

# теория искусства. краткий путеводитель

Ричард Осборн  
Дэн Стёрджис

Иллюстрации  
Натали Тёрнер

Москва 2023  
Ад Маргинем Пресс

УДК 7.01(100)(091)  
ББК 85.100,0г(0)  
О-72

Издание выпущено в рамках совместного проекта  
издательства Masters и издательства Ad Marginem.

**masters** *AdMarginem*

Перевод: Анастасия Суслопарова,  
Мари Мишель, Дарья Похолкова  
(мастерская литературного перевода  
Дмитрия Симановского)

Оформление: ABCdesign  
(Наринэ Фарамазян, Екатерина Панкратова)

Осборн, Ричард.

Теория искусства. Краткий путеводитель : пер. с англ. /  
Ричард Осборн, Дэн Стёрджис. — М. : Ад Маргинем Пресс,  
2023. — 192 с. — ISBN 978-5-91103-659-1.  
I. Стёрджис, Дэн.

Авторы увлекательно и достаточно подробно обзоревают споры о сущности искусства всех времен и народов — от росписей палеолитических пещер до постмодернизма. Дополняющие текст высказывания художников, философов и искусствоведов позволяют судить о том, как развивались представления об искусстве на протяжении трех минувших тысячелетий. В результате сложные теоретические проблемы искусствознания оказываются проще, чем мы думаем.

Originally published as Art Theory For The Beginners  
© Richard Osborne, 1996.  
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

# содержание

Введение	5
Слово «искусство»	13
Греки	17
Искусство и религии	24
Ренессанс	35
Изобретение искусства	47
Индустриальный век	76
Модернизм	103
Искусство позднего модернизма	135
Политика идентичности	157
Постмодернизм	162
Инаковость	177
Источники цитат на русском языке	190
Рекомендуемая литература	191

## От авторов

Речь в этой книге пойдет в первую очередь об изобразительном искусстве. Здесь вы найдете краткие и доступные обзоры ключевых вопросов и тем, которые стали предметом внимания художников и теоретиков искусства. Поскольку книга построена преимущественно по хронологическому принципу, некоторые понятия — «истина», «польза», «красота», «форма», «смысл» и др. — обсуждаются в ней не один и не два раза, ведь в разные эпохи о них спорили снова и снова.

Чтобы лучше разъяснить аспекты разных теорий, мы старались использовать как можно больше прямых цитат. В «облачках» такие цитаты всегда заключены в кавычки, а высказывания без кавычек — выдуманные.





# ВВЕДЕНИЕ

Очевидно, что начать лучше всего с определения искусства.  
Что может быть проще?



Пустьяки: искусство — это живопись, скульптура и всё такое. Зачем вообще нужна теория искусства? Всё, что видишь в галереях и музеях, — это оно и есть.

Существует бытовое представление, что такое искусство, но как только вы пытаетесь объяснить, что же такое искусство, это представление начинает рассыпаться или даже полностью рушится. Другой, пусть и связанный с этим вопрос: как определить, представляет ли искусство ценность? Чтобы ответить на эти вопросы, нужна теория искусства: она объясняет, как понять, что перед вами искусство, чем оно отличается от других вещей и для чего нужно.

Знаменитый остроумец *Оскар Уайльд* (1854–1900) однажды сказал:

«Ни один великий художник не видит вещи такими, какие они есть в действительности. А если бы увидел, перестал бы быть художником».



ОСКАР УАЙЛЬД

Получается, что по Уайльду:

Художники видят то, чего не видят обычные люди.

Искусство переизобретает реальность. Оно не отражает вещи «такими, какие они есть».

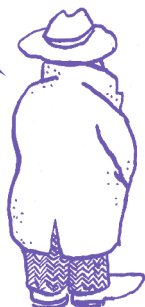
А еще художники — только мужчины!

Представления, лежащие в основе этого с виду легкомысленного высказывания Уайльда, содержат несколько идей, которые, в сущности, и составляют теорию искусства. Своя теория искусства есть у каждого, хотя, может быть, не все об этом задумываются.

# у каждого своя теория искусства

Вот несколько вечных хитов:

Может, я и не очень  
разбираюсь в искусстве,  
но зато знаю, что мне  
нравится!

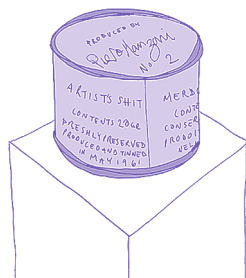


Эта теория ни к чему вас не приведет, поскольку искусство может потребовать размышлений о том, чего вы не знаете или не понимаете.

Представления о том, что делает предмет или переживание привлекательным или красивым, стали известны как эстетическая теория. В соответствии с ней предмет искусства оценивался сам по себе, независимо от своего назначения и приносимой пользы. Но сегодня искусство зачастую не желает быть привлекательным или красивым, наоборот, оно вполне может быть уродливым и даже отталкивающим. Поэтому эстетическая теория, некогда очень важная для восприятия искусства, в наши дни не так уж полезна.

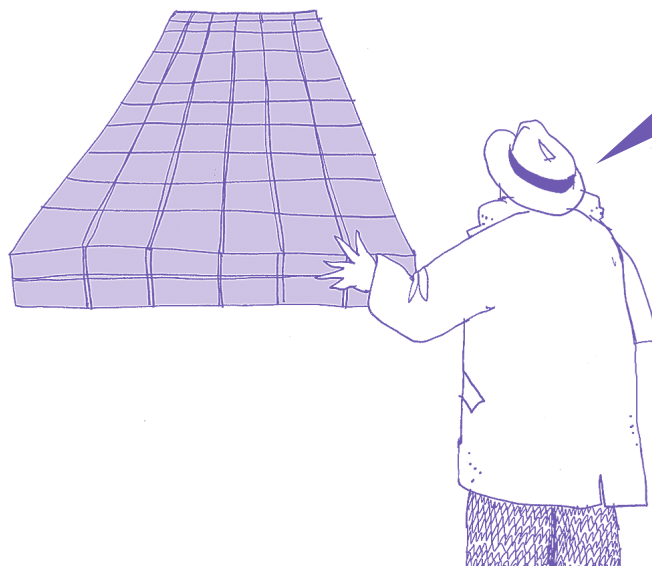


Ну, это точно  
не искусство, ведь  
это же некрасиво.



ПЬЕРО МАНДЗОНИ.  
ДЕРЬМО ХУДОЖНИКА.  
1961

Иногда коммерческую ценность искусства путают с художественной:



Это наверняка произведение искусства, ведь галерее Тейт оно стоило гигантских денег.

КАРЛ АНДРЕ.  
*ЭКВИВАЛЕНТ VIII. 1966*

Итак, стоит помнить, что:



Никто не ценил мои картины, когда я писал их. Сейчас на аукционах они уходят по заоблачным ценам, а я получил за них пшик!

Тут вот такая история: то, что ценится как искусство сейчас, не обязательно будет цениться потом: сегодняшние представления об искусстве, к примеру, сильно отличаются от представлений, скажем, 1960-х годов, не говоря уже о временах Ван Гога или эпохе Ренессанса. А понимание этих отличий только увеличивает наш интерес к искусству.

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ.  
*АВТОПОРТРЕТ  
С ПЕРЕВЯЗАННЫМ УХОМ. 1889*

# так что же такое теория искусства?

Теория — это главным образом анализ, а часто и самоанализ того, что мы видим и осознаем. В свою очередь, теория искусства — это набор принципов, с помощью которых можно проанализировать, почему мы описываем определенные предметы и события как искусство, и выявить общие черты в его произведениях.

Что можно утверждать наверняка:

1. Культурные артефакты создаются в любую эпоху.
2. У современников — и творцов, и публики — складываются некоторые представления об этих культурных артефактах, собственно — это и есть их теория искусства.
3. Следующие поколения обращаются к разным артефактам прошлого и подстраивают под себя представления об этих артефактах. Так появляется уже их собственная теория (истории) искусства.
4. Эта теория (истории) искусства влияет на то, как будут создаваться будущие произведения.



Всякая теория должна быть в состоянии ответить на вопросы, которые ставит перед искусством каждая конкретная эпоха:



Но если в искусстве всё так сложно, почему бы не ограничиться просто историей искусства?



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Но с историей искусства следующая загвоздка: чтобы выстроить ее содержание, нам опять понадобится теория искусства — когда искусство зародилось, что это такое и как оно развивалось. Есть мнение, что начало искусству положили древние греки, а конец — **Марсель Дюшан** (1887–1968), но это всего лишь одна из теорий классического западного искусства, и хотя она завоевала большую популярность, у нее есть и определенные недостатки.



# следующий вопрос: с чего начать?



Искусство началось с наскальных рисунков, активно развивалось в Древней Греции, потом на какое-то время было забыто и заново изобретено в эпоху Возрождения, или Ренессанса. Романтизм привнес в него сугубо личные мотивы, а в наши дни искусство — это видео, инсталляции и всё в таком духе.

Примерно так можно вкратце изложить распространенные представления об истории искусства — которые, конечно, совершенно ошибочны, но в то же время до некоторой степени верны.

Будет заблуждением считать, что существующие сегодня представления об искусстве универсальны, что в них отображаются определенные свойства, которые восходят к древним грекам или более ранним временам. Это ретроспективное представление, в котором история искусства преподносится как движение к универсальности, что само по себе — изобретение эпохи Просвещения.

Однако в каменном веке и в Древней Греции, а также во всех культурах, которые уместились между ними, об искусстве рассуждали не так, как мы. Даже позднее, в эпоху Ренессанса, великие художники размышляли об этом по-своему. У всех были свои теории о собственном творчестве.

Если искусство — это создание совершенных изображений или красивых предметов, почему же тогда мы не можем договориться, что такое искусство?



Договориться, что именно мы называем «совершенным» или «красивым», — вот в чем сложность. И даже если мы договоримся, нужно будет еще решить, что считать картиной или предметом искусства.



А это что еще значит?



Увы, как неоднократно замечал Сократ, что для одного — искусство, то для другого — пес знает что.



Вы о чем?!



Определить, что же такое искусство, почти так же трудно, как определить, что считать совершенным или прекрасным.



Вот уж помог так помог.

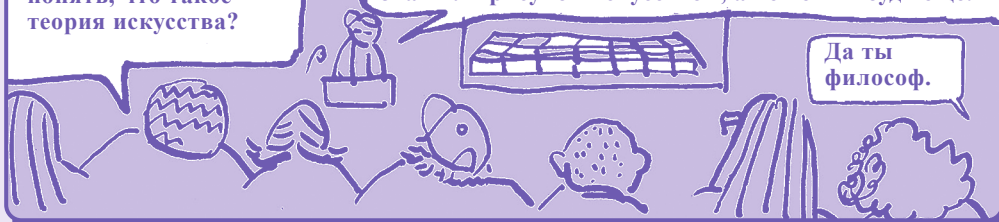




Если у нас нет определения искусства, как понять, что такое теория искусства?

