возвышающуюся над центром Чикаго почти на 30 метров. Скульптура была сделана по заказу Администрации общественных служб США — одного из самых крупных покровителей общедоступного искусства. «Колонна-бита» — классический пример того, какими методами оперирует «искусство места». С практической точки зрения, она в полной мере соответствует своему местоположению (открытая решетка стальной конструкции позволяет ей устоять во время бурь в «Городе ветров»), но вместе с тем в ней есть и то, что можно назвать региональными особенностями, — дань уважения к местной сталелитейной промышленности и инженерным достижениям *Чикагской школы. С точки зрения концептуальности, скульптура не только

Ричард Серра. Опрокинутая дуга. Нью-Йорк. 1981 Сам Серра признавал, что его работа была умышленно «подрывной»: «Я хочу повернуть сознание зрителя в сторону реального положения дел: в личной и общественной сфере, политической, официальной и идеологической, в вопросах экономики и торговли, психологии и социологии».



свидетельствует о приверженности города любимой национальной игре — бейсболу, она также походит на дубинку полицейского (и в этом есть легкая ирония, свойственная Олденбургу), служа напоминанием об исторически сложившейся репутации Чикаго как города насилия и коррупции.

Если «Колонна-бита» Олденбурга символизировала успех программы «Искусство в архитектуре», то «Опрокинутая дуга» Ричарда Серра (род. 1939) преподнесла немало проблем. Огромное стальное лезвие (3,6 метра в высоту, 36,5 — в длину и весом 72 тонны) было установлено в 1981 году на Фоули-сквер в Нью-Йорке, в комплексе зданий «Federal Plaza». Что касается места, то элегантная дуга лезвия прекрасно сочеталась с декоративным дизайном самой площади и скрывала однообразную сетку улиц Манхэттена. С самого начала «Опрокинутая дуга» вызвала много споров. С одной стороны, ее восхваляли критики, которые, подобно Майклу Брансону, увидели в настойчивом использовании стали ссылку на корабли, машины и поезда, а также на ту роль, которую



стальная индустрия сыграла в истории Америки. Как заметил Серра, эта массивная работа должна была производить впечатление невесомой, чтобы стать искусственным балансом между скульптурой и пространством, а также между скульптурой и зрителем; этот баланс постоянно менялся по мере того, как зритель перемещался вокруг лезвия. Но именно это и явилось проблемой для тех, кто пользовался площадью. Протянувшись через нее «железный занавес» заставлял жителей обходить сооружение. Хотя напоминание о другом «железном занавесе», возможно, было частью замысла Серра, последовал яростный протест и судебное разбирательство, во время которого Серра заявил, что внесение в произведение любых изменений или перенос его в другое место уничтожит работу, поскольку она такой и задумана. Тем не менее, в 1989 году «Опрокинутую дугу» под покровом ночи все же убрали (по иронии судьбы в том же году был разрушен и другой «железный занавес» — Берлинская стена).

Несмотря на то что художественный мир возмутило решение убрать «Опрокинутую дугу», был получен ценный опыт участия публики в «искусстве места». В 1980-е годы в Европе и США были созданы общественные организации, призванные способствовать переговорам между художниками, архитекторами, общественностью, регулирующими органами и органами финансирования.

Отрицательную реакцию, по крайней мере поначалу, вызвало одно из сооружений, преобразивших Париж в 1980-е годы, — «Два уровня» (1985—1986) Даниэля Бюре на, размещенные во внутреннем дворе Пале Рояля. Когда

революционный концептуалист перенес характерные полоски из своих хорошо известных инсталляций на большую постоянную площадку, это вызвало сильнейшее возмущение как со стороны прогрессистов, которые обвинили автора в «продажности», так и со стороны реакционеров, протестовавших против уродования любимого памятника. Срезанные полосатые колонны, расположенные над подземным каналом, ведут зрителей к колоннам самого Пале Рояля, а ночью красные и зеленые огни на верхнем уровне создают эффект взлетно-посадочной полосы, в то время как синие флюоресцентные огни подсвечивают пар, струящийся как бы из-под земли.

В последние годы скульптура в общественных местах, как и само «искусство места», становится все более привычным явлением в городах Европы и США. В 1997 году немецкий город Мюнстер выступил организатором выставки «Скульптурные проекты», на которую были приглашены около семидесяти художников из разных стран, с тем

Напротив: Клас Олденбург и Косье ван Брюгген. Колонна-бита.

Чикаго. 1977 Олденбург заметил, что если перевернуть «с ног на голову» любое здание, оно будет напоминать «биту, балансирующую на рукоятке». Таким образом, его «Колонна-бита» как бы переворачивает промышленную архитектуру региона, создавая символ удовольствия в форме бейсбольной биты.

Внизу: Даниэль Бюрен. Два уровня. Париж. 1985–1986 Свободно стоящие «срезанные» колонны различной высоты из цемента и мрамора, многочисленные огни и текущий в углублении искусственный ручей преобразили внутренний двор Пале Рояля. Поначалу проект резко критиковали, но со временем появилась публика, полюбившая это место



чтобы они превратили город в парк скульптуры. Благодаря проведению национальной лотереи и росту финансирования появилось больше проектов и в Великобритании. Многие примеры «искусства места» часто находятся не в крупных городах-мегаполисах, а в более перспективных с точки зрения культуры, промышленности и политики районах. Например, «Ангел Севера» (1998) Энтони Гормли (род. 1950) располагается на холме над зданием купальни в старых каменноугольных копях в Гейтсхеде на северо-востоке Англии. Это огромная скульптура, выполненная из стали, высотой 20 метров и весом 200 тонн, размах крыльев составляет 54 метра. Как местоположение «Ангела» — рядом с конями, на холме, напомнившем Гормли «мегалитический курган», так и дух этого места — «торжество и зримость индустрии» — в значительной мере способствовали успеху монумента у публики, принявшей его в качестве места для посещения и свидетельства истории региона и его жителей.

■ «АРТЕ ПОВЕРА»

Головокружение от «иглу» и фруктов, от полета камней на голубом небосклоне, от тающего льда и сумасшедшего цвета.

ДЖЕРМАНО ЧЕЛАНТ, 1985

Термин «арте повера» (ит. Arte Povera — «бедное искусство») был предложен в 1967 году итальянским куратором и критиком Джермано Челантом (род. 1940) и использован применительно к группе художников, с которыми он работал с 1963 года: это итальянцы Джованни Ансельмо (род. 1934), Алигеро-Эбоетти (1940—1994), Пьер Паоло Кальцолари (род. 1943), Лучано Фабро (1936—2007), Марио Мерц (1925—2003), Мариза Мерц (род. 1931), Джузеппе Паолини (род. 1940), Пино Пискали (1935—1968), Джузеппе Пеноне (род. 1947), Микеланджело Пистолетто (род. 1933), Джильберто Цорио (род. 1944) и грек Яннис Кунеллис (род. 1936).

Название содержит в себе намек на «простые» (или «бедные»), нетипичные для искусства материалы, использовавшиеся художниками в своих *инсталляциях, *ассамбляжах и *перформансах — это воск, позолоченная бронза, медь, гранит, свинец, терракота, ткань, неон, сталь, пластмасса, овощи, тряпки и даже живые животные. Термин не нужно понимать буквально, поскольку многие средства были отнюдь не дешевые и издавна применялись в других видах искусства. Самы работы являются собой сочетание великолепных, многослойных, сложных, чувственных материалов, подчас весьма экстравагантных, а иногда более чем

Вверху **Марио Мерц. Иглу. 1984—1985** Сделанные из различных материалов (в данном случае — из листового стекла, стали, арматурной проволочной сетки, оргстекла и воска), иглы Мерца интерпретируют по-разному. Для Джермано Челанта они являются «собором — место выживания и убежище, как от политики в области искусства, так и от ветра»

Основные сооружения

Д.Бюрен. «Два уровня», Пале Рояль, Париж
Э.Гормли. «Ангел севера», Гейтсхед, Англия
К.Олденбург. «Колонна-бита», Чикаго

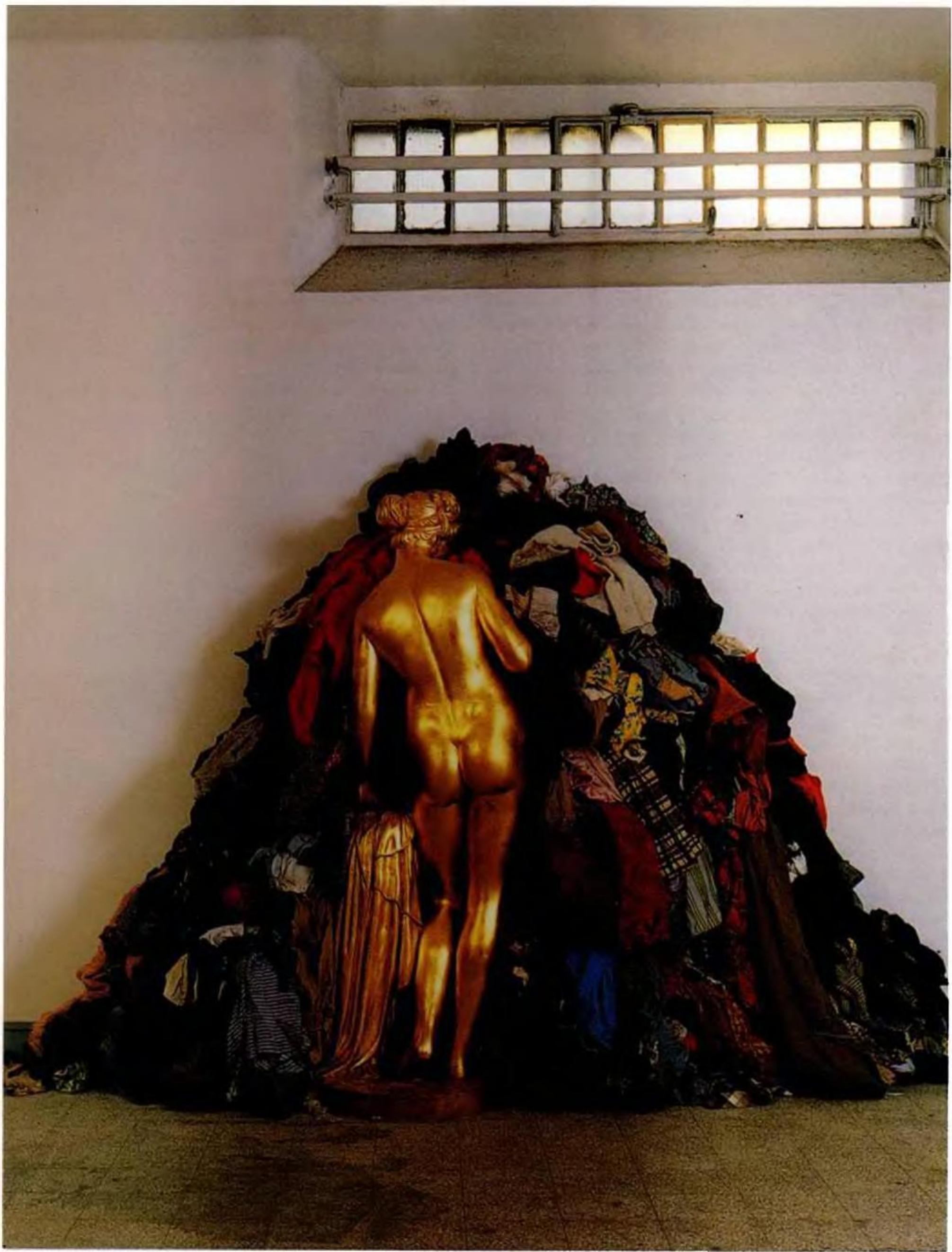
Литература

M.Gooding. *Public Art: Space* (1998)
Richard Serra Sculpture 1985—1998 (Каталог выставки.
Музей современного искусства, Лос-Анджелес, 1998)
G.Celant. *Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects* (1995)
R.Serra. *Writings and Interviews* (1994)



Напротив: **Микеланджело Пистолетто. Золотая Венера тряпья.**

1967 Сплав классических и современных образов и средств выражения придает работе Пистолетто неоднозначный характер. Она словно ставит вопрос: быть может, идеализированное, совершенное прошлое предпочтительнее красочности и хаоса настоящего?



скромных. Художники «арте повера» были выходцами не из бедных южных провинций Италии, а из бурно развивающихся областей индустриального Севера. Их работы не имеют отношения к положению бедняков, они выдвигают на первый план абстрактные понятия, такие, например, как моральное осуждение общества, стремящегося к накоплению материальных ценностей.

Челант и его художники первыми «позвролели» в эпоху экономического подъема и все большей коммерциализации художественного мира. Это было чрезвычайно политизированное время, запомнившееся протестами студентов и рабочих в конце 1960-х годов. Как заметил Кунеллис: «В 1962–1963 годах мы уже были «людьми 1968 года», а в 1968-м – завзятыми политиками». «Арте повера» было итальянским ответом настроениям и духу времени: художники развили границы творчества, возможности использования разнообразных материалов, задаваясь вопросами о природе и толковании искусства и о его роли в обществе. Эти интересы сближали их с другими художниками-современниками – *неодадистами, мастерами *флюксуса, *перформанса и *боди-арта.

Отличительными чертами произведений «арте повера» являются неожиданное соседство предметов или образов, использование контрастных материалов, сплав прошлого и настоящего, природы и культуры, искусства и жизни. Во многих из них прослеживается диалог с историей. «Золотая Венера тряпья» (1967) Пистолетто представляет собой пластмассовую копию классической статуи Венеры (180 см в высоту), обращенной лицом к горе одежды: это своего рода отражение устройства итальянского общества, для которого привычными стали сюрреалистические сопоставления из произведений художников *метафизической школы. Паолини и Кунеллис разложили на составляющие верования древних римлян и греков, чтобы исследовать символы и ассоциации, пережившие века. На выставке 1969 года в римской галерее «Л'Аттико» Кунеллис показал свою работу «Лошади» (1969): это – двенадцать живых лошадей, привязанных в галерее, которые символизировали драматические взаимоотношения, сложившиеся между природой (лошади как символ античности) и настоящим (белая пустая галерея). Ассамбляжи Ансельмо, собранные из овощей и гранитных блоков, показывают результаты действия скрытых сил, таких как сила тяжести или гниение, – эти темы были чрезвычайно актуальны в конце 1960-х годов, отмеченных ростом информированности о состоянии окружающей среды. Серия Фабро «Италия» – рельефные карты Италии, сделанные из различных ценных материалов (золоченая бронза, мех или стекло) и повешенные «вверх тормашками», – привлекала внимание к экономическому и культурному состоянию Италии, к миру, который сошел с ума или перевернулся с ног на голову.

Марио Мерц более всего известен благодаря своим иглам, которые он сооружает из всевозможных материалов начиная с 1968 года. Их интерпретируют по-разному: как отсылку к утраченному прошлому, когда человек и природа существовали в гармонии; как памятник древним кочевым

племенам, которые вторглись в Италию и создали новую культуру, объединившую варварское начало с изысканным декадансом позднего Рима; или как пример постапокалиптического образа жизни после ядерного холокоста. В этой интерпретации иглу представляет собой совершенную среду обитания для города будущего, нарисованного в воображении итальянских коллег Мерца из «Архизума» и «Суперстудии» (см. *«антидизайн»).

С самого начала Челант был организатором группы и ее теоретиком. Он руководил ее первой выставкой в галерее «Ла Бертеска» в Генуе в 1967 году и написал манифест «Арте повера»: заметки по поводу партизанской войны», опубликованный тогда же в журнале *Flash Art*. В нем он подчеркивал, что цель художников – «разрушение существующих культурных кодов», прежде всего это касалось материальных свойств выразительных средств и изменчивости материалов. Их творчество было «бедным» в том смысле, что оно было свободно от ассоциаций, навязанных традицией. Челант обратился к «бедному театру» польского режиссера Ежи Гrotowskого (1933–1999), который пытался пересмотреть взаимоотношения между актером и публикой, удалив все, как он считал, несущественное – костюмы, грим, звуковые и световые эффекты. Это также было прямым вызовом *«Ситуационистскому Интернационалу», в какой-то мере уже отказавшемуся от традиционной художественной практики ко времени событий 1968 года.

Челант возвестил миру о новом направлении, написав книгу *Arte Povera*, вышедшую в 1969 году на итальянском и английском языках. Произведения «арте повера» тут же включили в международные выставки *концептуального искусства и «искусства процесса» (Process Art). Несмотря на очевидную национальную специфику, художников «арте повера» волновали те же темы, что и мастера других стран, таких как немец Йозеф Бойс (см. *концептуальное искусство), француз Бернар Пажес (см. *«Опора–поверхность») и английские скульпторы Ричард Дикон и Билл Вудроу (см. *органическая абстракция), Аниш Капур (см. *неоэкспрессионизм) и Тони Крэг (род. 1949), который из строительного мусора и искусственных материалов создавал яркие, красочные настенные и напольные скульптуры.

Основные собрания

Художественный музей Лихтенштейна, Вадуц, Лихтенштейн

Художественный музей, Вольфсбург, Германия

Музей современного искусства, Риволи, Италия

Галерея Тейт, Лондон

Литература

G.Celant. *Arte Povera* (1969)

Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900–1988

(Каталог выставки. Королевская Академия искусств, Лондон, 1989)

A.Boetti and F.Bouabre. *Worlds Envisioned: Alighiero e Boetti and Frederic Bruly Bouabre* (Каталог выставки.

Центр искусств Диа, Нью-Йорк, 1995)

ПОСТМОДЕРНИЗМ

Открытие заново орнамента, цвета, символов и сокровищницы истории форм.

ВОЛЬКЕР ФИШЕР, ВЫСТАВКА «ДИЗАЙН СЕГОДНЯ», ФРАНКФУРТ, 1988



Термин «постмодернизм» (Postmodernism) – спорный, так принято называть некоторые новые формы выражения в искусстве последней четверти двадцатого века. Первоначально, в середине 1970-х годов он употреблялся по отношению к архитектуре, чтобы описать постройки, при создании которых зодчие отказались от чистых, рациональных *минималистских форм (см. *интернациональный стиль) в пользу неоднозначных, казалось бы, несовместимых конструкций, оживленных игривыми ссылками на исторические стили, заимствованиями из других культур и использованием удивительно смелых цветов. Типичный архитектурный пример – Площадь Италии (1975–1980) в Новом Орлеане американского архитектора Чарлза

Мура (1925–1993). Здесь сказалась чисто архитектурная изобретательность, упивающаяся театральностью и являющая собой остроумный калейдоскоп классических архитектурных мотивов в форме театральной декорации.

К 1980-м годам термин «постмодернизм» также использовался для описания многообразных наработок в дизайне и визуальных искусствах, где источником образов стала массовая культура (особенно сфера торговли), например, в работе Ричарда Принса (род. 1949). В других случаях совмещались разнородные элементы (текст с изображениями, предметы с графикой), что можно обнаружить в творчестве Тима Роллинза (род. 1955) и художников группы «K.O.S» (Kids of Survival – «Дети выживания»). В отличие от некоторых видов модернистского искусства, в ряде произведений напрямую затрагивались социальные и политические проблемы.

Из соединения нескольких несопоставимых элементов получалось острое политическое высказывание – таков

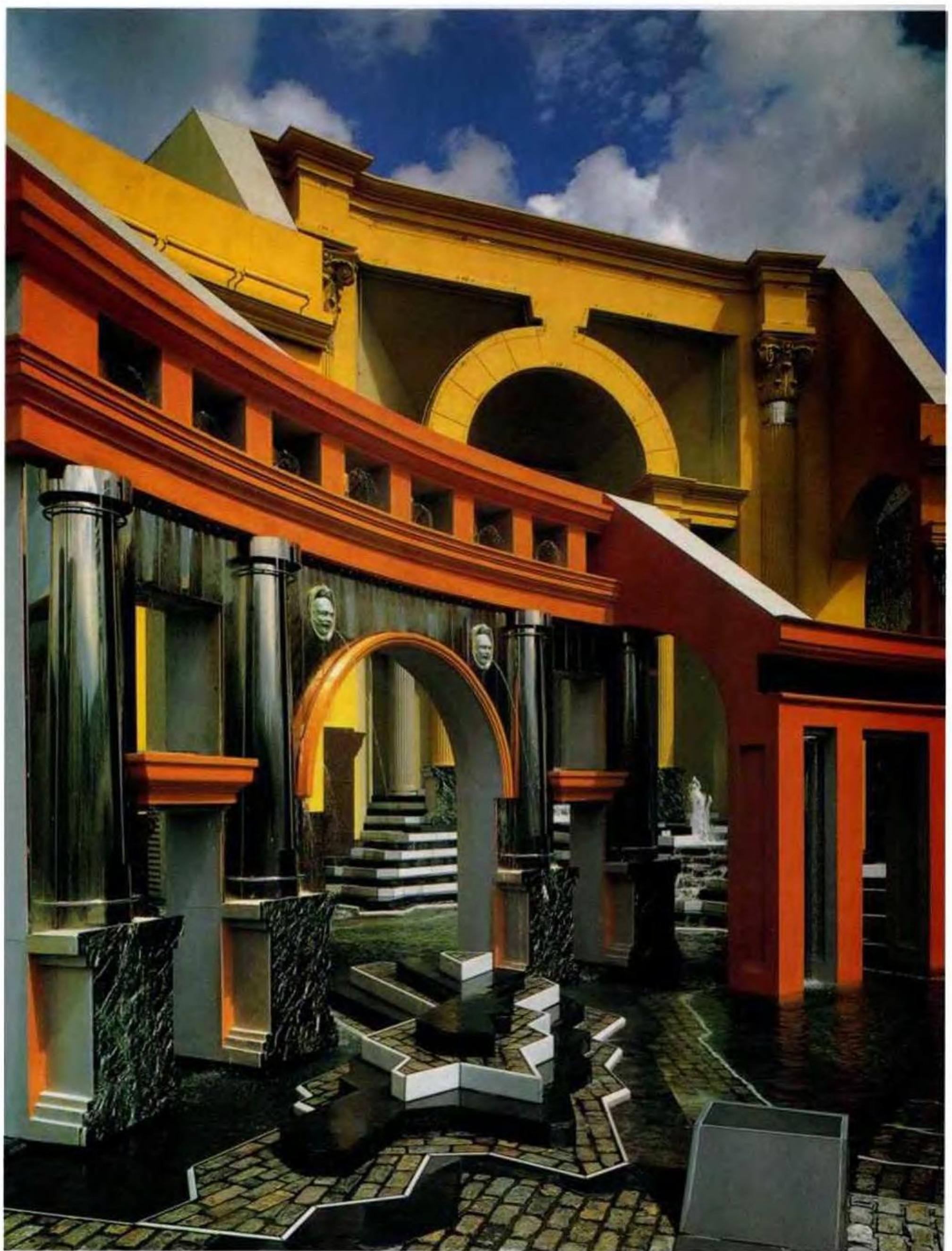
Ханс Хааке. Свобода сейчас только собирается стать финансируемой – из денег на мелкие расходы. 1990 Когда после падения Берлинской стены крупный немецкий капитал перебрался в бывшую Восточную Германию, концептуалист Ханс Хааке превратил одну из старых наблюдательных вышек в тревожащий символ будущего.

памятник немецкого *концептуалиста Ханса Хааке «Свобода сейчас только собирается стать финансируемой – из денег на мелкие расходы»: наблюдательная башня, оставшаяся на Потсдамской площади после падения Берлинской стены, увенчана эмблемой автомобиля «Мерседес-Бенц» – широко известного символа западногерманского капитализма. Место величественной эпитафии занимает строка из И.-В.Гёте: «Искусство остается искусством».

Продолжающиеся дебаты относительно природы и даже самого существования постмодернизма носят бурный характер. Во многих отношениях постмодернизм – и продолжение модернизма, и отказ от него. Эд Рейнхардт (см. *постживописная абстракция) утверждал, что искусство не связано с повседневностью, оно имеет дело только с формальными проблемами линии и цвета. Но в области визуальных искусств эксперименты, начатые Марселем Дюшаном и развитые *дадаизмом, *сюрреализмом, *неодадаизмом, *поп-артом и *концептуальным искусством.

В 1966 году были заявлены некоторые ключевые постмодернистские идеи. В книге «Городская архитектура» (итальянское издание – 1966, английское – 1982) итальянский архитектор Альдо Росси (1931–1997) доказывал, что в контексте исторических европейских городов, новые здания должны скорее адаптировать старые формы, чем создавать новые. В полемичном труде «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966) американский архитектор Роберт Вентури (род. 1925) пропагандировал «беспорядочную жизненность» и пародировал знаменитую модернистскую фразу «меньше – значит больше», заявляя, напротив, что «меньше – значит скучнее». Эта фундаментальная идея, безусловно, запала в душу создателям роскошного Музея Гронингер (1995) в Нидерландах – итальянским дизайнерам-архитекторам Александро Мендини (род. 1930) и Микеле де Лукки (род. 1951), французскому дизайнеру Филиппу Старку (род. 1949) и венской архитектурной фирме «Соор Himmelblau» (основана в 1968 году).

Разнообразие материалов, стилей, конструкций и элементов окружения является основной чертой постмодернизма, который невозможно вписать в рамки какого-либо одного стиля. Среди примеров этого – офисные здания банков в Гонконге и Шанхае (1979–1984), выполненные в стиле хай-тек английским архитектором сэром Норманом Фостером (род. 1935), с характерными для него связанными





в пучки стальными тросами; Национальный музей римского искусства в Мериде, Испания (1980–1986) испанца Рафаэля Монео (род. 1937), построенный в классическом стиле из кирпича ручной работы; Портлендское здание муниципальных служб (1980–1982) американца Майкла Грейвза (род. 1934), отличающееся яркими светлыми красками и чрезмерно крупными замковыми камнями, и Большая арка Дефанс в Париже (1982–1989) датчанина Йохана Отто ван Спреккелсена (1919–1987) – грандиозный бетонный куб, одетый в стекло и белый каррарский мрамор. Нарочито оригинальные в стилевом отношении, эти работы тем не менее, объединяют ощущение авантюристичности, типичное для постмодернистской архитектуры 1980–1990-х годов.

Дизайнеры, так же как и архитекторы, приняли технические приемы постмодернизма. С 1960-х годов неудовлетворенность упорядоченностью и единообразием, ассоциировавшимися с *Баухаузом, привела к новациям, так как дизайнеры экспериментировали с цветом и текстурой и позаимствовали декоративные мотивы из прошлого (этот подход известен также как «adhocism»). Центральная фигура здесь – итальянский дизайнер Этторе Соттсасс (род. 1917; см. *«антидизайн»), чьи новаторские замыслы достигли своей высшей точки в работах для группы «Мемфис», которую он основал в Милане в 1981 году. Выбор названия

группы был обусловлен ее эклектичным характером. Песня Боба Дилана «Мемфисский блюз» звучала во время ее первого собрания и, казалось, предлагала богатую и неправдоподобную смесь ассоциаций – американский блюз, Теннесси, Элвис Пресли – все это сразу понравилось Соттсассу и его будущим соратникам. Абсолютно не функциональный «Книжный шкаф Карлтон» (1981) группы «Мемфис» расценивался как скандальный зрительный эффект. Такое наблюдалось и в графическом дизайне, где сталкивались экспрессия и интуиция – а подчас и анархия. Влияние немца Вольфганга Вайнгарта (род. 1941) распространялось из швейцарского Базеля по всей Европе, а со временем и в США. Невилл Броуди (род. 1957) в Великобритании, студия «Dumbar» (основана в 1977 году) в Нидерландах и Хавьер Мариескаль (род. 1950) в Испании – все они создавали авангардный полиграфический дизайн в 1980-х и 1990-х годах.

Если модернизм стремился создать унифицированную моральную и эстетическую утопию, то постмодернизм восславил плюрализм конца двадцатого века. Характер этого плюрализма имеет отношение к средствам массовой информации и глобальному распространению изображений в печатной и электронной форме, о которых французский философ Жан Бодрийяр (1929–2007) упоминал как об «экстазе коммуникации». Если мы воспринимаем реальность через изображения, эти изображения фактически станут нашей реальностью? В чем тогда истина? В том, что единственная возможная подлинность – ощущение? Эти представления оказали решающее влияние на архитекторов, художников и дизайнеров. Постмодернистское творчество сосредоточено главным образом на презентации: мотивы или образы из прошлых работ «цитируются» (или «присваиваются») в новом тревожном контексте или лишаются своих традиционных значений (происходит «деконструкция») такими разными художниками, как Майк Бидло

Вверху Синди Шерман. Без названия № 90. 1981

Шерман так прокомментировала свою работу: «Это – изображения персонифицированных чувств, и только. Я пытаюсь заставить других людей скорее увидеть в них себя, чем меня».

Напротив: Чарлз Мур. Площадь Италии. Новый Орлеан. 1975–1980

Ссылки на историю, используемые с щегольством, остроумием и теплотой, играли центральную роль во многих архитектурных работах Мура. Изощренность подобных ассоциаций была одной из причин враждебного отношения к его творчеству со стороны модернистов предыдущего поколения.

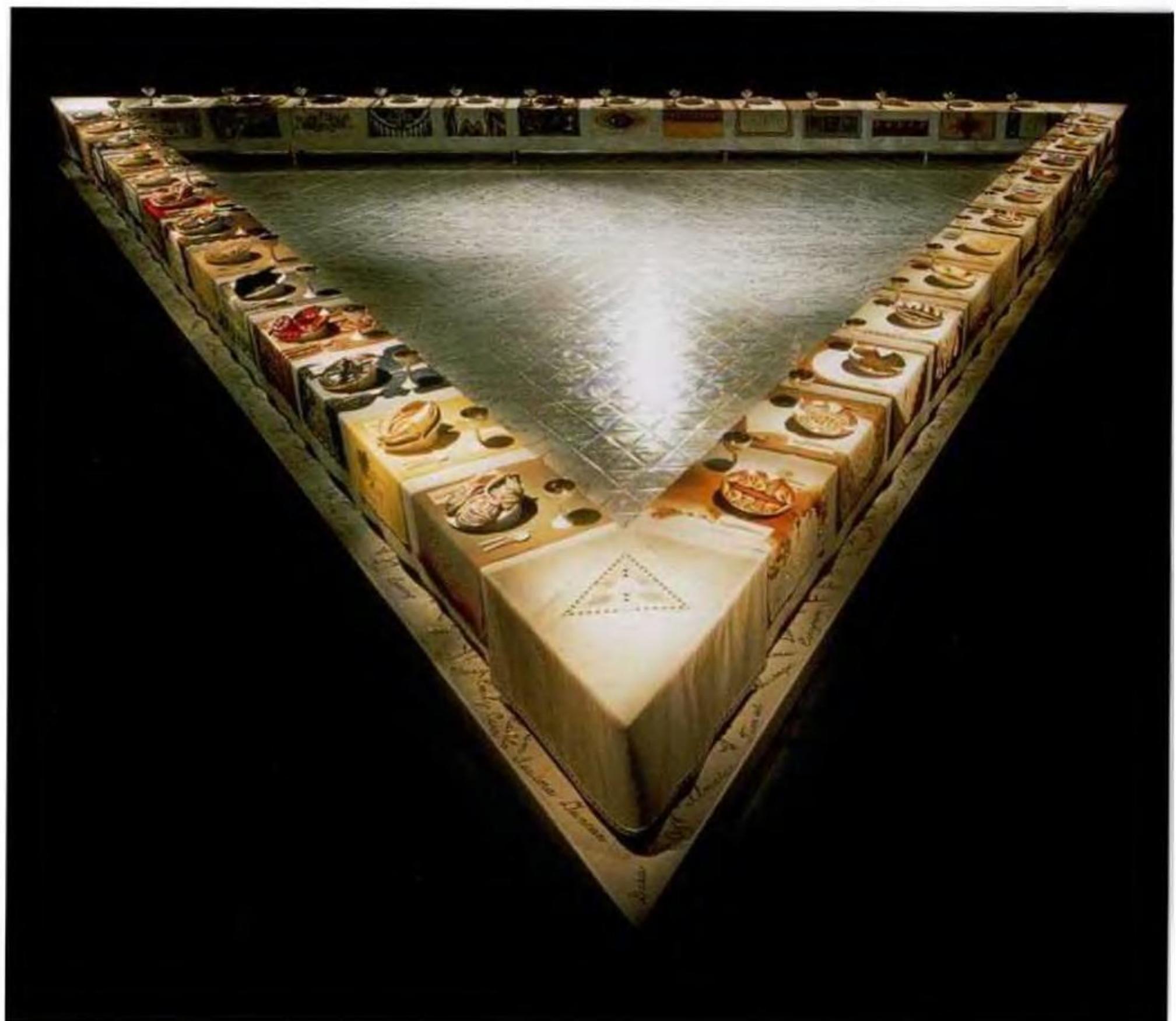
(род. 1953), Луиза Лолер (род. 1947), Шерри Левин (род. 1947) и Джейф Уолл (род. 1946). Китч может превратиться в высокое искусство, как в работе «Кролик» (1986) Джейффа Кунса (род. 1955, см. *нео-поп) – скульптуре, отлитой из безупречно блестящей стали, по образцу дешевого Пасхального кролика.

Художники из США Джуллан Шнабель (род. 1951) и Дэвид Салле (род. 1952) обратились к постмодернистским техническим приемам в конце 1970-х годов, заимствуя и накладывая одно на другое изображения и объекты из популярных фильмов и журналов. «Палимпсесты» из разбитой посуды Шнабеля и похожие на привидения, частично перекрывающие друг друга, фигуры Салле создали поразительное сочетание. Работы этих художников полны экспрессии, и их зачастую причисляют к *неоэкспрессионистам, а также сравнивают с *трансавангардистами.

В визуальных искусствах, как в архитектуре и дизайне, постмодернизм стремился передать человеческий опыт

конца двадцатого века, и подчас это выражалось в непосредственном обращении к социальным и политическим проблемам. Начав с идеи о том, что искусство раньше всегда обслуживало господствующий социальный класс – белую буржуазию, постмодернисты предпочли выдвинуть на первый план другие проблемы, прежде считавшиеся маргинальными, – охраны окружающей среды (см. *лэнд-арт), этнического, сексуального или феминистского характера. В той или другой форме они стали ключевыми темами постмодернистских работ.

Жан-Мишель Баския (1960–1988), родившийся в США сын гаитянки и пуэрториканца, начал на рубеже 1970–1980-х годов как граффитист, акцентируя подпись SAMO (Same Old Shit – «То же старое дерьмо»). Его яростные, конфронтационные проекты, в которых он помимо прочего протестовал против расовых предрассудков, соединяли небрежно прорисованные изображения лиц, напоминающих африканские маски, со сценами из нью-йоркской уличной





жизни и перечеркнутыми посланиями. «Черные люди никогда не изображаются реалистично, они вообще не изображаются в современном искусстве», — возмущался он. Нарисованные волшебными маркерами на стенах вне пространства нью-йоркских галерей, его граффити вскоре привлекли внимание мира искусства; особенно тесно он был связан с Энди Уорхолом (см. *поп-арт*). Но восхождение к славе было коротким и закончилось катастрофой. В 1984 году Баския подписал договор с галереей Мэри Бун, одной из самых скандальных на нью-йоркской художественной сцене; четыре года спустя он умер из-за передозировки героина.

Смерть остается одной из главных тем в искусстве постмодернизма, как и вопросы сексуальной принадлежности, особенно гомосексуальной. Подобно Баскиа, Кит Харинг (1958–1990) начинал как художник граффити, созданные им яркие фигурки из комиксов, одинаково эффектно смотревшиеся на стенах, холстах, футболках или эмблемах, были характерной чертой его творчества вплоть до смерти от СПИДа в 1990 году. Дэвид Войнарович (1954–1992) – другая жертва СПИДа, он сделал болезнь центральным сюжетом творчества. «Сексуальная серия» (1988–1989) соединила негативы фотографий и тексты, чтобы показать шоковое состояние узнавшего о СПИДе общества, прежде безразличного ко всему на свете.

Вверху Этторе Соттсасс. Книжный шкаф Карлтон. Мемфис. 1981

«Для меня, — писал Соттсасс, — заниматься дизайном не значит придавать форму более или менее дурацкому изделию более или менее современной промышленности. Дизайн для меня — это способ поговорить о жизни, обществе, политике, еде — и даже о дизайне».

Напротив Джуди Чикаго. Звездный обед. 1974–1979 Дань уважения женщинам в истории, инсталляция Чикаго была результатом совместной работы около сотни художниц. Она пользовалась огромной популярностью: свыше 100 000 людей посмотрели ее после открытия в 1979 году Музея современного искусства в Сан-Франциско.

В 1970-е и 1980-е годы, особенно в США, женщины-художницы, такие как Мэри Келли (род. 1941), Барбара Крюгер (род. 1945), Дженини Хольцер (род. 1950) и Синди Шерман (род. 1954), использовали разнообразные постмодернистские методы для освещения вопросов женской идентичности. Долгосрочный проект Келли «Постеродовый документ» (1973–1979) был задуман как оригинальная инсталляция в шести последовательных частях. Здесь описывались ее отношения с сыном на протяжении первых пяти лет его жизни, показывалось его вхождение в социальный мир на правах мужчины и ее собственную, меняющуюся роль матери. Это произведение широко экспонировалось и обсуждалось в 1970-е годы.

Крюгер (см. *искусство инсталляции*), прежде главный графический дизайнер в журнале *Mademoiselle*, создала серию фотомонтажей, стилистически точно сочетающих изображения с тревожащими заголовками типа «Без названия» («Ваш пристальный взгляд бьет меня по лицу», 1981), в которой внимательно анализируются неисследованные аспекты социального поведения (например, мужчина, рассматривающий женщину). Хольцер (первая женщина, представлявшая США на Венецианской биеннале в 1990 году) прославилась благодаря своим афоризмам (например, «Убереги меня от того, чего мне хочется»), которые доводились до публики с помощью таких средств, как электронные рекламные щиты. Интернет и стикеры, наклеенные на счетчики на стоянках автомобилей.

Сюжетом фотографий Шерман является она сама, но созданные ею серии — например, «Кадры фильма без названия» (1977) — не связаны с жанром автопортрета. Скорее, она принимает позу персонажей в узнаваемых сценах — из фильмов категории «В», журналов для девочек, телевизионных программ, картин старых мастеров, стирая собственную личность, чтобы провоцировать вопросы о тех социальных стереотипах, которые она использует в своих работах.

Термин «постмодернизм» продолжает вызывать жаркие споры, особенно из-за отсутствия универсального определения модернизма, которое можно было бы ему противопоставить. Его значение, несомненно, еще изменится, поскольку у него есть историческая перспектива.

Основные собрания

Художественный музей, Вольфсбург, Германия
Музей современного искусства, Чикаго
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Новый музей современного искусства, Нью-Йорк
Галерея Тейт, Лондон

Литература

H.Forster (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture* (1983)
M.Lovejoy. *Postmodern Currents. Art In a Technological Age* (1989)
M.Kelly. *Post-Partum Document* (1999)

Поэзия гидравлики.

СЭР НОРМАН ФОСТЕР



Архитектура хай-тека (High-Tech) пропагандирует новые технологии и пользуется ими как в практических целях, так и ради визуального эффекта, предпочитая их выразительность традиционным строительным материалам. С 1983 года, когда английский журнал *Architectural Review* посвятил отдельный номер хай-теку, термин стали использовать по отношению к постройкам* самых разных архитекторов. Известнейшие из них – английские архитекторы сэр Норман Фостер (род. 1935) и сэр Ричард Роджерс (род. 1933).

Подобно многим современникам в области дизайна, например, группам «Архиграм» и «Архизум» (см. *«антидизайн»), архитекторы хай-тека, оглядываясь в поисках вдохновения, обращались не к *интернациональному стилю, а скорее к модернизму *футуристов, *экспрессионистов и русских *конструктивистов. Большое влияние на них оказал также американский дизайнер и изобретатель Ричард Бакминстер Фуллер (см. *неодадаизм). Фостер познакомился с Фуллером в 1968 году, и это стало началом их дружбы и плодотворного сотрудничества, продолжавшихся вплоть до смерти Фуллера в 1983 году. Гуманистический визионерский взгляд Фуллера на технологически сложный дизайн обнаруживается в подходе и Фостера, и Роджерса, которые настаивали на том, что сама по себе технология – не цель, а средство решения социальных и экологических проблем.

Фостер и Роджерс познакомились во время учебы в Йельском университете (США) в начале 1960-х годов. В 1963 году, после возвращения в Англию, они основали фирму «Team 4» («Команда четырех») вместе с сестрами-архитекторами Чизмен – Джорджи и Уэнди (позднее она стала женой Фостера). Здание завода компании «Reliance Control» в Суиндоне (1965–1966, снесено в 1991 году) принесло им международ-

ное признание и, как выяснилось впоследствии, положило начало целому направлению в архитектуре – хай-теку. В этой ранней работедержанная элегантность (чертеж, сделавшая Фостера знаменитым) сочетается со структурной простотой (что ассоциируется с творчеством Роджерса). В 1967 году группа распалась. Норман и Уэнди создают фирму «Фостер и партнеры», а Роджерс начинает работать с итальянским архитектором и дизайнером Ренцо Пиано (род. 1937).

Сотрудничество архитекторов с инженерами-конструкторами и инженерами-строителями – ключевая особенность архитектуры хай-тека. Инженерное мастерство фирмы «Ове Аруп и партнеры», основанной Ове Арупом (1895–1988) в 1949 году, сыграло решающую роль в реализации множества архитектурных проектов, среди которых экспрессионистское здание сиднейской оперы (1956–1974) датчанина Йорна Утцона (род. 1918), проекты Питера и Элисон Смитсонов (см. *«новый брутализм») и многие постройки Роджерса и Фостера. Среди других известных фирм, работающих в стиле хай-тек, – «Энтони Хант и партнеры», участвовавшая в создании завода «Reliance Control».

Вверху: Пиано и Роджерс. Центр Жоржа Помпиду. Париж. 1971–1977 Используя инженерное мастерство Ове Арупа, Пиано и Роджерс добились технологической изощренности и универсальности в решении внутреннего пространства здания, чей сюрреалистичный внешний вид напоминает одну из машин Жана Тэнгли (см. *«кинетическое искусство»).

Напротив: Фостер и партнеры. Штаб-квартира банковской корпорации Гонконга и Шанхая. 1979–1986 По словам Фостера, подобная форма здания, напоминающего ракетную установку, была навеяна «вооруженными силами, использующими подвижные мости для погрузки танков».

Первым крупным памятником хай-тека стал Центр Жоржа Помпиду в Париже (1971–1977), построенный Роджерсом и Пиано (совместно с Ове Арупом), которые смело расположили все конструктивные и эксплуатационные элементы с внешней стороны здания, чтобы создать внутри дополнительное пространство. Несмотря на дерзкий современный дизайн, контрастирующий с окружающей средой, здание быстро стало популярным. Конструктивная выразительность и близость к промышленной архитектуре явились фирменным знаком поздних проектов Роджерса



(в 1977 году он основал вместе со своей женой Сью Роджерс фирму «Ричард Роджерс и партнеры»). Примером могут служить лондонские здания страхового общества «Ллойд» (1978–1986, совместно с Ове Арупом) и «Lloyd's Register of Shipping» (1995–1999, с Энтони Хантом), а также Астрономическая обсерватория «Миллениум» в Гринвиче (1996–1999, с Ове Арупом) — самое крупное отдельно стоящее общественное здание в мире, крыша которого сделана из стеклопластика, покрытого тефлоном.

В это время Фостер прославился постройками, которые отличают элегантная простота и изысканность форм. Самые известные из них — Центр визуальных искусств Сейнсбери в Норвиче (1978, расширен в 1988–1991, с Энтони Хантом), здание банковской корпорации Гонконга и Шанхая в Гонконге (1979–1986, с Ове Арупом), самый большой в мире международный аэропорт в Гонконге (1992–1998, с Ове Арупом) и мост Миллениум (2000, с Ове Арупом, см. *минимализм). Общественный дух, характерный для сооружений Фостера, продемонстрирован уже в ранней работе — основном здании страховой компании «Виллис Фабер и Дюма» (1970–1974, с Энтони Хантом) в английском городке Ипсвич. В то время в Ипсвиче, в сущности, не было общественных сооружений, и это здание — с его закрытым бассейном, рестораном на плоской крыше и изогнутым фасадом из листового стекла — произвело, как заметил Фостер, «социальную революцию».

В качестве примеров хай-тека можно привести и постройки других архитекторов. Вот некоторые из них: Исследовательский центр Штумбергера в Кембридже (Англия) фирмы «Майкл Хопкинс и партнеры» (1984, с Энтони Хантом), Институт Арабского мира в Париже Жана Нуvelя (1987), Международный вокзал Ватерлоо в Лондоне фирмы «Николас Гримшоу и партнеры» (1993, с Энтони Хантом) и Колесо обозрения «Око Лондона» (2000) фирмы Маркса Бар菲尔да. Применение новых технологий отличает также здания Фрэнка Гери (род. 1929) и Захи Хадид (род. 1950). В «Электронном доме 2000» Майкла Макдоноха были использованы технические приемы хай-тека, строительство основывалось на интернет-технологиях, здание было искусственно вписано в окружающую среду (окрестности Кэтскилз, штат Нью-Йорк), над его сооружением трудились архитекторы, дизайнеры, инженеры, строители и экологи.

Основные сооружения

Фостер и партнеры. Здание банковской корпорации Гонконга и Шанхая, Гонконг

Жан Нуvelль. Институт Арабского мира, Париж

Ренцо Пиано и Ричард Роджерс. Центр Жоржа Помпиду, Париж

Ричард Роджерс и партнеры. Здание страхового общества «Ллойд», Лондон

Литература

C.Davies. *High-Tech Architecture* (1988)

Norman Foster: *Buildings and Projects*, 6 vols (1991–1998)

K.Powerl. *Structure, Space and Skin: The Work of Nicholas Grimshaw and Partners* (1993)

R.Burdett (ed.). *Richard Rogers Partnership: Works and Projects* (1995)

K.Powerl. *Richard Rogers: Complete Works* (1999)

НЕОЭКСПРЕССИОНИЗМ

*Я пресытился, устал от всего безукоризненного
и захотел просто рассказывать истории.*

ФИЛИП ГАСТОН



Неоэкспрессионизм (Neo-Expressionism) можно назвать одним из многочисленных «оттенков» *постмодернизма, который появился в конце 1970-х годов в результате растущей неудовлетворенности *минимализмом, *концептуализмом и *интернациональным стилем. К рациональности и умозрительности этих направлений, как и к их склонности к абстрактному пуризму, неоэкспрессионисты относились с пренебрежением. Они использовали так называемое «умершее» искусство живописи и выставляли напоказ все, что было дискредитировано – фигуративность, субъективность, открытые эмоции, автобиографичность, воспоминания, психологию, символизм, сексуальность, литературу и повествовательность.

К началу 1980-х годов термин использовался по отношению к новой немецкой живописи таких художников, как Георг Базелиц (род. 1938), Йорг Иммендорф (род. 1945), Ансельм Кифер (род. 1945), А.Р.Пенк (род. 1939), Зигмар

Польке (род. 1941) и Герхард Рихтер (род. 1932, см. *гиперреализм), а также к так называемым «уродливым реалистам», например, Маркусу Люперцу (род. 1941) и «новым диким», например, Райнеру Феттингу (род. 1949). После международных выставок «Новый дух в живописи», прошедшей в Лондоне в 1981 году, и «Дух времени», состоявшейся в Берлине, этим термином стали обозначать и другие

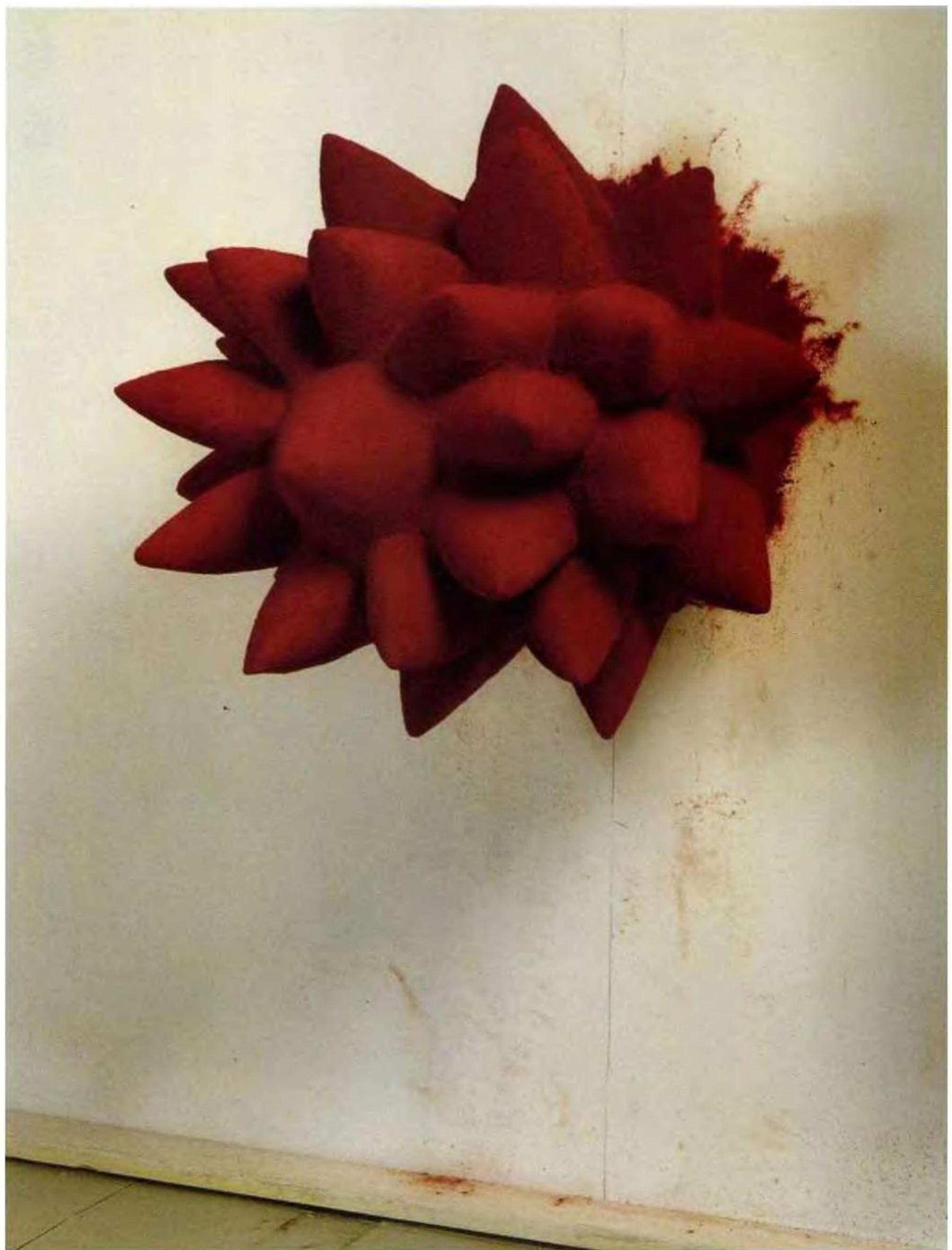
Ансельм Кифер. *Margareta*. 1981

Кифер часто использовал в своих картинах нехудожественные материалы (здесь, например, солому), чтобы обогатить поверхность. Эстетическое поле холста становится пространством, где можно обратиться к травмирующим политическим и историческим вопросам.

Напротив: Герхард Рихтер. *Абстракция (860-3)*. 1999

«Когда я пишу абстрактную картину, – пояснял Рихтер в 1985 году, – то никогда не знаю заранее ни того, как она будет выглядеть, ни того, какую цель я преследую»





группы: «свободное фигуристическое искусство» во Франции, *трансавангард в Италии и некоторых художников в США — «художников нового образа», таких как Дженнифер Бартлетт (род. 1941), Эрик Фишл (род. 1948), Элизабет Мюррей (род. 1940) и Сьюзан Ротенберг (род. 1945); так называемых «плохих художников» — Роберта Лонго (род. 1953), Дэвида Салле (род. 1952, см. *постмодернизм), Джилиана Шнабеля (род. 1951, см. *постмодернизм) и Малколма Морли (см. *гиперреализм). Вскоре еще ряд художников, не связанных с какими-либо определенными группами, были наречены «неоэкспрессионистами». Среди них датчанин Пер Киркебю (род. 1938), Мигель Барсело (род. 1957) из Испании, итальянец Бруно Чеккобелли (род. 1952), француженка Аннет Мессаже (род. 1943), канадец Клод Симар (род. 1956, см. *искусство инсталляции) и живущие в Великобритании Фрэнк Ауэрбах (род. 1931), Хаурд Ходжкин (род. 1932), Леон Коссофф (род. 1926) и Паула Рего (род. 1935).

Термин «неоэкспрессионизм» расширил свои рамки, чтобы охватить скорее общую тенденцию, нежели определенный стиль, как это было и с *экспрессионизмом начала двадцатого века. В целом, неоэкспрессионистское творчество отличают технические и тематические особенности. В подходах к материалам налицо тенденция к осязательности, чувственности и эмоциональной выразительности. Сюжеты зачастую обнаруживают глубокое погружение в прошлое, как во всеобщую историю, так и в личные воспоминания, анализируемые с помощью аллегории и символизма. Неоэкспрессионисты черпают вдохновение из истории живописи, скульптуры и архитектуры, используя традиционные материалы и темы. В результате, в их творчестве заметно влияние экспрессионизма, *постимпрессионизма, *сюрреализма, *абстрактного экспрессионизма, *«ар информель» и *поп-арта. Самый значительный представитель движения — немецкий концептуалист Йозеф Бойс (1921–1986), чья политическая активность и использование выразительных материалов были особенно вдохновляющими, и американец Филип Гастон (1913–1980) — абстрактный экспрессионист, шокировавший художественный мир в конце 1960-х годов, обратившись в творчестве к вызывающей фигуративности.

По понятным причинам в Германии особенно сильным было влияние немецких экспрессионистов. Отличающиеся чрезмерной экспрессивностью эстампы и картины Пенка с похожими на палки фигурами и иерогlyphами напоминают о *группе «Мост». В работах Рихтера 1980-х годов кричащие экспрессивные краски «Моста» сочетаются с более лирическими тонами *«Синего всадника», создавая энергичные и вместе с тем приглушенные абстракции. Представив в символической форме то, что несли в себе абстракция и цвет, художники-неоэкспрессионисты увековечили память пионеров немецкого модернизма и их утопические

Аниш Капур. 1000 имен. 1982

Капур комментировал: «Создавая окрашенные куски, я вдруг подумал, что они сами рождают себя один из другого. Поэтому я решил дать им общее название — „1000 имен“ — имея в виду нечто бесконечное, ведь тысяча является символическим числом».

цели. Они напомнили о том, что искусство — наущная необходимость для преодоления глубочайших эмоциональных травм, ставших существенной частью истории двадцатого века. Для немецких художников 1980-х годов, не менее чем для их предшественников начала века, «искусство — высшая форма надежды». Фактически в большинстве неоэкспрессионистских работ 1980-х годов отчетливо видно обращение к проблематике послевоенной истории Германии, когда на многие годы нация оказалась разделенной. Идеализированные политические картины Кифера, с их богатой текстурой (часто включающей необычные материалы: солому, смолу, песок и свинец) и наслоениями немецкой и скандинавской мифологии, напрямую обращены к нацизму, войне и немецкой национальной идентичности и государственности. В своих картинах Кифер побуждает общество к искуплению или реабилитации: «Чем дальше вы вернетесь назад во времени, тем больше вы сможете продвинуться вперед».

В Америке художники-неоэкспрессионисты вели борьбу с американским образом жизни. Например, Шнабель интенсивно работал с «цитатами» из истории (фильмов, фотографий, религиозной иконографии), создавая огромные картины, в которых используются такие материалы, как ковры, дерево, мех пони и — что самое замечательное — разбитая посуда. Вуайеристские картины Эрика Фишла изображают завуалированно-порнографические, тревожащие психологические драмы белой Америки богатых пригородов, драматизируя бездуховность и конформизм, присущие «американской провинциальной мечте».

Конформизм является темой творчества английской художницы Джени Сэвидл (род. 1970). Ее рубенсовские обнаженные, которых она часто рисует с себя, поднимают вопрос о стандартах красоты и «хорошего вкуса» даже более решительно, чем персонажи Фишла. В эпоху пищевых расстройств, вредных диет и косметической хирургии ее картины, напоминающие работы Ларри Риверса (см. *неодадаизм), звучат вызывающим гимном красоте человеческого тела.

Появление неоэкспрессионизма в 1980-х годах позволило реабилитировать художников старшего поколения, которые долгое время работали в экспрессионистском стиле. Американцы Луиза Буржуа (род. 1911), Леон Голуб (1922–2004) и Сай Туомбли (род. 1929); англичанин Люсиен Фрейд (род. 1922), француз Жан Рюстен (род. 1928) и австриец Арнульф Райнер (род. 1929) — вот те художники, чье творчество было задним числом признано неоэкспрессионистским.

Термин «неоэкспрессионизм» использовался также по отношению к скульптуре и архитектуре. Такие здания, как Сиднейская опера (1956–1974) датчанина Йорна Утсона (род. 1918), «скульптурные» магазины, построенные в США в 1970-х годах организацией SITE (основана в 1969), и Музей Гуггенхайма в испанском городе Бильбао (1997), созданный Фрэнком Гери (род. 1929), вполне можно охарактеризовать как экспрессионистские. Американец Чарлз Саймондз (род. 1945), англичанин Энтони Гормли (род. 1950, см. *«искусство места»), Аниш Капур (род. 1954) и Рейчел Уайтрид (род. 1963), чешка Магдалена Етелова (род. 1946),



немка Иза Генцкен (род. 1948) и полька Магдалена Абаканович (род. 1930) – в работах всех этих скульпторов есть черты экспрессионизма. Несмотря на разнообразие работ – от абстрактных до фигуристивных, от аскетических до чувственных, от миниатюрных до монументальных, – все они

Вверху Эрик Фишл. Скверный мальчишка. 1981

Фишл говорил, что «вся борьба, которая велась с 1970-х годов, была борьбой за идентичность – была потребностью обрести себя». Его шокирующие «моментальные снимки» провинциальной жизни (взятые из фотографий) – рассказы, пропущенные через его личный художественный и эмоциональный опыт.

Вверху Джени Сэвилл. Заклейменная. 1992 Кажется, что огромные полотна Сэвилл едва вмещают разбухшие обнаженные женские тела. Изображенные с нижнего ракурса и часто испещренные контурными линиями или надписями, они являются собой противоборствующие и захватывающие образы женственности и телесности.

наполнены эмоциями. Аниш Капур – выдающийся пример скульптора, работающего с различными выразительными материалами, среди которых чистый порошкообразный краситель ярких цветов, известняк, аспидный сланец, песчаник и зеркальные поверхности. Эти материалы побуждают зрителя к размышлению о физических и духовных сторонах человеческого состояния. Его работы, описанные самим скульптором как «символы состояния бытия», часто содержат пустоты, как он объяснил в 1990 году:

Я возвращаюсь к идеи повествования, не рассказывая о том, что позволяет внести в работу психологию, страх, смерть и любовь настолько прямо, насколько это возможно... Эта пустота – совсем не то, что невозможно выразить. Это – потенциальное пространство, а не отсутствие его.

В творчестве Генцкен слышится эхо утопического экспрессионистского искусства и архитектурных проектов прошлого (см. *Рабочий совет по делам искусств, *«Круг» и *Баухауз). Ее скульптурные изображения руин размером с кукольный домик, выполненные из бетона в 1980-е годы, вызывают в памяти целую историю мощных – как по типу, так и по материалу – зданий, от древнеримских сооружений до памятников немецкого модернизма 1930-х годов и минималистских кубов *интернационального стиля, созданных после Второй мировой войны. В этих словно разбомбленных работах чувствуется привкус гнева, горечи и тоски; они напоминают о войне, принесшей гибель миллионам людей и разбившей человеческие мечты. «Дом» (1993) Уайтрид – бетонный слепок интерьера предназначенного на слом муниципального дома в лондонском Ист-Энде, разрушившегося в январе 1994 года, – выразительный памятник идеальным, но невоплощенным проектам социальной застройки. Руины Генцкен и памятник Уайтрид – символы краха утопической мечты в искусстве и архитектуре. Облупившиеся здания, возведенные SITE, предлагают единственно возможный выход: снимать фальшивые слои ненужных стилей, чтобы под ними обнаружить первоначальные замыслы. Они отдают должное мечте и призывают верить, доказывая, что неудачи прошлого не обрекают нас на цинизм, не мешают нам верить в то, что искусство и архитектура могут играть активную роль в создании лучшего будущего.

Основные собрания

Музей современного искусства, Нью-Йорк
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
Государственный музей, Амстердам
Галерея Тейт, Лондон

Литература

D.Salle, *David Salle* (1898)
G.Celant, *Anish Kapoor* (1996)
J.Gilmour, *Fire on Earth: Anselm Kiefer and the Post-Modern World* (1990)
L.Saizman, *Anselm Kiefer: Art After Auschwitz* (1999)

НЕО-ПОП

Публика – мой «готовый предмет».

ДЖЕФФ КУНС, 1992

Термин «нео-поп» (Neo-Pop или Post-Pop) имеет отношение к творчеству ряда художников, появившихся на нью-йоркской художественной сцене в конце 1980-х годов. Речь идет, главным образом, об Эшли Бикертоне (род. 1959), Джейффе Кунсе (род. 1955), Алане Макколуме (род. 1944) и Хаиме Стайнбахе (род. 1944). Один из многих элементов *постмодернизма, нео-поп был реакцией на господство в 1970-х годах *минимализма и *концептуализма. В качестве точки отсчета нео-поп обратился к методам, материалам и образам *поп-арта 1960-х годов. Наследие концептуального искусства также нашло отражение в его ироничном и вещественном стиле.

Эту двойную наследственность можно увидеть в фотографическом творчестве американского художника-самоучки Ричарда Принса (род. 1949), работах Дженини Хольцер (род. 1950, см. *постмодернизм), раскрашенных предметах Макколума и в использовании Стайнбахом и Кунсом популярных образов.

В других художественных направлениях двадцатого века также оказались эти влияния, особенно в использовании реди-мэйд и «найденных объектов» (см. *дадаизм). Например, работы бельгийца Лео Коперса производят впечатление «дада-поп-концептуальных» гибридов. В Великобритании рисунки на стенах Майкла Крейга-Мартина (род. 1941), изображения в стиле компьютерной графики и большие, напоминающие игрушки, скульптуры Джюлиан Оупи (род. 1958), а также с любовью написанные Лизой Милрой (род. 1959) ряды потребительских товаров принадлежали к наследию поп-арта. Ассамбляжи Стайнбаха – полки из блестящего пластика с разнообразными, почтительно расставленными вещами из магазина – комментируют наш культ материальной собственности, а выбор предметов можно рассматривать как самоидентификацию. Напоминающие и минималистскую скульптуру, и полки универсального магазина, ассамбляжи привлекают внимание к тому, насколько глубоко поп-арт и минимализм проникли в культурное пространство.

Термин «нео-поп» может также использоваться для характеристики позднего творчества двух художников, участвовавших в создании языка поп-арта, – Джаспера Джонса (см. *неодадаизм) и Роя Лихтенштейна (см. *поп-арт). На протяжении своей карьеры и Джонс, и Лихтенштейн с должным пietетом относились к заслуженным мастерам. Тем не менее, в поздние работы они начали включать изображения собственных произведений, возможно, как подтверждение народного признания, которое получили эти художники, став столь же популярными, как и образы

массовой культуры, когда-то послужившие для них источником вдохновения.

Кунс (см. *постмодернизм) прославился в 1980-е годы благодаря возведению китча в ранг высокого искусства. Его работа «Собака из воздушного шара» (1994–2000) – скульптура из блестящей красной стали около трех метров в высоту, чей масштаб и детализация рождают абсурдный контраст с самим сюжетом, – приводит в трепет при непосредственной близости. Подобно Класу Олденбургу с его ироничным увековечиванием поп-арта (см. *поп-арт и *«искусство места»), Кунс трансформировал недолговечную детскую игрушку в массивный памятник «на века».



Джефф Кунс. Два мяча в резервуаре 50/50. 1985 Заявления Кунса так же хорошо известны, как и его работы. «Зритель может разглядеть в моей работе иронию», – писал он. – Но я ее совершенно не вижу. Ирония провоцирует слишком много критических суждений».

Среди других художников, создающих работы в духе поп-арта в конце двадцатого века – американец Кейди Ноланд (род. 1956), российские художники Виталий Комар (род. 1943) и Александр Меламид (род. 1945, см. *социалистический реализм) и англичане Дэмиен Хёрст (род. 1965), Гэри Хьюом (род. 1963) и Гэвин Терк (род. 1967). Работа Терка «Поп» (1993) – восковой автопортрет, заключенный в стеклянную коробку, – в натуральную величину, в костюме Сида Винеса (члена панк-группы «Sex Pistols»), в котором тот исполнял песню Фрэнка Синатры «Мой путь», и в ковбойской позе Элвиса Пресли, как на портрете Энди Уорхола. Здесь и разоблачение мифа о творческой оригинальности, и размыщение о возникновении поп-музыки, поп-искусства, поп-звезд и, в частности, художника в качестве поп-идола. Эта работа Терка служит памятником пионерам саморекламы, которые помогли средствам массовой информации превратить их из простых людей в иконы.

ТРАНСАВАНГАРД

...художник, как канатоходец, отклоняется в разные стороны, не потому, что он очень искусен, а потому, что неспособен выбрать одно направление.

МИММО ПАЛАДИНО, 1985

В статье 1979 года в октябрьском номере журнала *Flash Art* художественный критик Акилле Бонито Олива назвал «трансавангардом» (*Transavanguardia*) итальянский вариант *неоэкспрессионизма. С тех пор этот термин используют по отношению к произведениям 1980–1990-х годов, созданных художниками Сандро Киа (род. 1946), Франческо Клементе (род. 1952), Энцо Куки (род. 1949) и Миммо Паладино (род. 1948). Для них характерно возвращение к живописи, которой свойственны искристость выражения и атмосфера романтической ностальгии по прошлому. Красочные, чувственные, драматические, их работы передают ощущение удовольствия от заново открытых тактильных и экспрессивных качеств живописных материалов.

Название, которое дал направлению Бонито Олива, предполагало, что художники вышли за пределы или не принесли во внимание достижений авангарда двадцатого века. Как и творчество их немецких и американских коллег, бросивших вызов господству *концептуализма и *минимализма, работы итальянцев также можно расценить в качестве реакции на пуританские аспекты *«арте повера». Неприятие художниками концепции «правильного пути», способствовавшего «расцвету» искусства (особенно такого, которое, какказалось, ценило чистоту форм, исключая что-либо другое), и их восторженное отношение к средствам выражения, долгое время считавшимся «мертвыми» («мертвая» живопись), имели эффект освобождения, о чем свидетельствуют и сами работы, и высказывания художников.

Основные собрания

Музей современного искусства, Форт-Уорт, Техас
Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс
Музей изящных искусств, Сан-Франциско
Музей современного искусства, Синтра, Португалия
Галерея Тейт, Лондон

Литература

The Jeff Koons Handbook (1992)
J.Johns and K.Varnedoe, *Jasper Johns: Interviews and Writings* (1996)
N.Rosenthal, et al. *Sensation* (Каталог выставки. Королевская Академия искусств, Лондон 1998)



Комбинируя и трансформируя прежние традиции в области формы и содержания, искусство трансавангарда использовало, главным образом, богатое культурное наследие Италии. Героические образы на картинах Киа словно парят во времени и пространстве, и зачастую кажется, что вся история искусства превращена автором в своеобразный спектакль. В фигуре художника, обычно присутствующей в композициях Киа, можно увидеть и героя, и циркового клоуна, их атмосфера – и жизнерадостная, и меланхолическая. Объясняя в 1983 году свое отношение к роли живописи, Киа писал:



Окруженный моими картинами и скульптурами, я превращаюсь в укротителя среди зверей и чувствую себя ближе к героям моего детства, ближе к Микеланджело, Тициану и Тинторетто. Я заставлю эти скульптуры и картины плясать на одной ноге под мою музыку и в свое удовольствие.

Темные ландшафты Кукки напоминают о его родном портовом городе Анкона на берегу Адриатического моря в Центральной Италии, но по своему духу они близки работам северных *экспрессионистов начала двадцатого века. Изображение природных сил и ничтожности человека воскрешает в памяти фантастические пейзажи Эмиля Нольде.

Вверху: Энцо Кукки. Картина драгоценных огней. 1983

Портовый город Анкона на Адриатическом море, где несколько поколений Кукки занимались сельским хозяйством, стал живой декорацией для его полотен: частые в этих местах оползни и пожары, запечатленные художником, придают апокалиптическую энергию его живописи.

Напротив: Художники трансавангарда

Слева направо: Сандро Кия, Нино Лонгобарди, Миммо Паладино, Пауль Менц, Франческо Клементе и его жена, Вольфганг Макс Фауст, неизвестное лицо, Фантомас, Герд де Врис, Лучио Амелио. Один из «трех К» – Энцо Кукки – отсутствует.

Если Кукки возрождает представление о художнике как о визионере, то эклектичное творчество Клементе поднимает на новый уровень экспрессионистский принцип искусства как средства самовыражения. Подобно картинам Винсента Ван Гога (см. *постимпрессионизм) и Эгона Шиле (см. *экспрессионизм), образы Клементе – это психологические автопортреты, часто изображающие художника как непонятого героя, стоящего в стороне. В его полотнах ощущим широкий диапазон влияний и источников вдохновения, переплетаются религиозный символизм, автобиографичность, история культуры и искусства, часто рождая очень личный, даже эротический образ навязчивого путешествия – от самовыражения к саморазоблачению.

Искусство Паладино также блуждает по эпохам и стилям, но это скорее археологическое путешествие. В его картинах и скульптурах прошлое соседствует с настоящим, жизнь – со смертью, католические ритуалы смешаны с языческими обрядами, символы, люди и животные соединены в архаичное аллегорическое изображение. Столь волнистый подход к созданию произведений Паладино объяснил в заявлении, сделанном им в 1985 году: «Искусство подобно замку с множеством незнакомых комнат, заполненных кар-

тиами, скульптурами, мозаикой, фресками, которые вы постепенно с удивлением обнаруживаете. Путь концептуального искусства через этот замок в высшей степени ясный и определенный. Мой – нет. Но мы движемся параллельно. Я могу выбирать. Старый вопрос, касающийся образа и его воплощения, по моему мнению, проигнорирован абстрактным искусством. В своих картинах я могу одновременно рассмотреть отношение к Матиссу и Малевичу, не принимая во внимание отношения между ними».

Приняв участие в важных выставках в Кунстхалле в Базеле, Венецианской биеннале 1980 года и в Королевской Академии искусств в Лондоне в 1981 году, «трансавангардисты» быстро приобрели известность и были приняты художественным миром в качестве значимой для современного искусства группы. Вскоре после этого последовали персональные выставки ее участников в Европе и США, упрочившие международную репутацию трансавангарда.

САУНД-АРТ

Каковы отношения между человеком и звуками вокруг и что произойдет, если эти звуки изменятся?