Я бы сказал, что это теория, которая объясняет, почему что-либо становится искусством. Другими словами, почему мы называем предмет, картину, знак или рисунок искусством, а не чем-нибудь еще.

Да ты философ.



Прости, постараюсь выразиться понятнее: раз искусство — это результат человеческой деятельности, то и определение искусства полностью зависит от языка, который тоже создал человек.

Что-то не очень ты стараешься, вышло еще мудренее.



Н-да. Ладно, попробуем еще раз. Искусство — это создание образов или предметов, которые выражают чувства, идеи или религиозные переживания, заставляющие нас задумываться о себе и о мире.



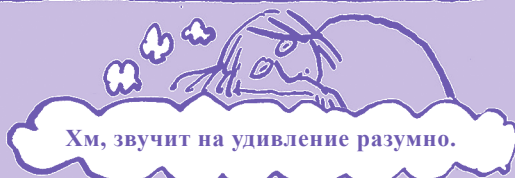
Хорошо, с этим можно согласиться, но как всё это превратить в теорию искусства?



Полагаю, что теория искусства — это попытка объяснить, почему мы, люди, пытаемся создавать священные, прекрасные и наполненные смыслом предметы, которые обогащают нашу жизнь или просто скрашивают наше существование в этом мире.



Хм, звучит на удивление разумно.





# СЛОВО «ИСКУССТВО»



Только посмотрите на эти изысканные цветы! Они так умело подобраны, не находите?



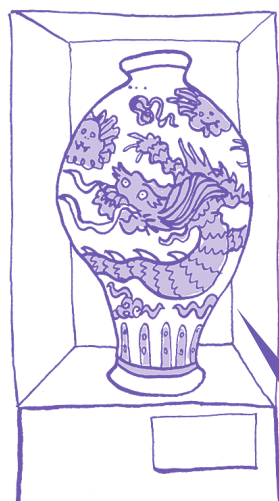
Латинское слово *ars* переводится примерно как «умение» или «техника» — это важно иметь в виду. Если мы хотим найти что-то общее во всех эпохах и культурах, то представление об умело, с использованием определенной техники созданных изображениях и предметах может быть весьма полезным.

Вот одно из определений искусства: любое произведение в свое время было создано или собрано с использованием определенной техники. Не самое блестящее определение, зато хорошая точка отсчета:

так мы помним, что искусство — дело рук человеческих.

Представление, что искусство — это «изобретение», — уже важный подход к его объяснению. Если искусство изобрели, нужно понять, кто это сделал, когда и для чего. Иными словами, нужна теория искусства.

Чтобы разработать теорию искусства, нам нужно задуматься о его природе, понять, как оно развивается и почему приобретает те или иные формы. Ясно, что природа искусства непостоянна и бесконечно меняется с течением времени. А значит, имеет смысл подумать об артефактах, которые люди создавали в разные эпохи, и о смысле, который они в эти артефакты вкладывали.



ВАЗА ДИНАСТИИ МИН. 1431

Что-то вроде: когда горшок — уже не просто горшок?

Ты о чем? Я тебе не какой-то старый горшок!

# искусство до искусства

Опять  
эти люди!



Поскольку до появления великих древних цивилизаций Египта, Ассирии и Греции письменности почти не существовало, мы не знаем точно, как представители этих культур относились к созданным ими артефактам, наделяли ли они их особыми свойствами, как это делаем мы. Без письменности мы не можем судить, чем руководствовались создатели этих артефактов. У нас есть лишь сами памятники культуры и наши толкования.

Мы видим прекрасные наскальные рисунки, сделанные в эпоху **палеолита**, но не имеем ни малейшего понятия, для чего они делались. Древнейшие из известных нам наскальных рисунков обнаружены на западе Франции в Ангулеме и насчитывают около двадцати семи тысяч лет. Пусть они и похожи на некоторые работы Пикассо, мы можем не сомневаться, что создавали их по совершенно иным причинам.

Человек эпохи палеолита, скорее всего, понимал, для чего ему эти рисунки: вероятно, для каких-то магических или ритуальных целей, это было как-то связано с визуальным языком. Такова могла бы быть его теория. Возможно, рисунки должны были помочь ему в охоте на лохматых мамонтов.

Многие недавние исследования наскальной живописи указывают, что она, вероятно, была лишь частью творческой деятельности человека эпохи палеолита. Рисунки часто повторяют тени на стене, значит художники использовали свет от огня, да и акустика в пещерах бывает особенной, поэтому их могли приспосабливать под песнопения.

Единственное, в чем мы уверены, — что доисторическое время длилось очень долго (десятки тысяч лет), и, хотя до нас дошли предметы из пещер **каменного**, а затем и **бронзового века**, датируемые IV веком до н. э., мы можем лишь догадываться, почему каждая культура создавала свои артефакты именно так, а не иначе. Почему некоторые предметы бронзового века так чудесно украшены? Для чего они предназначались? Мы не знаем — у нас есть лишь позднейшие интерпретации и догадки. При этом некоторые доисторические изделия или занятия мы называем искусством.

До греков (III тыс. до н. э. — I в. до н. э.) было три великих цивилизации: **египтяне** у берегов Нила (около 3500 — 30 до н. э.), **вавилоняне** и **ассирийцы** в Месопотамии (около 2400 — 605 до н. э.). Все они, несмотря на свои различия, подарили нам массу прекрасных вещей, которые мы рассматриваем как предметы искусства. Сами они, конечно, не считали эти вещи искусством, по крайней мере, в том же смысле, что и мы, — ведь наша теория искусства появилась не так давно.

Египет был очень изобразительной цивилизацией. Там писали иероглифами — наглядными символами окружающего мира — и создавали прекрасные картины и скульптуры для украшения храмов, пирамид и гробниц. Живописью в Египте занимались искусные мастера. Между письменностью и живописью было много общего: овладев иероглифическим письмом, ремесленники брались за живопись, поэтому их можно рассматривать как части одной дисциплины.

Египтяне изображали знакомый им мир, так что благодаря их рисункам мы можем многое узнать о жизни в Древнем Египте. Они запечатлели жизнь почти богоподобных фараонов и их подданных. Для египетского искусства характерно плоскостное изображение фигур. Сейчас мы называем эту технику «фронтально ориентированной композицией». Фон изображаемой сцены располагался над фигурами. Фараона важно было представить так, чтобы ничего не заслоняло его фигуру. Этот стиль отличается от нашего, но его нельзя назвать простым — наоборот, он довольно сложный: это очень детализированное изобразительное искусство, в котором всё на виду.

Мы не знаем, как египтяне оценивали стоимость своих произведений. Судя по уцелевшим артефактам из крупнейших гробниц

самых прославленных фараонов, ценность была как-то связана с детализированностью, или с *pnf*, что на египетском означало «молодость», «совершенство» и «добро».

Всё время стою  
с развернутыми ногами,  
они скоро отвалятся.



Зато будешь хорошо  
смотреться в вечной  
загробной жизни.

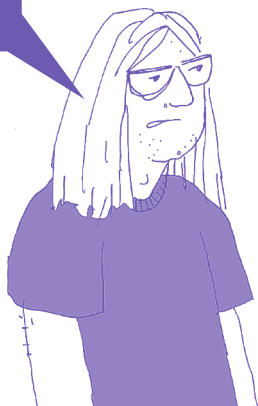


Еще в древнеегипетском искусстве, как и в обществе в целом, ценилась традиция. Египетская цивилизация просуществовала около 3000 лет — невероятно долго, — и египтяне хотели, чтоб идеология и манера исполнения произведения не менялись со временем. Вот почему стилистически египетское искусство в основном однородно.

Древние цивилизации существовали и в районе **Месопотамии**. Вавилоняне и ассирийцы оставили нам много разных предметов. Сохранились прекрасные статуи и резные фигурки, совсем не похожие на египетские. Повседневная жизнь обычных людей не слишком интересовала этих художников, они создавали утонченные произведения искусства со сценами охоты и сражений.

Мы совсем немного знаем о том, каких взглядов на творчество придерживались эти две цивилизации. Мы знаем лишь то, что ничего не знаем, и можем только строить догадки.

Да-да, знаю:  
умри молодым  
и красивым.



## Но есть одно исключение

Фараон по имени **Эхнатон**, который правил сравнительно недолго в XIV веке до н.э., отринул традиции, а именно — египетский пантеон богов. Он стал исповедовать монотеизм, основанный на поклонении солнцу, и приказал закрыть все храмы со старым искусством. Произведения, созданные в эпоху правления Эхнатона, сильно отличаются от традиционного египетского искусства. Они ближе к натурализму и во многом напоминают греческое искусство, на которое и могли оказать влияние. После недолгого правления Эхнатона египетское искусство вернулось к своим традициям. Следующие фараоны отвергли «теорию искусства» Эхнатона.

# греки

Древняя Греция состояла из нескольких динамично развивавшихся городов-государств: Афины, Коринф, Спарта и другие. Их объединяли религия, спорт и открытая новым понятиям и изменениям культура. Им нравилось дискутировать, философствовать, придумывать теории и не стоять на месте. Они создавали выдающиеся произведения искусства: строили дворцы, ваяли статуи, расписывали вазы и даже занимались живописью, большая часть которой, впрочем, утрачена. Учитывая любовь греков к творчеству и дискуссиям, они обречены были стать важной частью теории искусства.

Мы знаем, что у греков, как и у предшествовавших им цивилизаций, не было ни отдельного слова, ни особого понятия для искусства. Ближайшее слово — *technē*, как и латинское *ars*, означает «мастерство» и описывает что угодно, от создания рисунка до вспахивания поля.

В IV веке до н. э. греческий философ **Платон** (около 428 — 347 до н. э.) рассуждал об искусстве в своем *magnum opus* *Государство*. Его теория изложена в десятой главе: он отвергает занятия искусством, так как любое произведение — всего лишь смутное подобие идеала. Согласно его теории идей, истинное — это идея за пределами действительности. Поскольку действительность —

это лишь копия идеала, поэтому искусство — копия копии, а значит — еще дальше от идеала. Таким образом, искусство, по Платону, противоречит истине, оно — просто забава, которую не стоит принимать всерьез. А вот **Аристотелю** (384–322 до н. э.), который принадлежал уже к следующему поколению, идея изображения не претила:

«Искусство —  
убогое дитя убогих  
родителей»

«Искусство завершает то,  
что природа завершить  
не в состоянии.  
Художник дает нам  
возможность познать  
неосуществленные  
цели природы».



ПЛАТОН

АРИСТОТЕЛЬ

На фреске Рафаэля *Афинская школа* (1509–1511) Платон указывает на небеса как на источник своих идей. Аристотель же указывает на землю, так как его наблюдения основаны на реальности.