РАЙМОНД МЮРРЕЙ ШАФЕР, НАСТРОЙКА МИРА, 1977

Саунд-арт (Sound Art или Audio Art, «искусство звука») добился признания как вид искусства к концу 1970-х годов и приобрел широкую известность к 1990-м годам, когда художники по всему миру увлеклись использованием звука в своих работах. Звуки могут быть природные, издаваемые человеком, музыкальные, технологические или акустические, а работы – принимать форму *ассамбляжа, *инсталляции, *видео-арта, *перформанса или *кинетического искусства, а также живописи и скульптуры.

Источники саунд-арта можно обнаружить в начале двадцатого века. Отношения между музыкой и искусством были скрытой движущей силой развития абстракции (см. *«Синий всадник», *орфизм и *синхромизм). «Искусство шума» исследовали *футуристы и *дадаисты, а в 1950-х годах его развивал американский композитор Джон Кейдж. «Белые картины» Роберта Раушенберга 1951 года Кейдж описал как «аэропорты для огней, теней и частич», они стали главным источником вдохновения для его «безмолвного» произведения «4'33» (1952). Определявший «музыку» как сочетание звуков и шумов, Кейдж оказал большое влияние на визуальное искусство 1950–1960-х годов, особенно на художников, связанных с искусством *битников, *неодадаизмом, *флюксусом и *перформансом, – движениями, которые, в свою очередь, в 1970-х годах повлияли на «художников звука и перформанса» – Лори Андерсон и Роберта Уилсона.

В творчестве Раушенберга (см. *неодадаизм, *«комбинации», *искусство перформанса и *концептуальное искусство) есть некоторые примечательные, связанные со звуком работы: «Радиопередача» (1959) – сочетание живописи

Основные собрания

Художественный музей Государственного университета
Болла, Манси, Индиана
Музей Каподимонте, Неаполь, Италия
Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк
Художественная галерея Университета Летбридж, Альберта,
Канада

Литература

A.Bonito Oliva. *The Italian Transavantgarde* (1980)
M.Auping. *Francesco Clemente* (1985)
E.Avedon. *Clemente: An Interview* (1987)
Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1900–1988
(Каталог выставки. Королевская Академия искусств, Лондон, 1989)

с двумя радиоприемниками, расположенными позади холста, и двумя регулирующими ручками на его поверхности; «Оракул» (1962–1965) – скульптурно-звуковое произведение, созданное в сотрудничестве со шведским инженером Билли Клювером (1927–2004), и «Звуки» (1968) – массивный экран из пlexiglasa со скрытыми лампами, которые включались от звуков, исходящих от зрителя, и делали видимыми изображения упавших стульев. В создании «Звуков» участвовали инженеры из группы «E.A.T» (см. *GRAV) – организации, поддерживающей эксперименты художников с новыми технологиями.

Ряд ранних «звуковых» работ были представлены в нью-йоркской галерее «Кордье & Экстром» на выставке 1964 года «Для глаз и ушей». Там были издающие шум объекты дадаистов Марселя Дюшана и Ман Рэя, звуковая инсталляция Клювера, работы таких современных мастеров, как Раушенберг и кинетисты Жан Тэнгли и Такис, а также совместные произведения художников и композиторов, художников и инженеров.

Американец Ли Раналдо (род. 1956) и англичанин Брайан Ино (род. 1948) создали объекты визуального искусства, музыкальное сопровождение которых не просто стало их отличительной особенностью, а необычайно обогатило эти произведения. Ино работал с мастерами саунд-арта,

Кристиан Марклей. *Движение гитары*. 2000

Этот пятнадцатиминутный видео-ролик с электрической гитарой, которую ташат за ликом по грязным дорогам Техаса и которая издает странный неприятный звук, рождает широкий диапазон отсылок – от пинчевания до так называемого «кино дороги».



например, с Андерсон, а также с Миммо Паладино (см. *трансавангард). Как только Андерсон, Раналдо и Ино соединили элементы высокого искусства и поп-культуры, много новейших примеров саунд-арта появилось благодаря клубной культуре и использованию электронной музыки и «сампллинга». Англичанин Робин Рэмбо, по прозвищу «Сканер», создает звуковые коллажи для клубов, выставок, радио и телевидения. Он работает вместе с такими художниками, как австрийка Катарина Матяшек (род. 1965) и англичанин Пол Фаррингтон, по прозвищу «Тонна». Выставка «Акустический гул: искусство звука» в лондонской галерее Hayward 2000 года привлекла внимание к современным художникам, использующим звук в сочетании с визуальными искусствами. Саунд-арт подготавливает зрителя к мультисенсорному опыту восприятия. «Искусство звука» — гибкое и все еще относительно не исследованное средство выражения, его развитие обусловлено новыми разработками в цифровой технологии и Интернете.

Основные собрания

Кунстхалле, Гамбург, Германия
Музей Людвига, Кельн, Германия
Государственный музей, Амстердам

Литература

Voice Over: Sound and Vision in Current Art (Каталог выставки Arts Council of England, 1998)
K.Maur. *The Sound of Painting* (1999)
Sonic Boom: The Art of Sound (Каталог выставки. Галерея Hayward, London, 2000)

ИНТЕРНЕТ-АРТ

Эстетика вторжения, обмана, чтения, общения, путешествия, покупок, желаний.

ДЭВИД ГАРСИА И ГИРТ ЛОВИНК. МЕДИА-АКТИВИСТЫ, 1997

Уничтожит ли в конце концов стиль в искусстве интернет-арт (Internet Art, Interactive Art, Web Art, net.art) — новейшая форма цифрового искусства? По мнению некоторых, существование различных «измов» — авангардных направлений, сменяющих друг друга в эволюционной последовательности — больше невозможно в том технологическом формате, который дает и художнику, и зрителю исключительную свободу творчества. «Всемирная паутина», запущенная в 1989 году английским ученым Тимоти Бернерзом-Ли (род. 1955) в помощь специалистам из Европейской лаборатории физики элементарных частиц, в середине 1990-х годов стала форумом для художественной практики, когда там было еще только 5 тысяч пользователей со своими собственными сайтами. Тем не менее, в последние годы двадцатого века стремительный рост числа пользователей способствовал быстрому развитию интернет-арта. События носили глобальный характер и, соответственно, достаточный для средства, к которому всюду есть доступ. Так, среди первых участников были жители стран посткоммунистической Восточной Европы: центр «Людмила» в Словении, основанный Институтом Открытого общества Джорджа Сороса, придумал новшество, объединив пространство сайтов художников с образовательными инициативами.

Помимо всего, ключевая особенность интернет-арта — демократичность и интерактивность. Изображениями, текстами, движением и звуком, собранными художником воедино, зритель может управлять, создавая собственные

мультимедийные монтажи, окончательное «авторство» которых остается под вопросом. Зрители стали пользователями. «Мой парень вернулся с войны» (1996) россиянки Оли Лялиной (род. 1971) выдвигает на первый план как личную, так и политическую историю, с набором изображений и текстов, чтобы зритель впоследствии создал разные версии роковой любовной истории. Английский системный аналитик Хит Бантинг, придумавший в 1994 году сайт Irrational.org (его название намекает на переворот в мире корпорационного рационализма), использовал сетевые ресурсы в других целях. Его сайт «Сигнал вызова Кинг-Кросс» содержит телефонные номера тридцати шести телефонных будок, находящихся на лондонской железнодорожной станции Кинг-Кросс и вокруг нее. Он приглашает зрителей звонить и болтать с пассажирами, тем самым запуская элемент непредсказуемости и анархии в рутинный бизнес. Этот проект демонстрирует также многообразие интернет-арта, легко соединяемого с другими формами искусства, например, *перформансом.

Для художников Интернет предложил новый способ распространения и новое средство выражения с собственными уникальными особенностями — в частности, технологией как таковой, создающей материалы для художников. Одна

Джейк Тилсон. Подборка окон из сайта «Плита». 1994–1999
(www.thecooker.com) Продолжающийся проект Тилсона сводит вместе экзотическую коллекцию «найденных объектов» (фотографии из путешествий, записи фонового шума в ресторанах, листы статистики), позволяя зрителю составлять из них бесконечные комбинации.





из тактик — делать видимыми коды, которые обычно скрыты, например, HTML (язык гипертекста), разоблачая очевидный хаос технологии (см. www.jodi.org). Другая — использование сетевых авторских средств, основанных на векторе (таких как Mastomedia Flash). В отличие от процессов, основанных на пикселях (цифровая фотография), формы, основанные на векторе, могут быть представлены в любом размере, без потери качества. Питер Станик (род. 1953, www.stanick.com) создал производящие сильный эффект цифровые изображения нью-йоркских уличных сцен, напоминающих по стилю *поп-арт и являющихся, по его мнению, продолжением механического подхода «поп»-художников Роя Лихтенштейна и Энди Уорхола. Другие художники экспериментируют с палитрой цветов, характерной для сетевой технологии и противоположной физическим качествам пигмента, таким как традиционная шестнадцатиричная цветовая палитра, предлагая интернет-палитру из 256 оттенков красного, зеленого и синего цвета (три цвета, составляющие один пиксель монитора).

Действующая работа Джейка Тилсона (род. 1956) «Плиты» (начата в 1994 году) делает акцент на другой ключевой особенности интернет-арта: возможности создать экстраординарные географические связи между художником и аудиторией. Как предсказывал Ричард Бакминстер Фуллер в 1960-х годах (см. *неодадизм и *«антидизайн»), технология создает эффект присутствия всего мира в своем доме. Особенность «Плиты» Тилсона состоит в удивительном ассортименте изображений, текстов и других впечатлений из окружающего мира, относящихся к основной теме еды. «Макро-еда», например, позволяет зрителю, не сходя с места, посетить Индию и «заказать» завтрак в Раджастанском экспрессе,увидеть фотографии поезда и еды, и даже услышать звуки, сопровождающие приготовление еды и ее поглощение.

Среди тех, кто занимается интернет-артом, люди с разной первоначальной подготовкой: некоторые изучали изобразительное искусство, другие пришли из бизнеса, техники или графического дизайна. Сеть «Ada'web» (чей архив теперь можно найти на сайте Центра искусств Уокера в Миннеаполисе (см. ниже в «Основных собраниях») уходит корнями в традиционный художественный мир. Ее куратор, Бенджамин Уэйл, активно приглашал авторитетных художников, таких как Дженин Хольцер (см. *постмо-

Оля Лялина. Мой парень вернулся с войны. 1996

(www.teleporticia.org/war)

Подобные интерактивные сайты обнаруживают близость как к кино, так и к литературе, но с одним главным отличием — зритель руководит появлением изображений и текста, создавая новые версии истории.

дернизм) и Лоуренс Уэйнер (см. *концептуальное искусство), для совместной работы с дизайнерами в процессе создания сайтов. Сайт самой Хольцер «Пожалуйста, измените убеждения», приглашая зрителя «улучшить» трюизмы (такие, например, как «Умереть от любви красиво, но глупо»), показывает, каким образом интерактивная природа Интернета может расширить существующее искусство, вводя в представление идеи зрителя.

Джон Маеда, руководитель Группы по эстетике и вычислительной технике в Медиа-лаборатории Массачусетского Технологического института (MIT), сначала получил образование как ученый-компьютерщик в MIT, а затем изучил искусство и дизайн в Японии. Источниками многих его произведений является технология, а сюжетами — взаимодействие человека и машины, что создает однородную смесь из изобразительного искусства и вычислительной техники, часто с оптическим динанизмом, напоминающим *поп-арт. Многие интернет-проекты неизбежно обусловлены сотрудничеством между художниками и техническими специалистами (см. *неодадизм и *GRAV), так же как и диалогом между художниками и зрителями.

Интернет-арт все еще продолжает развиваться, и, несомненно, в будущем произойдет еще множество изменений, вызванных техническим прогрессом; художники будут вынуждены — или получат возможность — изменить свою практику, поскольку изменятся средства выражения. Так как Интернет объединен с ТВ и позволяет смотреть на экран в более комфортной атмосфере, еще одним вызовом для интернет-арта станут его новые взаимоотношения и сотрудничество с телевидением, видео и сферой развлечений.

Основные собрания

Центр искусств Диа, Нью-Йорк: www.diacenter.org

Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк: www.guggenheim.org

Институт современного искусства, Лондон: www.newmediacentre.com

Музей современного искусства, Монреаль: www.mact.ca

Музей современного искусства, Нью-Йорк: www.moma.org

Галерея Тейт, Лондон: www.tate.org.uk

Центр искусств Уокера, Миннеаполис: www.walkerart.org

Литература

C.Sommerer, L.Mignonneau. *Art@Science* (1998)

M.Rush. *New Media in Late 20th-Century Art* (1999)

J.Maeda. *Maeda@Media* (2000)

СЛОВАРЬ: 200 СТИЛЕЙ, ГРУПП, ОБЪЕДИНЕНИЙ И НАПРАВЛЕНИЙ

* перекрестная ссылка на одну из статей (с. 14–288)

+ одна из 200 статей в этом разделе

Российские группы и направления вынесены в конец списка

Abbaye de Crêtéil (Аббатство Кретей) Община французских художников и писателей, существовавшая в 1906–1908 годах (более известна под коротким названием «Кретей»). Предложенные ими новые технические приемы (упрощение изображения) позднее оказали влияние на «кубизм». Маринетти, посетивший общину художников в 1907 году, использовал их идеи в своей теории «футуризма».

ABC Левая архитектурная группа, основанная в 1924 году в Базеле (Швейцария). Русский художник Эль Лисицкий, голландец Март Стам и швейцарские архитекторы Ханс Мейер, Эмиль Рот, Ханс Шмидт и Ханс Виттнер посвятили свое творчество проектированию функциональных и имеющих социальное значение зданий, как правило, в «конструктивистском стиле».

Abstraction-Création (Абстракция—Творчество) Интернациональная группа художников, основанная в Париже в 1931 году и просуществовавшая до 1936 года. Содействовала продвижению абстрактного искусства — формы свободного выражения в эпоху нарастающих политических репрессий: к моменту распада группы ее членами и друзьями были около 400 человек, многие из которых были самыми известными художниками того времени.

Action Painting (Живопись действия) Термин использовался по отношению к творчеству «абстрактных экспрессионистов», в особенности Джексона Поллока и Биллема де Кунинга. Их жестико-выразительная живопись считалась выражением «экзистенциальности, присущей личности художника и воплощенной в процессе демонстративно спонтанного использования материалов. Этим «живопись действия» напоминала «-ар информель».

Actionism (Акционизм) — см. «Vienna Action Art

Adhocism Термин использовался для описания

«постмодернистской архитектурной и дизайнерской практики использования и комбинирования элементов предшествующих стилей и форм для создания нового произведения. Название книги Чарлза Джексона и Нейтана Сильвера, опубликованной в 1972 году.

Aeropittura (итал. — Аэрживопись) Искусство второго поколения «футуристов», чье творчество связано с изображением полетов или напоминанием о них. Его главные представители, заявившие о себе в 1929 году, — Джерардо Доттори, Тато, Бруно Мунари и Филиппи — доносили до публики свое творчество с помощью манифестов и выставок, вплоть до краха итальянского фашизма в 1944 году.

Aesthetic Movement (Эстетическое движение) Термин использовался в 1870–1880-е годы в изобразительном и декоративном искусстве. Джеймса Эббота Макнейла Уистлера и Данте Габриэля Россетти объединяло стремление к красоте и теория «искусство для искусства» (см. «движение декаданса, «Японизм»).

Affichistes (Афишисты) Название было выбрано Раймоном Энсом и Жаком де ла Вильгле для характеристики практикуемого ими с 1949 года творческого метода создания коллажей из фрагментов плакатов («афиш»), сорванных с городских стен. Этот метод использовали также Миммо Ротелла и Франсуа Диофрен. Позднее все они были связаны с «новым реализмом».

AfriCobra (Африканская колония неактуальных художников) Основана художниками-монументалистами Барбарой Джоунс-Хогу и Джоном Дональсоном. Движение афро-американских художников, создававших высококачественные работы в технике шелкографии с использованием флуоресцентных цветов и поддерживавших доктрину «черное искусство в каждый черный дом в Америке».

Allianz (нем. — Объединение) Группа швейцарских художников-авангардистов в составе Макса Билла, Уолтера Бодмера и Ричарда Лоса, основанная в 1931 году и просуществовавшая до 1950-х годов. В глазах публики, которая могла видеть их работы на выставках и в печати, художники имели отношение к «конкретному искусству» и «конструктивизму».

Allied Artists Association — AAA (Ассоциация близких по духу художников) Английская группа, основанная в 1908 году критиком Фрэнком Рэттером для организации ежегодных открытых между-

народных выставок прогрессивных художников и напоминавшая парижский «Salon des Independants». Проходившие с 1908 по 1914 годы выставки познакомили английскую публику со многими новыми европейскими разработками в области искусства.

American Abstract Artists (Американские абстракционисты) Ассоциация абстрактных художников и скульпторов, основанная в 1936 году в Нью-Йорке в ответ на господство реалистических стилей (см. «американский риджионализм» и «социальный реализм»). Подобно европейской группе «Амбигтюн-Скэюон», ассоциация занималась поддержкой и продвижением абстрактного искусства в США путем выставок, лекций и публикаций. К 1950-м годам в ее составе было около 200 членов.

American Craft Movement (Американское ремесленное движение) Возникшее после Второй мировой войны американское движение, целью которого было возрождение ремесленных традиций с помощью университетских художественных программ. Многие его члены учились у бывших студентов «Баухауса». Особой популярностью движение пользовалось в 1970–1980-х годах.

American Gothic (Американская готика) — см. «американский риджионализм»

Angry Penguins (-Сердитые пингвины-) Австралийский авангардный журнал, а также художественное и литературное направление 1940-х годов. Среди членов базировавшейся в Мельбурне группы были Артур Бойд, Макс Харрис, Сидни Нолан, Джон Персонал, Джон Рид и Альберт Текер. Их творчество было открыто «экспрессионистским и фигуристическим и отражало интерес к «сюрреализму». Многие позднее стали членами «Antipodean group».

Antipodean group (Группа антиподов) Группа австралийских художников, существовавшая с 1959 по 1960 год. Составленный историком искусства Бернардом Смитом «Манифест антиподов» рекламировал фигуристическую живопись известных австралийских художников, в том числе Артура Бойда и Клифтона Пью. Благодаря таким ее членам как Сидни Нолан и Рассела Драйздейл, соединившим в своем творчестве элементы «сюрреализма и искусстваaborигенов», группа оказалась большое влияние на искусство второй половины двадцатого века.

The Apostles of Ugliness (-Апостолы уродства-) — см. «школа мусорных ведер»

Architext Название японского журнала и архитектурной группы, основанной в 1971 году и противопоставившей себя «метаболизму». Она отвергла доктринерские и тоталитарные стороны модернизма и поддержала идею плурализма.

Art and Freedom (Искусство и свобода) Группа стипендиатов «сюрреалистов», основанная в 1939 году. Художников Рамзиса Янана, Фухада Камиля, Камиля д'Аль-Таламсани и поэта Жоржа Юнена вдохновила парижская группа Андре Бретона. Их манифест «Да здравствует дегенеративное искусство» продвигал идею свободы творчества.

Art & Language (Искусство и язык) Группа английских художников, а также название журнала, на страницах которого они печатали теоретические, аналитические и критические статьи о взаимоотношениях между искусством, обществом и политикой, превращая теорию и критику в тип «концептуального искусства». Основана в Ковентри в 1968 году Терри Аткинсоном, Дэвидом Бейнбриджем, Майклом Болдуином и Харроллом Харреллом. К 1976 году в группу входило около 24 человек в Англии и Нью-Йорке.

Art autre (фр. — Другое искусство) Термин был придуман критиком Мишелем Таше после Второй мировой войны, чтобы охарактеризовать искусство, источником вдохновения для которого послужило детское творчество, наивное искусство и «Равнинизм», а также творчество Василия Кандинского и «экзистенциалистов». Часто используется как синоним «-ар информель» и «Tachisme».

Art Workers' Coalition — AWC (Коалиция художников) Влиятельная группа, возникшая в 1969 году в Нью-Йорке. Среди прочих в нее входили «минималисты» Карл Андре и Роберт Моррис, «концептуалисты» Ханс Хааке и Денис Онненгейм, критики Люси Линнэрд и Грегори Баткок. Они пытались воздействовать на музеи и галереи, призываю их к закрытию в знак протesta против войны во Вьетнаме; агитировали за «правильных» художников, за изменения в музейной политике, в частности — включение художников в процесс принятия решений и увеличение выставочного пространства для женщин и меньшинств.

Arte Cifra (ит. — Искусство коды) Тенденция в итальянском искусстве, развивавшаяся в оппозиции к «концептуальному искусству» и «арте повера» и выражавшаяся в живописи коды подсознания. Связана с творчеством Сандро Кия, Франческо Клементе, Энрико Кукки и Миммо Наладино (см. «трансавангард»).

Arte Generativo (исп. — Генеративное искусство) Стиль в аргентинской живописи 1950-х годов, отличающийся аналитическими работами, основанными на геометрической абстракции, и продолжавший традицию «Arte Madi» 1940-х годов. В 1960 году Эдуардо Масентир и Мигель Анхель Видаль опубликовали свой манифест; их творчество отличалось убедительным анализом линий и цвета.

Arte Madi Аргентинско-туринское художественное направление 1940-х годов, чьи манифести объединили художников, скульпторов, писателей и музыкантов под знаменем «конструктивизма». Кармело Арден Куин и Гиула Косине изучали чистоту пластических форм, картины Родо Ротфуса предвосхитили технические приемы американской абстрактной живописи.

Arte Nucleare (ит. — Ядерное искусство) Направление, основанное в Милане в 1951 году среди его участников были Энрико Бан, Джо Коломбо и Серджио Данделло; позднее к ним присоединился основатель «группы «Кобра» Астер Нори. Они экспериментировали с «сюрреалистическим автоматизмом и жестико-выразительной абстракцией», создавая картины, изображающие сцены послевоенной жизни на фоне «ядерных пейзажей».

Arte Programmata (ит. — Программируемое искусство) Термин, предложенный в 1962 году писателем Умберто Эко в качестве характеристики художников 1960-х годов, исповедовавших идеи «Нouvelle Tendance». Например, членов «Gruppo N» и «Gruppo G», исследовавших движение, оптические феномены и взаимодействие со зрителем (см. «кинетическое искусство» и «онгарт»).

Atelier 5 (Мастерская 5) Архитектурная фирма, основанная в 1955 году в Берне. Первыми членами были Эрвин Фриц, Сэмюэл Гербер, Рольф Хестерберг, Ханс Хонштетлер и Альфредо Пини. Ранние работы несут отпечаток влияния Ле Корбюзье и «нового брутализма». Прославились малотакими домами и плотной цитронкой за пределами Берна.

Atelier Populaire (фр. — Народная мастерская) В 1968 году это название использовала группа студентов-активистов из парижской Школы изящных искусств. Они создали около 350 анонимных плакатов, которые расклеили по всему городу, выступая, тем самым, за реформу образования и в поддержку фабричных рабочих. Яркие графические образы и лозунги стали визуальными символами майских событий 1968 года.

Auto-destructive art (Самоничтожающееся искусство) Искусство, созданное для того, чтобы видоизменяться или самоничтожаться. Деструктивный акт становится неотъемлемой частью творческого процесса, как, например, в саморазрушающихся машинах «кинетиста Жана Гигли. В 1960-х годах живущий в Лондоне художник Густав Мешгер писал манифесты, организовывал лекции, показы, а также проводил Симпозиум о деструкции в искусстве (Лондон, 1966).

Les Automatistes (Автоматисты) Монреальская группа художников-абстракционистов, деятельность которой пришла на 1940-е — начало 1950-х годов. Название закрепилось после второй выставки группы «Автоматизм 1.47», устроенной Полем Эмилем Бордю в 1947 году в Монреале. Среди других членов были Марсель Барбо, Роже Фото, Пьер Горо, Фернан Ледюк, Жан-Поль Муссо и Жан-Поль Риотель. Вдохновленные теорией «сюрреалистов» об автоматизме и преданные делу абстракции, они привлекли внимание французского художника и организатора Жоржа Матье (см. «-ар информель») на выставке 1947 года.

Bad Painting (-Плохая живопись-) Название выставки фигуристивной живописи, состоявшейся в нью-йоркском Новом музее в 1978 году. Термин относился к тем художникам, чьи работы вызывали намеренно грубыми и раздражающими шумы использование необычных, контрастных материалов и цветов, специально для того, чтобы не соответствовать общему представлению о «хорошем вкусе» (см. «неоконцепционализм»).

Barbizon School (Барбизонская школа) Группа французских художников середины девятнадцатого века, чей подход к пейзажной живописи — пейзаж — напрямую повлиял на «импрессионизм».

Bay Area Figuration (Фигуративисты залива) Направление 1950-х годов, получившее название от района вокруг залива Сан-Франциско в Северной Калифорнии. Лидирующее положение в нем занимали такие художники, как Элмер Бишофф, Джоан Браун, Ричард Дабенкорн и Дэвид Парк. Их солидный возврат к фигуративным сюжетам стал отражением влияния «битников» и неприятия «абстрактного экспрессионизма Восточного побережья».

Black Expressionism (Афро-американский экспрессионизм) Фигуративный стиль, разрабатываемый афро-американскими художниками 1960–1970-х годов. Под влиянием «абстрактного экспрессионизма», «Color Field Painting» и «Hard-Edge Painting» движение выросло из политических волнений и борьбы за гражданские права; отличалось использованием в работах политических лозунгов, а также сочетаниями черного, красного и зеленого цветов (от флага афро-американских националистов).

Black Mountain College (Колледж Черной горы) Художественный колледж, располагавшийся в 1933–1957 годах в городе Блэк-Маунтин в Северной Каролине. Среди его выпускников были Джон Кейдж, Мерс Канингем, Ричард Бакминстер Фуллер и поэты, связанные с поколением «битников», а членами были многие бывшие преподаватели и студенты «Баухауса». В колледже царила атмосфера содружества и эксперимента. Знаменитые студенты: Роберт Раушенберг (см. «неодадизм»), Рой Джонсон (см. «флюксус», «Mail Art»), Кеннет Нортон (см. «неоконцепционализм»).

Black Neighborhood Mural Movement (Настенная живопись «черных районов») – искусство, не связанное с музеями. Возникшая в начале 1960-х годов в Чикаго форма искусства, благодаря которой преобразились некоторые захудальные районы в Детройте, Бостоне, Сан-Франциско, Вашингтоне (федеральный округ Колумбия), Атланте и Новом Орлеане.

Blok (Блок) Группа польских «конструктивистов», существовавшая в Варшаве в 1924–1926 годах. Среди членов – Хенрик Берлеви, Катажина Кобро и Владислав Стшеминский. Распространяли свои идеи с помощью выставок, выпустили 11 номеров журнала *Blok*. Разногласия между сторонниками «лаборатории» конструктивизма и представления о художнике, как дизайнере и производителе, привели к распаду группы. Многие присоединились к «Ргаенс групп».

Bloomsbury Group (Группа Блумсбери) Неформальное объединение творческих людей, связанных дружескими узами, главным образом, художников и писателей. Среди них были Вирджиния Вульф, Э.М.Форстер, Клайв Белл, Ванесса Белл, Роджер Фрай, Дункан Грант и Джон Мейнорд Кейн. Многие из них жили в лондонском районе Блумсбери примерно с 1907 года до конца 1930-х годов. Они оказывали действие декоративному искусству (см. «Омега Workshop») и новым художественным направлениям, особенно «постимпрессионизму».

Blue Four (нем. – Синяя четверка) Группа немецких художников, основанная в 1924 году в «Баухаусе», в нее входили Василий Кандинский, Пауль Кlee, Алексей Яблонский и Лайонел Файнштейн. Прежде связанные с «Синим всадником», группа выставлялась в течение десяти лет, чаще всего в США, Германии и Мексике.

BMPT Парижская группа французских и швейцарских художников (издание – аббревиатура из первых букв фамилий), деятельность которой пришла на 1966–1967 годы. Даниэль Бюрен, Оливье Мосте, Мишель Пармантье и Низье Торони ввели в оборот «концептуалистскую критику культа художника и аутентичности»; привлекли внимание к восприятию искусства и атмосферы, которую произведение искусства создает в том месте, где находится, или вокруг человека, который вступает с ним в контакт.

Bowery Boys (Боуэйские парни) Название группы молодых нью-йоркских художников, живших недалеко друг от друга на Боуэй-стрит в 1960-х годах. В своем творчестве были ближе всего к «минимализму». Среди членов: Том Дойл, Ева Хессе, Сол Левитт, Роберт Мэнтл, Дэн Фленнин, Роберт Риман и критик Люсьен Липштадт. Многие подзнакомились во время работы в Музее современного искусства и выставлялись в галереях Дуна.

Camden Town Group (Камден-таун) Группа английских художников, образованная в 1911 году с подачи импрессиониста Уолтера Сиккертса. Среди прочих в нее входили Уолтер Бейес, Спенсер Гор,

Дункан Грант, Огастес Джон и Уинсем Льюис. С помощью своего творчества они знакомили Великобританию с «постимпрессионизмом». После трех выставок в 1911–1912 годах они объединились с рядом более мелких групп в «London Group».

Canadian Automatistes (Канадские автоматисты) – см. «Les Automatistes»

The Canadian Group of Painters (Канадская группа художников) Образовалась после распада «Group of Seven» в 1933 году. Продолжала линию национального пейзажа и доминировала в канадском искусстве до 1950-х годов, когда ей бросили вызов «Painters Eleven» и «Les Automatistes». Прекратила существование в 1969 году.

Cercle et Carré (фр. – Круг и квадрат) Движение, основанное в Париже в 1929 году писателем Мишелем Сёфором и художником Жоакином Торресом-Гарсиа. С помощью большой групповой выставки и периодических изданий содействовали продвижению «конструктивистских целей в абстракции в противовес господствовавшему «сюрреализму». Несмотря на недолгое существование движения (до 1930 года), его дело по пропаганде абстрактного искусства не пропало, а было продолжено группой «Abstraction-Creation».

Chicago Imagists (Чикагские имажисты) Фигуративные экспрессионисты, работавшие в Чикаго в 1960–1970-х годах. Особый интерес проявляли к «искусству аутсайдеров», многие увлекались коллекционированием. К ним причисляли группу «Hairy Who» и других художников, например, Дона Бома, Роджера Брауна, Элинор Дюбе, Фила Хансона, Эда Пашке, Барбару Росси и Кристину Рамберг.

Color Field Painting (Живопись цветового поля) «Абстрактно-экспрессионистский» стиль живописи, который характеризуют крупные участки цвета. Впервые термин появился в статьях критика Клемента Грифферса в середине 1950-х годов. Использовался по отношению к творчеству Барнетта Ньюмена, Марка Ротко, Клиффорда Стилла и других, как противоположность «жесткую живопись» (или «Action painting» Джексона Полlocka, например). Позднее стиль ассоциировался с «Hard-Edge Painting», «минимализмом» и «оп-артом».

Common-Object Artists – см. «неодадизм»

Computer Art (Компьютерное искусство) Всеобщий термин, употреблявшийся с 1950–1960-х годов, вышел из моды из-за развития компьютеризации. Среди ранних примеров были изображения, сделанные на компьютере, все более усложнявшиеся в течение 1970-х годов. В конце концов, следуя идеям интерактивности, в 1980-х годах это искусство соединилось с другими формами (кино, «видео-артом», «интернет-артом»), которые в значительной степени вытеснили прежний термин.

Continuità (ит. – Преемственность) Основанная в 1961 году группа итальянских художников, частично состоявшая из бывших членов абстракционистской группы «Forma». Среди присоединившихся позднее художников, придерживавшихся различных стилей, от «экспрессионизма» до формализма, были Лучио Фонтана и Джако Помодоро. Пропагандировали возврат к великому итальянскому искусству и опущение целостности произведения искусства и окружающей его среды.

Coop Himmelblau Архитектурная фирма, основанная в Вене в 1968 году. В ней объединились Вольф Д.Прикс, Хельмут Свичинский и Райнер Михаэль Хольцер. Их интерес к концептуальной архитектуре привел к фантастическому, уточненному дизайну, рождающему ощущение враждебности и нелоякости: их Музей Гронинген в Нидерландах был изначально предназначен для того, чтобы покрыться ржавчиной. Работы группы были показаны на «Деконструктивистской выставке» 1988 года в Нью-Йорке.

Corrente (ит. – Течение) Антифашистское направление в итальянском искусстве 1938–1943 годов, получившее название от издававшегося в Милане журнала. Находилось в оппозиции к «Neoclassicism» (см. «итальянское новеченто») и к геометрической абстракции. Его членами были Ренато Биродди и Ренато Гуттузо. После Второй мировой войны многие присоединились к «Fronte Nuovo delle Arti».

Crafts Revival (Возрождение ремесел) Начиная с 1950-х годов наблюдалось активное возрождение интереса к идеалам ремесленничества, особенно бурно это проявлялось в Великобритании, США и Скандинавии. Внимание к качеству, ярко выраженная индивидуальность и использование материалов, связанных с промышленным дизайном,

при создании уникальных изделий ознаменовало возвращение на сцену дизайнера-творца.

Cubist-Realism (Кубистический реализм) – см. «предCISIONизм»

Danish Modern (Современный датский дизайн) Термин, придуманный в 1950-е годы, когда датский мебельный дизайн получил всемирную известность благодаря тщательной искусной работе и внимание к деталям. Была предложена эстетика элегантных скандинавских форм и сохранения природного свойства материалов, что отличает творчество Нана и Йоргена Дитцеля, Финна Нула, Арие Якобсена и Борге Могенсена.

Dau al Set (каталон. – Кубик с семью гранями) Группа, созданная в 1948 году каталонскими писателями и художниками под влиянием «дадаизма» и «сюрреализма», особенно искусства Миро и Кlee. Члены группы (среди которых были Антони Тарес и Хоан Хосе Таррате) особенно интересовались подсознанием, оккультизмом и магией.

Deconstructivist architecture (Деконструктивистская архитектура) Испытавшее влияние теории «деконструкции» (Ж.Деррида) тенденция архитектурного «постмодернизма», которая бросает вызов общепринятым строительным методам, экспериментируя с трехмерным изображением, часто прибегая к иллюзии («Соор Ниммельблau») или смешая общепринятые исторические понятия и функции, выраженные в архитектуре.

Degenerate art (Дегенеративное искусство) Дискредитирующее название выставки, устроенной в 1937 году в Мюнхене министром нацистской пропаганды Геббельсом. На ней было показано авангардное искусство (в особенности связанное с «экспрессионизмом», «дадаизмом», «новой вещественностью», «конструктивизмом») и заявлено о стремлении освободить Германию от гибнущего иностранного влияния. В соответствии с приказом некоторые из 16000 работ были конфискованы, а 5000 сожжены. Оставшимся в Германии авангардистам было запрещено писать или выставляться.

Devetsil Group (чешск. – Девятисильная группа) Название (комбинация слов со значениями «девять» и «сила») чешской левой авангардной группы архитекторов, художников, фотографов, писателей и поэтов. Основана критиком Карелом Тейге, существовала с 1920 по 1931 годы. Ее членами были Йозеф Хохол, Ярослав Фрагнер, Ян Гильар, Йозеф Галичек, Карел Хончик, Яромир Крейцар, Эвzen Линкхарт и Павел Сметана. Группа пропагандировала внесение позы и лиризма в утилитарный функционализм.

Divisionism (Дивизионизм) Термин был предложен «неопрессионистом» Полем Синьоком для описания техники нанесения краски пятнами или точками (см. «Pointillism»). Технику использовали художники «Двадцатки», Матисс, Климт, Мондриан; встречается она и в раннем творчестве «футуристов» (см. «орфизм», «фовизм»).

Eccentric Abstraction (Экспрессионистическая абстракция) Название выставки, организованной американским критиком Люси Липштадт в Нью-Йорке в 1966 году. Термин использовался по отношению к творчеству таких художников, как Луиза Буржуа, Ева Хессе, Кейт Соннер и Х.К.Уэстлер, чье творчество демонстрирует близость к «минимализму» с элементами эротики, чувственности и юмора, а также «экспрессионистской», «дадаистской» и «сюрреалистской» эмоциональности.

Ecole de Nice (фр. – Школа Ниццы) Община художников, связанных дружескими узами и живущих в Ницце и вокруг нее в 1960-х годах. Все они работали в разных стилях: здесь были «новые реалисты» Арман, Ив Клейн, Марсаль Рэ и члены «флюкса» Бен, Джордж Брехт и Роберт Филью. Название общины отражало тот факт, что интересные и важные работы могли быть выполнены в покоях за пределами стратегической оси Париж–Нью-Йорк.

The Eight (Восьмерка) Американские художники, присоединившиеся в 1907 году к протесту Роберта Генри против политики Национальной Академии дизайна с ее привилегированными выставками. Генри, Артур Б.Дейвис, Уильям Глакенс, Эрик Лоусон и Джон Слоун организовали независимую выставку в Нью-Йорке в 1908 году. Придерживаясь разных стилей – от городского реализма (см. «школа мусорных ведер») до «импрессионизма», «постимпрессионизма» и «символизма» – они отстаивали стилистическую свободу и художественную независимость.

Equipo 57 (исп. – Команда «57») Группа испанских художников, созданная в Кордове в 1957 году и просуществовавшая до 1966 года. Хосе Сесунка, Анхель Дуарте, Хосе Дуарте, Аугустин Ибаррола и Хуан Серрано создавали совместные анонимные работы в русле направления, сходного с «Нouvelle Tendance», с художниками которой они принимали участие в ряде международных выставок в 1960-х годах.

Equipo Crónica (исп. – Команда «Хроника») Группа, включающая двух испанских художников – Рафаэля Сольвеса и Мануэла Вальдеса – и существовавшая в Валенсии с 1964 по 1981 год. Отвергая субъективность экспрессивной абстракции, они создавали совместные работы в графическом стиле, напоминающем «поп-арт», используя известные образы из европейской истории. Группа находилась в оппозиции к режиму Франко.

Equipo Realidad (исп. – Команда «Реальность») Под этим названием в 1966–1976 годах в Валенсии работали испанские художники Хорди Бальестер и Хоакин Карделья. Подобно «Equipo Crónica», они создавали фигуристические работы, критикуя испанское общество и политику. Использовали язык и образы средств массовой информации, чтобы привлечь внимание к роли рекламы и пропаганды во франкистской Испании. Являлись частью европейского движения «Figuration Narrative».

Europai Iskola (венг. – Европейская школа). Основана в Будапеште Имре Паном в 1945 году, чтобы отстainять новые художественные разработки и содействовать «синтезу Востока и Запада». Близко связана с «сюрреалистом Андре Бретоном; организовала 38 выставок, в том числе одну совместно с «Skupina Ra» и «Skupina 42», а также с сюрреалистами Румынии и Австрии. Расформирована в 1948 году из-за нападок сторонников официальной политики в области культуры, хотя ее члены продолжали иногда встречаться с Паном, его братом, поэтом А.Мезен, и Лайошем Кацшаком (смотри «венгерский «активизм»).

Euston Road School (Школа Юстон-роуд) Группа английских художников, названная так в 1938 году критиком Клайвом Беллом. Уильям Колдстрим, Клод Роджерс, Виктор Пасмор и другие протестовали против «сюрреализма и абстракции», создавая картины в реалистическом стиле на городские темы. С 1949 по 1975 год Колдстрим преподавал в Художественной школе Слейд; Пасмор позднее обратился к абстрактному искусству.

Experiments in Art and Technology (E.A.T. – Эксперименты в искусстве и технике) Группа основана в 1966 году американским «неодадистом» Робертом Раушенбергом и инженерами Билли Клювером и Фредом Уолдхуарром. В группу входили художники, работающие с мультимедийными средствами и стремившиеся использовать новые технологии в своем искусстве, что приравнивало их к инженерам и ученым. К 1968 году в ней состояло около 3000 членов по всему миру. К середине 1990-х годов группа способствовала созданию более чем 40 проектов (см. «GRAV»).

Factual Artists (Факториальные художники) – см. «неодадизм».

Fantastic Realism (Фантастический реализм) Такое название получило стиль, в котором работали венские художники Эрих Браузер, Эрнст Фукс, Рудольф Хаузнер, Вольфганг Хуттер и чех Антон Лемдем – они приобрели известность около 1945 года. «Сюрреалистский стиль, соединяющий реалистическую трактовку деталей и интерес к творчеству художников-фантастов» прошлого, таких, например, как Брейгель Старший или Иероним Босх.

Feminist Art Workers (Художницы-феминистки) Группа калифорнийских мастеров «перформанса» 1976–1980 годов. Путешествовали по Калифорнии и Среднему Западу с перформансами и мастер-классами, выступая против насилия над женщинами, за равные права, самоопределение и полномочия женщин. Членами группы были Нэнси Анджело, Кандис Комптон, Чери Голке, Венелин Грин и Лорел Клик.

Figuration Libre (фр. – Свободное фигуристическое искусство) Термин придуман художником Беном (см. «флюксус») для характеристики тенденции во французской живописи начала 1980-х годов, проявившейся в творчестве таких художников, как Жан-Мишель Альберола, Жан-Шарль Бле, Реми Бланшар, Франсуа Буасрон, Робер Комба и Эрве Ди Роза. Их работы знаменуют возврат к фигуристической живописи и популярной культуре (см. «неоэкспрессионизм», «неопоп» и «трансавангард»). Они

черпали вдохновение в молодежной культуре, комиксах, телевидении, рекламе и рок-музыке.

Figuration Narrative (фр. – Повествовательное фигуристическое искусство) Термин использовал французский критик Жеральд Гассю-Галабо, чтобы выделить европейскую тенденцию 1960-х годов («Нouvelle Figuration»), характерной чертой которой было изображение эпохи. Работы Арройо, Леонардо Кремонини, Дейдо, Петера Фолдеса, Петера Класена, Жака Монори, Бернара Рансийяка, Эрве Телемака и Яна Восса основаны на кино и комиксах.

Forces Nouvelles (фр. – Новые силы) Группа французских художников, возникшая в Париже в 1935 году, в значительной степени в качестве выставочного объединения, возвращающегося к традиции, природе и натюрморту. Существовала до 1943 года.

Forma (ит. – Форма) Итальянская группа, основанная в 1947 году самоизоглашенными «формалистами и марксистами», противостоявшими «Fronte Nuovo delle Arti». Ее члены (в том числе Карло Аккарди, Пьеро Дорацио и Джузеппе Туркато) развивали абстрактное искусство под влиянием Джакомо Балла (см. «футуризм»), некоторые продолжили эту деятельность в рамках группы – Continguità.

Fronte nuovo delle Arti (ит. – Новый фронт искусства) Группа итальянских художников, основанная в 1946 году с целью воскресить итальянское искусство после кончины «футуризма» и «метафизической живописи» во время Второй мировой войны. Разнообразные стили, которых они придерживались, развивали линии натурализма, абстракции и поздних работ Пикассо; творчество известных членов (Ренато Гуттузо, Эмилио Ведова и Альберто Виани) лежало в русле политически заряженного социального реализма.

General Idea (Основная идея) Группа канадских «концептуалистов», организованная в Торонто в 1968 году Майклом Тимзом (он же А.А.Бронсон), Роном Гейбом (он же Феликс Парц) и Йорге Сайя (он же Йорге Зонтаз). Участвуя под псевдонимами в выставках, перформансах, инсталляциях и публикуясь, они стремились привлечь внимание и испровергнуть притязания художественного мира и североамериканской культуры в целом.

Glasgow School (Школа Глазго) Под одним и тем же названием существовали три разных явления, которые часто путают: 1) Группа живших в Глазго художников конца девятнадцатого века, также известных как «Париж из Глазго», которые отвергли авторитет шотландской Королевской Академии в Эдинбурге; 2) художники конца девятнадцатого века во главе с реалистом Уильямом Норком Макгрегором, в чьем творчестве были сильны французские влияния; 3) термин иногда ассоциировался с архитектором Чарлем Ренни Макинтошем, обозначая шотландский вариант стиля «Ар Нуво» начала двадцатого века, испытавшего сильное влияние движения «Искусство и ремесло».

Gran Fury («Сварливая старуха») – содружество американских художников-активистов, сформированное в 1988 году совместными усилиями художников, дизайнеров и членов ACT-UP (Коалиция, выступающая в защиту прав носителей вируса СПИДа). С помощью провокационных информационных плакатов, выставок и разного рода акций группа борется с предубеждением и равнодушием, пытаясь повысить осведомленность относительно эпидемии СПИДа, а также выступает за права геев и лесбиянок.

Green architecture («Зеленая архитектура») Подход к проектированию с уважительным и бережным отношением к окружающей среде. Цель – достичь гармоничного баланса между построенными и природным окружением, с точки зрения экономической, энергосберегающей и экологической стратегий развития, учитывающих потребности общества. Теоретические рассуждения Ричарда Бакминстера Фуллера и Фрэнка Лойда Райта в начале двадцатого века послужили стимулом для развития международного движения.

Green Mountain Boys (Парни Зеленой горы) Группа, сформировавшаяся вокруг критика Клемента Гринберга в 1960-х годах и поддержавшая его формалистскую эстетику. Члены группы: Пол Фили, Хелен Франкенталер, Моррис Лус, Кеннет Ноланд, Джулз Олдски и Энтони Каро, а также критик Розалинда Краус и дилер Андре Эммерих. Куратор Аллан Соломон использовал это название, чтобы сохранить память на Гринберга (нем. Berg –

гора) и Колледж Беннигтон в Вермонт, где преподавали многие из художников.

Group of Plastic Artists – см. «Skupina Umelců Umelců

Group of Seven (Группа семи) Группа канадских художников, существовавшая с 1920 по 1933 год, куда входили Лорен Харрис, А.Я.Джексон и Д.Э.Х.Макдональд. Художники жили, главным образом, в провинции Онтарио и утверждали, что их стилизованные пейзажи северных территорий – очень «канадское» искусство. Несмотря на возмущение со стороны художников из других провинций, особенно Квебека, они были успешны и популярны, превратившись со временем в более крупную «Canadian Group of Painters».

Group X (Группа X) Группа, организованная в Лондоне после Первой мировой войны английским художником и писателем Уинстоном Льюисом и американским писателем и иллюстратором Эдуардом Макнейтом Коффером, стремившимся продолжить основную тенденцию «вортинга». В нее входили бывшие «вортингисты» Джессика Дисмор, Фредерик Этчелз, Уильям Робертс, Эдуард Вордэрворт, а также Фрэнк Добсон и Чарльз Джиннер. Группа прекратила существование после выставки в галерее «Мансарда» в 1920 году.

Gruppo N (Группа N) Группа итальянских художников, организованная в 1959 году в Надре, в ее состав входили Альберто Бьянси, Энрико Киджи, Тони Коста, Эдуардо Ланди и Манфредо Массирони. На протяжении 1960-х годов группа содействовала развитию экспериментального искусства, особенно «конкретного искусства», «кинетизма» и «оп-арта». Распалась в 1967 году.

Gruppo T (Группа Т) Миланская группа художников, существовавшая с 1959 по 1968 год. Ее членами были Джованни Аниччи, Давиде Бортиани, Джани Коломбо, Грация Вариско и Габриэле де Веки, проявлявшие интерес к «кинетизму» и взаимодействию со зрителем. Участвовали в европейских выставках «Nouvelle Tendance».

Guerrilla Art Action Group (ГААГ – Группа бойцов от искусства) Одна из самых радикальных художественных группировок эпохи войны во Вьетнаме. Организована в Нью-Йорке в 1969 году. В составе группы Джон Хендрикс, Жан Тоще, Поппи Джонсон, Джоан Стамерра и Вирджиния Тоще. С помощью манифестов, прес-релизов, акций в форме перформансов, художественных забастовок и уличных протестов, они призывали к политическим и социальным изменениям. Распустилась в 1976 году.

Guerrilla Girls («Партизанки») Группа анонимных художниц-активисток, организованная в Нью-Йорке в 1985 году под девизом: «Мы намереваемся быть совестью художественного мира». Они разоблачали и критиковали отдельных личностей и организации в мире искусства, в которых не были или были недостаточно широко представлены женщины или меньшинства. Их тактика включала распространение постеров с статистическими отчетами и появление перед публикой на улицах или лекциях в масках горилл и мини-юбках.

Gutai Group (япон. – Конкретная группа) Группа молодых японских авангардистов, основанная Дири Есихара в 1954 году в Осаке и просуществовавшая до 1972 года. Ее членами были Акира Канаяма, Садамаса Мотонага, Сюсо Мукай, Сабуро Мураками, Седю Симамото, Кацуо Сирача, Аинко Танака. Их работы были чрезвычайно разнообразны: от «ар информель» до «кинетизма», «перформанса» и «ланд-арта». С помощью выставок, манифестов и периодических изданий они приобрели международную известность.

Hairy Who («Волосатые») Выставочное объединение, существовавшее в Чикаго в конце 1960-х годов, в которое входило шесть художников: Джеймс Фалконер, Арт Грин, Гэдис Нилсон, Джеймс Нэтт, Сьюлен Рокка и Карт Уирсан. Они черпали вдохновение в рекламе, комиксах, подростковом юморе и «искусстве аутсайдеров», чтобы создать гибрид из «сюрреализма», «фэн-арта» и «оп-арта». Были связаны с «Chicago Imagists».

Halmstadgruppen (швед. – Группа из Хальмстада) Группа, созданная в 1929 году шестью шведскими художниками из Хальмстада, среди них Свен Йонсон, Вальдемар Лорентzon, Стеллан Мернер, Аксель Ольсон, Эрик Ольсон и Эйнас Торен. Прославились, главным образом, благодаря приверженности «сюрреализму», представили Швецию в разнообразных международных сюрреалистических выставках в 1930-е годы.

Happenings (Хиппенинг) – То, что происходит; нечто происходящее (Алан Капров, 1959). Термин инспирирован творчеством многих «концептуалистов и художников» «перформанса», в том числе Капров, членов «флюксуса», Класса Олденбурга, Джима Дайна. Хиппенинг соединил элементы театра и жестико-акционной живописи.

Hard-Edge Painting (Живопись жестких контуров). Термин был придуман в 1958 году в качестве альтернативы «жестико-акционной абстракции», но используется для описания работ, содержащих крупные плоскостные формы (Эльсорт Келли, Кеннет Ноланд, Барнетт Ньюмен, Эд Рейнхардт). См. «абстрактный экспрессионизм», «постживописная абстракция».

Harlem Renaissance (Гарлемский ренессанс) Афроамериканское движение, корни которого лежат в нью-йоркском движении 1920-х годов «Новые иетры». Хотя поначалу группа была преимущественно поэтической и литературной, анимисты художники (Аарон Дуглас, Мета Воке Фуллер, Наталья Хейден) привнесли африканские образы в изображение жизни Гарлема.

Hi Red Center Группа японских художников (Диро Такамаду, Гонзай Акасагава и Нацуко Наканиши), которые работали в Токио в 1962–1964 годах, устраивая уличные акции и «перформансы» с критикой послевоенной культуры Японии. Название образовано из американализированных вариантов первых слогов их имен: Така (high), Ака (red) и Нака (center). Некоторые работы были воспроизведены в Нью-Йорке вместе с членами «флюксуса».

Imaginistgruppen (швед. – Группы имажинистов) Шведская группа, существовавшая в 1946–1956 годах. Художники-основатели К.О.Хультен, Андерс Остерлин и Макс Вальтер Сванберг, среди других членов – Гёста Кристанд, Бертиль Линдберг, Бенгт Орн, Бертиль Гадо, Леннарт Линдфорс и Гудрун Эльберг-Кристанд. Подчеркивая важность воображения в творческом процессе, они придерживались «сюрреалистических стилей и техник, участковавших в выставках сюрреалистов и «группы «Кобра».

Independent Group (Независимая группа) Группа художников, организованная в лондонском Институте Современных искусств (ICA) между 1952 и 1953 годами. Ее членами были архитекторы Энсон и Нитер Смитсона (см. «новый брутализм») и художники Ричард Хэмилтон и Эдуардо Паолони, оказавшие заметное влияние на английский вариант «поп-арта».

Intimism (Интимизм) Термин относится к картинам с изображением «интимных», домашних интерьеров, типичных для творчества художников конца девятнадцатого века Пьера Боннара и Эдуарда Вюйара. Оба художника входили в «группу «Наби», их тематика эволюционировала в сторону мягкой супернатурализации с ярко выраженным декоративным началом.

Japonisme (Японизм) Термин использовался для обозначения периодического увлечения западных (главным образом, европейских) художников японским искусством, особенно «наби», «постимпрессионистов», «экспрессионистов», художников движения «Искусство и ремесло» и «Ар Нуво». В центре внимания постоянно находилась японская графика, особенно ксилография.

Jeune Peinture Belge (фр. – Молодая белгийская живопись) Группа брюссельских художников-авангардистов, существовавшая в 1945–1948 годах. Организована критиком Робером Дельвуа и адвокатом Рене Лютром с целью поддержать современное искусство. Среди входивших в нее художников были Гастон Бертран, Анн Бринне, Поль Бюри, Марк Мендельсон и Луи Ван Линт, а также будущий член «группы «Кобра»» Пьер Алеминский. Их работы продемонстрировали влияние фландрского «экспрессионизма и некоторые аспекты «ар-информель».

Junk Art (Джанк-арт) Критик и куратор Лоуренс Элзумт начал использовать термин в 1961 году по отношению к произведениям живописи и скульптуры, сделанным из ненужных материалов и городского мусора, таким как «комбинации» Роберта Раушенберга и «ассамблии многих «новых реалистов», «неоддадистов», «битников» и художников «франк-арта». Интерес к повседневным предметам и окружению привел к «Happening» и «поп-арту».

Kalte Kunst (нем. – Холодное искусство) Термин использовался, начиная с 1950-х годов по отношению к искусству, рожденному из математической

формулы, часто с геометрической компоновкой цветов. Этот термин также связан с «оп-артом» и «кинетизмом», он часто применялся для характеристики творчества швейцарских художников Карла Герстнера и Рихарда Пауля Лозе.

Light Art (Искусство света) Искусство, в котором главным элементом является свет, привлекло внимание художественного мира в 1966–1968 годах после ряда важных международных выставок. Наиболее крупными представителями являются Стефан Антонакос, Хрисса, Брюс Науман (см. «боди-арт»), «новый реалист» Марсиаль Рэ и такие создатели инсталляций и постановок, как «минималист Дэн Флейши и члены группы «Zero» и «GRAV».

London Group (Лондонская группа) Сообщество, возникшее в 1913 году после слияния небольших групп, таких как «Camden Town Group», с целью организации совместных выставок и противостояния консерватизму Королевской Академии. Среди основателей были многие будущие «вортонисты»; поднее большим влиянием обладали члены «Bloomsbury Group».

Luminism (Люминизм) (1) Американская пейзажная живопись девятнадцатого века, считавшаяся предвестницей «импрессионизма». (2) Термин, употреблявшийся по отношению к белгийскому «неимпрессионизму» после распада группы «Двал-шатка», а также к неимпрессионизму в Нидерландах, характерной особенностью которого были элементы «фовизма».

Lyrical Abstraction (фр. Abstraction Lyrique – Лирическая абстракция) Термин введен после 1945 года французским художником Жоржем Матье для характеристики стиля живописи, которая не поддается ни одному формализованному подходу, и для определения спонтанности выражения космической чистоты. Среди тех, кто ассоциировался с этим термином, были Вольт, Ханс Хартунг и Жан-Поль Риопель (см. «ар-информель»).

Machine Aesthetic (Машинная эстетика) Термин относится к искусству и архитектуре, пропагандирующим машину как источник красоты. «Футуристы» и «вортонисты» приветствовали «век машины» и предсказывали технологические преобразования, которые он несет с собой. Ле Корбюзье (см. «пуритан») искал в машине идеальную форму; тот же предмет исследовали в конце двадцатого века архитекторы «хай-тека».

Mail Art (или Correspondence art – Мэйл-арт, «Искусство почтовых отправлений») Термин впервые был использован в 1960-х годах, чтобы охарактеризовать произведения искусства, посыпаемые по почте, главным образом, работы американского художника Рэя Джонсона, а также других мастеров, связанных с «флюксусом», «новым реализмом» и «Gute gruop». Мэйл-арт, исследовавший возможности контакта между художниками, публикой и художественным рынком, был также связан с «перформансом» и «концептуальным искусством».

Matter Painting (Материальная живопись) – см. «ар-информель».

Mec Art (сокращенное от «Mechanical art» – Механическое искусство) Термин начал использоваться около 1965 года для описания творчества таких художников, как Серж Бегье, Поль Бюри, Джанин Бертини, Алес Жаке, Никос и Миммо Ротела. Их поддержал критик Пьер Рестани, называвший в качестве исходной точки их творчества «язык массовой информации». Используя фотомеханические приемы, они стремились не сконструировать, а скорее изменить изображения, для того чтобы разрушить язык средств массовой информации. Их творчество было заметным явлением на европейских выставках примерно до 1971 года.

Metabolism (Метаболизм) Манифест «Метаболизм 1960»: проекты нового урбанизма» возвестил о появлении нового направления в японской архитектуре. Его членами были Киёнори Кикутакэ и Кишио Курокава. Группа содействовала осознанию неизбежности изменения городской окружающей среды, о чем свидетельствовал взятый ими в качестве названия биологический термин.

Mexican Murals (Мексиканские художники-монументалисты) Направление в мексиканском искусстве двадцатого века, процветавшее с 1910-х до 1950-х годов. Монументалисты стремились создать насыщенное социальными и политическими идеями общеступное народное искусство, основанное на слиянии европейских стилей и местных традиций. Наиболее известные мастера – Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско и Давид Альваро

Сикейрос. Их самые значительные фрески, созданные в США в 1930-х годах, оказали большое влияние на «социальных реалистов».

Minotaurogruppen (швед. – Группа «Минотавр») Сюрреалистская группа, возникшая в городе Мальмё. Ее члены – К.О.Хультен, Эндре Немес, Макс Вальтер Сванберг, Карл О.Свенссон и Адя Юнкерс – вместе выставлялись в Мальмё до распуска группы в 1948 году. Хультен и Сванберг продолжали развивать сюрреализм, учредив «Imaginistgruppen».

Mono-ha (япон. – Школа вещей) Так называется известная тенденция в японской скульптуре 1968–1972 годов, представленная в работах таких мастеров, как Сусуму Конимидзу, Ли У-Фан, Нобу Сакиц, Кисино Суга и Кацуру Енди. Их творчество обычно принимало форму ассамблажа из найденных и природных материалов или временного вмешательства в какое-либо пространство в окружающей среде. Акцент на выразительных свойствах материалов, на взаимоотношениях между частями объекта, а также между объектом и его окружением объединяет их с «минималистами, художниками «ар-попа» и «ланд-арта».

Monster Roster («Чудовищный список») Чикагские художники конца 1940-х и 1950-х годов, работавшие в фигуративной экспрессионистской манере, отражавшей влияние чикагского художника Айвана Олбраита («магический реализм») и Жана Дюбюффа («ар брют» и «искусство аутрайдеров»). Среди тех, кого художник Франц Шульце окрестил в 1959 году «Monster Roster», были Джордж Коэн, Космо Комполи, Рей Финк, Джозеф Гейто, Леон Голуб, Тед Халкин, Джун Лиф и Сеймур Розофски.

Movemento Arte Concreta (MAC – Движение «конкретного искусства») Итальянская разновидность «конкретного искусства». Группа была основана в 1948 году в Милане художниками Атанасио Сольдати, Бруно Мунари, Джанин Моннетом и Джильо Дорфлесом. Лучио Фонтана и Джузеппе Капогресси также были связаны с движением. В Турине, Неаполе и Флоренции возникли и другие группы. Они отвергли наследие и «итальянского новоченто», и характерный для того времени социальный реализм в пользу рациональной абстракции. В 1958 году движение прекратило существование.

Multiples (Мультивари) Термин был придуман в середине 1950-х годов для серийных произведений искусства, выпускаемых ограниченным тиражом. Использовался художниками «флюксуса» и «поп-арта», произведения которых были предназначены для копирования или распространения.

Nancy School (Школа Нанси) Эмиль Галле и его последователи во французском городе Нанси, в том числе: Эмиль Андре, Эжен Валлен, Жак Грюбер, Луи Мажорель и братья Даум, Огюст и Антонен. Прославились благодаря своей изысканной златоглавой мебели и изделиям из стекла в стиле «Ар Нуво», источником вдохновения для которых послужила природа, античное искусство и искусство Ближнего и Дальнего Востока.

National Romanticism (Национальный романтизм) Термин использовался с конца девятнадцатого века, характеризуя искусство и архитектуру, в основе которых лежали национальные традиции. Особенно широкое распространение получил в Германии и Скандинавии в двадцатом веке, что было связано с возрождением народного искусства и местных архитектурных форм, а следовательно, и некоторых аспектов национальной политики.

National Socialist Art (Искусство национал-социализма, или Нацистское искусство) После 1933 года Национал-социалистская партия Гитлера строго контролировала создание и демонстрацию нового искусства. Она объявила вне закона авангардные стили, поддержала немецкий ренессанс и романтические стили, типичные для салонной живописи девятнадцатого века, что принесло свои плоды. Национальная скульптура и архитектура были нацелены на воплощение грандиозных героических идей, основанных на националистических версиях истории и направленных на оправдание агрессивной политики Рейхса.

NATO (Narrative Architecture Today – Нarrативная архитектура наших дней) Группа, во главе которой стоял архитектор и дизайнер интерьеров Найджел Коутс, была создана в 1983 году в Лондоне. В группу входили Том Диксон и Дэниел Уэйл. Своим методом дизайнеры избрали тиражирование современ-

ных образов, они настаивали на том, что любой дизайн – интерьера, мебели, архитектуры, планировки города – может и должен рассказывать истории, доставлять удовольствие и развлекать, а не просто быть функциональным.

Nederlandse Experimentele Groep (гол. – Экспериментальная группа) Группа амстердамских художников, созданная в 1948 году, в которую входили: Карел Аппель, Эжен Брандс, Констант, Кориэль, Антон Роккен и Тео Водевеками. Печатаясь в журнале *Reflex*, они содействовали продвижению более экспрессионистского прочтения принципов «ар информель». Находились под влиянием творчества Жана Дюбюффе (см. «ар брют») и противостояли стерильности геометрической абстракции.

Neo-classicism (Неоклассицизм) Тенденция в изобразительном искусстве и архитектуре, воскрешающая идеалы Древней Греции и Древнего Рима. В конце девятнадцатого и начале двадцатого века среди тех, кто обратился к неоклассической тематике, были Пикассо (около 1914 года), последователи «метафизической живописи», итальянские и немецкие архитекторы (особенно эпохи между двумя войнами), некоторые представители «постмодернизма».

Neo-Dada Organizers (Неодадисты-организаторы) Группа японских художников, существовавшая в Токио в 1960–1963 годах, в составе Гэнтаро Акасагава, Сюсаку Аракава (см. «концептуальное искусство»), Тэсуми Кудо, Томию Мики, Масунобу Ешимура. Заняв более агрессивную позицию, чем «Gutai» групп, они старались порвать с традицией «Junk Art», демонстрируя влияние Роберта Раушенберга и Джаспера Джонса (см. «неодадизм») и уличных акций.

Neo-Geo (Нео-геометрическая абстракция) Под этим термином подразумевается творчество таких художников, как Питер Халли, Петер Сейф, Филип Тааффе и Майер Вайсман, чьи картины 1980-х годов воскрешают различные виды геометрической абстракции (см. «оп-арт», «конкретное искусство» и «постживописная абстракция»), словно народиля или ставя под сомнение утопические устремления раних аналогов геометрической абстракции.

Neo-Liberty (НеоЛиберти) Так называли, понапалу иронично, возрождение в Италии в конце 1950-х и в 1960-е годы форм «Ар Нуво» (в итальянском варианте – «стиль Либерти»). Кривые линии в мебели, светильниках и дизайне интерьеров Франко Альбини, Гаэ Ауленти, Витторио Греттотти и Карло Моллино (см. «органическая абстракция») отразили влияние как «поп-арта, так и «стиля Либерти».

Neo-Plasticism (Неопластицизм) Так в брошюре «Неопластицизм» (1920) Пит Мондриан охарактеризовал свой стиль абстрактной живописи, соединивший ровные плоскости белого, серого и основных цветов, расчерченные черными горизонтальными и вертикальными линиями, в попытке получения универсальной формы, способной выражать космические истины (см. «группа «Де Стиль»»).

Neo-Realism (Неореализм) Термин использовался в разное время на протяжении двадцатого века, особенно в Великобритании и Франции, применительно к художникам, которые работали в предметно-изобразительной манере, противодействуя, тем самым, абстракции. Во Франции в 1920–1930-е годы он относился к неофициальной группе, олицетворением которой было творчество Андре Дюнуайе де Сегонзака. В Италии термин ассоциировался с картинами Ренато Гуттузо, написанными в духе соцреализма. Не связан с «новым реализмом» 1960-х годов.

Neue Kunstlervereinigung München (нем. – Новое общество художников Мюнхена) Выставочное объединение, основанное в 1909 году. Среди наиболее известных членов: Василий Кандинский, Алексей Явленский, Габриэла Мюнтер, Франц Марк и Альфред Кубин. Кандинский и Марк вышли из ассоциации в 1911 году, чтобы организовать выставку «Синий всадник», положившую конец объединению (1912).

Neue Wilden (нем. – «Новые дикие») Термин использовался в Германии в 1980-х годах и относился к «неоджессионистам», работавшим в Берлине и Кёльне, таким как Лучано Кастилли, Райннер Феттинг, Саломе, Хельмут Миндендорф и Бернд Циммер.

New Image Painting (Живопись нового образа) Термин относится к разнообразным стилям, харак-

теризующим возврат к фигуристической живописи в 1970–1980 годы (см. «неоджессионизм») в США, что связано с творчеством таких художников, как Николас Африкано, Дженифер Бартлетт, Нил Джинни, Роберт Москович, Дональд Салтан, Сьюзан Ротенберг и Джо Чуккер. Это также название выставки, состоявшейся в нью-йоркском Музее американского искусства Уитни в 1978 году.

New Perceptual Realism (Новый перцепционный реализм) Термин относится к фигуристической реалистической живописи таких художников 1960-х годов, как Алекс Кац, Альфред Лесли, Филип Нерштейн и Нейл Уэллiver. Они отвергли не только абстракцию, но и живописную форму и коммерческую тематику «поп-арта», а также механические способы создания произведений искусства, применяемые художниками поп-арта и «гиперреалистами».

New Realism (Новый реализм) Термин использовался в конце 1950-х и в 1960-е годы, чтобы охарактеризовать всю палитру оттенков на «абстрактный экспрессионизм и «ар информель» со стороны художников, которые отказались от абстракции и открытой эмоциональности в пользу более взвешенного подхода и вернулись к фигуристическому и реалистическому изображению (см. «неодадизм», «новый реализм», «поп-арт», «гиперреализм» и «New Perceptual Realism»).

New York Five (Нью-Йоркская пятерка) Свободное объединение пяти нью-йоркских архитекторов, которые приобрели известность в конце 1960-х и в 1970-е годы: Питер Эйзенман, Майкл Грейва, Чарлз Гутми, Джон Хеджак и Ричард Майер. Они обратились к раннему европейскому авангарду: «тизму Ле Корбюзье, рационализму Джузеppe Терраны (см. «М.Л.А.Р.»), а также творчеству «группы «Де Стиль» и Геррита Ритвельда, развивая их нуристский стиль».

New York Realists – см. «школа мусорных ведер»

New York School – см. «абстрактный экспрессионизм»

Nouvelle Figuration (фр. – Новое фигуристическое искусство) Термин придуман критиком Мишелем Рагоном, который таким образом охарактеризовал фигуристическое искусство, появившееся в Европе в 1960-е годы и представленное в творчестве таких художников, как Валерио Агами, Жиль Або, Эдуардо Арройо, Эрро, Петер Класен, Жак Монери, Петер Стэмпфли, Антонио Рекалкати и Эрве Телемак. В нем можно увидеть как реакцию на господство абстракции и «нового реализма», так и вызов американскому «поп-арту».

Nouvelle Tendance (фр. – Новая тенденция) Направление, основанное в 1961 году в Загребе бразильским художником Альмиром Мавиньером, сербским критиком Марко Местровичем и директором загребской Галереи современного искусства хорватом Бозо Беком. Они провели в Европе серию международных выставок, объединивших различные группировки художников, причастных к «конкретному искусству», «кинетизму» и «оп-арту» («GRAV», «Gruppo T», «Gruppo N» и «Zero»).

Nul (голл. – Ноль) Группа была создана в 1960 году голландскими художниками Армандо, Яном Хендериксе, Хенком Петерсом и Яном Сконховеном. Название они позаимствовали у немецкой группы «Zero» и часто выставлялись как вместе с ней, так и с группами «GRAV», «Gruppo T» и «Gruppo N». Отвергнув экспрессионизм 1950-х годов и пропагандируя новый взгляд на действительность и повседневные вещи, они сделали акцент на анонимности, повторяемости и систематизации. Группа просуществовала до 1967 года.

Nyolcak (венг. – Восьмерка) Группа венгерских художников-авангардистов, действовавшая в 1909–1912 годах. Роберт Берени, Бела Шобель, Дежо Чигани, Кароли Кертшток, Одён Марффи, Дежо Орбан, Берталан Пор и Лайош Тихани объединили усилия, чтобы противостоять субъективности и сентиментальности господствовавшего в Венгрии импрессионизма и содействовать продвижению актуального искусства социальной направленности. Позднее по их пути пошла более радикальная группа «венгерских «активистов».

Omega Workshops (Мастерские Омега) В 1913 году художник и критик Роджер Фрай назвал так компанию, созданную для производства прикладного искусства, с которой сотрудничали художники, позднее связанные с «вортicismом» (Уинсем Льюис, Ари Годье-Бежеска) и «Bloomsbury Group» (Дикан Грант, Ванесса Бэлл). В 1919 году мастерские прекратили существование.

Organic architecture (Органическая архитектура) Название жгута Фрэнка Лойда Райта 1910 года, благодаря которому впоследствии его творчество называли «органическим». В этом определении обозначена интеграция здания в окружающую среду или место, где оно находится, и уважительное отношение к свойствам строительных материалов. Немецкий архитектор и теоретик Хуго Херинг использует термин для того, чтобы обратить внимание на поиск природных форм, не ограниченных академической геометрией.

Osma (чешск. – Восемь) Группа пражских художников, существовавшая в 1906–1911 годах, после чего некоторые из ее членов основали «Skupina Umělců Umělců». В разное время ее членами были Винсент Бенеш, Фридрих Фейль, Эмиль Фицла, Макс Хорб, Отокар Кубин, Богумил Кубишта, Вильям Новак, Эмиль Артур Питерман-Лонген, Антонин Прокопка и Линка Шеитамерова. Выставки 1907 и 1908 годов попытались вложить жизнь в чешское искусство, рекламируя «экспрессионистский подход и выражительность цвета».

Painters Eleven (Одиннадцать художников) Группа из одиннадцати канадских художников, существовавшая в Торонто с 1953 по 1960 годы. Среди ее членов были Джек Биш, Джок Макдональд, Уильям Роналд и Харольд Гаун. Коллективными выставками своих абстрактных картин они боролись за вызов господству письмиков из «Canadian Group of Painters» и способствовали большей освещенности публики относительно многообразия форм мирового абстрактного искусства.

Pattern and Decoration (Узор и декор) Направление 1970-х годов, которое демонстративно сделало акцент на качествах, осуждаемых сторонниками чистой абстракции: – узоре, декоре, орнаменте, содержании, а также близости к ремеслу, рукоделию и народному искусству. Группа была создана в Нью-Йорке в 1976 году Мириам Шапиро и Робертом Заканичем, среди других членов – Валери Жодон, Джон Коэльоф, Роберт Кушнер, Ким Макконнелл и Нел Смит.