# аристотель и искусство

В отличие от Платона, Аристотель не считал искусство жалкой забавой, но видел в нем способность показывать нам внутреннее значение вещей. Он писал не о изобразительном искусстве, а о поэзии, но его взгляды можно связать с искусством, поскольку он много говорит о «**мимесисе**» — «подражании» в переводе с греческого. Именно это представление об искусстве как переложении или копии надолго укоренилось в западном мире. По Аристотелю, чем точнее скопирован предмет изображения, тем лучше. Искусство должно стремиться к «единству». Произведение искусства должно быть само по себе «законченным», не требовать дальнейших дополнений и усовершенствований и обращаться как к чувствам, так и к разуму. Как и Платон, он считал, что красота — объективное, присущее предмету качество, а не существующее только в нашем восприятии.

## миметическая теория искусства

Миметическая теория искусства отражена во многих греческих сказаниях, самые известные из них — о Зевксисе и Паррасии и о девушке из Коринфа.

Греческие живописцы Зевксис и Паррасий устроили состязание, чтобы определить, кто из них сильнее в живописи и кто сможет точнее изобразить предмет. Зевксис написал виноград так правдоподобно, что птицы пытались его клевать. Паррасий же одурачил соперника изображением занавески, которую Зевксис хотел отдернуть, чтобы открылась картина. Паррасий выиграл.

Ты что, с кем-то еще встречалась?



Римский писатель **Плиний Старший** (23–79 н. э.) в своей *Естественной истории* приводит греческую легенду об изобретении рисунка. Когда возлюбленный одной девушки из Коринфа собирался в дальние края на войну, она увидела, как его тень падает на стену комнаты от свечи. Тогда она взяла уголек и обвела тень, создав тем самым точное подобие, или миметическое изображение.

# лучше быть красивым?



Несмотря на разные взгляды на искусство, Платон и Аристотель сходились в том, что всё должно стремиться быть полезным и красивым. Платон рассуждал о красоте в категориях «пригодности» и «пользы» предмета с точки зрения его назначения. Другими словами, вещь будет красивой, если подходит для своего предназначения. Эта идея «функционализма» проходит через всю историю западного искусства. Сходным образом Аристотель считал, что предметы должны обладать единством формы.

Это ставит основной теоретический вопрос: связаны ли красота и польза? Представление о красоте как о функциональном дизайне сохраняется и по сей день. Вспомните хотя бы модернистов школы Баухаус, которые продвигали идеи «экономичности формы», «верности материалу» и представление о том, что «форма следует за функцией».

Проблема функционального подхода в том, что он не объясняет, почему бесполезные вещи бывают красивыми.



# греческое искусство глазами критянина

Историю западного искусства нередко отсчитывают с наших любимых греков. Ничего удивительного.

Чем же нам так нравятся греки?



Вот опять эти разговоры о греках. Я, вообще-то, критянин, принадлежу великой догреческой цивилизации.

Греки, так или иначе, изобрели философию, историю, поэзию, драматургию, демократию, политику и искусства. Вот, собственно, и всё, что они для нас сделали.

Тогда что такого важного в греческом искусстве?



Их изображение человеческого тела стало своего рода квантовым скачком в художественном воспроизведении.

Они создавали предметы искусства совершенно иначе, чем это делали до них, это была куда более тонкая работа. В отличие от предшествующих культур с их формализованным, абстрактным и зачастую двухмерным искусством, греки стали изображать человеческое тело во всех подробностях, реалистично и естественно.

А по-русски можно?





«Достижения греков в искусстве непропорционально выше, чем в общественном развитии».

«Во всей истории нет ничего более удивительного и ничего более трудного для объяснения, чем возникновение греческой цивилизации».

А можно простым языком?



КАРЛ МАРКС  
(1818–1883)



БЕРТРАН РАССЕЛ  
(1872–1970)



У греков появился совершенно новый способ восприятия и изображения мира. Это уникальное историческое явление, которое повлияло на римский и весь классический мир. Дух этой классической эпохи позже был забыт, а потом воскрешался во время разнообразных ренессансов.



Почему же о нем не вспоминали до эпохи Ренессанса?



Это как-то несправедливо.



Вообще-то, классическую эпоху для себя вновь открывал только западный мир, а восточные и арабские страны помнили о ней всегда. Запад же традиционно учитывает только свой взгляд на историю и теорию.



# римское и позднеклассическое искусство



Я — греческий бог,  
а не садовая скульптура.

«Я бы предпочел, чтобы после  
моей смерти люди спрашивали,  
почему мне не поставили памятник,  
а не за какие заслуги поставили».



КАТОН СТАРШИЙ

Римляне — завоеватели Греции — были поражены изысканностью и красотой греческого искусства. Многие произведения они привезли в Рим в качестве военных трофеев и выставили их на площадях и в садах, тем самым вырвав греческое искусство из привычной для него среды. Когда статуи вывезли из храмов и выставили трофеями, их значение изменилось.

Римляне не послушали Катона и начали копировать награбленное. Сегодня многие произведения классической эпохи трудно с уверенностью разделить на греческие и римские. **Император Август** (63 до н. э. — 14 н. э.) охотно продвигал греческое искусство, и его теорию можно свести к лозунгу «Лишайте греческое искусство его родного контекста и делайте больше искусных копий!»

Тем не менее кое-что свое римляне всё же придумали, а именно — скульптурный портрет граждан. Статуя римского императора Марка Аврелия (II век н. э.) на Капитолийской площади в Риме является одновременно и портретной и политической скульптурой. Так что конные статуи полководцев почти в каждом городе Запада — заслуга римлян.

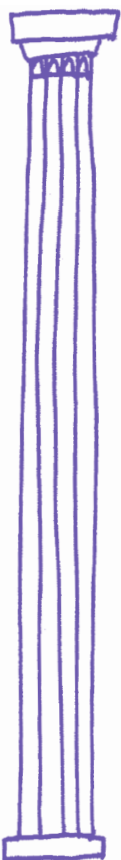
В **позднеклассический** период как греческое, так и римское искусство стало еще более стилизованным. Речь идет уже не столько о точном миметическом изображении и красоте, сколько о выражении ясного психологического и эмоционального посыла. Это весьма экспрессивное искусство, которое значительно отличается от ранних классических работ. Это движение — или упадок — от одного стиля к другому стало важным аспектом теории развития искусства.

Однако не все римляне прониклись греческим искусством.

**Катон Старший** (234–149 до н. э.) считал, что и Греция и ее искусство развращают. Он родился в семье простых земледельцев, но смог возвыситься до военачальника.

Стремясь к созданию истинно римской республики, он отвергал любые греческие влияния.

# античность



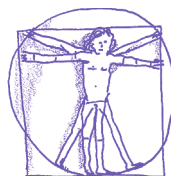
Классический период ставит ряд ключевых для теории искусства исторических вопросов и проблем.

1. Хотя греки и римляне не рассуждали об «искусстве» в нашем понимании слова, у них, очевидно, были какие-то представления об искусно выполненных или красивых предметах, созданных ремесленниками и умельцами.
2. Мифология отражает интересные представления и примеры творческих способностей богов; фактически это непроговоренная теория искусства. В греческих мифах **Орфей** показан божеством, музыка которого очаровывает мир: ее могущество можно приравнять к силе искусства. Иными словами, люди придерживались мифологического мышления.
3. Греки по-настоящему старались передать человеческую природу через искусство и показать «характер», «дух» и «чувства». Соответственно, мы видим зарождение всех теоретических вопросов о том, что такое искусство и как оно «действует».
4. Греки же ввели понятие «вдохновение», которое относится к творческим идеям художника и связано с представлением о генальности. В *Естественной истории* римский писатель Плиний рассуждал о силе изображения и иллюзиях, возвращаясь тем самым к вопросу о мимесисе, или о подражании реальности. Это затрагивает сложный вопрос о том, как работает искусство и как оно показывает известный нам мир.
5. Единственный дошедший до нас законченный трактат об искусстве — *Десять книг об архитектуре* римского автора **Витрувия** (около 70 — 15 до н. э.). То есть большую часть наших представлений о том, что греки и римляне думали об искусстве, мы черпаем из обрывочных текстов, комментариев и высказываний философов тех времен. Или из приписанных им высказываний.

Ваш Леонардо  
спер все мои  
лучшие идеи!

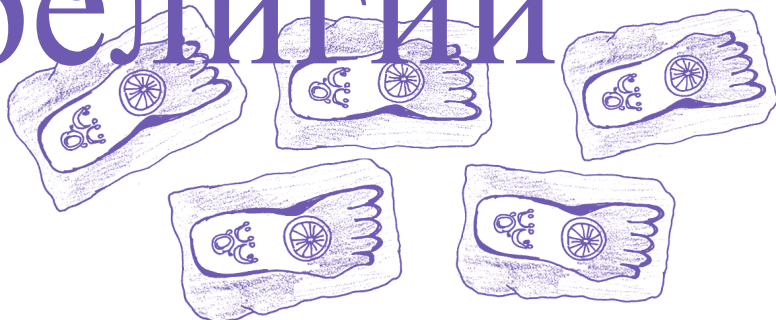


ВИТРУВИЙ



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.  
ВИТРУВИАНСКИЙ ЧЕЛОВЕК. 1492

# Искусство и религии



К 476 году н. э., когда рухнула Западная Римская империя, в мире существовало множество процветающих культур с самыми разными традициями. Искусство Востока складывалось в большей степени под влиянием религиозных идей, а также стилизованных и символических изображений. При всем своем многообразии восточная философия более целостная, а поэтика и идеал интересуют ее больше, чем западную. Многое в восточном искусстве зиждется на созерцании природы, которое помогает размышлять о главном.

## буддизм

В 500 году до н. э. на Индийском субконтиненте появился святой по имени **Сиддхартха Гаутама** (около 563–483 до н. э.), который отказался от жизни в роскоши ради жизни в простоте и медитациях. Однажды Сиддхартха сидел под деревом и в созерцании достиг просветления. Следующие поколения стали называть его Буддой, то есть «Пробужденным». Философия его была очень проста: чтобы достичь счастья и покоя в мире, людям нужно перестать стремиться к вещам и отказаться от желаний. Если они смогут это сделать, то достигнут нирваны.

Чтобы проникнуть в суть вещей, буддийские художники отказывались от поверхностного восприятия: копирование реальности не так важно, как духовные ценности, которые можно извлечь из самого процесса изображения. Раннее буддийское искусство было очень близко к учению Будды. Например, сущность учения — Благородный Восьмеричный Путь — изображали символически — в виде колеса, а иногда и просто вырезали отпечатки его ног, чтобы показать след, который идеи Будды оставили в мире.

Другими словами, в раннем буддийском искусстве изображения самого Будды почти не встречались. Его художественные воплощения появляются лишь после завоеваний **Александра Македонского** (356–323 до н. э.), с которыми на Индийский субконтинент проникает древнегреческая культура.

Однако буддизм не ограничивался только Индией. Он распространился по всему Востоку: сначала в Китае, а затем и за его пределами. В каждом регионе вырабатывался собственный, местный извод искусства, который на свой манер славил Будду и его учение. Например, в Японии буддизм примечательным образом скрестился с синтоизмом — древними верованиями, основанными на поклонении предкам. В синтоистских храмах не только не было никаких предметных изображений, но раз в двадцать лет все предметы искусства в этих святилищах уничтожались. Согласно синтоистской теории, искусство должно быть недолговечным и беспредметным.