Phalanx («Фаланга») Выставочное объединение, основанное в 1901 году в Мюнхене Василем Каандисским и другими художниками из среды точечного, в основном, на социальных проблемах (например, доступности жилья для женщин). Его участники были связаны с членами Дармштадской колонии художников (см. «Фондати») и берлинским Сецессионом. Последняя, двенадцатая выставка состоялась в 1904 году.

Les Plasticiens (Пластичисты) Монреальская группа канадских художников в составе Луи Бельзака, Жан-Поля Жерома, Фернана Ледока, Фернана Тупена и Родольфа де Репентиль, существовавшая в 1955–1959 годах. В отличие от экспрессионистской абстракции господствующей группы «Les Automatistes», пропагандировала более формалистический подход, близкий к тому, которому следовали художники «постживописной абстракции». В названии группы – дань уважения «Neo-Plasticism» Пита Мондриана и Гео ван Дусбурга (см. «группа «Де Стиль»»).

Pointillism (Пуантилизм) Техника наложения точечных мазков чистой краски непосредственно на холст (вместо смешивания на палитре) для достижения максимальной интенсивности цвета. Наиболее характерный пример – творчество « neoимпрессионистов Жоржа Сера и Поля Синьяка (см. «Divisionism»).

Polymaterialists (Полиматериалисты) – см. «неодадисты»

Praesens Группа польских художников и архитекторов из Варшавы, деятельность которой приходится на 1926–1939 годы. Многие ранее входили в состав группы «Blok». Основана архитектором Шимоном Сыркусом, организовывала выставки в Варшаве и за границей. Участники группы делали акцент на функциональности и центральной роли архитектуры в искусстве, а также тем, что отсутствует различие между художниками и архитекторами в творчестве, характерными чертами которого является использование геометрических форм и основных цветов.

Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB – Прерафаэлитское братство) Группа английских художников середины девятнадцатого века, историком вдохновения для которых послужило творчество итальянских художников Кватроченто (доход предшествующей Рафаэлю). Были поддержаны критиком Джоном Рескиннам. Представители подчиненного прерафаэлитизма – Данте Габриэль Россетти, Эдвард Берн-Джонс, Уолтер Крейн и Эдвин де

Морган. Оказали влияние на "символистов", "группу «Давицата», "Салон «Роза + Крест», были связаны с движением "«Искусство и ремесло».

Primitivism (Примитивизм) Термин принят для обозначения по отношению к искусству, использующему примитивные элементы или формы. Ранние авангардисты ("кубисты", "экспрессионисты") были сильно увлечены искусством Африки и Океании; некоторые формы западного искусства конца двадцатого века ("лэндарт", "перформанс") иногда основывались на реальных или придуманных примитивных ритуалах.

Process Art (Искусство процесса) Термин широко используется в 1960–1970-е годы, когда пытались дать определение произведению искусства и одновременно процессу его создания. Изучение проявления как такового, состоящего из различных действий ("перформанс", "инсталляция, кинофильм"), становится частью процесса создания произведения.

Psychedelic Art (Психоделическое искусство) Термин "психоделический стиль" был придуман в 1966 году на LSD-конференции в Сан-Франциско, чтобы охарактеризовать искусство, созданное под влиянием галлюцинационных препаратов, наркотиков, а также искусство, которое пытается имитировать такое. Чаще всего оно представлено в форме живописных произведений, плакатов, а также световых и звуковых инсталляций.

Puteaux Group (фр. – Группа Пютэ) Название неформальной группы художников, которые собирались в студии Жака Вийона и Раймона Дюшана-Вийона в парижском пригороде Пютэ в 1911–1913 годах, чтобы обсуждать аспекты "кубизма". Среди прочих здесь были Робер Делоне, Марсель Дюшан, Хуан Грис, Фернан Леже, Франтишек Кунка, Францис Пикабия, Альбер Глез и Жан Метценже.

Quadrige (-Квадрига) Группа немецких "неформальных" художников, существовавшая во Франкфурте-на-Майне в 1952–1954 годах. Среди ее членов были Карл Отто Гепп, Отто Грайс, Хайнц Крайц, Бернард Шульце и Эмиль Шумахер. Находилась под влиянием "группы «Кобра»", "ар информель" и "абстрактного экспрессионизма".

Radical Design (Радикальный дизайн) Тенденция конца 1960-х и 1970-х годов в архитектуре и дизайне. Напоминала "антидизайн", но с еще более сильными политическими мотивами, а также приверженностью к социализированной и функциональной архитектуре и дизайну. Сторонники этого направления стремились свергнуть принципы "хорошего дизайна" и "Techno-chic, ассоциирующиеся с капитализмом Запада, поэтому избрали "плохой", "массовый" вкус с оглядкой на потребителя. Большинство проектов, разработанных такими студиями, как "Архитрам", "Архизум", "Суперстудия" и "UFO", не получили реального воплощения.

Rationalism (Рационализм) – см. "M.E.A.R."

Rebel Art Centre (Мятежный художественный центр) Основан в 1914 году Уинделом Льюисом в качестве альтернативы "Omega Workshops" Роджера Фрайя, включая некоторых бывших членов группы Фрайя. Вдохновленные итальянским "футуризмом" Маринетти, члены группы недолгое время встречались и участвовали в совместных выставках; затем Льюис и другие стали разрабатывать "вортicism".

Revolutionary Black Gang (-Черная революционная группа) – см. "«школа мусорных ведер»"

Salon des Indépendants (фр. – Салон Независимых) Открытая выставка, основанная Обществом Независимых художников – группой, возникшей в 1884 году, первыми членами которой были "неоимпрессионисты" и "символисты", находившиеся в оппозиции к официальному Салону. По правилам нового Салона любой художник мог заплатить вступительный взнос без предоставления работ отборочной комиссии.

School of London (Лондонская школа) Термин, который, как полагают, был придуман в 1976 году Рональдом Бруксом Китаем, а также название передвижной выставки 1987 года, организованной Британским Советом. Неофициально использовалась по отношению к таким художникам, как Майкл Эндрюс, Фрэнк Азэрбах, Франсис Бэкон, Люсьен Фрейд, Китай и Леон Кохлофф.

School of Pont-Aven (Понт-авенская школа) Неформальная группа художников круга Поля Гогена, получившая название от бретонской деревни, где они работали (хотя школы как таковой не существовало). Название ассоциируется с "синтетизмом" и "клизмоизмом".

Scottish Colourists (Шотландские колористы) Группа шотландских художников, существовавшая в 1910–1930 годах. В нее входили С.Д.Нелло, Л.Д.Хантер, Ф.К.Б.Каделл, а позднее Д.Д.Фергуссон. Они находились под влиянием "парней из Глазго" (см. "Glasgow School"), большое воздействие на их творчество оказали поездки во Францию и Италию, особенно в том, что касается использования цвета.

Scuola Romana (ит. – Римская школа) Под этим обобщенным понятием подразумеваются художники, работавшие в Риме между двумя войнами. Отвергнувшее "neo-classicism" итальянского новеченто, их творчество отразило влияние экспрессионизма художников "Парижской школы" и "магического реализма". Основателями школы считаются Марио Мафаи и Шиппоне (Джино Баниони).

Section d'Or (-Золотое сечение-) Группа художников, выставлявшихся в Париже в 1912 году. Жак Вийон, Раймон Дюшан-Вийон, Марсель Дюшан, Хуан Грис, Фернан Леже, Франсис Пикабия и другие мастера, связанные с "кубизмом" (см. "Ритеах Групп"). Название заимствовано из теории пропорций в искусстве.

Serial Art (или Systems Art – Серийное, или Системное искусство) Искусство, исследующее повторяющиеся, последовательные вариации или "минималистское упрощение" – от серий Клода Моне (например, "Руанский собор", "Стога стена", см. "импрессионизм") до работ "концептуалистов двадцатого века". В большей степени это понятие относится к творчеству Йозефа Альберса, Карла Андре, Сола Левитта и Энди Уорхола.

SITE (Скульптура в окружении) Мультидисциплинарная организация, включающая деятельность в области архитектуры и видов изобразительного искусства, имеющих отношение к окружающей среде. Была основана в 1969 году в Нью-Йорке Джеймсом Уайзом. Его партнерами были Элисон Скай, Эмилио Саула и Мишель Стоун. Своей целью они избрали конструирование зданий, соединяющих архитектуру и изобразительное искусство, а также использование языка архитектуры для разработки новых типов сооружений, "оживляющих" общий архитектурный фон (см. "неоэкспрессионизм").

Situationism (Ситуационизм) Группа английских художников-абстракционистов, получившая название от одноименной лондонской выставки 1960 года, в которую входили восемнадцать художников, в их числе – Уильям Тернбулл, Джиллиан Эбрз и Джон Хойленд. В творчестве "художников ситуации" разрушается барьер между пространством произведения искусства и пространством зрителя, последний вовлекается в созданные художником "ситуации".

Situationists (Ситуационисты) – см. "Ситуационистский Интернационал".

Skupina 42 (чешск. – Группа 42) Существовавшее в 1942–1945 годах объединение пражских художников, скульпторов, фотографов и поэтов, в которую входили Франтишек Гросс, Франтишек Гудечек, Иржи Колар, Йозеф Котик, Богумир Матал и Ян Сметана. Их произведения – часть наследия "сюрреализма", однако они отвергли подозрительные аспекты творчества, обратившись к изображению окружающего мира. Их наиболее характерные темы, выражавшие "экзистенциальное состояние", – чистые окраины Праги и ржавеющие машины.

Skupina Ra (чешск. – Группа Ра) Группа чешских "сюрреалистов", познакомившихся друг с другом в 1937 году в городе Раковнике (от которого и произошло название группы), расположенному в Богемии. С помощью передвижных выставок и антологий-манифеста Йозеф Истлер, Богдан Лачина, Вацлав Тикал и другие содействовали продвижению современного искусства вплоть до 1949 года, когда под политическим нажимом группа прекратила существование.

Skupina Výtvarných Umělců (чешск. – Группа художников и скульпторов) Пражская авангардная группа, возникшая после распада группы "Омпа", существовала с 1911 по 1914 год. В нее входили художники Винсент Бенеш, Эмиль Фиала и Отто Гуттфрид, архитекторы и дизайнеры Йозеф Чапек, Йозеф Хохол, Йозеф Гочар, Владислав Кофман, Павел Янек и Отакар Новотны. Они содействовали развитию "кубизма" в живописи, скульптуре, архитектуре и дизайне с помощью выставок и собственного журнала.

Société Anonyme Inc. (Анонимное акционерное общество) Организация, во главе которой стояли Кэтрин Дрейер, Марсель Дюшан и Ман Рэй (см. "International Style").

"дадаизм"). Создана в 1920 году в Нью-Йорке, чтобы содействовать продвижению европейского авангарда в США. К 1940 году было организовано около 80 выставок по всей территории США, разработана обширная программа лекций и публикаций и создано качественное собрание современного искусства, переданное в 1941 году Йельскому университету. Общество просуществовало до 1950 года.

Spazialismo (ит. – Пространственность) Направление, возникшее в 1947 году в Милане под руководством Лучио Фонтана, который считал, что искусство должно использовать новые технологии, применять различные тактики, чтобы отойти от плоской поверхности холста. В собственном творчестве Фонтана использовал телевидение и неоновый свет, а характерной чертой его поздних холстов являются разрезы или проколы, создающие ощущение трехмерности.

Spur (нем. – След) Группа немецких художников, основанная в 1958 году в Мюнхене. Стремилась соединить элементы "ар информель" с жестикуляционной фигутивностью. Оказало влияние на "группу «Кобра»" и стала источником вдохновения для Астера Иорна. В 1959 году группа приняла в ассоциацию "Ситуационистский Интернационал", а в 1962-м исключили оттуда. В 1967 году она объединилась с группой "Wir", образовав общую группу под названием "Geflecht".

St Ives School (Школа Сент-Айвз) Община художников, живших и работавших в городке Сент-Айвз в Корнуолле, расположеннем на юго-западе Англии. В 1940-х годах там жили Наум Габо, Барбара Хепворт и Бен Николсон. Позднее к ним присоединились Терри Фрост, Патрик Херон, Роджер Хилтон, Питер Лэнлон и Брайан Уинтер. Под этим названием подразумевается тип пейзажа, написанный в стиле жестикуляционной абстракции. В 1993 году в доме, где жили художники, открылся филиал Галереи Тейт – Тейт Сент-Айвз.

Stuckism (Тупизм) Неоконсервативное движение, начало которому положили в 1999 году английские художники Билли Чайлдиш и Чарлз Томсон. Для названия Томсон использовал словечко из оскорбительной фразы, брошенной девушкой Трейси Эмин из "УВА" ("Твои картины тупые, и сам ты – тупица!"). Называя себя "первой художественной группой новых модернистов", они выступали против "постмодернизма", "инсталляции" и "концептуализма", которые исповедовали члены УВА, поддерживали консервативные живописные техники и ратовали за возрождение духовности в искусстве.

Studio Alchymia (Алхимическая студия) Галерея и выставочная площадка, основанная в 1979 году в Милане архитектором Александро Гверьери и превратившаяся в дальнейшем в студию дизайна. Распространяла идеи "Radical Design" 1960-х годов, придерживаясь антимодернистской позиции и прославляя национальный образ жизни. Самыми известными членами студии были Этторе Сотцесс, Микеле де Лукки, Андреа Бранци и Александро Мендини (см. "постмодернизм").

Stupid Group (Группа упрямцев) Кёльнская группа немецких художников, основанная в 1920 году Вилли Финком, Мартой Хегеман, Генрихом и Ангеликой Хёрле, Антоном Редершайдтом и Францем Зейвертом. Первоначально связанные с "дадаистами", они отделились от них, стремясь создать более коммунистически ориентированное, "пролетарское" искусство, обращавшееся к социально-политическим событиям.

SUM Исландская группа художников-авангардистов, существовавшая в 1965–1975 годах и возглавляемая Литтором Ротом (см. "флюксус"). Художники Йон Гуннар Ариассон, Рейн Фридфинссон, Кристиан и Сигурдар Гудмундссон, Сигурнор Йоханссон и Хаукур Дор Стурлуссон принесли в Исландию идеи "неодадаизма", "поп-арта", "флюксуса" и "арте повера".

Tachisme (фр. tache – пятно) Термин придумал критик Мишель Таше, чтобы обозначить форму экспрессивного, жестикуляционного абстрактного искусства (в особенности, французского 1950-х годов). Часто использовался в качестве синонима "ар информель". Термин имеет также отношение к "Art brut", "ар брю", "леттризму" и "Lytical Abstraction".

Team X (Бригада 10) Международная группа архитекторов, основанная в 1956 году на 10-й конференции СИАМ (Международном конгрессе современной архитектуры, см. "интернациональный стиль"). Стала стараться придать современной архитекту-

ре более «гуманистичный» характер (см. «новый брутализм»). Существовала до начала 1980-х годов.

Techno-chic (Техно-шик) Термин использовался для описания эстетики блестящего, гладкого, эксклюзивного, роккошного итальянского дизайна конца 1950–1960-х годов. Характерными чертами стиля были скульптурные формы и использование черной кожи, хромированных элементов и пластмассы высочайшего качества в мебели и светильниках, что отражало представление о богатстве, статусе и «хорошем вкусе».

Tecton (Тектон) Лондонская архитектурная фирма, существовавшая в 1932–1948 годах. В ней работали Энтони Читти, Линдси Дрейк, Майкл Дагдейл, Валентайн Хардинг, Денис Ласдан, Бертольд Любеткин, Годфри Сэмюэл и Фрэнсис Скиннер. Такие постройки 1930-х годов, как лондонский Зоопарк, жилые дома «Хайндойнт-1» и «Хайндойнт-2» и медицинского центра Финисбери в Лондоне, сделали фирму самым крупным выражителем «интернационального стиля» в Великобритании.

The Ten (Десять) (1) Группа американских художников, выставлявшихся в 1898–1919 годах и находившихся под влиянием «импрессионизма»; связана с группой «The Eight». (2) группа художников, сторонников как абстракции, так и фигутивного стиля, выставлявшихся в 1935–1939 годах, в числе которых были Адольф Готтлиб и Марк Ротко (см. «абстрактный экспрессионизм»).

Tendenza (ит. – Тенденция) Неорационалистское направление в городском дизайне (см. «M.I.A.R.»), инициатором которого были итальянские архитекторы Альдо Росси (см. «постмодернизм»), Джорджо Грасси и Массимо Сколари. Появилось в конце 1960-х годов в Италии и Швейцарии.

Tonalism (Искусство тона) Стиль американской живописи 1880–1920-х годов, отличавшийсядержанностью палитры и мягкостью тонов; иногда напоминает творчество «символистов». Среди его представителей были Д.Э.М. Уистлер (см. «движение декаданса»), Томас Уилмер Ленинг и Дауит У. Трайон.

UFO Группа, основанная в 1967 году во Флоренции с целью способствовать продвижению проектов радикального дизайна. Ее членами были архитекторы, дизайнеры и представители интеллигенции, например, Умберто Эко. Являлась частью движения «Radical Design».

Ugly Realists («Уродливые реалисты») Термин использовался по отношению к творчеству ряда берлинских художников 1970-х годов, таких как К.Х.Хёдике, Бернд Хоберлинг, Маркус Люпери, Вольфганг Петрик и Петер Зорге. Их работы варьировались от «неэкспрессионизма» до критического реализма, напоминая творчество художников «новой вещественности».

Unism Живописная система, которую разработали в 1927 году художники польской группы «Blok» Владислав Стшеминский и Хенрик Стажевский. Стремясь к оптическому единству и находясь под влиянием «супрематизма», они нашли дальше в своем поиске чистого, непрепрезентативного искусства, предвосхищая своими абстрактными картинами со сплошным узором минимализм 1960-х годов (см. «постживописная абстракция»).

Unit One (Первый элемент) Группа английских художников, скульпторов и архитекторов, основанная в 1933 году Полом Нашем (см. «неоромантизм»), чтобы содействовать продвижению современного искусства и архитектуры в Англии. Ее членами были Уэллс Коутс, Барбара Хенворт, Генри Мур и Бен Николсон. После организации одной выставки и издания книги в 1934 году группа распалась из-за споров между сторонниками абстракции и приверженцами «сюрреализма».

Urban Realism (Городской реализм) – см. «прекционизм»

Utility Furniture (Утилитарная мебель) Английская мебель, изготавливавшаяся с 1943 года под руководством Гордона Расселла. Простая деревянная мебель, в основе которой – традиционные, практические формы и прочные конструкции, стала результатом внедрения в массовую продукцию принципов движения «Искусство и ремесло» для обеспечения высокого качества и дешевизны во время и после Второй мировой войны.

Verism (Веризм) (1) Направление в итальянском искусстве второй половины девятнадцатого века, которое в трактовке современных тем было полной противоположностью «Neo-Classicism». (2) Социально-политическая тенденция в немецкой «новой вещественности», возникшая как реакция против «экспрессионизма».

Vienna Action Art (нем. – Венские акционисты)

Группа австрийских художников «перформанса» (главным образом, Гюнтер Брун, Отто Мель и Герман Нич), существовавшая в 1961–1969 годах. В своих ритуальных акциях они издавались над сексуальными и этическими нормами, что иногда приводило к судебному расследованию, как это произошло с лондонской акцией 1966 года, во время которой изображения мужских гениталий были спроектированы на вынужденную барабанную тушу.

Worpswede School (Школа Ворпсведе) Возникшая в 1889 году недалеко от Бремена колония немецких художников, стремившихся работать на пленэре. В 1897 году оформилась в группу. Наиболее известными членами были Фриц Макензен, Отто Модерсон и его жена Паула Модерсон-Беккер (см. «экспрессионизм»), чья неожиданная смерть в 1907 году положила конец существованию группы (распалась в 1908 году).

YBAs (Young British Artists – Молодые английские художники) Английские художники, выступившие в конце 1980-х годов и быстро получившие известность как у себя в стране, так и в мире: Джейк и Динес Чемпиона, Трейси Эмин, Маркус Харви, Дамиен Херст, Гэри Хьюм, Сара Лукас, Рон Мьюк, Крис Офили, Саймон Паттерсон, Марк Кинни, Дженин Сэвидл, Сэм Тейлор-Вуд, Гэвин Терк, Джайлз Уэйн и Рейчел Уайтрид. Название закрепилось после серии выставок «Молодые английские художники», устроенных в начале 1992 года в лондонской галерее Саатчи.

Zebra (Зебра) Группа немецких художников, основанная в 1965 году в Гамбурге как реакция на «ар информель». Характеризуется сухим, графичным стилем, часто основанным на фотографиях (см. «гиперреализм»). Ее членами были Дитер Алемус, Петер Нагель, Николаус Штёртенбекер и Дитмар Ульрих.

Zen 49 (Дзэн 49) Мюнхенская группа немецких художников, в состав которой входили Вилли Баумайстер, Рурехт Гейгер, Ханс Хартинг, Отто Ричл, Теодор Вернер и Фриц Винтер. В название отражен их интерес к дзэн-буддизму, а также дата основания группы – 1949 год. Они посвятили себя абстракционизму и возрождению немецкого искусства путем продолжения традиций художественной свободы и эксперимента, идущего от «Синего всадника» и «Баухауз». Благодаря выставкам в Германии и США попали в сферу деятельности «ар информель». Группа просуществовала до 1957 года.

Zero (Ноль) Неформальное объединение молодых художников из разных стран, созданное в 1957 году в Дюссельдорфе и возглавляемое Отто Пине, Хайнцем Маком и присоединившимся к ним Гюнтером Юкером. Отвергнув субъективность «ар информель» и «экзистенциального искусства», они стали сторонниками «нового реализма», «кинетизма» и «Light Art». Технологический оптимизм связывает их творчество с современниками из «Nul», «GRAV» и «E.A.T.». Объединение прекратило существование в 1967 году.

Агитпроп (Агитационная пропаганда) Вид масового искусства, сформировавшийся в России после революции 1917 года. Его источниками были как народное искусство, так и современное («футуризм», «супрематизм» и «конструктивизм»). С помощью театрализованных представлений, транспарантов, плакатов, скульптур, временных памятников и живописи, размещенной на поездах, трамваях, заборах и стенах зданий, художники Агитпропа изменяли вид городов и восхваляли новую власть.

АХРР (Ассоциация художников революционной России) Ассоциация была создана в Москве в 1922 году. Отвергая наследие «супрематизма» – абстракцию, группа пропагандировала возвращение изобразительного реализма и вскоре получила поддержку правительства. Несмотря на то что ассоциация была упразднена в 1923 году, произведения представлявших ее художников, с их героическим реализмом и тягой к повседневности, проложили путь «социалистическому реализму».

«Голубая роза» Объединение русских художников (1904–1908), получившее название после выставки «Голубая роза» 1907 года. Было связано с журналом Николая Рябушкина «Золотое руно». Членами объединения были Михаил Врубель, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов и др., в творчестве которых были сильны традиции «символизма» (см. «Мир искусства»).

ИНХУК (Институт художественной культуры 1920–1924) Научно-исследовательская организация и творческое объединение живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, искусствоведов. Организовано при Отделе НЭО – Наркомпроса. Основными членами были Василий Кандинский, Владимир Татлин, Казимир Малевич, Александр Родченко, Любовь Попова и Варвара Степанова.

Кубофутуризм Русский вариант «кубизма» в творчестве Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Казимира Малевича, Любови Поповой, Владимира Татлина и Надежды Удальцовой, возник между 1912 и 1916 годами, отличаясь архитектоничностью пространственных построений и гигантическими формами (см. «Библейский валет» и «Лучизм»).

Машинное искусство Гендерция в русском конструктивизме 1920-х годов, согласно которой технологическое мастерство выше романтических буржуазных представлений об искусстве. – Намазник III Интернационала – Владимира Татлина и его летающая машина «Летатлин» выражают стремление к мощи и техническим качествам, свойственные передовому искусству.

Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения) Советский государственный орган, созданный в России в 1917 году. Некоторые члены авангардного движения работали в Отделе изобразительного искусства («конструктивисты», «супрематисты», «кубофутуристы»), однако около 1920 года, после того как Наркомпрос стал непосредственно обслуживать идеологию коммунистической партии, они вышли из его состава.

Неопримитивизм Стиль живописи, возникший под влиянием народного искусства и процветавший в России примерно в 1908–1912 годах. Характерная черта творчества членов «Библейского валета» – Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова и братьев Бурлюков – соединение элементов европейского авангарда («кубизма», «фовизма») с фольклорными традициями и элементами детского творчества.

Соц-арт Стиль неофициального искусства в России в 1970–1980-е годы, который разрабатывали Комар и Меламед, Эрик Белатов, Илья Кабаков, Дмитрий Пригов, Алексей Костанов и Леонид Соков. И название, и стиль, созданный художниками, представляет собой смесь «социалистического реализма» и «поп-арта», с помощью которых высмеивались мифы и идеология как Советского Союза, так и США.

«Ослиный хвост» Группа русских художников во главе с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, существовавшая в 1911–1915 годах (см. «Библейский валет», «лучизм»). Художники группы предпочитали формы народного искусства немецким и французским влияниям.

УНОВИС («Утверждатели нового искусства») Авангардное художественно-политическое объединение, созданное Казимиром Малевичем в Витебске в 1919 году. Среди его членов были Илья Чашник, Вера Ермолаева, Нина Коган, Эль Лисицкий, Николай Слетин и Лев Юдин. Супрематистские идеи и проекты Малевича были использованы в фарфоре, текстиле и архитектурных проектах. Благодаря манифестам, публикациям и выставкам супрематизм получил распространение в Москве, Одессе, Оренбурге, Петрограде, Самаре, Саратове и Смоленске, где открылись отделения УНОВИСа. После переезда Малевича в Петроград в 1922 году витебский УНОВИС влился в ГИНХУК.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

С указанием местонахождения и правообладателей.
Height before width at above. b=below, c=centre, l=left,
r=right

- 1 Pietro Manzoni, *Loring Sculpture*, 1961. Archivo Opera Pietro Manzoni. © DACS 2002 2–3 detail of 277 6l see 14 6cl see 38 6c see 54 6er see 70 6r see 76 7el see 79 7c see 100 7r see 115 8l see 152 8el see 194 8er see 238 8r see 244 9l see 253 9el see 269 9c see 273 9er see 290b 9r see 287 10l see 16r 10el see 46 10c see 116 10er see 131 10r see 136 11l see 183 11el see 203 11c see 236 11er see 278 11r see 285 12 Pissarro in his studio in Eragny, c. 1897. Claude Bonin Pissarro Archives 14 Auguste Rodin, *Crushing Woman*, 1880–82. Bronze, George Radier cast, 95.3 x 63.5 x 55.9 (37 1/2 x 25 x 22). BCG Cantor Art Foundation, Beverly Hills, California 15 Claude Monet, *Impression, Sunrise*, c. 1872–73. Oil on canvas, 47.9 x 62.9 (18 1/2 x 24 1/2). Musée Marmottan, Paris. Photo Studio Journe 16 Edgar Degas, *Woman Hitting Her Hair Combed*, c. 1886. Pastel, 74 x 60.6 (29 1/2 x 23 1/2). The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Mrs H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection (29.100.35) 16r Pierre-Auguste Renoir, *Madame Portait*, 1891. University of Harvard, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts 17 Berthe Morisot, *Boat under Construction*, 1874. Oil on canvas, 32 x 41 (12 1/2 x 16 1/2). Musée Marmottan – Claude Monet, Paris 19c Philip Webb, The Red House, Bexley Heath, Kent, 1859 19b The Grange, Fulham, London. Interior showing two Philip Webb tables, Madox Brown's version of the 'Sussex' chair and William Morris *Fruit* wallpaper. 20 Gustav Stickley, Spindle settee constructed of quarter sawn American white oak, 1905–7. Collection Beth and David Cathery 21 C. F. A. Voysey, Wallpaper incorporating a self-caricature as a demon, design of 1889. RIBA, London 23 D. H. Burnham Co., Reliance Building, Chicago, 1891–95 24 Louis Sullivan, Carson Pirie Scott & Co., Chicago, 1899 and 1903–4 25 Fernand Khnopff, *Carrara et les sphères (The Sphere)*, 1896. Oil on canvas, 50 x 150 (19 1/2 x 59). Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussel 26 Fernand Khnopff, *La XX*, Poster for the 1891 exhibition. Photo E. Tweedy 27 Georges Seurat, *Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1885–86. Oil on canvas, 207.6 x 308 (81 x 120). The Art Institute of Chicago Helen Birch Bartlett Memorial Collection 1926.224 28l Georges Seurat, *Final Study for 'Le Chatou'*, 1889. Oil on canvas, 70.8 x 46.7 (27 1/2 x 18 1/2). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, General Purchase Funds, 1943 28r Michel Eugène Chevreuil, *Première œuvre chromatique*, from *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels*. Paris, 1864 29 Paul Signac, *Portrait of Félix Fénéon in 1890, against a Background Rhythmic with Brass and Angels, Taxis and Colours*, 1890. Oil on canvas, 73.5 x 92.5 (29 x 36 1/2). Private collection, New York. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 30 Aubrey Beardsley, Cover design for *The Yellow Book*, Volume 1, 1894 31 James Abbott McNeill Whistler, End-wall panel from *Harmay in Blue and Gold: The Peacock Room*, 1876–77. Oil paint and metal leaf on canvas, leather, and wood, dimension of the room 424.8 x 1010.9 x 608.3 (167 1/2 x 398 x 239). Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. 32 Sir Lawrence Alma-Tadema, *The Race of Hippodamia*, 1888. Oil on canvas, 152 x 214 (52 x 84 1/2). Wharf & Hughes 33 Hector Guimard, Bastille Métro station, Paris, cast iron and glass, c. 1900. Photo Roger-Viollet 34 Victor Horta, Wrought-iron staircase, Hôtel Tassel, Brussels, 1893. Photo © Reiner Lautwein/Artur. © DACS 2002 36 Charles Rennie Mackintosh, Chair, c. 1902 37 Alphonse Mucha, *Comenda*, 1894. Poster, 74.2 x 216 (29 1/2 x 85). © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 38 Antoni Gaudí, Pinnacle of one of the towers of the Sagrada Família, Barcelona, 1883. Photo © AISA-Archivo Iconográfico, Barcelona 39 Antoni Gaudí, Güell Park, Barcelona, 1900–14. Photo © AISA-Archivo Iconográfico, Barcelona 40 Antoni Gaudí, Casa Milà, 1905–10. Photo Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona 41 Gustav Moreau, *The Apparition*, 1876. Watercolour, 106 x 72 (41 1/2 x 28 1/2). Musée du Louvre, Paris 42 Edvard Munch, *Puberty*, 1894. Oil on canvas, 151.5 x 110 (59 1/2 x 43 1/2). Nasjonalgalleriet, Oslo. © Munch Museum/Munch Ellingsen Group, BONO, Oslo, DACS, London 2002 43 Odilon Redon, *Orpheus*, c. 1913–16. Pastel, 70 x 56.5 (27 1/2 x 22 1/2). Cleveland Museum of Art. Gift from J. H. Wade 45 Henri de Toulouse-Lautrec, *Dinner Japonais*, 1893. Poster, 79.5 x 59.5 (31 1/2 x 23 1/2). V&A, London