## КИТАЙ

Наряду с буддизмом в огромной Китайской империи существовали два других великих учения: даосизм и конфуцианство. Эти три направления в целом не противоречили друг другу. Великий учитель **Конфуций** (около 551–479 до н. э.) разработал философию о том, как всем жить в мире и гармонии. Суть его учения состояла в уважении традиций, семьи и достойном поведении. В сравнении с системой Конфуция учение **Лао-цзы** (сер. I века до н. э.) отличалось большей духовной направленностью и мистицизмом. Он говорил об особой жизненной силе — **дао**, — которая живет в мире повсюду, и считал, что люди должны чтить эту силу, подобно тому как трава пригибается от силы ветра.

## ДАОСИЗМ

Учение Лао-цзы обращалось и к духовному, и к сверхъестественному. В свою очередь, даосское искусство, хотя и разделяло некоторые идеи буддистского — например, просветление через медитацию, — в других вопросах значительно от него отличалось. Буддист не стремится ничем обладать, кроме осознания, что нет ничего, чем стоит обладать, и это осознание приходит вместе с просветлением.

Сами  
вы фантастические!

Но не таков даосский мудрец: он ищет особого знания, которое отдалит его от мира. Даосы больше, чем буддисты, интересовались реальным миром. Они часто рисовали драконов или волшебные сценки, то есть предметное изображение — пусть и фантастическое — для даосского художника было весьма важным.

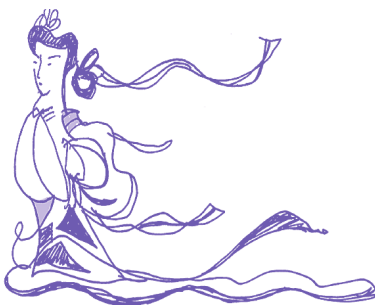


# конфуций в китае



конфуций

«Направляйте свои усилия к дао, поддерживайте себя его живой силой, храните бескорыстное человеколюбие и предавайтесь искусствам. Ученик, который стремится к дао, никогда не должен пренебрегать искусством, но должен находить в нем наслаждение, и ничего, кроме него. Живопись — то же искусство. Когда в нем достигну совершенство, уже не различить, то ли искусство — это дао, то ли дао — искусство».



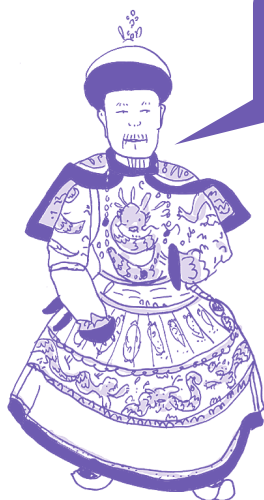
В Аналектах Конфуция (Беседы и суждения, около 500 до н. э.) дается представление о живописи, которое стало общепринятым для китайской художественной традиции. Эта книга использовалась в качестве предисловия к большому Каталогу императорской коллекции живописи VI–I веков до н. э.

Конфуций недвусмысленно говорит, что искусство состоит в «делании», или «творении». Это характерно и для даосизма, и для

буддизма. В самом «творении» искусства и заключено совершенство.

Собственно, искусством может быть и дословно переписанное высказывание Конфуция, выполненное каллиграфическим письмом и самим своим совершенством выражающее философскую абстракцию.

Согласно Конфуцию, ученые, благородные и знатные мужи должны заниматься искусством, чтобы воспитывать свой характер и понимать «суть вещей». Искусство для них — способ самосовершенствования и духовного созерцания.



Где мой рабочий халат? Самое время для занятий искусством.



# на западе классическое искусство было забыто



После падения Римской империи Западная Европа погрузилась в то, что деликатно называют Темными веками.

А если не деликатно?



Не дерзите, молодой человек. В эти действительно темные века даже свечи считались греховными и были под запретом.



Хорошо, но что это означало для искусства? Кроме того, что ночью уже не порисуешь.



Все забыли греческое и римское искусство, его идеи и приемы, и теперь живописцам приходилось соблюдать христианский канон, то есть отражать идею божественного и славить Создателя. Светское искусство тоже существовало, но в ограниченном количестве, церковь и государство тогда были тесно переплетены. Можно сказать, что основной идеей практически всего искусства стало прославление Бога.





# Восточная империя

Римская империя рухнула только на Западе, а Восточная Римская империя (Византия), основанная в Константинополе в IV веке, просуществовала до 1453 года, когда была захвачена турками. После падения Рима Константинополь (другое название — Византий) стал крупнейшим и самым цивилизованным из городов Средиземноморья. Кроме того, это был христианский город, и до нас дошло именно христианское искусство Византии. В ту эпоху христианская доктрина искусства была незамысловата — **папа Григорий I** (около 540 — 604) провозгласил в Риме: «Изображения в церкви нужны затем, чтобы не знающие грамоты могли увидеть на стенах то, что не способны прочесть в книгах».

На мозаиках в византийских церквях мы видим изобилие: много света и цвета. Эти яркие, вдохновляющие и поучительные изображения должны были внушать почтительный трепет. Богатый декор играет очень важную роль: так передается сила и власть христианства и церкви.

По всей Восточной империи очень популярными стали иконы — буквальное изображение Иисуса Христа или какого-либо святого. Они были выполнены в едином стиле и согласно единым правилам, поскольку художник должен был отразить не мирской взгляд, а замысел Всевышнего. Иконы считались творением божественной силы, а не рук человеческих, и поэтому любое проявление художественной индивидуальности не одобрялось.



ХРИСТОС  
ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ. 1185



# иконоборчество

Идея отделения чудесных икон от рукотворных изображений играла ключевую роль в ранней Восточной церкви. Вопрос, может ли сакральное быть написано красками, обсуждался не единожды. Десять заповедей, данные Моисею, на этот счет не оставляют никаких сомнений:



«Не сотвори себе кумира и не создавай никакого изображения того, что на небе вверху, что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им».

ЧАРЛТОН ХЕСТОН  
(В РОЛИ МОИСЕЯ)

Некоторые византийские императоры — например, **Лев III** (около 680 — 741) и **Константин V** (718–775) — считали, что любые религиозные изображения поощряют **идолопоклонство** и потому кощунственны. Идолопоклонство считалось языческим грехом, и в Господнем откровении Моисею оно было недвусмысленно запрещено. В результате в течение VIII–IX веков почти все мозаики и иконы в церквях Византийской империи были разрушены, а с ними и большинство монастырей, где их создавали. Иконоборчество, то есть уничтожение религиозных изображений, происходило не раз на протяжении мировой истории, поскольку Моисея как пророка чтят и иудеи, и христиане, и мусульмане. Иконоборческий спор заключался в разных прочтениях библейского текста (и христианских теорий). Обе стороны видели разницу между образом и тем, что он выражает. Но иконоборцы считали, что икона имеет одну цель — выдать себя за Бога, и поэтому она, как и само идолопоклонство, объявлялась кощунственной. Иконопочитатели же полагали, что раз изображение есть всего лишь воспроизведение облика, то сотворить кумира, подобного Богу, невозможно, следовательно, и само обвинение в идолопоклонстве бессмысленно. Иконоборчество — важное явление для понимания теории искусства. Оно наглядно показывает, насколько могут отличаться интерпретации одних и тех же идей и как по-разному теоретические позиции могут влиять на происходящее в изобразительном искусстве. Если бы иконоборчество не было прекращено Константинопольским собором в 843 году, когда случилось так называемое Торжество Православия, религиозные образы в искусстве могли бы больше и не появиться. Неизвестно, было бы у нас западное искусство.

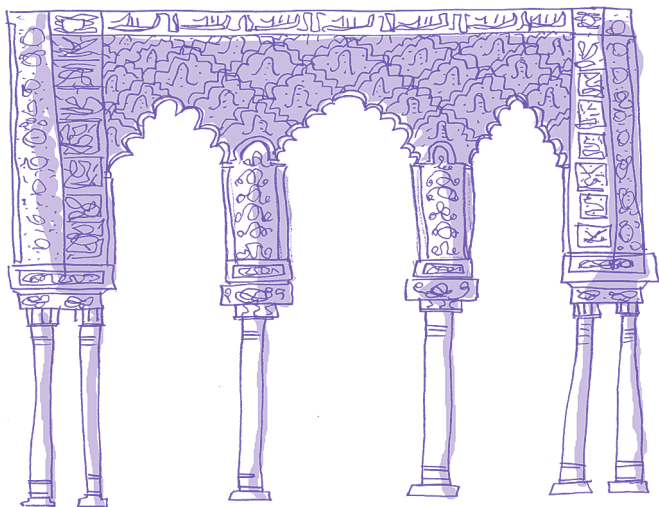
# Исламское искусство

Ислам — относительно молодая религия, если сравнивать с буддизмом, даосизмом и даже иудаизмом и христианством, но почти сразу после появления он стал могущественной силой.

Ислам — религия мусульман, и в переводе с арабского это слово значит «предание себя воле Бога» — или Аллаха. **Пророку Мухаммаду** (570–632) рядом с Меккой, которая сейчас находится в Саудовской Аравии, дважды явился ангел Джibrил (Гавриил). И пророк понял, что через эти видения с ним напрямую говорил Бог. Важно отметить, что последователи Мухаммада расселились по огромной территории: от Испании и Северной Африки, через Ближний Восток и до Юго-Восточной Азии. В результате чего возникло множество различных видов мусульманского искусства — от традиционного фольклора до произведений весьма искусных художников и мастеров.

Исламское искусство отвергало западный натурализм, поэтому для многих произведений характерны абстрактные, геометрические, цветочные и декоративные мотивы. Напрямую учение Мухаммада не запрещало изобразительное искусство, но в **Коране** (сура 42, аят 11) говорится: «(Аллах) творец небес и земли <...> Нет никого подобного Ему». Вкупе с более поздним противостоянием идолопоклонству это привело к тому, что в исламской художественной традиции люди или животные не изображаются. Тем не менее кое-какие исключения встречаются, например существует даже несколько изображений собственно Аллаха.

Исламское искусство, несомненно, сильно отличается от основных восточных и западных традиций. Оно стоит на идее о том, что предназначение искусства — славить Аллаха с помощью красоты и художественных текстов. Из всех видов изобразительных искусств больше всего ценится каллиграфия. Всевозможные поверхности часто украшают цитатами из Корана. Эти цитаты образуют изощренные и сложные рисунки, в основе которых лежит «сакральная геометрия».



# сакральная геометрия



ЕВКЛИД

$$\begin{aligned} a(b+c+d+\dots) &= ab+ac+ad+\dots \\ (a+b)^2 &= a^2+b^2+2ab \\ (a+b)^2 &= a^2+b^2+2ab \\ (a+b)(a-b)+b^2 &= a^2 \\ ab + \left[ (a+b)/2 - b \right]^2 &= \left[ (a+b)/2 \right]^2 \\ a^2 - x^2 &= b^2 \end{aligned}$$



ПИФАГОР

$$a^2 + b^2 = c^2$$

В мусульманском обществе искусство отражает не только культурные ценности, но и — что даже важнее — взгляды мусульман на духовную сферу, гармонию Вселенной, жизнь в целом и взаимоотношения между ее частями и целым. Там ценится гармония формы, назначения и эстетики. Эта гармония — крайне самобытное явление. Она не предполагает изменения, поэтому делает искусство в некотором роде статичным. Однако вариации столь характерного для искусства ислама единства формы, стиля, техники и назначения почти безграничны. В основе большого количества этих вариаций и моделей лежит математика, которая зародилась на Индийском субконтиненте и в арабских странах. Здесь стоит заметить, что даже наши западные цифры — арабского происхождения, а слово «алгебра» произошло от названия книги мусульманского математика **аль-Хорезми** (780–850 н. э.) *Аль-джебр ва-ль-мукабала*. Мусульманская наука видела связь между священными текстами и математическими вычислениями, включая геометрические, которые, в частности, проявлялись в ходе наблюдения за планетами. Одно из величайших изобретений мусульманского мира — это понятие «нуля», которое сделало возможными гораздо более сложные расчеты, ранее непредставимые. Исламские ученые переняли греческую философию и математику, а потом распространили и передали эти знания следующим поколениям. Развитие математического анализа хорошо сочеталось в исламе с аскетичным духом этой религии. Труды древних греков **Евклида** (325–265 до н. э.) и **Пифагора** (580–550 до н. э.), а также работы Аристотеля одними из первых были переведены на арабский язык. Именно благодаря этим переводам Запад позднее снова открыл для себя большую часть классического наследия.

# христианское искусство

Что было в Средние века?



Люди уставали и много спали...



Нет, было ли у викингов искусство? Ну или просто средневековое искусство?



В этот период, который мы так расплывчато называем Средними веками, в западном искусстве происходило нечто любопытное. В каком-то смысле оно стало больше похоже на восточное искусство, которое обращалось к широкому религиозному контексту. Господство христианской мысли привело к тому, что теологическая идея о создании человека Всевышним изменила древнегреческую концепцию натурализма, и теперь всё должно было подчиняться этой идее.

Ух ты, как в *Звездных войнах*!



Христианское искусство в эти времена стало довольно пропагандистским, оно славilo Бога и рассказывало историю христианства неграмотной публике. Это было похоже на гигантский обучающий комикс.



# средневековое искусство

В бурные времена после падения Римской империи на Западе появилось несколько европейских королевств, которые объединяла одна религия — христианство. В самом начале средневековое искусство стилистически было простым, но уже немного позднее — в эпоху **Каролингов** (800–870 годы, во время правления Карла Великого) и господства **романики** (XI–XII века) возникает глубокий интерес к классическим и восточным формам. Эти веяния были принесены в первую очередь крестоносцами, которые открыли исламскую культуру, когда сражались за «освобождение» Гроба Господня в Иерусалиме от мусульман. В искусствоведении **готикой** называют искусство и архитектуру XII–XIV веков — термин произошел от художников позднего Ренессанса, которые считали эти ранние художественные образцы такими незамысловатыми, будто они были созданы варварами, то есть готами.

Готическая архитектура — это большие соборы с остроко-  
нечными арками и арбутанами, а также с затейливой скульптурой  
и красивым декором. Благодаря сложным инженерным решениям  
в готических соборах появились гигантские витражные окна. **Аббат**  
**Сугерий** (1081–1155) оставил нам детальное описание усовершен-  
ствований, которые он провел во французском соборе Сен-Дени  
(один из первых готических соборов). Он наполнил его драгоцен-  
ностями и произведениями искусства, которые символизировали  
«божественный свет». Так под конец готического периода возник  
стиль, известный как «**интернациональная готика**». Для религиоз-  
ной живописи и скульптуры в этом стиле характерны изысканность,  
богатые цвета и декоративность.

У меня тоже  
бывали  
мрачные  
периоды.



ГОТ



ГОТИКА

Однако некоторые средневековые богословы были против щедро украшенных готических церквей. **Святой Бернард Клервоский** (1090–1153) был совершенно не согласен с аббатом Сугерием и считал, что это новое веяние чрезмерного украшения отвратит людей от молитвы, поскольку подчеркивает мирское богатство, тогда как деньги должны идти на помощь бедным.

Другой христианский мыслитель, святой **Фома Аквинский** (1225–1274), пытаясь объяснить божественный порядок, который он видел в мире, создал новое направление схоластики. Всё связано со всем: между Богом, природой и человеком существуют особые связи и особый порядок. Поскольку Бог — великий творец, человеческая способность творить — только тень его силы творения. Ее можно увидеть и в скульптуре, и в живописи, и в хорошо выполненной ремесленником вещи. Как и древние греки, эти средневековые творцы считали, что нет существенной разницы между искусством и множеством других умений, и трудились для Бога. Художники принадлежали к гильдиям, как и любые ремесленники — от плотников до пекарей, и все стремились славить Господа через совершенствование в своем ремесле. Фома Аквинский ценил красоту, которую видел в природе, и приписывал ее божественному началу. Красота, по Аквинскому, основана на целостности, пропорциях и ясности, — а это древнегреческие идеи, — и эти понятия он тщательно увязывает с христианской верой. Красоту, как считал он, гораздо легче найти в творениях Всевышнего, нежели человека, поэтому художник или ремесленник может лишь стремиться к недостижимому совершенству.

Для многих произведений средневекового искусства характерен **символизм**. Различные предметы использовались, чтобы через них выразить нечто иное: под овечкой имелся в виду Иисус Христос, а белая лилия означала чистоту или непорочность. Прибегая к такого рода символизму, художники пытались выразить общие свойства вещей, и эта идея тоже родом из Древней Греции. В Средневековье она развилась в трансцендентную философию, где всё связано с Богом и жизнью Христа.



«Всё, что я написал, кажется мне трухой, с точки зрения того, что мне было открыто».

СВ. ФОМА АКВИНСКИЙ

# ренессанс



- 1 АПОЛЛОН
- 2 СОКРАТ
- 3 ПЛАТОН
- 4 АРИСТОТЕЛЬ
- 5 МИНЕРВА
- 6 СОДОМА
- 7 РАФАЭЛЬ
- 8 ПТОЛЕМЕЙ
- 9 ДИОГЕН
- 10 МИКЕЛАНДЖЕЛО
- 11 ПИФАГОР

ФРЕСКА РАФАЭЛЯ. АФИНСКАЯ ШКОЛА (1509) В ВАТИКАНЕ ПОСВЯЩЕНА ГРЕЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ, ПОВЛИЯВШЕЙ НА ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕНЕССАНС

Слово «ренессанс» переводится как «возрождение» и используется для обозначения эпохи, когда художники заново открывали искусство и философию классического периода. Современные исследования норовят отодвинуть повторное обретение классической эпохи всё дальше в прошлое. Есть несколько ранних ренессансов, например — Каролингский ренессанс и Проторенессанс XII века, и только после этих двух приходит тот самый Ренессанс. Значимость **итальянского Ренессанса** XIV–XVI веков для истории западного искусства неоспорима. А **Высокий Ренессанс**, когда творили **Микеланджело** (1475–1564), **Рафаэль** (1483–1520) и **Леонардо да Винчи** (1452–1519), — на самом деле конец этого периода. Но этот Ренессанс не ограничился Италией и быстро распространился на Северную Европу.

Возникновение Ренессанса в Италии отчасти объясняется политикой: Италия в те времена, в отличие от остальной Европы, состояла не из королевств или феодальных владений, а из городов-государств с республиканскими формами правления. То есть города конкурировали и торговали друг с другом. Появлялись новые богатые меценаты вроде флорентийцев **Медичи** — банкиров и дельцов, которые покровительствовали художникам и поэтам и заказывали у них произведения искусства.



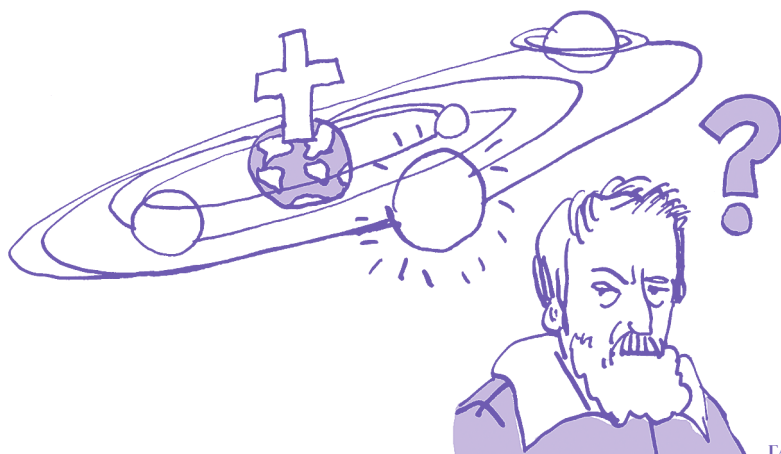
# гуманизм

Гуманизмом называют систему взглядов, которая легла в основу итальянского Ренессанса. Дословно «гуманизм» означает изучение классических текстов — *Literae Humaniores*.

Благодаря изучению классических текстов люди задумались о себе самих и вместо Бога поставили в центр интеллектуальной картины мира человека. В этих текстах видны традиции скептицизма — критического отношения к догмам. В платоновском диалоге *Евтифрон* философ Сократ даже задается вопросом, справедливы ли боги. Это наполнило ученых Ренессанса верой, что человек может мыслить независимо от Бога. Возрождение интереса к классическому периоду стало, по сути, возрождением классического духа Афин — города, где ученые и граждане обсуждали разные темы, интересовались всем подряд и были свободны. Разум был нужен не для того, чтобы отстаивать религиозные догмы, а для того, чтобы учиться у жизни.

Вера в человеческий разум вдохновила независимые научные исследования, которые привели к новым потрясающим открытиям. Это было время прогресса в медицине; немец **Иоганн Гутенберг** (около 1398 — 1468) изобрел в 1450 году печатный станок, который сделал производство книг автоматизированным процессом; изобрели (точнее, переизобрели — потому что открытие принадлежит Китаю) порох, изменивший саму природу войны. Тогда же началась эпоха Великих географических открытий: генуэзец **Христофор Колумб** (1451–1506) отплыл на запад в поисках короткого торгового пути в Китай и Индию и в 1492 году случайно наткнулся на **Америку**.

На излете эпохи Ренессанса **Галилео Галилей** (1564–1642) с помощью изобретенного им телескопа доказал, что Солнце не вращается вокруг Земли, а следовательно, Земля не является центром Вселенной. Этим он скомпрометировал церковные представления о божественном мироздании, в центре которого находится венец божьего творения — человек.



ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕЙ



# художник в эпоху ренессанса

«Живописцам, равно и поэтам, всё дерзать искони давалось полное право».