- 46 Vincent van Gogh, *Self-Portrait*, 1889. Oil on canvas, 65 x 54 (25 1/2 x 21 1/2). Musée d'Orsay, Paris 47 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1902–4. Oil on canvas, 69.8 x 89.5 (27 1/2 x 35 1/2). Philadelphia Museum of Art, The George W. Elkins Collection 49 Emile Bernard, *The Annunciation*, 1889. Collection Stuart Pivar. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 51a Maurice Denis, *Hommage to Cézanne*, 1900. Oil on canvas, 180 x 240 (70 1/2 x 94 1/2). Musée d'Orsay, Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 51b Pierre Bonnard, *French Champagne poster*, 1891. Colour lithograph, 78 x 50 (30 1/2 x 19 1/2). © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 52 Edouard Vuillard, *Mina and L'allusion*, 1894. Oil on canvas. Collection Mr & Mrs William Kelly Simpson, New York. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 54 Paul Gauguin, *Vision After the Sermon: Jacob Wrestling with the Angel*, 1888. Oil on canvas, 73 x 92 (28 1/2 x 36 1/2). National Gallery of Scotland, Edinburgh 55 Paul Gauguin, *Day of the God (Mahana No Atua)*, 1894. Oil on canvas 68.3 x 91.5 (26 1/2 x 36). Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926.198. The Art Institute of Chicago 56 Carlos Schwabe, *The Virgin of the Lilies*, 1899. Watercolour, 97 x 47 (38 1/2 x 18 1/2). Private collection 58 August Endell, *Façade of Atelier Elvira*, Munich, (destroyed), 1897–1898. Photo Dr Franz Stoeckner 59a Josef Hoffmann, The logo for the Wiener Werkstätte 59b Gustav Klimt, *Baobab Frieze* (detail), 1902. Case in paint on stucco, inlaid with various materials, total height and length 220 x 2400 (86 1/2 x 944 1/2). Österreichische Galerie, Vienna 60 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Brussels, 1905–11. Bildarchiv Foto Marburg 61 Joseph Maria Olbrich, Poster for the second Secession exhibition, 1898–99. Lithograph, 85.5 x 50.5 (33 1/2 x 19 1/2). Collection Mr and Mrs Leonard A. Lauder 62 Léon Bakst, Stage design for *Scheherazade*, 1910. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Photo L. Sully-Jaulmes 63 Léon Bakst, *The Red Sultan*, 1910. Private Collection 64 Matisse working in his Hôtel Regina Studio, Nice, on the ceramic project *The Virgin and the Child* for the Chapel of the Rosary in Venice, 1950. Photo Hélène Adant. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. © Succession H. Matisse/DACS 2002 66 Henri Matisse, *Joy of Life (Bonheur de vivre: Joie de vivre)*, 1905–06. Oil on canvas, 174 x 238 (68 1/2 x 93 1/2). © The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania. © Succession H. Matisse/DACS 2002 67 André Derain, *Three Figures Sitting on the Grass*, 1906. Oil on canvas, 38.1 x 54.9 (15 x 21 1/2). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 68 Raoul Dufy, *Street Decked with Flags (The Fourteenth of July at Le Havre)*, 1906. Oil on canvas, 46.5 x 38 (18 1/2 x 15). Courtesy Fridericianum Foundation. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 69 Maurice de Vlaminck, *The White House*, 1905–6. Oil on canvas, 45 x 55 (17 1/2 x 21 1/2). Private Collection. Photo Gallerie Schmit, Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 70 Egon Schiele, *Nude Girl with Crisped Arms*, 1910. Black chalk and watercolour, 44.8 x 28 (17 1/2 x 11 1/2). Graphische Sammlung Albertina, Vienna 71 Paula Modersohn-Becker, *Self-Portrait on her Sixth Wedding Anniversary*, 1906. Oil on panel, 101.8 x 70.2 (40 x 27 1/2). Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen 72 Oskar Kokoschka, *Bride of the Wind (The Tempest)*, 1914. Oil on canvas, 181 x 122 (71 1/2 x 48). Offentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Inv. 1745. Photo Offentliche Kunstsammlung Basel 73 Emil Nolde, *Prophet*, 1912. Woodcut, printed in black, composition 32.1 x 22.2 (12 1/2 x 8 1/2). © Nolde-Stiftung Seebüll. The Museum of Modern Art New York. Given anonymously (by exchange). Photograph © 2002 The Museum of Modern Art, New York 74 Erich Mendelsohn, Einstein Tower, 1919–21. Potsdam. Photo Dr Franz Stoeckner 75a Erich Heckel, *Two Men at a Table*, 1912. Oil on canvas, 96.8 x 120 (38 1/2 x 47 1/2). Kunsthaus, Hamburg. © DACS 2002 75b Ernst Ludwig Kirchner, *The Painter of the Brücke*, 1926. Oil on canvas, 168 x 126 (66 1/2 x 49 1/2). Museum Ludwig, Cologne. Copyright by Ingeborg & Dr Wolfgang Henze-Ketteler, Wichtach/Bern 77 Ernst Ludwig Kirchner, *Five Women in the Street*, 1913. Oil on canvas, 120 x 90 (47 1/2 x 35 1/2). Wallraf-Richartz Museum, Cologne. Copyright by Ingeborg & Dr Wolfgang Henze-Ketteler, Wichtach/Bern 78 Lewis W. Hine, Eight-year-old Children Shucking Oysters. Photo-graph. Library of Congress, Washington, D.C. 79a George Bellows, *Stag at Sharkey's*, 1909. Oil on canvas, 92.1 x 122.6 (36 1/2 x 48 1/2). The Cleveland Museum of Art, Hinman B. Hurlbut Collection 79c John Sloan, *Hairdresser's Window*, 1907. Oil on canvas, 81 x 66 (31 1/2 x 26). Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection 80 Peter Behrens, *AEG Turbine Factory*, 1908–9. Berlin. © DACS 2002 81 Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. Includes work by Le Corbusier, J. J. P. Oud, Mies van der Rohe 82 Walter Gropius, Sleeping compartment of Mitropa carriage, c. 1914 83 Peter Behrens, *AEG electric table-fan*, 1908. © DACS 2002 84l George Braques, *Viaduct at L'Estaque*, 1908. Oil on canvas, 72.5 x 59 (28 1/2 x 23 1/2). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Gift of Mr and Mrs Claude Laurens. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 84r Pablo Picasso, *Still Life with Chair-Cane*, 1911–12. Oil and pasted paper simulating chair-caning on canvas, surrounded by rope, oval, 27 x 35 (10 1/2 x 13 1/2). Musée Picasso, Paris. © Succession Picasso/DACS 2002 85 Juan Gris, *Violin and Guitar*, 1913. Oil on canvas, 100 x 65.5 (39 1/2 x 25 1/2). Private Collection 86 Fernand Léger, Stage model for *La Création du Monde* (The Creation of the World), 1923. Dansmuseet, Stockholm. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 87 Emil Králicek and Matej Blecha, Lamp-post, Prague, 1912–13. Photo AKG, London/Keith Collie 88 Carlo Carrà, *Horse and Rider*, 1913. Ink and tempera on paper pasted on canvas, 26 x 36 (10 1/2 x 14 1/2). Riccardo and Magda Jucker Collection on loan to Pinacoteca di Brera, Milan. © DACS 2002 89 Giacomo Balla, *Rhythm of a Violinist*, 1912. Oil on canvas, 75 x 52 (29 1/2 x 20 1/2). Collection Mr and Mrs Eric Estorick. © DACS 2002 90l Marinetti and Marchesi in Turin with Marinetti's portrait by Zatkova. Photograph. 90r Alberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913. Bronze, 111.4 x 88.6 x 40 (43 1/2 x 34 1/2 x 15 1/2). Galleria Civica d'Arte Moderna, Milan 91 Sant'Elia, *La Città Futurista*, from 'Manifesto of Futurist Architecture', 1914 92 Mikhail Larionov, *The Soldiers* (second version), 1909. Oil on canvas, 88.2 x 102.5 (34 1/2 x 40 1/2). Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 93 Ilya Mashkov, *Portrait of a Boy in an Embroidered Shirt*, 1909. Oil on canvas, 119.5 x 80 (47 x 31 1/2). The State Russian Museum, St Petersburg 94 August Macke, *Lady in a Green Jacket*, 1913. Oil on canvas, 44.5 x 43.5 (17 1/2 x 17 1/2). Museum Ludwig, Cologne 95 Franz Marc, *The Large Blue Horse*, 1911. Oil on canvas, 104.8 x 181 (41 1/2 x 71 1/2). Walker Art Centre, Minneapolis, Minnesota. Gift of the T.B. Walker Foundation, Gilbert M. Walker Fund, 1942 96 Vasily Kandinsky, *Improvisation: Klavier*, 1914. Oil on canvas, 110 x 110 (43 1/2 x 43 1/2). Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 97 Paul Klee, *Fahn in the Marsh Garden*, 1915. Watercolour on paper mounted on cardboard, 20 x 15 (7 1/2 x 6 1/2). Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. © DACS 2002 98 Morgan Russell, *Synchrony in Orange To Form*, 1913–14. Oil on canvas, 342.9 x 308.6 (135 x 121 1/2). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Gift of Seymour H. Knox, 1958 99 Photograph of a roadster painted in imitation of a design by Sonia Delaunay, and model wearing a marching coat and hat, 1925 100 Robert Delaunay, *Formes circulaires, Soleil Lum (soleil et lune, simultané, n. 2)*, 1913 (dated 1912 on painting). Oil on canvas, 134.5 (53) diameter. The Museum of Modern Art, New York. Mrs Simon Guggenheim fund. Photograph © 2002 The Museum of Modern Art, New York. © L & M SERVICES B.V. Amsterdam 20010409 101 Sonia Delaunay, Cover design of fabrics for a book by Ricciotto Canudo, 1912. © L & M SERVICES B.V. Amsterdam 20010409 102 Natalia Goncharova, *Airplane over a Train*, 1913. Oil on canvas, 55 x 83.5 (21 1/2 x 32 1/2). State Museum of the Visual Arts of Tatarstan, Kazan. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 104 Kasimir Malevich's paintings exhibited at the 0.10 Gallery, St Petersburg, 1915 105 Kasimir Malevich, *Suprematist Painting*, 1917–18. Oil on canvas, 97 x 70 (38 1/2 x 26 1/2). Stedelijk Museum, Amsterdam 106 Konstantin Melnikov. The Rusakov Club, Moscow, 1927 107 Vladimir Tatlin, Monument to the Third International, 1919. National Museum, Stockholm. © DACS 2002 108a El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919–20. Poster, 48.5 x 69.2 (19 1/2 x 27 1/2). Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven. © DACS 2002 108b Spread from Russian Constructivist journal, *Le*. Varvara Stepanova sports clothes (left) and Rodchenko logo designs (right), 1917.

© DACS 2002 110 Giorgio de Chirico, *Place d'Italie*, 1912. Private Collection, Milan. © DACS 2002 112 Wyndham Lewis, *Timon of Athens*, 1913. Pencil, black & brown ink wash, 34.5 x 26.5 (13 1/2 x 10 1/2). Photo courtesy Anthony d'Offay Gallery, London. © Estate of Mr G.A. Wyndham Lewis 113 Lajos Kassák, *Bildarchitektur* (Pictorial Architecture), 1922. Oil on cardboard, 28 x 20.5cm (11 x 8). Hungarian National Gallery, Budapest. 114 Michael de Klerk, Eigen Haard Estate, in the Spaarndammerbuurt, Amsterdam West, 1913–20. 115 Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, replica 1963. Porcelain urinal, h 33.5 (13 1/2). Indiana University Art Museum. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 116 Jean (Hans) Arp, *Collage Made According to the Laws of Chance*, 1916. Collage, 25.3 x 12.5 (10 x 4 1/2). Kunstmuseum, Basel. © DACS 2002 117 Hannah Höch, *Cat with the Cake Knife*, c. 1919. Collage, 114 x 89.8 (44 1/2 x 35 1/2). Staatliche Museen, Berlin. © DACS 2002 118 Opening of First International Dada Fair at Dr Otto Burchard's Gallery, Berlin, June 1920. Photograph 120 Le Corbusier, Interior of the Pavillon de l'Esprit Nouveau at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris, 1925. © FLC/ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 121 Gerrit Rietveld, Schröder House, Utrecht, The Netherlands 1924–25. © DACS 2002 122a Piet Mondrian, Composition A; *Composition with Black, Red, Grey, Yellow and Blue*, 1920. Oil on canvas, 91.5 x 92 (36 x 36 1/2). Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome. Su concessione del Ministero per i beni e la Attività Culturali. © 2002 Mondrian/Holtzman Trust c/o Beeldrecht, Amsterdam, Holland & DACS, London 122b Gerrit Rietveld, *Red-Blue Chair*, reconstruction, c. 1923. © DACS 2002 123 Theo Van Doesburg, photograph and sketches relating to Van Doesburg's painting, *The Cow* from Van Doesburg, *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst*, 1925. British Architectural Library/RIBA, London. © DACS 2002 124 Le Corbusier with model of the Palace of the Soviets, 1931. Photo AKG, London / Walter Limot, 1931. © FLC/ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 126a Woodcut illustration for a pamphlet issued by the Arbeitsrat für Kunst, April 1919. Probably executed by Max Pechstein. © DACS 2002 126b Bruno Taut, Glass Pavilion, 1914. Deutscher Werkbund exhibition, Cologne, 1914. 127 Bruno Taut, Glass Pavilion, stairs, 1914. Deutscher Werkbund exhibition, Cologne, 1914. 129 Hans Richter, *Vormittagsstück* (Ghosts Before Breakfast), 1927. 11 minutes, silent. Estate of Hans Richter. Steven Vail Galleries 130 Walter Gropius, Bauhaus building, between the main building and the technical teaching block on the opening day, Dessau, Germany, 1925–26. 131 Joost Schmidt, Poster for the Bauhaus exhibition of 1923, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2002 131r Oskar Schlemmer as Türke in his *Triadic Ballet* 1922. Oskar Schlemmer Archive, Stuttgart. © The Oskar Schlemmer Theatre Estate 1-028824 Oggebbio, Italy 132a Peter Keler, cradle, 1922. Staatliche Kunstsammlungen, Weimar 132b Brandt and Hein Briedendiek, Bedside lamp designed for Körting and Mathiesen, 1928. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin 134 Charles Demuth, *Modern Conveniences*, 1921. Oil on canvas, 65.4 x 54.3 (25 1/2 x 21 1/2). Columbus Museum of Art, Ohio. Gift of Ferdinand Howald (31.137) 136 Tamara de Lempicka, *Self-Portrait (Tamara in a Green Bugatti)*, c. 1925. Oil on wood, 35 x 26 (13 1/2 x 10 1/2). Private collection, Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 137 A. M. Cassandre, *Normandie*, 1935. Lithographic poster, 62 x 100 (24 1/2 x 39 1/2). © Mouron. Cassandre. All rights reserved 138 William Van Alen, Chrysler Building, New York, 1928–30. Photo © Paterson 138r The New York Skyline at the Bal des Beaux Arts, 1932. Kilham Collection, Drawings and Archives Department, Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York 139 Sloan & Robertson, Washroom, 52nd storey, Chanin Building, New York, 1928–29. Photo Angelo Hornak 139r Oliver Percy Bernard, Entrance foyer of the Strand Palace Hotel, London, 1930 140 Marc Chagall, *Birthday*, 1915. Oil on canvas, 81 x 100 (31 1/2 x 39 1/2). The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 141 Amedeo Modigliani, *Seated Nude*, 1912. Oil on canvas, 92.1 x 60 (36 1/2 x 23 1/2). The Courtauld Institute of Art, London 142 Adolf Loos, Kärtner bar interior, Vienna, 1907. © DACS 2002 143 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, France, 1928–29.

Photo © CH. Basin & J. Evrard. © FLC/ADAGP, Paris and DACS, London 2002 144 Oscar Niemeyer, National Congress Building, Brasilia, 1960 145 Ludwig Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartments, Chicago, Illinois, 1948–51. Photo Ezra Stoller, Esto. © DACS 2002 145r Philip Johnson, Glass House, New Canaan, Connecticut, 1949. Photo courtesy Philip Johnson 146 Mario Sironi, *Paesaggio urbano* (Urban Landscape), 1921. Oil on canvas, 50 x 80 (19 1/2 x 31 1/2). Pinacoteca di Brera, Milan. Gift of Emilio and Maria Jesi. © DACS 2002 148 Bruno Taut, The Hufeisensiedlung (Horse-shoe estate), Berlin-Neukölln, with Martin Wagner, 1925–30. Landesbildstelle, Berlin 149 George Grosz, *Dawn Marnes for Pedantic Automation George in May 1920; John Heartfield is Very Glad of It*, 1920. Watercolour, collage, pen, pencil, 41.9 x 29.8 (16 1/2 x 11 1/2). Galerie Nierendorf, Berlin. © DACS 2002 150l Otto Dix, *Cardplaying War Cripples*, 1920. Oil on canvas with montage, 109.9 x 87 (43 1/2 x 34 1/2). Private Collection. © DACS 2002 150r John Heartfield, *Adolf, the Superman; Swallows Gold and Spouts Junk*, 1932. Photomontage, 35.4 x 24.6 (13 1/2 x 9 1/2). Galleria Schwarz, Milan. © DACS 2002 151 Max Ernst, *At the Rendez-vous of Friends*, 1922. Oil on canvas, 130 x 195 (51 1/2 x 76 1/2). Ludwig Museum, Cologne. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 152 Joan Miró, *Summer*, 1938. Gouache on paper, 75 x 55.5 (29 1/2 x 21 1/2). Private collection. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 153 Salvador Dalí, *Téléphone-Homard* (Lobster Telephone), c. 1936. Assemblage, 18 x 12.5 x 30.5 (7 1/2 x 4 1/2 x 12). Private Collection. © Kingdom of Spain, universal heir of Salvador Dalí, DACS 2002. © Gala-Salvador Dalí Foundation, by appointment of the Kingdom of Spain, DACS, 2002 154 Man Ray, *Anatomies*, 1929. Gelatin-silver print, 22.6 x 17.2 (8 1/2 x 6 1/2). The Museum of Modern Art, New York. Gift of James Thrall Soby. Copy Print © 2002 The Museum of Modern Art, New York. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2002 155 Van Doesburg, Café L'Aubette, Strasbourg 1928–29. Photo courtesy Frank den Oudsten. © DACS 2002 156 Giuseppe Terragni, Novocumum flats, Como, 1927–28 158 Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1932–36 160 Max Bill, *Rhythme in Four Squares*, 1943. Oil on canvas, 30 x 120 (11 1/2 x 47 1/2). Kunsthaus Zurich. © DACS 2002 161 Paul Delvaux, *The Hand* (*The Dream*), 1941. Claude Spaak Collection, Paris. © Foundation P. Delvaux – St Idesbald, Belgium/DACS, London 2002 162 René Magritte, Cover of *Minotaure*, No. 10, 1937. Gouache. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 163 Edward Hopper, *Approaching a City*, 1946. Oil on canvas, 68.9 x 91.4 (27 x 36). The Phillips Collection, Washington, D.C. 164 Grant Wood, *Stone City, Iowa*, 1930. Oil on wood panel, 77 x 101.5 (30 1/2 x 40). Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska. © Estate of Grant Wood/VAGA, New York/DACS, London 2002 165 Norman Rockwell, *Freedom from Want*, 1943. Oil on canvas, 116.2 x 90.2 (45 1/2 x 35 1/2). Norman Rockwell Museum, Stockbridge, Massachusetts. Printed by permission of the Norman Rockwell Family Trust. Copyright © 1943 the Norman Rockwell Family Trust 166 Margaret Bourke-White, *At the Time of the Louisville Flood*, 1937. Gelatin silver print, 24.6 x 34 (9 1/2 x 13 1/2). Whitney Museum of American Art, New York. Gift of Sean Callahan 92.58. Courtesy the Estate of Margaret Bourke-White 167 Ben Shahn, *Years of Dust*, poster issued by Resettlement Authority, c. 1935. Library of Congress, Washington, D.C. © Estate of Ben Shahn/VAGA, New York/DACS, London 2002 169 Vera Mukhina, *Industrial Worker and Collective Farm Girl*, 1937. Bronze, h 158.5 (62 1/2). The State Russian Museum, St Petersburg. © DACS 2002 170 Komar and Melamid, *Double-Portrait as Young Pioneers*, 1982–83. Oil on canvas, 182.9 x 127 (72 x 50). Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York. Photo D. James Dee 171 Paul Nash, *Totes Meer (Dead Sea)*, 1940–41. Oil on canvas, 101.6 x 152.4 (40 x 60). Tate Gallery, London. Presented by the War Artists Advisory Committee 1946 172 Jackson Pollock in his studio, East Hampton, Long Island. Photo Hans Namuth 174 Madge Gill, *Untitled*, c. 1940. Ink on card, 20.3 x 7.6 (8 x 3). Courtesy Henry Boxer Gallery, Richmond, England 175 Jean Dubuffet, *The Cow with the Subtile Nose, from the Cows, Grass, Foliage series*, 1954. Oil and enamel on canvas, 88.9 x 116.1 cm (35 x 45 1/2). The Museum of Modern Art, New York. Benjamin Schärer and David Schärer Fund. Photograph © 2002 The Museum of Modern Art, New York. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 177a Germaine Richier, *Water*, 1953–54. Bronze, 144 x 64 x 98 (56 1/2 x 25 1/2 x 38 1/2). Tate Gallery, London. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 177b Jean Fautrier, *Hastings*, 1945. Oil on paper laid down on canvas, 35 x 27 (13 1/2 x 10 1/2). Private Collection. Photo courtesy Sotheby's. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 178 Alberto Giacometti, *Mao Walking III*, 1960. Galerie Maeght, Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 179 Francis Bacon, *Figure in Movement*, 1976. Oil on canvas, 198 x 147.5 (78 x 58 1/2). Private Collection, Geneva. © Estate of Francis Bacon/ARS, NY, and DACS, London 2002 180 Nek Chand, *Masted Villages, second phase at the Rock Garden*, 1965–95. Chandigarh, India. Photo © Maggie Jones Maizels. Courtesy Raw Vision 181 Isamu Noguchi, *Table*, c. 1940, manufactured by Herman Miller, 1947. 182 Achille Castiglioni, *220 Millions*, 1957. Tractor seat stool. Zanotta S.p.A., Milan. Photo Masera 183 Henry Moore, *Reclining Figure*, 1936. Elm wood, length 106.7 (42). Wakefields City Art Gallery & Museum. The works reproduced on pages 11 and 183 have been reproduced by permission of the Henry Moore Foundation 184 Hans Hartung, *Untitled*, 1961. Oil on canvas, 80 x 130 (31 1/2 x 51 1/2). Private Collection. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 185 Wols, *The Blue Phantom*, 1951. Oil on canvas, 73 x 60 (28 1/2 x 23 1/2). Ludwig Museum, Cologne. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 186 Patrick Heron, *Cadmium with Lemur, Emerald, Lemon and Venetian*, 1969. Oil on canvas, 198.1 x 39.5 (78 x 156 1/2). Tate Gallery, London. © Estate of Patrick Heron 2002. All rights reserved DACS 187 Georges Mathieu, *Mathieu from Illiac goes to Ramsey Abbey*. Oil on canvas. Private collection 188 Arshile Gorky, *The Liver is the Cock's Comb*, 1944. Oil on canvas, 186 x 250 (73 x 98 1/2). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Gift of the artist, 1964. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 189a Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958. Oil on canvas, 266 x 381 (105 x 150). Tate Gallery, London. © Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/DACS 1998 189b Willem de Kooning, *Two Standing Women*, 1949. Oil on board, 74.9 x 66.7 (29 1/2 x 26 1/2). Private Collection. © Willem de Kooning Revocable Trust/ARS, NY, and DACS, London 2002 190 Jackson Pollock, *Blue Poles*, 1952. Oil, enamel and aluminium paint with glass on canvas, 212.9 x 489 (6 ft 11 1/2 in x 16 ft 11 1/2 in). National Gallery of Australia, Canberra. © ARS, NY, and DACS, London 2002 191 David Smith, *Cab XI III*, 1964. Stainless steel, height 298.7 (117 1/2). Courtesy The Marlborough Gallery, New York. © Estate of David Smith/VAGA, New York. DACS, London 2002 192 Isidore Isou, *Treatise on Drivel and Eternity*, 1950–51. 35mm film, black & white with sound. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 193 Cornelle, 1960. Atelier Rue Santeuil, Paris. Photograph Cor Dekkinga, France 194 Karel Appel, *Questioning Children*, 1949. Gouache on pinewood relief, 87.3 x 59.8 x 15.8 (34 1/2 x 23 1/2 x 6 1/2). Tate Gallery, London. © DACS 2002 196 Jess, *Tricky Cat, Cat I*, 1954. Notebook of 12 collages with hand-written title page and blank end pages, each collage 24.1 x 19 (9 1/2 x 7 1/2). Courtesy of Odyssia Gallery, New York 197 Alexander Calder, *Four Red Systems (Mobile)*, 1960. Painted metal and wire, 195 x 180 x 180 (76 1/2 x 70 1/2 x 70 1/2). Louisiana Museum of Modern Art, NY. Carlsbergfondet, Humlebaek, © ARS, NY, and DACS, London 2002 198 László Moholy-Nagy, *Light Space Modulator*, 1930. Kinetic sculpture of steel, plastic, wood and other materials with electric motor, 151.1 x 69.9 x 69.9 (59 1/2 x 27 1/2 x 27 1/2). Gift of Sibyl Moholy-Nagy. © President and Fellows, Harvard College, Harvard University Art Museums. Courtesy Hattula Moholy-Nagy 198r Jean Tinguely, *Hommage to New York*, 1960. Mixed media, destroyed. Photo © David Gahr 1960. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 200 John Bratby, *Table Top*, 1955. Oil on board, 123.5 x 123.5 (48 1/2 x 48 1/2). Portsmouth City Museums. Courtesy Pam Bratby 201 Rauschenberg in his Front Street studio, New York, 1958. Photographer unknown. Photo courtesy Statens Konstmuseum, Stockholm 202 Larry Rivers, *Washington Crossing the Delaware*, 1953. Oil, graphite and charcoal on linen, 212.4 x 283.5 (83 1/2 x 111 1/2). The Museum of Modern Art, New York. Given anonymously. Photograph © 2002 The Museum of Modern Art, New York. © Larry Rivers/VAGA, New York/DACS, London 2002 203 Jasper Johns, *Flag, Target with Plaster Casts*, 1955. Encaustic and

collage on canvas with objects, 129.5 x 111.8 x 8.8 (51 x 44 x 3 1/2). Collection David Getten, Los Angeles. © Jasper Johns, VAGA, New York/DACS, London, 2002 **204** Larry Rivers and Jean Tinguely, *Turning Friendship of America and France*, 1961. Oil on canvas, metal, 204 x 104 x 81 (80 1/2 x 41 x 31 1/2). Musée des Arts Décoratifs, Paris. © Larry Rivers/VAGA, New York/DACS, London 2002 **205** Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955. Combine painting: oil and pencil on pillow, quilt, and sheet on wood supports, 191.1 x 89.5 x 203 (75 1/2 x 35 1/2 x 8). The Museum of Modern Art, New York. Gift of Leo Castelli in honour of Alfred H. Barr, Jr. Photograph © 2002 The Museum of Modern Art, New York. © Robert Rauschenberg/DACS, London/VAGA, New York 2002 **207** Jack Lynn and Ivor Smith, *Park Hill, Sheffield*, 1961 **208** Edward Kienholz, *Portraits War Memorial*, 1968. Environmental construction with operating Coke machine, 269 x 243.8 x 97.5 (44 x 96 x 384). Museum Ludwig, Cologne. © Kienholz Estate. Courtesy of L.A. Louver, Venice, California **209** Bruce Conner, *BLICK DURCH EINEN*, 1960. Mixed media assemblage, 67.9 x 27.3 x 7 (26 1/2 x 10 1/2 x 2 1/2). Collection Walter Hopps, Houston. Photo by George Hesson. Courtesy Michael Kohn Gallery, Los Angeles **210** Arman, *Accumulation et Carré*, 1961. Enamel pitchers in plexiglas showcase, 85 x 142 x 42 (32 1/2 x 55 1/2 x 16 1/2). Museum Ludwig, Cologne, Ludwig Donation. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **211** Yves Klein, *Anthropometries of the Blue Period*, 9 March 1960. Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris. Photo Shunk-Kender. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **212** Niki de Saint Phalle, *Venus de Milo*, 1962. Plaster of Paris on chickenwire construction, colour, 193 x 64 x 64 (76 x 25 1/2 x 25 1/2). © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **214** Pinot Gallizio, *Le Temple de Mérolutri*, 1959. Oil on canvas, environment. Installation at the Centre Georges Pompidou, Paris, 1989 **215** Louise Nevelson, *Royal Fair II*, 1959–60. Wood, spray painted with gold coloured solutions, 35 parts, 323 x 445.5 x 55 (127 1/2 x 175 1/2 x 21 1/2). Museum Ludwig, Cologne, Ludwig Donation. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **216** Joseph Cornell, *L'Étage de Miss Côte de Mérado: un élémentaire d'Histoire Naturelle*, 1940. Courtesy Leo Castelli Gallery, New York. © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, New York/DACS, London 2002 **217** Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* 1956. Collage, 26 x 25 (10 1/2 x 9 1/2). Kunsthalle, Tübingen, Sammlung Prof. Dr Georg Zundel. © Richard Hamilton 2002. All Rights Reserved, DACS 2002 **218** David Hockney, *I'm in the Mood for Love*, 1961. Oil on board, 127 x 101.6 (50 x 40). Royal College of Art Collection, London. © David Hockney 1961 **219** Andy Warhol, *Orange Disaster*, 1963. Silkscreen ink on synthetic polymer paint on canvas, 76.5 x 76.2 (30 1/2 x 30). Collection Francesco Pellegrini. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY, and DACS, London 2002 **220** Jonathan De Pas, Donato D'Urbino and Paolo Lomazzi, 'Joe Sofa', manufactured by Zanotta in 1971. Studio De Pas, D'Urbino, Lomazzi **221** Roy Lichtenstein, *Mr Bellamy*, 1961. Oil on canvas, 143.5 x 107.9 (56 1/2 x 42 1/2). Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Texas. The Benjamin J. Tillar Memorial Trust, acquired from the Collection Vernon Nikkel, Clovis, New Mexico. © Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2002 **222** Yves Klein, *Leap into the Void*, 1960. Photograph by Harry Shunk. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **223** Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964. First performed 29 May 1964, Festival of Free Expression, American Centre, Paris. Photo Al Giese. Courtesy the artist. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **224** Yayoi Kusama 'Anti-War' Naked Happening and Flag Burning at Brooklyn Bridge, 1968. Performance © Yayoi Kusama. Courtesy Robert Miller Gallery, New York **225** Laurie Anderson, *Wired for Light and Sound, from Home of the Brass*, New York, 1986. Photo John Lindley. Courtesy the artist **227** Julio Le Parc, *Lamettes pour un roman surréaliste*, 1965. Photographs by André Morain. Private Collection. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **228** George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson, Emmet Williams performing Philip Corner's *Piano Interludes* at Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Wiesbaden 1962. Photo Harmut Rekert **229** Yoko Ono, 'I Grapefruit in the World of Pork...', 24 November 1961. Carnegie Recital Hall, New York. Photo George Maciunas. Courtesy of the Gilberti and

Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit **230** Bridget Riley, *Pass*, 1964. Emulsion on board, 111.5 x 106.5 (45 1/2 x 41 1/2). Private collection. Prudence Cumming Associates Ltd. © The Artist **231** Victor Vasarely, *Vega-Gongyo 2*, 1971. Acrylic on board, 80 x 80 (31 1/2 x 31 1/2). Private collection. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **232** Kenneth Noland, *First*, 1958. Acrylic on canvas, 122 x 127 (48 x 50). Knoedler Kasmin Ltd. © Kenneth Noland/VAGA, New York/DACS, London 2002 **233** Frank Stella, *Nasca Para Nada*, 1964. Oil on canvas, 270 x 540 (106 1/2 x 212 1/2). The Landau Foundation, New York. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **234** Photograph by Tseng Kwong Chi of Keith Haring drawing in the New York City Subway, 1982. © Muna Tseng Dance Projects, Inc., New York **236** Donald Judd, *Untitled*, 1969. Brass and coloured fluorescent plexiglass on steel brackets, 295.9 x 68.6 x 61 (116 1/2 x 27 x 24). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1972. Art © Donald Judd Foundation/VAGA, New York/DACS, London 2002 **237** Dan Flavin, *Florescent light installation*, 1974. Kunsthalle Cologne. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **238** Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966. Firebricks, 12.7 x 68.6 x 229.2 (5 x 27 x 90 1/2). Tate Gallery, London. © Carl Andre/VAGA, New York/DACS, London 2002 **239** Foster and Partners, The Millennium Bridge, London. Photographer Jeremy Young/GMJ **240** Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Wood folding chair, photographic copy of a chair and photographic enlargement of dictionary definition of a chair; chair 82 x 37.8 x 53 (32 1/2 x 14 1/2 x 20 1/2); photo panel, 91.5 x 61.2 (36 x 24 1/2); test panel, 61.2 x 62.2 (24 x 24 1/2). The Museum of Modern Art, New York. Larry Aldrich Foundation Fund. Photograph © 2002 The Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **241** Joseph Beuys, *The Pack*, 1969. Volkswagen bus with 20 sledges, each carrying felt, fat and a flashlight. Collection Herbig, Germany. © DACS 2002 **242** Piero Manzoni, *Merda d'artista no. 066* (Artist's shit no. 066), 1961. Metal can, 4.8 x 6.5 (1 1/2 x 2 1/2). © DACS 2002 **243** Marcel Broodthaers, *Museum of Modern Art, Department of Eagles*, XIXth Century section, Brussels, 1968–69. Photograph © Gilissen. © DACS 2002 **244** Bruce Nauman, *Self-Portrait at a Fountain*, 1966–67. Colour photograph, 50 x 60 (19 1/2 x 23 1/2). The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **245** Chris Burden, *Trans-fixed*, 23 April 1974, Venice, California. Photo Charles Hill. Courtesy the artist. © Chris Burden **246** Marc Quinn, *Self* (detail), 1991. Blood, stainless steel, perspex and refrigeration equipment, 208 x 63 x 63 (81 1/2 x 24 1/2 x 24 1/2). Photo The Saatchi Gallery, London. Courtesy Jay Jopling/White Cube **247** Marcel Duchamp. Photograph of the installation for the exhibition for the 'First Papers of Surrealism', an exhibition for the Coordinating Council of French Relief Societies, New York, 1942. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **248** Maurizio Cattelan, *La Nona Ora* (The Ninth Hour), 2000. Carpet, glass, wax, paint, life-size figure. Installation view: Royal Academy of Arts, London. Photograph Attilio Maranzano. Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London **249** Barbara Kruger, *Untitled*, 1991. Mixed media. Courtesy Mary Boone Gallery, New York. Photograph Zindman/Freemont **250** Claude Simard, Installation view, 1999. Jack Shainman Gallery, New York **251** Richard Estes, *Holiday Hotel*, 1994. Oil on canvas, 114 x 181 (45 x 71 1/2). Louis K Meisel Gallery, New York. Photo Steve Lopez. © Richard Estes/VAGA, New York/DACS, London 2002 **252** John Ahearn, *Veronica and her Mother*, 1988. Oil on fibreglass, 180 x 90 x 90 (71 x 35 1/2 x 35 1/2). Contemporary Realist Gallery, San Francisco. Courtesy Alexander and Bonin, New York **253** Chuck Close, *Mark*, 1978–79. Acrylic on canvas, 274.3 x 213.4 (108 x 84). Private Collection, New York. © Chuck Close **255** Ron Herron, *Walking City Project*, 1964 **256** Exhibition at the Galerie Jean Fournier, 15–22 April, 1971. Works produced in the summer of 1970 by Deleuze, Saitour, Valensi and Viallat were represented in this show. Galerie Jean Fournier collection. **257** Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Installation on three screens with projection from behind. Musée des Beaux-Arts de Nantes. Courtesy of the artist **258** Nam June Paik, *Global Groove*, 1973. Video tape, colour, sound, 28 mins. Reproduction permission courtesy Nam June Paik and the Holly Solomon Gallery **259** Tony Oursler, *The Influence Machine*, 2000. Installation. Photo: Aaron