ГОРАЦИЙ

В эпоху Ренессанса художник из простого члена средневековой гильдии превратился

в интеллектуала или даже гения. Пусть образ гения и зародился в классический период, раскрутился он по-настоящему во времена Ренессанса. Гений виделся в первую очередь личностью с врожденными, а не приобретенными способностями, и такой акцент на индивидуальность явно противоречил коллективизму гильдий. В самом начале эпохи Ренессанса — около

1390 года — художник **Ченнино Ченнини** (1370–1440) написал первый итальянский трактат о живописи, *Книгу об искусстве*. Он учился во Флоренции и был последователем художника **Джотто** (1267–1337). В своем трактате Ченнини написал о практических аспектах живописи и о том, как менялось положение художника от рядового члена гильдии к свободному духом мастеру. В этом он вторит древнеримскому поэту **Горацию** (65–8 до н. э.), чей принцип «поэзия — как живопись» станет важным для Ренессанса, поскольку подчеркнет творческую значимость поэтического воображения.

## признание греции и рима

«Андреа Мантенья всегда придерживался того мнения, что хорошие античные статуи более совершенны и прекрасны, чем мы видим в природе. Он считал, что мастера античности собирали в одной фигуре все совершенства, которые редко сочетаются в одном и том же теле, и таким образом создавали фигуры непревзойденной красоты».

Несомненно, античный мир приводил мыслителей Ренессанса в благоговейный трепет — он вдохновлял, давал нужные ответы и был вершиной челове-

ческих достижений. Поэт эпохи Ренессанса **Петрарка** (1304–1374), который посвятил много времени поиску и публикации классических текстов, ввел в обращение термин «Темные века», чтобы обозначить бесплодный с точки зрения достижений период после падения Рима. Тот факт, что христианин Петрарка считал языческий Рим в высшей степени культурным, показывает, насколько Ренессанс ценил человеческие свершения. По утверждению ренессансного живописца и писателя **Джорджо Вазари** (1511–1574), художник **Андреа Мантенья** (1431–1506) считал, что античные скульптуры превосходят саму природу!



ДЖОРДЖО ВАЗАРИ



АНДРЕА МАНТЕНЬЯ

# практические теории искусства ренессанса

Чтобы лучше понимать увиденное, творцы Ренессанса разработали ряд практических теорий. Они стремились создавать произведения, которые были бы в высшей степени миметическими (подражательными), но в то же время сохраняли поэтическое воображение.

## рисунок и цвет

Теоретик искусства эпохи Ренессанса **Франческо Ланчилотти** выделил в своем трактате (1509) четыре отдельные составляющие живописи: рисунок, цвет, композиция и художественное воображение.

Разделение рисунка и цвета — важный вопрос для всей теории искусства Ренессанса. Изначально разделение возникло по практическим причинам — два процесса выполнялись по отдельности. Позднее рисунок начали считать рациональной формой выражения, а цвет — эмоциональной. В том числе поэтому художник и писатель Вазари поддерживал ренессансных художников Рима и Тосканы (например, Микеланджело), для которых сам рисунок был важнее красок, а не более ярких и выразительных венецианцев вроде Тициана. А венецианские теоретики искусства, и в частности **Пьетро Аретино** (1492–1556), по большей части отвергали идею о превосходстве рационального выражения — они считали, что чувственность и богатство цвета намного важнее.



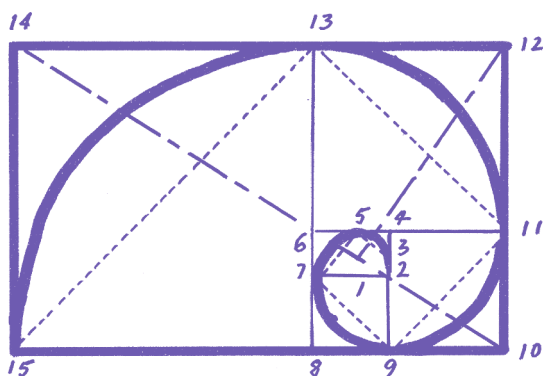
«[Страшный суд Микеланджело] <...> уместен в пробуждающих желания купальнях, а не в капелле величайшей церкви».

ПЬЕТРО АРЕТИНО

# КОМПОЗИЦИЯ

Ренессанс развивал теорию **золотого сечения**, или **золотой меры**, которая восходит к священной геометрии и греческого, и исламского искусства. Золотая мера считалась идеальной божественной и в то же время максимально удобной пропорцией. Благодаря ей художники могли объективно разделить плоскость картины наилучшим, по их мнению, образом. Нужно было поделить прямоугольник на две части так, чтобы у меньшей части были те же пропорции, что и у большей. Хотя это математическое наблюдение вывели еще **Евклид** и **Пифагор** около 600 года до нашей эры, именно Ренессанс объявил его божественным и в высшей степени гармоничным. Математик эпохи Ренессанса **Лука Пачоли** (1445–1514) так и назвал один свой труд — *О божественной пропорции*. Золотой мерой пользовались многие художники, включая **Пьеро делла Франческа** (1416–1492) и Леонардо да Винчи (1452–1519).

## изобретения



ЗОЛОТОЕ  
СЕЧЕНИЕ

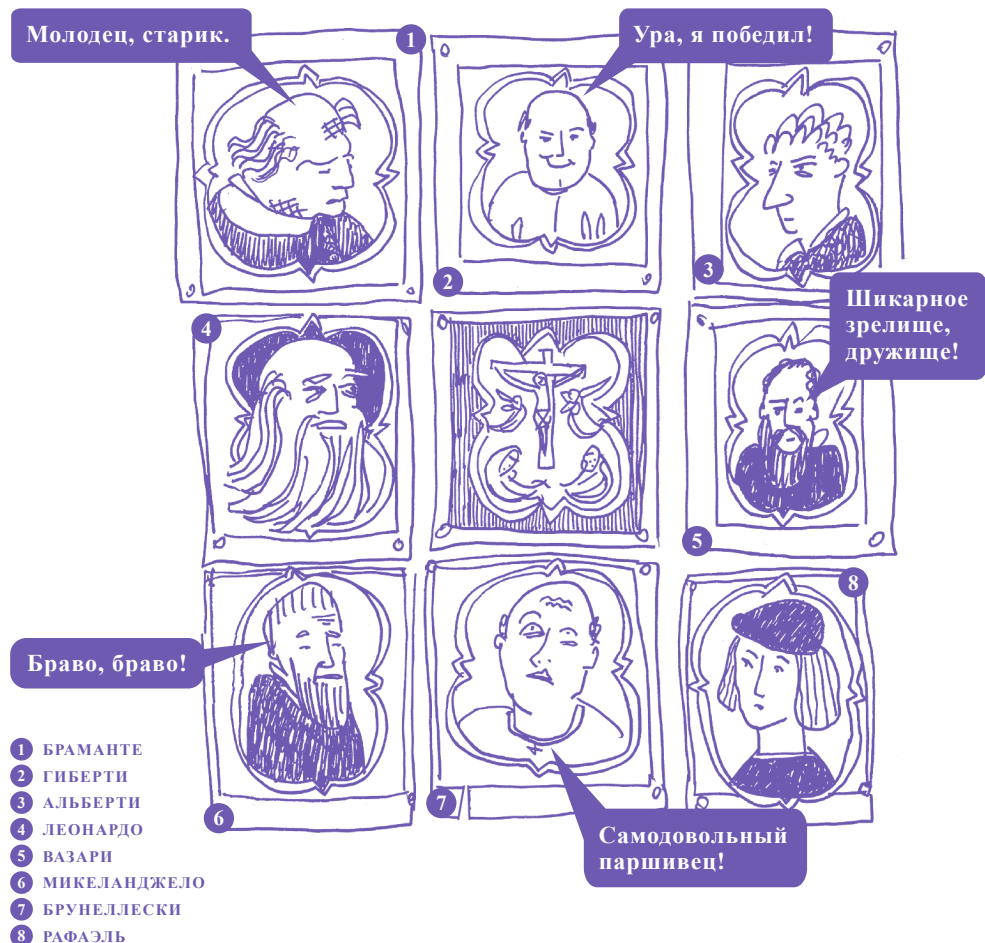
Для **Леонардо да Винчи** искусство было методом познания, способом понять природу и человека. Он обстоятельно изучал, как изображать природу и тело человека: чтобы узнать строение человеческого тела, он предлагал делать зарисовки с анатомических вскрытий и опирался на математически точные пропорции, ведь они раскрывали законы природы.

Помимо этого, Леонардо считал, что именно благодаря воображению художникам удастся выразить в своих произведениях чувства. Он одним из первых теоретиков начал ратовать за использование эскизов, ведь они, по его мнению, вдохновляют на творческие открытия и вносят энергию в финальный вариант картины. Чтобы пробудить вдохновение, он предлагал делать наброски даже с трещин в стенах.

Писателем Леонардо был намного более плодовитым, чем художником, и исписал множество страниц соображениями обо всех аспектах естественных наук. И хотя при жизни он ничего не публиковал (сочинения Леонардо стали широко известны только после его смерти), его мысли по поводу живописи и искусства — их он считал естественным продолжением более общих научных исследований, — оказали большое влияние на последователей.

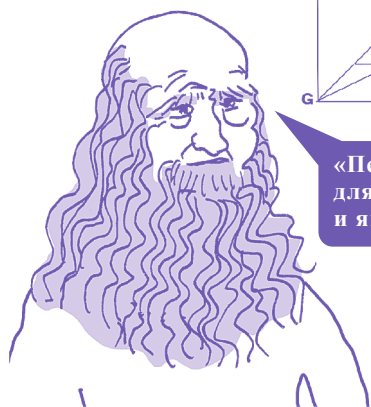
# гиберти против брунеллески

История скульпторов **Лоренцо Гиберти** (1378–1455) и **Филиппо Брунеллески** (1377–1446) отлично иллюстрирует стремление Ренессанса переосмыслить классическую эпоху. В 1401 году был объявлен конкурс на украшение ворот Флорентийского баптистерия. Знание классических образцов, помноженное на воображение, принесло победу Гиберти: он предложил не строгую трактовку классики, а пример того, как ее можно соединить с «жизнью». Брунеллески проиграл, поскольку его видение классического наследия в сравнении с конкурентом оказалось более прямолинейным и грубым.

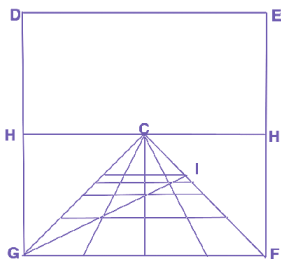


ГЛАВНЫЕ ФИГУРЫ РЕНЕССАНСА,  
ПО МОТИВАМ ВРАТ БАПТИСТЕРИЯ  
ГИБЕРТИ (1404–1424)

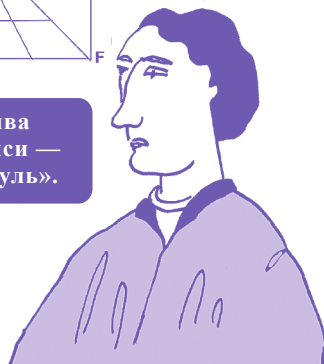
# линейная перспектива



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ



«Перспектива  
для живописи —  
и якорь и руль».



ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

«Никто не будет  
отрицать, что художник  
не занимается тем, что  
невидимо, поскольку  
стремится передать лишь  
то, что доступно зрению».

Несмотря на проигрыш в конкурсе, Брунеллески внес свой вклад в одно из важнейших открытий Ренессанса — линейную перспективу.

**Перспектива** — это изобразительная система, которая позволяет художнику показывать трехмерный мир на плоском листе бумаги. Брунеллески описал эту систему как «правильное построение», однако популяризировал ее другой архитектор — **Леон Баттиста Альберти** (1404–1472). В трактате *О живописи* Альберти пишет, что художник обязан работать с тем, что он видит, а не воображает. Иными словами, полагаться на свои глаза. Он отдельно подчеркивал важность математики и рационального мышления, опирающегося на точно выстроенные сетки, параллельные линии и грамотно расставленные точки схода в перспективе.

Не стоит, однако, забывать, что человеческий глаз не видит перспективу: у нас два глаза и поэтому нет постоянного угла зрения. Существуют и другие способы передачи трехмерной глубины в рисунке и живописи — например, в Древнем Египте пространство организовывалось вертикально.

# изобретение масляной живописи

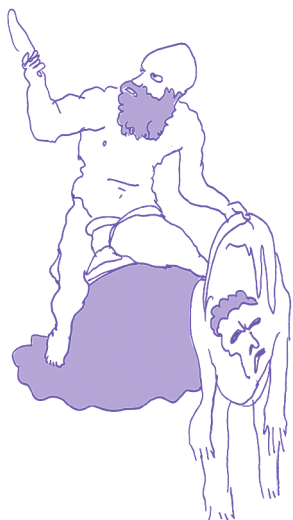
Еще одним значительным изменением в искусстве стало изобретение масляной живописи. Эта технология появилась не в Италии, а во Фландрии благодаря **Яну ван Эйку** (1385–1441). Фламандцы сочли ее настолько прекрасным изобретением, что попытались сделать из нее государственную тайну. До появления масляных красок большая часть живописи создавалась либо в технике фрески (то есть, если вдуматься, в римской традиции), либо в темперной — быстросохнущими непрозрачными красками. Ван Эйк обнаружил, что можно растереть красящее вещество в льняном масле, после чего нанести его на тщательно подготовленные деревянные дощечки, и таким образом получится медленно сохнущая краска, с которой можно работать в течение продолжительного времени. Масляная живопись была грандиозным открытием: картины стали намного более реалистичными: нанесение краски тонкими слоями позволяло достичь новых высот «натурализма». В один миг живопись стала более реалистичной, более устойчивой к перепадам погоды, портативной и, таким образом, превратилась в предмет купли-продажи. Изобретение масляной живописи — хороший пример того, как технические новшества меняют искусство.



ЯН ВАН ЭЙК.  
ПОРТРЕТ ЧЕТЫ  
АРНОЛЬФИНИ. 1434



# маньеризм



Микеланджело в поздний период своего творчества начал создавать очень стилизованные картины. Он использовал диссонирующие сочетания цветов и изображал фигуры с неестественно вытянутыми конечностями. Эти картины, равно как и работы художников **Якопо Понтормо** (1494–1556), **Россо Фьорентино** (1495–1540) и ряда других, относят к **маньеризму**. Маньеристы как будто отказались от гармоничности и великолепия раннего Ренессанса в пользу искусственных искажений. Из-за того, что при таком подходе слишком многое зависело от воображения художника, некоторые теоретики посчитали это направление упадочным. Так к термину прилип негативный оттенок: произведения разных периодов называют маньеристскими, чтобы подчеркнуть нарочитое использование искусственных технических навыков. Однако для художника-маньериста этот преувеличенно искусственный язык олицетворял новые подходы в изображении пылкой веры.

**Джорджо Вазари** (1511–1574) иногда называют первым историком искусства, потому что он написал первую историю итальянского Ренессанса — *Жизнеописания прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов* (1550). В этой книге он излагает свою версию истории искусства — от рождения через зрелость к смерти, — пробежавшись по всем главным художникам эпохи. По Вазари, искусство родилось в XIV веке, когда были заново открыты классические модели, затем на протяжении всего Ренессанса оно возросло вплоть до вершины искусства Микеланджело, после которого возможен лишь упадок, ведь Микеланджело был отмечен даром свыше, он был божественным творцом. По сути, Вазари рекомендовал всем будущим художникам просто подражать Микеланджело — последний, по мнению Вазари, был настолько хорош, что превзойти его невозможно.

Микеланджело — лучший.



В *Страшном суде* Микеланджело изобразил самого себя в виде содранной кожи святого Варфоломея — ответ маньериста на классическое решение им же расписанной Сикстинской капеллы.

# религиозные потрясения

Итальянский Ренессанс обходился дорого, особенно для церкви, которая только и делала, что заказывала произведения искусства. Иногда деньги приходили из весьма сомнительных источников. **Мартин Лютер** (1483–1546), монах из немецкого города Виттенберг, считал, что католическая церковь ужасно развращена. Лютер начал то, что впоследствии стало **Реформацией**. Он отстаивал христианство, опирающееся на Библию и простоту. По его мысли, любой верующий — сам себе священник, а чтобы попасть на небеса, нужна лишь вера. Последователи Лютера — протестанты — изначально были иконоборцами, которые разбивали и оскверняли церковные произведения искусства, считая их излишеством и непотребным кощунством.

## барокко

С подачи иезуитов католическая церковь ответила на Реформацию намерением привести свои дела в порядок и вернуть благочестие, помогая бедным. Искусство эта **Контрреформация** тоже не обошла стороной. Во время так называемого **Тридентского собора** — серии встреч, на которых обсуждались меры против обвинений протестантов, — церковь разработала политику религиозного искусства. Священники отвергли претензии иконоборцев и одобрили использование изображений в церквях, при этом желая отойти от маньеризма, который представлялся им немного шаблонным. Церковь нуждалась в новом впечатляющем искусстве, которое поддерживало бы или даже превосходило письменное слово. Ей было нужно более популярное, впечатляющее, живое и воодушевляющее искусство.

Барокко — термин появился в XIX веке и описывал период между поздним Ренессансом и неоклассицизмом — стало искусством примирения. Все барочные художники — будь то **Микеланджело**

**да Караваджо** (1571–1610), **Джованни Лоренцо Бернини** (1598–1680) или **Питер Пауль Рубенс** (1577–1640) — пытались сочетать в своих работах всё, что долгое время отвергала ренессансная теория искусства. Художникам в эпоху барокко было суждено объединять противоположности: рассудок и чувства, логику и интуицию, рисунок и цвет, прогресс и классические принципы. Однако в первую очередь акцент в барочном искусстве делается на чувствах, непосредственности и впечатлении.

ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ  
ЭКСТАЗ СВЯТОЙ ТЕРЕЗЫ. 1645





# от ренессанса к просвещению

Представление об искусстве, господствующее в период от Ренессанса до Просвещения, было связано с общественными, экономическими и религиозными факторами в Европе тех времен, однако и технические нововведения — в области перспективы и композиции — тоже влияли на теорию искусств.

Некоторые ключевые идеи можно обобщить так:



1. Живопись начинают воспринимать как самоценное интеллектуальное занятие, которое, как и поэзия, имеет дело с композицией, исследовательской работой и не чуждо философии.
2. В трактате *О живописи* Альберти настаивает на интеллектуальной важности живописи, особенно «исторической», то есть повествовательной, в которой изображение сочетается с умелой перспективой, знаниями анатомии и мастерской техникой. Всё это гармонично раскрывает истинную природу мира.
3. Эти идеи развивает Леонардо: он чтит живопись как «науку», которая отражает природу и которая очень близка высшим идеалам философии. Считается, что благодаря своей способности совмещать размышление и изображение живопись превосходит скульптуру.
4. Ренессанс объединил в себе идеалы классики и гуманизма. Так появилось представление о том, что искусство присуще человеческой природе и показывает естественные законы гармонии и композиции.

На протяжении XVII и XVIII веков в результате развития науки и общества эти установки претерпевали изменения, а теория искусства и ее взгляд на мир вновь были пересмотрены. По сути, целый ряд общественных, философских и организационных изменений XVIII века привели к изобретению искусства, каким мы знаем его сегодня.

# беглый взгляд на просвещение



Старое доброе Средневековье



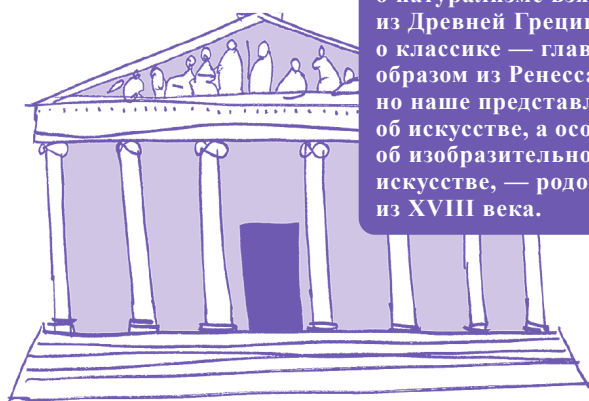
# изобретение искусства

Довольно странное  
заявление.

Совсем нет, это всего лишь означает, что институты, установленные порядки и публика, которые и составляют сегодня художественный мир, возникли только в эпоху Просвещения. Тогда множество общественных и исторических перемен привели к появлению новой публики, новой эстетики и нового взгляда на искусство.



А я думал, искусство  
изобрели древние греки.



Наши представления о натурализме взялись из Древней Греции, о классике — главным образом из Ренессанса, но наше представление об искусстве, а особенно об изобразительном искусстве, — родом из XVIII века.



# что такое просвещение?

XVII и начало XVIII века — время жестокой религиозной вражды в Европе. В эту беспокойную эпоху ряд мыслителей приходят к убеждению, что **человеческий разум** — а вовсе не церковь — может объять практически всё: решить все проблемы и привести человечество к новому золотому веку. Этот гуманизм, как мы уже знаем, основывается на способности людей рассуждать логически и самостоятельно, не опираясь на церковные доктрины. Считалось, что именно благодаря этой независимости мир может стать лучше, а человечество в целом — более просвещенным.

**Просвещение** опирается на два противоположных философских течения — рационализм и эмпиризм, которые в итоге объединил **Иммануил Кант** (1724–1804). По его словам, «Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине».

**Рационализм** прославлял «разум», способность к размышлению как отдельное, самостоятельное свойство, и, хоть и уходил корнями в философию Платона, по-настоящему — уже как своего рода критическая мысль — был заново открыт **Рене Декартом** (1596–1650). Декарт сомневался в собственном существовании, пока не осознал, что не может сомневаться в своем мышлении.