Diskin/Courtesy of Public Art Fund. Courtesy of the artist and Metro Pictures. **260** Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977. 400 stainless-steel poles with solid, pointed tips, situated in a rectangular grid array, 1 mile x 1 kilometre, Carrizo County, New Mexico. Courtesy Dia Center for the Arts. Photo John Cletti **261** Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Rock, earth, and salt crystals, coil 457.2 x 3.81 m (1,500 x 15ft). Now submerged. © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, London 2002 **262** Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Coast, Little Bay, Australia*, 1969. One million square feet of Erosion Control fabric and 36 miles of polypropylene rope. The coast remained wrapped for a period of 10 weeks from 28 October 1969, then all materials were removed and the site returned to its original condition. Photo Harry Shunk. © Christo 1969 **263** Richard Serra, *Tilted Arc*, Federal Plaza, New York, 1981. Cor-ten steel 366 x 3658 x 6 (144 1/2 x 1440 1/2 x 2 1/2). Courtesy of The Pace Wildenstein Gallery, New York. © ARS, NY, and DACS, London 2002 **264** Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, *Baumkunst*, 1977. Steel and aluminium painted with polyurethane enamel, 29.46 x 2.97 m (96 ft 8 in. x 9 ft 9 in.) diameter on base 1.22 x 3.05 m (4 ft x 10 ft) diameter. Harold Washington Social Security Center, 600 West Madison Street, Chicago. © Claes Oldenburg. All rights reserved **265** Daniel Buren, *Deux Plateaux*, 1985–86. 260 free-standing cement and marble columns of various heights, lights and a sunken artificial stream. Palais Royal, Paris. © ADAGP, Paris, and DACS, London 2002 **266** Mario Merz, *Igloo*, 1984–85. Plate glass, steel, netting, Plexiglas and wax, 100 x 250 x 300, (39 1/2 x 98 1/2 x 118 1/2). The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art **267** Michelangelo Pistoletto, *Golden Venus of Rags*, 1967–71. Concrete with mica and rags, 180 x 130 x 100 (70 1/2 x 51 1/2 x 39 1/2). Courtesy the artist **269** Hans Haacke, *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokakao* (Freedom is now just going to be sponsored – out of petty cash), 1990. Exhibited at Die Endlichkeit der Freiheit DAAD, Berlin, 1990. Courtesy John Webber Gallery, New York. Photo Werner Zellner. © DACS 2002 **270** Charles Moore, *Piazza d'Italia*, New Orleans, 1975–80. Photograph Moore/Andersson Architects, Austin, Texas **271** Cindy Sherman, *Untitled # 90*, 1981. Colour photograph, 61 x 121.9 (24 x 48). Edition of 10. Collection of the artist. Courtesy the artist and Metro Pictures, New York **272** Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79. Mixed media 14.63 x 12.8 x 91.4 m (48 x 42 x 3 ft). Photograph © Donald Woodman. © Judy Chicago 1979 **273** Ettore Sottsass, Carlton Bookcase, Memphis, 1981. HPL. Print laminate. Photo Aldo Ballo **274** Piano and Rogers, Georges Pompidou Centre, Paris. Photo © AIS-Archiwo Iconografico, Barcelona **275** Foster and Partners, Hong Kong and Shanghai Banking Corporation Headquarters, 1979–86. Photo Ian Lambot **276** Anselm Kiefer, *Margaretha*, 1981. Oil and straw on canvas, 290 x 380 (110 x 150). Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London **277** Gerhard Richter, *Abstraktes Bild (860-3)*, 1999. Oil on canvas, 102 x 82 (40 1/2 x 32 1/2). Collection of the Artist. © Gerhard Richter **278** Anish Kapoor, *1000 Names*, 1982. Mixed media, pigment. Private Collection. **280a** Eric Fischl, *Bad Boy*, 1981. Oil on canvas, 168 x 244 (66 x 96). Private Collection. Courtesy Mary Boone Gallery, New York **280b** Jenny Saville, *Branded*, 1992. Oil on canvas, 213.4 x 182.9 (84 x 72). The Saatchi Gallery, London **281** Jeff Koons, *Tow Ball 50/50 Tank*, 1985. Glass, steel, distilled water, basketballs, 159.4 x 93.3 x 33.7 (62 1/2 x 36 1/2 x 13 1/2). Ex-Saatchi Collection © Jeff Koons **282** Photograph from left to right: Sandro Chia, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Paul Maenz, Francesco Clemente and his wife, Wolfgang Max Faust, unidentified, Fantomas, Gerd de Vries, Lucio Amelio **283** Enzo Cucchi, *Un quadro di fuochi pregiati* (A Painting of Precious Fires), 1983. Oil on canvas with neon, 298 x 390 (117 1/2 x 153). The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art. Courtesy of Galerie Bruno Bischofberger, Zurich **285** Christian Marclay, *Guitar Drag*, 2000. DVD projection with sound, running time 15 minutes. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York **287** Jake Tilson, Selection of screens from website *The Cooker*, 1994–99. Courtesy Jake Tilson <http://www.thecooker.com> **288** Olia Lialina, *My Boyfriend Came Back From the War*, 1996 (www.teleportacia.org/war)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алто, Айно Марсио 183
 Алто, Альвар 143, 183
 Абаканович, Магдалена 279
 Абрамович, Марина 246
 Агам, Яков (Яков Гибштейн) 198
 Адам, Поль 27
 Адами, Валерио 220; см. Nouvelle Figuration
 Аллер, Данкмар
 Аккончи, Вито 223, 244, 246
 Ален, Уильям ван 138, 138
 Алеминский, Пьер 193; см. Jeune Peinture Belge
 Алигер-Боетти 266
 Аммонд, Дарен 249
 Альберс, Джозеф 132–133, 230, 232; см. Serial Art
 Альма-Тадема, сэр Лоренс 31, 32
 Аман-Жан, Эдмон 56
 Амье, Кюно 77
 Анграп, Шарль 28
 Андерсон, Лори 225, 225, 284, 286
 Андо, Тадао 239
 Андре, Карл 236–238, 238, 260; см. Art Workers' Coalition, Serial Art
 Андреани, Альдо 147
 Анкетен, Луи 25, 48, 49–50, 51, 54
 Анри, Шарль 28
 Ансельмо, Джованни 266, 268
 Антин, Элинер 223
 Анушкевич, Ричард 230
 Апелзинер, Гийом 69, 87, 98, 99–101, 103, 11, 151
 Аппель, Карел 193–195, 194; см. Nederlandse Experimentele Groep
 Арагон, Луи 119
 Арад, Рон 183
 Аракава, Сюсаку 242; см. Neo-Dada Organizers
 Аренсберг, Уолтер и Луиза 115, 134
 Арман (Арман Пьер Фернандес) 210, 210, 212–213, 216, 247; см. Ecole de Nice
 Ариаль, Франсуа 256
 Арисон, Роберт 209
 Ари, Ханс (Кан) 96, 115–116, 116, 118, 123, 153, 156, 181–182, 198
 Арто, Антонен 153, 175
 Артшвагер, Ричард 236
 Арун, Ове 274; см. Ове Арун и партнеры
 Архиненко, Александр
 Асмус, Дитер 251
 Атей, Рон
 Аткинсон, Лоренс 111
 Аткинсон, Терри; см. Art & Language
 Ауд, Якубус Питтер 83, 121, 123
 Аурслер, Тони 259, 259
 Азарбах, Фрэнк 279
 Ахери, Джон 252, 254
 Баадер, Йоханнес 118
 Баг, Алекс 259
 Балдини, Георг 276
 Базиле, Эрикто 37
 Базиль, Жан Фредерик 14
 Бан, Энрико 216; см. Arte Nucleare
 Байер, Херберт 133
 Бакема, Якоб 206
 Бакст, Лев 62–63, 62, 63, 135
 Балла, Джакомо 89–90, 89
 Балдини, Могенс 50
 Баллок, Анджела 199
 Баль, Хуго 115–116
 Бальдессари, Джон 242–243
 Бальдессари, Лучано 157
 Бантинг, Хит 286
 Банфи, Джанлуиджи 159
 Барбье, Жорж 136
 Барди, Пьетро Мария 157
 Бардах, Эрист 73
 Барни, Мэтью 259
 Барраган, Луис 239
 Барри, Роберт 242
 Барсело, Мигель 279
 Бартлетт, Дженнифер 279; см. New Image Painting
 Бартнинг, Отто 126, 147–148
 Бартолини, Дарио 255
 Бартолини, Лучия 255
 Баския, Жан-Мишель 272–273
 Батлер, Рег 178
 Бейкер, Джозефина 136
 Бейли Скотт, Маккейт Хью 20, 25, 58
 Бейнбридж, Дэвид; см. Art & Language
 Беккет, Самюэль 176
 Беккин, Арнольд 56, 63
 Бекман, Макс 149
 Белл Геддес, Норман 139
 Белла, Ванесса 48; см. Bloomsbury Group, Omega Workshops
 Белла, Клайн 47; см. Bloomsbury Group, Euston Road School
 Белла, Ларри 236
 Беллами, Ричард 221
 Беллинг, Рудольф 126
 Беллмер, Ханс 153–154
 Беллоуа, Джордж 79–80, 79
 Бенглис, Линда 183
 Бенгтон, Билли 219
 Бене, Адольф 126
 Бентон, Томас Харт 98, 164–165, 190; см. Regionalism
 Бенча, Александр 62–63
 Берар, Кристиан 170
 Берг, Альбан 129
 Берг, Макс 73
 Берге, Фриц ван ден 72
 Бергсон, Альбер 85, 89, 101
 Берден, Крис 245, 246
 Берджер, Джон 200
 Берджин, Виктор 242
 Бердли, Обри 26, 30, 32, 35
 Берендт, Вальтер Курт 148
 Беренс, Петер 57–58, 81–83, 80, 83, 131, 142, 147
 Берлаге, Хендрик Петрус 114, 123
 Берман, Евгений 170
 Берман, Леонид 170
 Берри-Джонс, Эдуард 19, 20, 32, 43; см. Pre-Raphaelite Brotherhood
 Берроуз, Уильям 195
 Бертифилд, Чарльз 163–164
 Бечтле, Роберт 251
 Берман, Уодис 195–196
 Бернар, Сара 36
 Бернар, Эмиль 25, 41, 45, 47, 48, 49–50, 53–54
 Бернард, Оливер 139
 Бернер-Ли, Тимоти 286
 Бернхем, Дениел Х. 23, 23
 Бернштейн, Мишель 213
 Бертелье, Рене 186
 Бестельмайер, Герман 148
 Бидло, Майк 271
 Бикертон, Эшли 281
 Билл, Макс 160, 160; см. Allianz
 Бинг, Зигфрид 33, 36
 Бирбаум, Дара 259
 Биссерьер, Роже 187
 Бивул, Венсан 256
 Бишоп, Изабель 166
 Бладен, Рональд 236
 Блейк, Интер 217
 Блейк, Уильям 170, 258
 Блейль, Фрэнсис 74
 Блеха, Матей 86
 Блох, Альберт 95
 Блуа, Леон 73
 Блюм, Питтер 162
 Бовуар, Симона де 176
 Богарт, Брам 184
 Богослав, Эрик 225
 Богуславская, Ксения 105
 Бодлер, Шарль 30–31, 41, 43, 56, 66
 Бодрийяр, Жан 271
 Бойс, Полеф 241, 242–243, 268, 279
 Боддини, Майкл; см. Art & Language
 Болотовски, Илья 160
 Болтански, Кристин 249
 Бомберг, Дэвид 111
 Бонатц, Пауль 148
 Боннар, Пьер 37, 48, 50, 51, 51, 52; см. Intimisme
 Бонтеку, Ли 201, 212, 216
 Бонфа, Женевьев 184
 Борк-Уайт, Маргарет 166, 166
 Бортник, Шандор 113, 231
 Бох, Анна 25, 29, 48
 Бохиер, Мел 242
 Боччони, Умберто 88–91, 90
 Брагалья, Антонио Джузеппе 90
 Брак, Жорж 66, 83–87, 84, 88, 96, 99, 134, 140
 Брандт, Марияна 132, 133
 Бранкузи, Константин 141, 181, 238
 Бранчи, Андреа 255; см. Studia Alchymia
 Брассан, 141, 154, 174
 Браун, Каролин 223
 Браун, Триша 223
 Браун, Форд Мэдокс 20
 Брейер, Марсель 133, 134
 Бренсон, Майкл 263
 Бретон, Андре 119, 151, 154, 175, 189, 190, 192
 Бретон, Жаклин 154
 Брехт, Бертольд 129
 Брехт, Джордж 228; см. Ecole de Nice
 Бриан, Камиль 184, 187
 Бриденчик, Хайнц 132
 Бризли, Стиварт 246
 Бродский, Исаак 168
 Бродарс, Марсель 242–243, 247
 Броуди, Невилл 271
 Бринделески, Умберто 136
 Братби, Джон 199–201, 200
 Бразли, Уильям 37
 Брюгген, Кося ван 265
 Брюс, Патрик Генри 98
 Буффар, Жан Андре 154
 Бунзоль, Луис 153
 Буре, Жан 178
 Буржуа, Виктор 83
 Буржуа, Луиза 279; см. Eccentric Abstraction
 Бурлюк, Владимир 92–93, 94; см. Neo-Primitivism
 Бурлюк, Давид 92–93, 94–95; см. Neo-Primitivism
 Буррит, Альберто 184, 216
 Буччи, Ансельмо 146
 Базиотте, Уильям 188, 191
 Бэкон, Фрэнсис 177–178, 179; см. School of London
 Бэнем, Рейнер 254
 Бюральо, Пьер 256
 Бюрен, Даниэль 242–243, 263, 265, 265; см. BMPT
 Бюри, Поль 198–199; см. Jeune Peinture Belge, Mec Art
 Бюто, Рене 136
 Бюффе, Бернар 178, 200
 Бюффе-Пикани, Габриэль 99
 Вагемакер, Яан 184
 Вагнер, Мартин 144, 148
 Вагнер, Отто 60–61
 Вагнер, Ричард 56
 Вазарели, Виктор 30, 199, 226, 230–231, 231
 Вайдль, Курт 129
 Вайнгардт, Вольфганг 271
 Вайола, Билл 257, 259
 Валенси, Андре 256
 Валлен, Эжен 36; см. Nancy School
 Валлоттон, Феликс 45, 50, 53
 Вальден, Херберт 71–72, 95
 Вальдхайэр, Фред 226; см. Experiment in Art and Technology
 Вальмье, Жорж 86
 Вальта, Луи 66
 Вантонгерло, Георг 121–123
 Ванцетти, Бартоломео 166, 209
 Ваулака, Вуди и Стейна 258
 Ван Гог, Винсент 16, 25, 30, 45–48, 46, 49, 67, 70–75, 175, 286
 Вегенер, Пауль 73
 Ведова, Эмилио 187; см. Fronte Nuovo delle Arti
 Вейделев, Николаус Теодор 114
 Вейнингер, Отто 111
 Велле, Альберт ван де 25–26, 29, 35, 57, 58, 60, 73, 82, 114, 131
 Велле, Брам ван 177
 Вельфли, Альбрехт 174
 Вентури, Роберт 269
 Веркале, Ян 50
 Верлей, Поль 41
 Верниор, Фрэнсис 61
 Верхайдер, Иендер 25
 Веснин, Александр, Леонид и Виктор 108–109
 Весельман, Гом 219, 247
 Вицца, Клод 256, 256
 Витера да Сильва, Элена 187
 Вион, Жак 86, 87; см. Riteaux Group, Section d'Or
 Вилье, Ян 121–123
 Вильяле, Жак де ла 210; см. Affichistes
 Виодле-ле-Дюк, Эжен Эммануэль 38
 Владимирский, Борис 168
 Владимир, Морис де 45, 66–67, 69, 70
 Восан, Кейт 170
 Водсворт, Эдвард 111–112; см. Group X
 Воннегут, Джон 273
 Вонси, Чарльз 20, 21, 35, 37
 Воксель, Луи 66, 84, 98
 Волзар, Амбрауз 45, 69
 Вольман, Жиль Ж. 213
 Вольф (Альфред Вольфганг Отто Шульце) 181–187, 185; см. Typical Abstraction
 Вотье, Бен 228; см. Ecole de Nice, Figuration Libre
 Врубель, Михаил 11, 103; см. Голубая роза
 Вуд, Грант 164–165, 166; см. Regionalism
 Вудров, Билл 183, 268
 Вильф, Вирджиния 18, 48; см. Bloomsbury Group
 Вюлтар, Эдвард 37, 50–53, 52; см. Intimisme
 Габо (Пекинер), Наум 106, 108–109, 118, 160, 198; см. St Ives School
 Галас, Дайманды 223
 Галле, Эмиль 35; см. Nancy School
 Галлен-Каллела, Аксели 22, 77
 Гамильтон, Кэтберт 111
 Ган, Алексей 108
 Гарсиа, Дэвид 286
 Гарсиа-Росси, Орасио 226
 Гастон, Филипп 188, 276, 279
 Гауди, Антонио 38–40, 38, 39, 40, 73, 114, 182
 Гаме, Поль 15
 Генри, Роберт 78–80, 161; см. The Eight
 Генрикен, Илья 279–280
 Герасимов, Сергей 168
 Гери, Фрэнк 275, 279
 Герин, Матиас 239
 Гилберт и Джордж 244
 Гилл, Мадж 173, 174
 Гиллетт, Фрэнк
 Гилхэм, Донел 209
 Гимар, Эктор 33, 34
 Гинзберг, Алан 195
 Глакенс, Уильям 78–80; см. The Eight
 Глас, Филипп 225, 239
 Глез, Альберт 86, 93; см. Riteaux Group
 Глейзер, Милтон 221
 Гобер, Роберт 249
 Гоген, Поль 16, 25, 30, 35, 41, 45, 47, 48, 50, 53–55, 54, 55, 67, 69, 70, 75; см. School of Pont-Aven

- Гольдбекка, Анри 111-112; см. Отингер Workshop
 Гомис, Ральф 251-252
 Годберг, Розали 223
 Голсгорн, Элди 260-261
 Гонсалес, Хулио 141
 Гонтарова, Наталья 48, 63, 92-93, 96, 102-103, 102; см. Кубофутурисм
 «Оливий хвост». Неопримитицизм
 Гор, Спенсер 48; см. Camden Town Group
 Горин, Жан 160
 Горки, Аршил 154, 188, 188, 190
 Гормли, Энтони 266, 279
 Госсон, Лéo 28
 Готтлеб, Альфред 188, 190; см. The Ten
 Готар, Йозеф 87; см. Skupina Vytvarnych Umelci
 Грант, Тони 256
 Грант, Дункан 48; см. Bloomsbury Group, Camden Town Group, Отингер Workshop
 Грей, Сандинг 225
 Грей, Эйлин 136
 Грейва, Майкл 271; см. New York Five
 Гренандер, Альфред 82
 Грибо, Леррик 199
 Грин, Генри 22
 Грин, Дэвид 254
 Грин, Чарльз 22
 Гринберг, Клемент 191, 232-233, 256; см. Green Mountain Boys
 Грис, Хуан 83, 85-87, 85; см. Riteaux Group, Section d'Or
 Громиц, Вальтер 35, 82-83, 82, 126, 128, 130-133, 130, 142, 144, 148, 155, 206
 Громпер, Уильям 16
 Грос, Георг 109, 111, 118, 149-150, 149, 166
 Грофовски, Ежи 268 *
 Гру, Андре 136
 Грумс, Ред 222, 247
 Гром, Лит 242, 259
 Грюбер, Францис 176
 Гуттенхайм, Петти 191
 Гуд, Джо 220
 Гульельми, Луис 162
 Гуттузо, Ренато 200; см. Corrente, Fronde Nuovo delle Arti, Neo-Realism
 Гуттрайнд, Отто 87; см. Skupina Vytyvarnych Umelci
 Гуззи-и-Басигалупи, дон Эусебио 40
 Гого, Валентина 154
 Гончарин, Жорис Карл 16, 30-31, 43, 44, 73
 Гольденбек, Ричард 115, 118, 216
 Даин, Джим 201, 216, 219-220, 222, 247; см. Happenings
 Дали, Сальвадор 40, 153-154, 153
 Дарбовен, Ханне 242
 Дарвин, Чарльз 35
 Гаронко, Раймондо 37
 Дауд, Роберт 220
 Даум, Антонио 36; см. Nancy School
 Даум, Огюст 36; см. Nancy School
 Де Андреа, Джон 254
 Дебор, Ги 193, 213-214
 Дебюсси, Клод 18, 26
 Девал, Марк 256
 Дега, Эдгар 14, 16, 17-18, 45, 47, 48, 63
 Деганелло, Паоло 255
 Дезе, Данитало 256, 256
 Дейви, Алан 187
 Дейвис, Артур Боуз 44, 79, 98; см. The Eight
 Дейвис, Джин 232
 Дейнека, Александр 168
 Дейтчер, Дэвид 247
 Де Кирко, Джорджо 109-111, 110, 147, 153, 161, 162, 170
 Делоне, Роберт 71, 93, 95, 96, 97, 99-101, 100, 136; см. Riteaux Group
 Делоне (Делоне-Терк), София 99-101, 101, 136
 Делорм, Рафаэль 136
 Дельвиль, Жан 56
 Дельво, Поль 161, 162
 Де Марина, Уолтер 260-262, 260
 Демут, Чарльз 134-135, 134
 Дени, Морис 25, 41, 45, 50, 51, 51, 53, 56
 Де Пас, Джонатан 220, 221
 Де Пас, д'Урбино и Ломашчи 220, 221
 Деперо, Фортунато 90
 Дерен, Андре 45, 66-67, 67, 69, 86
 Дески, Дональд 138-139
 Де Фо, Джей 195-196
 Дешан, Жерар 210
 Джадд, Дональд 236-238, 236
 Джакометти, Альберто 153, 177-178, 178
 Джексон, Марта 221
 Джексон, Эмми 259
 Дженини, Уильям Ле Барон 23
 Джесс 195-196, 196
 Джонас, Джоан 225, 259
 Джонс, Аллен 217
 Джонс, Джастин 201, 203, 204, 205, 212, 219, 233, 281
 Джонсон, Рэй 219, 229; см. Black Mountain College, Mail Art
 Джонсон, Филипп 142-145, 145
 Джонстон, Джил 223
 Джонис, Сидни 219
 Диббетс, Ян 242, 260-261
 Дикинсон, Престон 134
 Дикон, Ричард 183, 268
 Дикт, Отто 149, 150, 166
 Дисмор, Джессика 111; см. Group X
 Долла, Ноэль 256
 Домела, Сесар 160
 Доменек-и-Монтанер, Луис 38
 Домерг, Жан Габриэль 136
 Донати, Энрико 154
 Донген, Кис Ван 66, 69, 77
 Достоевский, Федор 75, 151
 Дотремон, Кристиан 119
 Дуглас, Стен 259
 Дулевицце, Леонардо 146
 Дуон, Виржиния 221, 261-262
 ДУРБИНО, Донато 220, 221
 Дусбург, Нелли ван 118, 160
 Дусбург, Тео ван 121-123, 123, 132, 155-156, 155, 159-160
 Дьюи, Джон 131; см. Black Mountain College
 Дьюис, Стоарт 79
 Дюбуа-Пийе, Альбер 28-29
 Дюбоффе, Жан 174-176, 175, 184, 186, 206, 215, 217
 Дюкарден, Эдуар 50
 Дюкас, Исидор 151, 192
 Дюкан, Жан 136
 Дюка, Жан 136
 Дюран-Рюэль, Поль 16, 56
 Дюфи, Рауль 66, 68, 136
 Дюффен, Франсуа 193, 210; см. Affichistes
 Дютан, Марсель 86, 87, 99, 115, 116, 118-119, 134, 198, 202, 205, 211, 216, 228, 230, 238, 240, 243, 244, 247, 247, 250, 269, 284; см. Riteaux Group, Section d'Or, Societe Anonyme, Inc.
 Дюшан, Сюзанна 119
 Дюшан-Вифон, Раймон 87; см. Riteaux Group, Section d'Or
 Дигилев, Сергей 62-63, 101, 103, 135
 Ермолаева, Вера 105; см. УНОВИС
 Етелова, Магдалена 279
 Жаке, Ален 220; см. Мес Арт
 Жаниере, Пьер 120-121
 Жаниере, Шарль Эдуар; см. Le Corbusier
 Жарри, Альфред 53
 Жданов, Андрей 168
 Жене, Жан 176-178
 Зайас, Мариус де 115
 Закарини, Джон-Пол 225
 Зейн, Уильям Ч. 215-216, 230, 252
 Зиттель, Эрик 258
 Золя, Эмиль 15
 Ибель, Анри Габриэль 50
 Ибсен, Генрик 53
 Иварал (Жан-Пьер Вазарели) 226
 Икни, Томас 78
 Имз, Чарльз и Рей 182, 221
 Имидж, Сельвин 22
 Иммендорф, Пирс 276
 Индiana, Роберт 134, 219, 221, 242
 Ино, Брайан 284, 286
 Иогансон, Карл 108
 Ириб, Поль 136
 Исадаки, Арага 239
 Ису (Голландец), Исаидор 192-193, 192
 Иттен, Йоханнес 131-132, 155
 Иенсен, Георг 37
 Иори, Астер 193, 213-214; см. Arte Nucleare
 Кабаков, Илья 249; см. Соцарт
 Кабан, Пьер 140
 Кавара, Он 242
 Казорати, Феличе 11, 147
 Кайботт, Густав 14
 Каллер, Эуген 95
 Калль, Софи 249
 Кальцодари, Пьер Паоло 266
 Камузи, Шарль 66
 Кампенденк, Генрих 95, 129
 Кампильи, Массимо 147
 Камю, Альбер 176
 Кан, Густав 28, 43
 Кан, Луи И. 206-207
 Кандинский, Василий 63, 93, 94-97, 96, 98, 99, 100, 103, 122, 129, 131-132, 160, 181, 187, 188, 190; см. Blue Four, ННХУК, Neue Künstlervereinigung Munchen, Phalanx
 Каппингем, Мерс 204, 222; см. Black Mountain College
 Капроу, Аллен 202, 216, 222-223, 247; см. Happenings
 Капур, Аниш 183, 268, 278, 279-280
 Кардинал, Роджер 180
 Каро, Энтони сэр 236, 239, 239; см. Green Mountain Boys
 Карра, Карло 88, 88-91, 109-111, 147
 Карри, Джон Стоарт 164-165; см. Regionalism
 Карригтон, Леонора 154
 Кассанд (Альфред Жан-Мари Мурон) 137, 138
 Кастелли, Луис 221
 Кастильони, Акилле 182-183, 182
 Каттанео, Чезаре 159
 Каттелан, Мауритио 248, 249
 Кац, Алекс 219; см. New Perceptual Realism
 Кавинак, Лайон 113, 113; см. Европейская школа
 Кейдж, Джон 201-202, 222, 229, 239, 258, 284; см. Black Mountain College
 Келлер, Петер 132
 Келли, Мэри 273
 Келли, Элсворт 232; см. Hard-Edge Painting
 Кеннад, Питер 243
 Кёрнен-Крип, Аладар 22
 Кертес, Андре 141
 Керуак, Джек 195-196
 Кита, Сандро 282-283, 282; см. Arte Cifra
 Киддер, Майкл 230
 Кинг, Филипп 236
 Кинхолл, Эд 208-210, 208, 216, 240, 247
 Киркебю, Пер 279
 Кирхнер, Эрнст Людвиг 74-77, 75, 76, 77, 96
 Кислер, Фредерик 123, 154
 Китай, Рональд Брукс 217; см. School of London
 Кифер, Ансельм 276, 276, 279
 Клайн, Франц 188-189, 196
 Клее, Пауль 94-97, 97, 100, 129, 131-132, 133; см. Blue Four
 Клейн, Ил 210, 211, 212-213, 222, 222, 237, 240, 244, 246, 247; см. Ecole de Nice
 Клейн, Цезарь 128
 Клементе, Франческо 282-283, 282; см. Arte Cifra
 Клер, Ирис 240
 Клер, Рене 119
 Клерк, Михаэль 114, 114
 Клингт, Густав 56-91, 59, 71, 72
 Клоуз, Чак 251-252, 253
 Клуцис, Густав 108
 Клювер, Билли 226, 284; см. Experiment in Art and Technology
 Клонф, Фернан 25, 25, 26, 44, 57, 60
 Кобден-Сандерсон, Т.Дж. 22, 26
 Кобери, Оливия Лэнгдон 111-112
 Кохлофф, Макс 219-220
 Кок, Энтони 121-123
 Кокошка, Оскар 61, 70-72, 141
 Кокто, Жан 147
 Колар, Иржи 87; см. Skupina 42
 Колдер, Александр 182, 197, 198-199
 Колла, Этторе 216
 Коломбо, Дж 255; см. Arte Nucleare
 Колфилд, Патрик 217
 Колхас, Рем 255
 Колбес, Георг 126
 Колывиц, Кете 126, 129, 149
 Комар, Виталий 168, 170, 170, 282; см. Соцарт
 Коннер, Брюс 208-210, 209
 Конрадс У. 254
 Констант (Констант А.Нивенхейс) 191, 213-214, 254; см. Nederlandse Experimentele Groep
 Констебла Джон 15
 Кончаловский, Петр 92-93
 Конверс, Лео 281
 Конлан, Джон 246
 Коринт, Ловис 18
 Кормон, Фернан 48, 49
 Корнелл, Джозеф 154, 216, 216
 Корнель (Корнелис Гийом де Беверло) 193, 193; см. Nederlandse Experimentele Groep
 Корней, Филипп 228
 Корко, Камиль 15
 Корретти, Джильберто 255
 Коссофф, Леон 279; см. School of London
 Коста, Лусиу 143
 Коттингем, Роберт 251
 Коутс, Роберт 188
 Коутут (Косут). Джозеф (Йозеф) 240, 240, 242
 Кох, Александр 58
 Кох, Кеннет 195
 Крайс, Вильгельм 81
 Краличек, Эмиль 86
 Крамер, Джейкоб 111
 Крамер, Питер Лодевейк 114
 Краснер, Ли 188
 Крейт-Мартин, Майкл 242, 281
 Крейн, Уолтер 22, 25-26, 33, 35, 37; см. The Raphaelite Brotherhood
 Кромптон, Денис 254
 Кросс, Анри Эдмон 28, 66
 Кротти, Жан 119
 Кроуфорд, Ролстон 134
 Крэг, Тони 268
 Кракстон, Джон 170
 Крюгер, Барбара 118, 249-250, 249, 273
 Кубин, Альфред 94-96; см. Neue Kunstlervereinigung Munchen

- Кубинта, Богумил 77; см. Osma
 Кунин, Джон 112
 Кунин, Марк 246, 246; см. YBAs
 Кук, Питер 254
 Кукки, Энцо 282-283, 283; см. Arte Cifra
 Кунрад, Иэнси 101
 Кунеллис, Янис 266, 268
 Кунинг, Виллем де 178, 187, 188-191, 189, 240; см. Action Painting
 Кунс, Джейф 272, 281, 281
 Купка, Франтишек 97, 98, 99-101; см. Puteaux Group
 Куприн, Александр 92
 Курбе, Гюстав 15, 41
 Кусами, Яёи 223, 224
 Къяттоне, Марио 90
 Късчетт, Мэри 14, 18
 Лактионов, Александр 168
 Лалик, Рене 36
 Ла Монт Янг 228, 239, 240
 Ламперт, Йозеф Немеш 113
 Ланж, Доротея 166
 Ланской, Андре 187
 Ларко, Себастьяно 156
 Ларионов, Михаил 48, 63, 92-93, 92, 96, 102-103; см. Кубофутуризм, «Ослиный хвост», Неопримитивизм
 Лаваль, Шарль 54
 Лай, Лен 199
 Лакт, Джордж 78-80; см. The Eight
 Ларонику, граф Антуан де 56
 Ларссон, Карл 22
 Ласдан, Денис 206; см. Тестон
 Лассау, Абрам 191
 Ла Френе, Роже де 86
 Лашез, Гастон 37
 Левин, Ким 233
 Левин, Шерри 272
 Левитт, Сол 236, 240, 242, 260-261; см. Bowery Boys, Serial Art
 Леже, Макс 81
 Леже, Фернан 86, 86, 93, 99, 119, 120, 121, 135, 136, 140, 211; см. Puteaux Group, Section d'Or
 Ле Корбюзье 83, 119-121, 120, 124, 135, 142-145, 143, 157, 206, 213; см. Machine Aesthetic
 Лек, Барт ван дер 121, 133
 Лембрюк, Вильгельм 73
 Леметр, Морис 193
 Леммен, Жорж 25, 29
 Лемпицка, Тамара де 136, 136
 Лентулов, Аристарх 92-93
 Леонидов, Иван 109
 Лепап, Жорж 136
 Ле Парк, Хулио 226, 227
 Лермонтов, Михаил 44
 Леруа, Луи 14
 Летаби, Уильям 22
 Ле Фоконье, Анри 86, 93
 Либера, Адалберто 156-157
 Либерман, Макс 18
 Либкнехт, Карл 128
 Линн, Джек 207
 Липтон, Сеймур 191
 Лисицкий, Эль (Лазарь) 63, 105, 108-109, 108, 118, 123, 155; см. ABC, УНОВИС
 Линшиц, Жак 87, 120
 Лихтенштейн, Рой 219-220, 221, 281, 288
 Ловинк, Гирт 286
 Лозовик, Луис 134
 Лоллер, Луиза 272
 Ломаццо, Паоло 220, 221
 Лонг, Ричард 260-261
 Лонго, Роберт 225, 279
 Лоос, Адольф 59, 142, 142, 144
 Лоран, Анри 87, 120
 Лоржу, Бернар 178
 Лот, Андре 86, 93, 136
 Лотреамон, граф де см. Дюкасс Исидор
 Лоури, Лоуренс Стивен 199
 Лоусон, Эрнест 79; см. The Eight
 Лунс, Моррис 232; см. Green Mountain Boys
 Лукас, Сара 210; см. YBAs
 Лукки, Микеле де 269; см. Studio Alchymia
 Лукхардт, Василий 128, 148
 Лукхардт, Ханс 128, 148
 Льюис, Уинстон 48, 111-112, 112; см. Camden Town Group, Group X, Omega Workshops, Rebel Art Center
 Льюис, Генри 164
 Лэннион, Питер 187; см. St Ives School
 Лэтэм, Джон 216
 Любеткин, Бертолд 143; см. Тестон
 Люксембург, Роза 128
 Люнье-Пое, Орельен Мари 53
 Люперц, Маркус 276; см. Ugly Realistes
 Люс, Максимилиан 28
 Лютц, Эммануэль 204
 Лялина, Оля 286, 288
 Магрис, Алессандро 255
 Магрис, Роберто 255
 Магрите, Рене 30, 153, 161-162, 162, 170, 243
 Мадам Ивонд 136
 Маеда, Джон 288
 Мажорель, Луи 36
 Мазерузал, Роберт 119, 188-191, 229
 Май, Эрик 148
 Мак, Хайнц 226; см. Zego
 Макдоналд, Фрэнсис 35
 Макдоналд-Райт, Стентон 97-98, 165
 Макдонох, Майкл 275
 Маки, Фумихико 239
 Макнитош, Чарлз Ренни 20, 35, 36, 58, 60, 61, 135; см. Glasgow School
 Макинтош (Макдональд), Маргарет 35, 38
 Макке, Август 94-96, 94, 100
 Макколум, Алан 281
 Маккуин, Стив 259
 Маклейн, Брюс 225
 Маклюэн, Маршалл 202, 258
 Макмартри, Чико 199
 Макмёрдо Артур Хейгейт 20, 22, 35
 Макнайт Коффер, Эдуард 112; см. Group X
 Макнейр, Герберт 35
 Малевич, Казимир 93, 96, 102, 103-105, 104, 105, 106, 109, 236, 284; см. Кубофутуризм, ИНХУК, УНОВИС
 Малерба, Джан Эмилио 146
 Малларме, Стефан 41, 43
 Мальро, Андре 176-177
 Мачионас, Джордж (Юргис) 228-229, 228
 Макс, Эрик 111, 118, 151, 153-154, 189
 Ман Рэй (Эммануэль Радницкий) 79, 116, 118-119, 153-154, 154, 230, 284; см. Societe Anonyme, Inc.
 Мантен, Анри Шарль 66
 Мане, Эдуар 15, 18, 45
 Маньелли, Альберто 160
 Манциони, Пьеро 2, 240, 242, 244
 Мар, Андре 136
 Марден, Брайс 232
 Маре, Рольф де 119
 Марей, Этьен Жюль 89, 99
 Маринетти, Филиппо Томмазо 88-91, 90, 116
 Марини, Марино 147
 Марискаль, Хавьер 271
 Марисоль (Марисоль Эскобар) 216, 219
 Марк, Франц 94-97, 95, 100, 149; см. Neue Künstlervereinigung München
 Марке, Альберт 66
 Марклей, Кристиан 285
 Маркс, Герхард 126, 131-132
 Маркусси, Луи 86
 Мартен, Шарль 136
 Мартин, Агнес 232
 Мартин, Кеннет 160
 Мартин, Мари 160
 Мартини, Артуро 147
 Маруссиг, Пьеро 146
 Марш, Реджинальд 166
 Массон, Андре 153-154, 189
 Матисс, Анри 30, 43, 45, 64, 66-67, 66, 69, 73, 75, 84, 93, 97, 134, 140, 284
 Матта (Роберто Матта Эчауррен) 153, 189
 Матта-Кларк, Гордон 249
 Матье, Жорж 184, 187, 187; см. Lyrical Abstraction
 Маттишек, Катарина 286
 Маус, Октав 25-26
 Машков, Илья 92-93, 93
 Медалла, Дэвид 199
 Медунецкий, Константин 108
 Мей, Йохан Мельхиор ван дер 114
 Мейбридж, Эдвард 89
 Мейер, Адольф 80, 130, 132, 142, 148
 Мейер, Хайнц 133; см. ABC
 Мейер-Грефе, Юлиус 58
 Меламид, Александр 168, 170, 170, 281; см. Соц-арт
 Менцельсон, Эрих 73-74, 74, 114-115, 126, 129, 147-148
 Мендини, Алессандро 269; см. Studio Alchymia
 Мендиета, Анна 259
 Мерил, Марио 266, 266, 268
 Мерил, Мариза 26
 Мессажер, Аннетт 279
 Метценхе, Жан 86, 93; см. Puteaux Group
 Миддлич, Эдвард 199
 Милтрой, Лиза 281
 Минис, Жорж 25
 Миннуччи, Гаэтано 157
 Минтон, Джон 170, 199, 201
 Миро, Хоакин 152, 153, 181-182, 190
 Мисс, Мэри 260
 Мисс ван дер Роз, Людвиг 81, 83, 118, 129, 133, 142-145, 145, 147-148, 206, 239
 Митчелл, Джоан 232
 Мишо, Анри 184, 186
 Миядзима, Тацуо 199
 Модерзон-Беккер, Паула 71, 71; см. Worpswede School
 Модильяни, Амедео 141, 141
 Мозер, Коломан 22, 59-61
 Моллино, Карло 182; см. Neo-Liberty
 Мондриан, Пит 118, 121-123, 122, 155, 198, 199; см. Neo-Plasticism
 Моне, Клод 14-18, 15, 25, 45, 63, 69; см. Serial Art
 Монео, Рафаэль 271
 Монори, Жак 220; см. Figuration Narrative, Nouvelle Figuration
 Монфрейд, Дантиль де 54, 67
 Моранди, Джорджо 111
 Морес, Жан 41
 Морелле, Франсуа 226
 Моризо, Берта 14, 17, 18
 Морли, Малcolm 251-252, 279
 Моро, Гюстав 31, 41, 41, 43, 56, 63, 66, 73
 Морозов, Иван 69
 Мороцци, Массимо 255
 Моррис, Роберт 223, 236-238, 260; см. Art Workers' Coalition
 Моррис, Уильям 19-20, 19, 24, 26, 31, 35, 60, 131
 Моссе, Оливье см. BMPT
 Мюхой-Надь, Ласло 30, 113, 132-133, 198, 198, 230
 Музиль, Роберт 59
 Мунк, Эдвард 35, 42, 44, 70, 75, 193
 Муньос, Хуан 243, 249
 Мур, Альберт 31
 Мур, Генри 171, 182, 183; см. Unit One
 Мур, Чарлз 269, 270
 Мурман, Шарлотта 258
 Муссолини, Бенито 91, 146-147, 157, 159, 162
 Мутезиус, Герман 22, 80-82
 Муха, Альфонс 36, 37
 Мухе, Георг 131-132
 Мухина, Вера 168-169, 169
 Мущио, Джованни 147
 Мьюк, Рон 254; см. YBAs
 Мэнголд, Роберт 232; см. Bowery Boys
 Мэншин, Пол 37
 Мюллер, Отто 77
 Мюнтер, Габриэла 94; см. Neue Künstlervereinigung München
 Мюррей, Элизабет 279
 Нагель, Петер 251
 Надар, Феликс 14
 Надельман, Эли 37
 Накаян, Рубен 191
 Намут, Ханс 190
 Насис, Энди 180, 181
 Наталини, Адольфо 255
 Науман, Брюс 244, 244; см. Light Art
 Науман, Фридрих 80-81
 Невелсон, Луиза 215, 216
 Невинсон, Кристофер 111-112
 Нейтра, Ричард 144
 Нестле Ж.Б. 95
 Нерви, Пьер Линджи 145
 Нешат, Ширин 259
 Николсон, Бен 160; см. St Ives School, Unit One
 Нимайер, Адольберт 81
 Нимайер, Оскар 143, 144
 Ницше, Фридрих 71, 75, 111
 Новотны, Отокар 87; см. Skupina Výtvarných Umělců
 Ногучи, Исamu 181, 182
 Ноланд, Кеннет 232, 232; см. Black Mountain College, Green Mountain Boys, Hard-Edge Painting
 Ноланд, Кейди 282
 Нольде, Эмиль 71, 73, 75, 77, 96, 126, 141, 171, 193, 283
 Ноулз, Элизон 228
 Нуель, Жан 275
 Ньюмен, Барнетт 188, 190-191, 232; см. Color Field Painting, Hard-Edge Painting
 Нэш, Пол 170-171, 171; см. Unit One
 Обрист, Герман 57-58, 75
 Ове Арун и партнеры 239, 274-275, 275
 Озандан, Амеде 119-121
 О'Кифф, Джорджия 134-135
 Олбрайт, Айкан 162; см. Monster Roster
 Одденбург, Клас 176, 196, 201, 216, 219, 221, 222-223, 237, 247, 263, 264, 281; см. Happenings
 Олива, Акилле Бонито 282
 Оливетти, Адриано 159
 Олитски, Джулі 232; см. Green Mountain Boys
 Олсен, Чарлз 222
 Ольбрих, Йозеф Мария 58, 59-61, 61, 73, 81
 Оно, Йоко 228, 229
 Оппенгейм, Денис 246, 260-261; см. Art Workers' Coalition
 Оппенгейм, Мерет 154
 Оппи, Убальдо 146
 Ороско, Габриэль 243, 247
 Ороско, Хосе Клементе 166; см. Mexican Muralists
 Орр, Дуглас 206
 Орта, Виктор 26, 34, 35
 Орье, Альберт 41, 54
 Осборн, Джон 199
 Оссорио, Альфонсо 174
 Отис, Элиша Грейтвуд 23
 Оуни, Джуліан 281
 О'Хара, Фрэнк 195
 Пагано, Джузеппе 157, 159
 Паже, Бернар 256, 268
 Пайк, Нам Джун 228-229, 257-258, 258

- Найпер, Адриан 223, 259
 Найпер, Джон 170
 Накстон, Стив 223
 Натадино, Миммо 282-284, 282, 286; см. Arte Cifra
 Налатник, Абрахам 199
 Налестрина, Джованни
 Ньорлунджа 56
 Налмер, Сэмюэл 170
 Нане, Джина 246
 Нанкок, Бернхард 57
 Нантон, Вернер 183, 221
 Наполини, Джузеппе 266, 268
 Наслоции, Эдуардо 178, 216, 217; см. Independent Group
 Наркер, Корнелия 199
 Нармантис, Мишель см. ВМРТ
 Наскали, Пино 266
 Наскин, Жозе 141
 Насмор, Виктор 160; см. Euston Road School
 Натер, Уолтер 31
 Наттерсон, Бенджамин 228
 Наттерсон, Саймон 243; см. YBAs
 Науль, Бруно 57, 81, 82
 Наудл, Эзра 111, 112
 Неканер, Антон 106, 108-109, 160
 Неканер, Николаус 20, 115
 Неллдан, Жоакин 44, 56-57
 Нельшиг, Ханс 73, 82-83
 Ненк, А.Р. 276, 279
 Неноне, Джузеппе 266
 Ненсмен, Жан-Пьер 256
 Неппер, Беверли 236
 Нери, Ласло 113
 Нермеке, Констант 72
 Нерриан, Шарлотта 121
 Нёрслэд, Уильям Грей 22
 Нерсико, Эдуардо 157, 159
 Нетерханс, Вальтер 133
 Нехштейн, Макс 77, 96, 126, 126, 128
 Ниццо, Ренцо 274-275, 274
 Никабиа, Франсис 86, 99, 116, 118-119, 134; см. Riteaux Group, Section d'Or
 Никар, Эдмон 25-26
 Никассо, Набло 45, 69, 83-87, 84, 88, 93, 99, 134, 140, 153, 202
 Нине, Отто 226; см. Zeto
 Нинно-Галлицио, Джузеппе 213, 214
 Нисис, Филиппо де 110
 Ниссарро, Камиль 12, 14, 25, 26, 28, 29, 45, 47
 Ниссарро, Люсиль 26, 28
 Пистолетто, Микеланджело 266, 267, 268
 Нишшнато, Армандо 200
 Но, Эдгар Аллан 43, 56
 Ноэлин, Джино 156-157, 159
 Ноэлок, Джексон 165, 172, 187, 188-191, 190, 202; см. Action Painting
 Ноэльке, Зигмар 276
 Ноэлков, Сереж 187
 Ноэл, Франсис 176-177
 Ноэти, Джино 145, 147
 Нохока, Любовь 93, 105, 108; см. Кубофутуризм, ИНХУК
 Порталуччи, Пьеро 147
 Превидати, Гаэтано 29, 44, 57
 Прендергаст, Морис 48, 79; см. The Eight
 Принс, Ричард 269, 281
 Принчхори, Ханс 174
 Прюве, Виктор 36
 Птикан, Ипполит 28
 Пчуре, Поль 136
 Пунц-и-Калафальк, Хосе 38
 Пунц, Лари 230
 Пунц, Иван 105
 Пунц, Арман 56
 Пьюджин, Отакстес Уильям 19
 Пьяченции, Марчелло 159
 Пирис, Харолд
 Пюви де Шаванн, Пьер 43, 51, 63
 Пюи, Жан 66
- Рава, Карло Энрико
 Равель, Морис 18
 Райан, Пол 258
 Райтер, Альберт Пинкхем 44
 Райнер, Ариульф 187, 279
 Райли, Брайджец 30, 240, 230, 232
 Райли, Терри 239
 Райлт, Уиллард Хантингтон 98
 Райлт, Фрэнк Лойд 22, 24, 123, 142, 144, 145; см. Organic Architecture
 Райх, Стив 239
 Рамини, Ральф 213
 Рагадо, Ли 284, 286
 Рансон, Поль 50
 Расселл, Морган 97-98, 98
 Раушенберг, Кристофер 223
 Раушенберг Роберт 199, 201, 201, 204-206, 205, 212, 216, 219, 222-223, 226, 237, 240, 284; см. Black Mountain College, Experiments in Art and Technology, Junk Art
 Ребернольз, Жан-Поль 178
 Рего, Паула 279
 Редон, Одilon 25, 31, 35, 43, 43, 44, 45, 51, 56
 Рейнхардт, Эд 160, 188, 232, 240, 269; см. Hard-Edge Painting
 Рембо, Артур 41, 151, 153
 Рене, Денис 159-160
 Ренуар, Пьер Огюст 14, 16-17, 16, 25, 45
 Ренье, Анри де 28
 Рессини, Джон 18, 19, 31, 131, 217; см. Pre-Raphaelite Brotherhood
 Рестани, Пьер 140, 210-212; см. Met Art
 Рет, Альфред 86
 Рибемон-Дессен, Жорж 119
 Ривера, Диего 166; см. Mexican Muralists
 Ривера, Хосе де 160
 Риверс, Ларри 196, 201, 202, 204, 204, 205, 219, 221, 279
 Рид, Герберт 178
 Ридингсвард, Уреуда ван 183
 Ридольфи, Марио 157
 Рийс, Джейкоб 80
 Рики, Джордж 199
 Рилье, Райнер Мария 71
 Риман, Роберт 232; см. Bowery Boys
 Римервильд, Рихард 57-58, 81-82
 Ринтель-Ронаи, Йожеф 50
 Риссельберг, Тео ван 25, 29
 Рист, Пиццолотти 259
 Ритвейлд, Геррит 121, 122-123, 122
 Рихтер, Герхард 242, 251-252, 254, 276, 278, 279
 Рихтер, Ханс 116, 118-1119, 123, 129, 129
 Ричард, М.К. 222
 Ричардс, Пол 225
 Ричардс, Жермен 176-177, 177, 187
 Робертс, Уильям 111-112; см. Group X
 Роден, Огюст 14, 18, 25, 60
 Роджерс, сэр Ричард 274-275, 275
 Родиг, Саймон 181
 Родченко, Александр 105, 106, 108-109, 108; см. ИНХУК
 Родзанова, Ольга 105, 108
 Родзинбах, Ульрика 259
 Розенберг, Харолд 141, 189, 191
 Розенкист, Джеймс 219
 Рокузл, Нормани 165, 165
 Роллинз, Тим и «K.O.S.» 269
 Ронс, Феликсен 25, 44
 Россетти, Данте Габриэль 19-20; см. Aesthetic Movement, Pre-Raphaelite Brotherhood
 Росси, Альдо 269; см. Tendenza
 Роско, Медардо 18
 Рот, Дитер 228; см. SUM
 Ротела, Миммо 210; см. Affichistes, Met Art
 Ротенберг, Сьюзан 279; см. New Image Painting
 Ротко, Марк 188, 189, 190-191, 232; см. Color Field Painting, The Ten
- Рох, Франц 161
 Рош, Мартин 23
 Рошак, Теодор 191
 Руа, Пьер 153, 162
 Рул, Огден 27
 Рудольф, Пол 206
 Рульман, Жак Эмиль 136
 Руо, Жорж 43, 45, 57, 66, 73, 140
 Руссель, Кэрр Клавье 50
 Руссо, Анри 95
 Руссо, Бланш 44
 Руссоло, Луиджи 88, 90
 Рут, Джон Уэлборн 23, 23
 Руша, Эдвард 220, 242
 Рамбо, Робин (Сканер) 286
 Рэс, Марсиаль 210, 220; см. Ecole de Nice, Light Art
 Рюстен, Жан
 Сааринен, Элиль 22, 145
 Сааринен, Ээро 145, 182-183
 Сабатье, Родриг 193
 Савиньо, Альберто 110
 Сазерленд, Грам 170
 Саймонда, Чарльз 279
 Сакко, Николо 166, 209
 Салле, Дэвид 272, 279
 Саливен, Луис 23-24, 24, 37, 142, 144, 206
 Самарас, Лукас 208, 216, 244
 Сандин, Дэн 258
 Сандрап, Блез 99
 Сант-Энга, Антонио 90-91, 91, 123
 Сарп, Жан-Поль 154, 176-178, 186
 Сарфатти, Маргарита 146-147
 Сати, Эрик 56, 119
 Сатье, Ален 193
 Свенсон, Глория 101
 Северини, Джино 88-91, 123
 Сегантини, Джованни 29, 44, 89
 Сейф, Петер 232; см. Neo-Geo
 Сезанн Поль 14, 16, 25, 45, 47, 47, 48, 51, 67, 69, 83-84, 134
 Сесар (Сешар Бальдаччини) 210, 212
 Селф, Колин 208
 Селц, Питтер 178
 Сен-Пуэн, Валентина де 90
 Сен-Фаль, Никола 210, 212, 213, 222, 247
 Сенон, Александр 56
 Сёра, Жорж 16, 25, 26-30, 27, 28, 41, 45, 47, 51, 54; см. Pointillism
 Серебрякова, Зинаида 63
 Серпан (Ярослав Сосунцов) 184
 Серра, Ричард 236, 260, 263, 263, 265
 Серюзье, Поль 41, 45, 50, 51, 53, 56
 Сетур, Патрик 256, 256
 Сигал, Джордан 219, 247
 Снейдерс, Давид Альфаро 166; см. Mexican Muralists
 Сникерт, Уолтер 18; см. Camden Town Group
 Сильвестр, Дэвид 178, 199
 Симар, Клод 250, 250, 279
 Синьяз, Поль 16, 25, 26-30, 29, 45, 66; см. Divisionism, Pointillism
 Сирони, Марио 111, 146-147, 146
 Сискинд, Аарон 191
 Сислей, Альфред 14
 Синапарелли, Эльза 154
 Саффогт, Макс 18
 Слоун и Робертсон 139
 Слоун, Джон 78-80, 79, 166; см. The Eight
 Смет, Густав де 72
 Смит, Айвор 207
 Смит, Джек 199
 Смит, Дэвид 191, 191
 Смит, Ричард 217
 Смит, Тони 236
 Смитерс, Леонард 32
 Смитсон, Питер 206, 217, 274; см. Independent Group
 Смитсон, Роберт 260-262, 261
 Смитсон, Элисон 206, 217, 274; см. Independent Group
- Смилсон, Кеннет 160, 199
 Снерзих, Х.Г. 254
 Спиллитарт, Леон 73
 Сноерри, Даниэль 210, 216, 228-229
 Спраклесен, Йохан Отто фон 271
 Собрини, Франиско 226
 Сойер, Мозес 166
 Сойер, Рафаэль 166
 Соломон, Алан 223; см. Green Mountain Boyz
 Солт, Джон 251
 Соммаруга, Джузеппе 37
 Сондерс, Хелен 111
 Соркин, Майкл 255
 Сорос, Джордж 286
 Сото, Хесус Рафаэль 199
 Соттесас, Этторе 255, 271, 273; см. Studio Alchymia
 Соффичи, Ардено 88
 Стайн, Гертруда 69
 Стайн, Лео 69
 Стадин, Иосиф 168
 Сталь, Никола де 187
 Стам, Март 83; см. ABC
 Станик, Питтер 288
 Станкевич, Ричард 201, 212, 216
 Станчак, Джузеппе 232
 Старк, Филипп 269
 Стейнбах, Ханс 281
 Стелла, Джозеф 91
 Стелла, Франк 232-233, 233, 237, 238
 Стен, Жозе 226
 Стенберг, Владимир 108
 Стенберг, Георгий 108
 Степанова, Варвара 106; см. ИНХУК
 Стикли, Густав 20, 22
 Стилз, Клиффорд 188, 190-191; см. Color Field Painting
 Стирлинг, Джеймс 206
 Сторр, Джон 139
 Стрицберг, Август 53
 Суетин, Николай 105; см. УНОВИС
 Сулак, Пьер 184
 Супо, Филипп 119
 Сутин, Ханн 141
 Сувилл, Дженин 279, 280; см. YBAs
 Сю, Лун 136
 Сюркож, Леопольд 86
 Таффе, Филипп 232; см. Neo-Geo
 Такер, Уильям 236
 Такис (Василиакис Панайотис) 199, 284
 Танге, Кендо 206
 Танги, Ив 153, 181, 189
 Танинг, Доротея 154
 Татис, Антони 184; см. Dau al Set
 Таше, Мишель 174, 175, 184, 186-187; см. Art autre, Tachism
 Таррелл, Джеймс 260-261
 Таскетс, Оскар 183
 Татлин, Владимир 93, 103, 16-109, 107, 198, 238; см. Кубофутуризм, ИНХУК, Машинное искусство
 Таут, Бруно 82-83, 126-128, 126, 127, 130, 147-148, 148, 254
 Таут, Макс 83, 147
 Тек, Пол 208
 Терк, Гэвин 282; см. YBAs
 Тёрнбулл, Уильям 178; см. Situationism
 Тёрнер, Джозеф Маллорд Уильям 15
 Терраны, Джузеппе 143, 156-159, 156, 158
 Тессенов, Генрих 82
 Теутч, Янош Маттиш 113
 Тибо, Уэйн 220
 Тилсон, Джейк 287, 288
 Тилсон, Джо 217
 Тиффани, Луис Комфорт 36-37
 Тихани, Лайтом 113; см. Nyolcak
 Тоби, Марк 188
 Този, Артуро 147
 Тойбер-Ари, Софи 116, 156
 Товороп, Ян 25, 29, 44, 57
 Торони, Нильс см. ВМРТ

Торрес, Риоберто 254
Трапани, Анатолий 103
Троцкий, Лев 151
Трикко, Мате 91
Тукер, Джордж 162
Тулье-Лотрек, Анри де 25–26, 35, 37, 45, 47, 48, 49, 50, 53
Тюмблз, Сай 279; см. Black Mountain College
Тутакамон 135
Түрчтимек, Джон 18
Тэара, Тристан 115–116, 118–119, 153–154, 192
Тэнгли (Тингели), Жан 30, 198, 199, 204, 210, 247, 284; см. Auto-destructive Art
Тэлфорд, Дэвид 222
Тэлфорд-Харт, Эриест Персиваль 98
Уайет, Эндрю 165
Уайз, Хауард 258
Уайддер, Билли 182
Уайли, Уильям Т. 209
Уайтрид, Рейчел 279–280; см. YBAs
Уайлд, Оскар 32, 48, 53
Удализма Надежда 105; см. Кубофутуризм
Уилк, Ханна 259
Уилсон, Марта 223
Уилсон, Роберт 225, 284
Уильямс, Уильям Карлос 134
Уильямс, Эмметт 228–229, 228
Уистлер, Джон Эббот Макнейл 18, 25, 30–31, 31, 43, 63; см. Aesthetic Movement, Tonalism
Уитмен, Роберт 223
Уитти, Бела 113
Ульведт, Пер Олоф 223, 247
Ульрих, Дильтмар 252
Уокер, Мейнард 163–165
Уолл, Джефф 272
Уорхол, Энди 219–220, 219, 282, 288; см. Serial Art
Уоттс, Роберт 228
Утрисло, Морис 141
Утсон, Иорн 274, 279
Уэбб, Майкл 254
Уэбб, Филипп 19–20, 19
Уэгман, Уильям 242, 259
Уэйл, Бенджами 288
Уэйн, Джон 199
Уэйнер, Лоуренс 242, 288
Уэйр, Джуллан Одден 18
Уэстреман, Х.Л. 216; см. Eccentric Abstraction
Фабр, Ян 225
Фабро, Лучано 266, 268
Фальк, Роберт 92–93
Фальстрём, Эйвинг 220
Фарбер, Виола 223
Файнингер, Лайонел 97, 126, 129, 131, 132; см. Blue Four
Фаррингтон, Пол 286
Феликсмюллер, Конрад 149
Фенон, Феликс 26–28, 54
Фербер, Герберт 191
Феттинг, Райннер 276; см. Neue Wilden
Фиджини, Лунджи 156–157, 159
Филиже (Филигер), Шарль 56
Филла, Эмиль 87; см. Осма, Skupina Vtvarných Umelců
Филью, Робер 228; см. Ecole de Nice
Фини, Леонора 154
Финли, Карен 223
Финстер, Реверенд Ховард 181
Финстерлин, Герман 126, 128
Финич, Альфред Уильям 25, 29
Финокки, Минио 147
Финджералд, Фрэнсис Скотт 135
Фишер, Теодор 81–82
Фишер Волькер 269
Фишл, Эрик 279, 289
Флак, Одри 251–252
Фланаган, Боб 246

Флейвин, Дэн 236–238, 237; см. Bowery Boys, Light Art
Флетчер, Робин 225
Флинт, Харри 240
Флобер, Гюстав 43
Фолкнер, Чарлз 20
Фолле, Поль 136
Фоллетт, Джин 216
Фонтана, Лучио 247; см. Continuità, Movimento Arte Concreta, Spazialismo
Форд, Генри 134
Фостель, Вольф 228, 228, 257
Фостер, сэр Норман 239, 239, 269, 274–275, 275
Фостер (Чизман), Энди 274
Фотрие, Жан 175–177, 177, 184, 186
Фразинелли, Пьетро 255
Фрай, Роджер 45, 48, 111; см. Bloomsbury Group, Omega Workshops
Франк, Йозеф 83
Франкенталер, Хелен 232; см. Green Mountain Boys
Франчика, Кристиано Торальдо ди 255
Фрей, Виола 209
Фриз, Отон 66
Фрайндлих, Отто 129
Фрейд, Зигмунд 59, 151, 153, 189
Фрейд, Люсиен 177–178, 279; см. School of London
Фретте, Гвидо 156
Франк, Роберт 196
Франкл, Пол Т. 139
Фуллер, Лой 36
Фуллер, Ричард Бакминстер 202, 204, 255, 288; см. Black Mountain College
Фултон, Эммиш 260–261
Фуни, Акилле 146
Хааке, Ханс 199, 242–243, 263, 269, 269; см. Art Workers' Coalition
Хадид, Заха 275
Хайден, Анри 83
Хайн, Льюис У. 78, 80
Хаксли, Оддес 135
Хамильтон, Джордж Хард 18, 149
Хамильтон, Ричард 217, 217; см. Independent Group
Хантан, Симон 184
Харинг, Кит 234, 273
Хартлауб Густав Ф. 149
Хартунг, Ханс 184, 184, 187; см. Lyrical Abstraction, Zen 9
Хартфилд (Херцфельде), Джон (Хельмут) 118, 150, 150
Хатум, Мона 246, 249
Хаусман, Рауль 118, 118
Хевеши, Иван 113
Хей, Дебора 223
Хейзер, Майкл 260–262
Хейм, Жак 136
Хеккель, Эрих 74–75, 75, 77, 96, 126
Хед, Эл 232
Хемс, Джордж 208, 216
Хеннинг, Эмми 116
Хепуорт, Барбара 160, 181–182; см. St Ives School, Unit One
Херинг, Хуго 129, 147–148
Херон, Патрик 184, 186; см. St Ives School
Херрон, Рон 254, 255
Хёрст, Дэниел 210, 282; см. YBAs
Херцфельде, Вильанд 118
Хеслер, Отто 148
Хессе, Ева 183; см. Bowery Boys, Eccentric Abstraction
Хеффертон, Филипп 220
Хёх, Ханна 117, 118
Хиггинс, Дик 228–229, 228
Хилл, Гэри 259
Хиллер, Сьюзан 243
Хилтон, Роджер 187; см. St Ives School
Хильберсхаймер, Людвиг 126, 133, 148
Хичкок, Генри Рассел 144
Ховард, Эбенезер 20

Ходжкин, Хауард 279
Ходлер, Фердинанд 44, 57
Хокин, Дэвид 217, 218
Холберг, Уильям 23
Холден, Чарльз 115
Холмс, Джон Клэлтон 195
Холт, Нэнси 260–261
Хольцер, Дженин 273, 281, 288
Хоппер, Эдвард 79, 163–165, 163, 252
Хорн, Ребекка 223
Хоузал, Уильям 206
Хофман, Властимира 87; см. Skupina Vtvarných Umelců
Хофман, Йозеф 22, 59–61, 59, 60, 81–82, 132
Хофман, Людвиг 148
Хофман, Ханс 188–189
Хофф, Роберт ван't 121–123
Хохол, Йозеф 87; см. Skupina Vtvarných Umelců
Хрисса 212; см. Light Art
Христо (Янчев) и Жанна-Клод 210–211, 247, 260, 262, 262
Хундертвассер (Фридрих Ставассер) 187
Хусар, Вильмош 121–122
Хьюблер, Дуглас 242
Хьюз, Патрик 232
Хьюм, Гэри 282; см. YBAs
Хьюм, Томас Эрик 111–112
Хзар, Дэвид 191
Хэнсон, Дэвид 254
Хэссем, Чайлд 18
Цадкин, Осип 87
Цветаева, Марина 103
Цорио, Джильберто 266
Чайлдс, Люсица 225
Чаки, Йожеф 87
Чанд, Нек 180, 181
Чапек, Йозеф 87; см. Skupina Vtvarných Umelců
Чашник, Илья 105; см. УНОВИС
Чейз, Уильям Мерритт 18
Чеккобелли, Бруно 279
Челант, Джермано 266, 268
Челищев, Павел 170
Чемберлен, Джон 201, 212, 237; см. Black Mountain College
Чепмены, Джейк и Дино 210; см. YBAs
Чессман, Кэрил 209
Чизмен, Джорджи 274
Читти, Гэри 225
Чикаго, Джуди 269, 272
Чок, Уоррен 254
Шад, Кристиан 149
Шагал, Марк 63, 105, 140, 141, 153
Шамберг, Мортон 116, 134
Шан, Бен 150, 166–167, 167, 209
Шаро, Пьер 136
Шарун, Ханс 83, 128, 148
Шарфольгель, Й.И. 81
Шарпин, Серж 119
Шаттук, Роджер 216
Шафер, Карл 73
Шафер, Раймонд Мюррей 284
Швабе, Карлос 56, 56
Шварцкоглер, Рудольф 246
Швингтерс, Курт 109, 118, 202, 205, 216, 247
Шеваль, Йозеф Фердинанд 180, 181
Шеврель, Мишель Эжен 27, 28
Шеербарт, Пауль 126, 128
Шёнберг, Ариольд 59, 94–95
Шёнмекер, М.И.Х. 122
Шепер, Хиннерк 133
Шерман, Синди 118, 271, 273
Шеффер, Никола 199
Шиле, Эгон 61, 70, 71–72, 283
Шиллер, Чарльз 134–135
Шиндлер, Рудольф Михаэль 144
Шини, Эверетт 78–80; см. The Eight
Шинхара, Кадзуо 239

Шлеммер, Оскар 111, 131–132, 131
Шлихтер, Рудольф 149
Шмидт, Йост 131, 193
Шмидт-Ротлухф, Карл 74–75, 77, 126
Шмидт, Карл 80–81
Шмитхениер, Пауль 148
Шнабель, Джудиан 272, 279
Шнессман, Каролин 216, 223, 223, 244, 245
Шнейдер, Айра 258
Шоненгаузер, Артур 111
Шорт, Элизабет 208
Шоу, Норман 20
Шредер-Шредер Трюс 123
Шрейер, Лотар 131–132
Штёльцль, Гунта 133
Штёртенбекер, Николас 251
Штиглиц, Альфред 115, 135
Шульце-Наумбург, Пауль 81, 148
Шумахер, Фриц 81–82
Шиффенекер, Эмиль 53–54
Шавинский, Александр 159
Шукин, Сергей 69
Эванс, Уокер 166
Эттлинг, Виктор 129
Эдди, Дон 251
Эйтгар, Эйлин 154
Эйт, Алдо ван 206
Эйлок, Эддис 260–261
Эйттон, Майкл 170
Экман, Отто 57
Эко, Умберто 197; см. Arte Programmatica, UFO
Экстер, Александра 108
Элюэй, Лоуренс 216, 217, 220; см. Junk Art
Элмсли, Джордж Грант 22
Эльон, Жан 160
Эмин, Трейси 249; см. YBAs
Эндель, Август 57–58, 58, 82
Энс, Раймон 210; см. Affichistes
Энсор, Джеймс 25, 44, 70, 71
Энсл, Джеки 223
Энстайн, Джейкоб 111
Энштейн, Элизабет 95
Эрбен, Отто 86, 160
Эрик Людвиг, великий герцог Гессенский 58
Эрте (Роман Тиртов) 136
Эстерен, Кор Ван 155–156
Эстес, Ричард 251–252, 251
Этвуд, Чарльз 23, 23
Этчелз, Фредерик 111; см. Group X
Энби, С.Р. 26, 35, 58, 61
Юбак, Рауль 154
Юдин, Лев 105; см. УНОВИС
Юнг, Карл 189
Явленинский, Алексей фон 63, 93, 97; см. Blue Four, Neue Kunstvereinigung München
Якобсен, Арие 183
Якобсен, Роберт 198
Якулов, Георгий 108
Янак, Павел 87; см. Skupina Vtvarných Umelců
Янгерман, Джек 232
Янко, Марсель 116

Янленский, Алексей фон 63, 93, 97; см. Blue Four, Neue Kunstvereinigung München
Якобсен, Арие 183
Якобсен, Роберт 198
Якулов, Георгий 108
Янак, Павел 87; см. Skupina Vtvarných Umelců
Янгерман, Джек 232
Янко, Марсель 116

ЭМИ ДЕМПСИ

СТИЛИ, ШКОЛЫ, НАПРАВЛЕНИЯ

путеводитель по современному искусству

Перевод с английского

Валентина Крючкова

(предисловие, глава 1)

Екатерина Чура

(главы 2–5, словарь)

Внешнее оформление

Николай Калинин

Научный редактор

Наталья Ракова

Редакторы перевода

Наталья Гордеева

Кеннет Макиннес

Редакторы

Татьяна Боднарук

Татьяна Козак

Олег Макаров

Верстка русского издания

Иван Филимонов

Корректор

Ольга Манько

Компьютерная правка

Лейла Гусейнова

Принт-менеджер

Марина Попова

Тираж 3000 экз. Издательский № 53

Издательство «Искусство–XXI век»

119002, Москва,

переулок Сивцев Вражек, д. 14, оф. 4

ISBN 978-5-98051-053-4

Отпечатано в Сингапуре



Mr. T. H. Williams

ИМПРЕССИОНИЗМ•Клод Моне•Пьер Огюст Ренуар•Эдгар Дега•Альфред Сислей•
Писсарро•**ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА**•Уильям Моррис•Джон Рёскин•Чарлз Роберт
Стикли•Уолтер Крайн•**ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА**•Луис Салливен•Уильям ле Барон Джеральд
Лаберд•Мартин Рош•Джон Рут•Джордж Этвуд•Дэниел Бернхэм•**ДВАДЦАТКА**•Джеймс
Фернан Кнопф•Тео ван Риссельберге•Октав Маус•**ДВИЖЕНИЕ ДЕКАДАНСА**•Эббот Махнейл Уистлер•Альберт
Альма-Тадема•**НЕОИМПРЕССИОНИЗМ**•Жорж Сера•Поль Синьяк•Тео
КЛУАЗОНИЗМ•Эмиль Бернар•Луи Анкетен•**АР НУВО**•Чарлз Реннис Маршалл
Луис Комфорт Тиффани•Анри ван де Велде•**МОДЕРНИЗМ**•Антонио Гаэтано
Моро•Поль Гоген•Морис Дени•Данте Габриэль Россетти•Макс Клингер
ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ•**НАБИ**•Пьер Боннар•Эдвард Бернхардт
СИНТЕТИЗМ•Поль Гоген•Поль Синьяк•Эдмон Аман-Жан•Арман
Обрист•Бернхард Панков•Поль де Велде•Ото Вагнер
ФОВИЗМ•Альфред
Андре Дерен•Анри Гатто Гуттусо

Макдоналд-Райт•**ОРФИЗМ**•Робер Делоне•Сон
СУПРЕМАТИЗМ•Казимир Малевич•Любовь Попова•Иван Пуни•**КОНСТРУКТИВИЗМ**•Александр Родченко•Михаил
Мельников•Наум Габо•Антон Певзнер•Варвара

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ•Джорджо де Кирико•Карло Карра•**ВОРТИЦИЗМ**•Уиндем Льюис•
Бжеска•Джейкоб Крамер•Фредерик Этчелз•Эдуард Водсворт•Катберт Хэмилтон•Джессика Дикенс
Уильям Робертс•Анри Годье-Бжеска•**ВЕНГЕРСКИЙ АКТИВИЗМ**•Лайош Каашак•Шандор Бортьяны•
Сано Мохой-Надь•Ласло Перси•Янош Маттиш Теутч•Лайош Тихани•**АМСТЕРДАМСКАЯ ШКОЛА**•Марк
Хаммер•Йохан Мельхиор ван дер Мей•**ДАДА**•Марсель Дюшан•Тристан Тцара•Макс Эрнст•Жак Елюз
Хех•**ПУРИЗМ**•Амеде Озанфран•Ле Кокомен•Ритвелд•**РАБОЧИЙ СОВЕТ ПО ДЕЛУ**•Мендельсон•Герман Финстерлинн•Эрнст
Беллинг•Георг Кольбе•Герхард Мария Сегантини•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•Цезарь Клейн•Генрих Кампенденк
БАУХАУЗ•Вальтер Гропиус•Оскар Мария Розенфельд•**ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА**•Марк Шагал•Хаим Сутин•Жюль Паскаль
Роз•Питер Ауд•Оскар Нивен•Хуго Херинг•Эрих Мендельсон•Эрнст Май•Ханс Шарун•**СЮРРЕАЛИЗМ**•Макс Эрнст

ЭЛЕМЕНТАРИЗМ•Тео ван Дусбург•Кор ван Эстерен•**ГРУППА 7**•Гвидо Фретте•Себастьяно Ларедо•
Джузеппе Терраньи•**M.I.A.R.**•Луиджи Фиджини•Адальберто Либера•Джино Поллини•Джузеппе Торнеглио•
Джузеппе Пагано•**КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО**•Жан Горен•Жан Эльон•Огюст Эрбен•Сесар Делоне•
Эд Рейнхардт•Антон Певзнер•Наум Габо•**МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ**•Питер Блум•Луис Гулль•
Джордж Тукер•Микалоюс Чюрлёнис•**АМЕРИКАНСКИЙ РИДЖИОНАЛИЗМ**•Эдвард Хоппер•Норман
Фостер•**СОЦИАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ**•Диего Ривера•Давид Альфаро Сикейрос•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•
Павел Корин•Вера Мухина•Исаак Бродский•Георгий Курнаков•**АКСЕССУАРЫ**•Лео Бенни•
Александр Меламид•**НЕОРОМАНТИЗМ**•Лев Бакст•Адольф Гитлер•**ИСКУССТВО АУТСАЙДЕРОВ**•Фердинанд
Пол Нэш•**АР БРЮТ**•Жан Дюбоффе•Мэдж Гилл•**ЭКЗИСТИЗМ**•Альберто Джакометти•**ИСКУССТВО АУТСАЙДЕРОВ**•Фердинанд

Массимо Кампильи•**КРУГ**•Отто Барнайс•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•**НОЯБРЬСКАЯ ГРУППА**•
Кандинский•Пауль Кlee•Людвиг Мис ван дер Розе•**ПРЕЦИЗИОНИЗМ**•Чарльз Дикенс•
Ольф Мурон Кассандри•Джон Симпсон•**АКСЕССУАРЫ**•Александр Архипенко•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•
ЭКСПРЕССИОНИЗМ•Ле Кокомен•Якоб Иоханнес ван Гог•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•
Вальтер Гропиус•Людвиг Мис ван дер Розе•**ПРЕЦИЗИОНИЗМ**•Чарльз Дикенс•
Пехштейн•Карл Шмидт-Ротенберг•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•
Кандинский•Пауль Кlee•Людвиг Мис ван дер Розе•**ПРЕЦИЗИОНИЗМ**•Чарльз Дикенс•
Ольф Мурон Кассандри•Джон Симпсон•**АКСЕССУАРЫ**•Александр Архипенко•**СИГНАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА**•
Эдвард Мунк•Альфред Гитлер•**ИСКУССТВО АУТСАЙДЕРОВ**•Фердинанд

ISBN 978-5-98051-053-4



9 785980 510534 >