РЕНЕ ДЕКАРТ

Напротив, **эмпиризм** — это про непосредственный опыт. Знание, полученное через ощущения, для этого подхода важнее, чем абстрактные размышления. Эмпиризм способствовал развитию науки, поскольку именно с помощью научных изысканий добываются эмпирические знания.

**Джон Локк** (1632–1704) — важнейший философ этого направления — настаивал на реальности человеческого понимания и мышления. Так, по его собственным словам, на «опыте основывается всё наше знание». Иными словами, Локк был не согласен с теорией универсалий Платона и во главу угла ставил опыт, то есть эмпиризм, считая его основой всей рациональной деятельности.

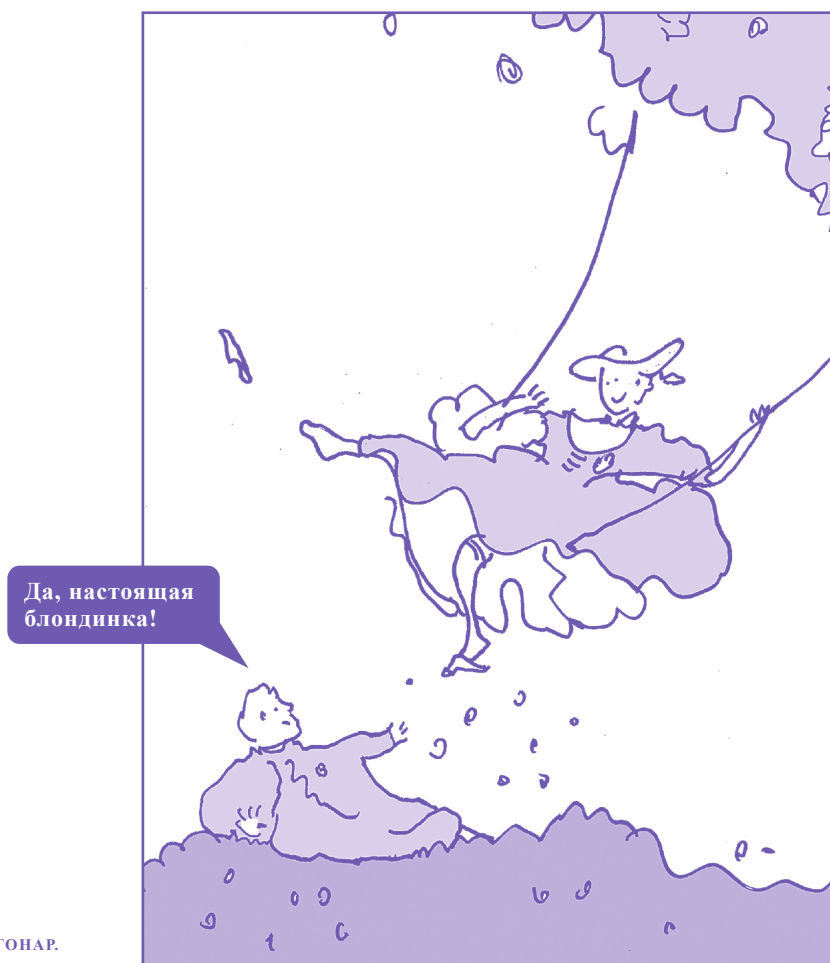
Его самый знаменитый труд — *Опыт о человеческом разуме* (1690) — во многом сформировал эпоху Просвещения. В нем Локк утверждал, что человек рождается «чистым листом» — *tabula rasa*, и все его идеи не даны Богом, а возникают в результате опыта. Долгосрочное влияние такого подхода на теорию искусства состояло именно в том, что с мифологии и религии внимание переключилось на опыт и реальность.



ДЖОН ЛОКК

# рококо

Рококо вполне можно отнести к эпохе Просвещения, поскольку это было светское искусство. По сравнению с барокко в нем было гораздо больше легкости, а тяжеловесная религиозность отсутствовала вовсе. Всё это делает рококо, в сущности, весьма современным искусством. Появилось оно во Франции во время правления Людовика XV и предназначалось для аристократии, а затем распространилось почти по всей Европе. Балом в рококо правили благообразность, игра цвета, вычурность и страсть к украшению интерьеров. В те времена аристократическое общество ценило остроумные беседы, хорошие манеры и — а такое же легкое и причудливое искусство. Изысканная утонченность **Антуана Ватто** (1684–1721), **Франсуа Буше** (1703–1770) и **Жана-Оноре Фрагонара** (1732–1806) — вот яркий пример стиля рококо.



ЖАН-ОНОРЕ ФРАГОНАР.  
КАЧЕЛИ. 1767

# академизм



ШАРЛЬ ЛЕБРЕН

Академическое искусство буквально — это искусство, зародившееся в Академии, или искусство, которое создается по правилам и в стиле европейских художественных Академий XVI и XVII веков. Во всех этих академиях современное искусство стремились увязать с классическим и уйти от средневековых профессиональных гильдий. Французский художник **Шарль Лебрен** (1619–1690) какое-то время жил в Риме, а по возвращении сыграл важнейшую роль в создании **Французской академии художеств**. До XX века именно академический подход во многом определял искусство.

Французская академия проводила ежегодную выставку живописных полотен в Салоне Аполлона, в Лувре, а кроме того, открыла Школу изящных искусств, где обучались будущие художники. Академическая теория искусства ценила рациональность и эмпиризм традиции эпохи Просвещения. Во всем должен был быть четкий порядок, непошибаемая серьезность и основательность. В Академии чтили традиции, мастерство и иерархии.

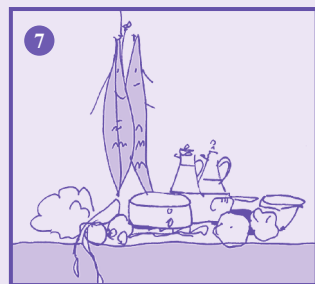
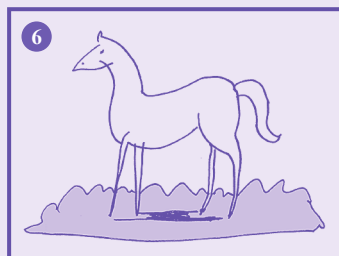
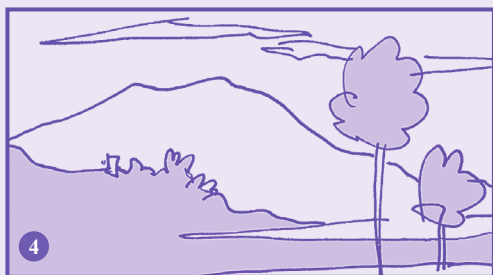
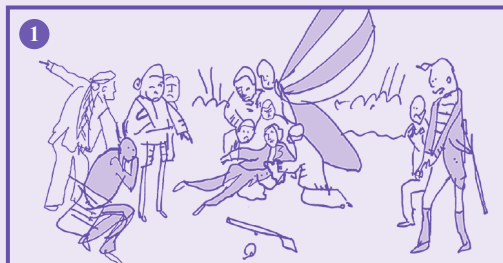
Академия установила иерархию жанров. Выше всего ценилась историческая живопись, затем шли портреты, пейзажи, а последнее место было отведено непритязательным натюрмортам. Для каждого жанра были определены рекомендованные размеры полотен и их содержание. Также Академия выступала за идеализм, в противовес натурализму. Это означало, что живописные образы должны выглядеть безупречно. Студенты школы сначала копировали гравюры с греческой и римской скульптурой, затем переходили к зарисовкам непосредственно с гипсовых образцов и только потом начинали писать с натуры, зачастую изображая фигуру в позе, характерной для классической скульптуры. Упор делался на совершенствование техники и должное выражение величия Истории.

В какой-то момент Академия разделилась на два лагеря: одни считали, что важнее рисунок, другие — что цвет. Теоретики с обеих сторон выдвигали различные идеи о преимуществах того и другого подхода. Лебрен, к примеру, полагал, что цвет «не более чем случайное отражение света, и всякий раз он уже другой», тогда как рисунок, без сомнения, более рационален — и творится разумом.

Как преподаватель, Лебрен завоевал такой авторитет, что публикации его лекций стали обязательным чтением для каждого начинающего художника в XVII и XVIII веках. Одна из его известнейших лекций посвящена родившейся из наблюдений теории «экспрессий»: в ней рассказывается о том, как выражение лица человека — или даже морды животного — передает оттенки чувств. Следовательно, это знание можно использовать в живописи.

# академический хит-парад

- 1 ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ
- 2 РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ
- 3 ПОРТРЕТЫ
- 4 ПЕЙЗАЖИ
- 5 СЦЕНКИ ИЗ ЖИЗНИ,  
ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ
- 6 АНИМАЛИСТИКА
- 7 НАТЮРМОРТЫ

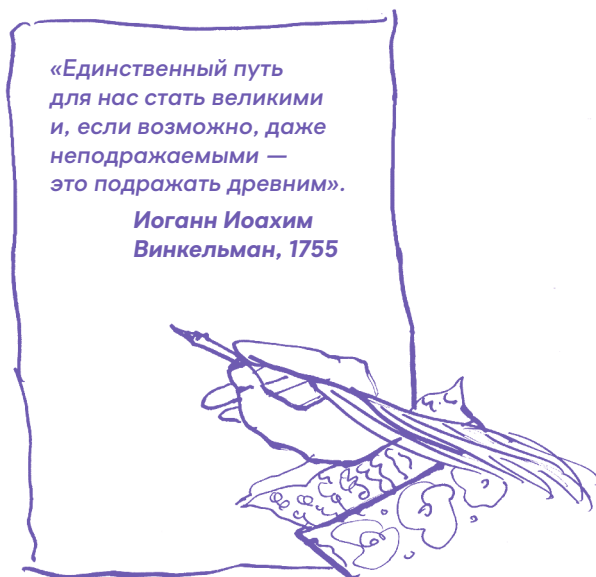




# НЕОКЛАССИЦИЗМ

На протяжении веков представления о величии классического искусства менялись. В Европе эпохи Просвещения классицизм вернулся, когда **Великая французская революция** (1789–1799) открыла двери новому гражданскому обществу, которое отвергало одновременно и религиозную напыщенность барокко, и свободную мораль и легкомыслие рококо.

По лаконичному высказыванию  
Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768):



«Единственный путь  
для нас стать великими  
и, если возможно, даже  
неподражаемыми —  
это подражать древним».

**Иоганн Иоахим  
Винкельман, 1755**

За XVIII век идея о величии классической эпохи стала повсеместной. В величии древних будто бы отражалась мощь западноевропейских колониальных империй, которые вновь обрели уверенность и лидирующие позиции. Этот неоклассический ренессанс породил искусство, вдохновленное Античностью, но при этом куда более идеалистическое, чем это было в предыдущие периоды повышенного интереса к классическому искусству. **Неоклассицизм** XVIII века стал возвращением к благородству имперского Рима и республиканской Греции и был подхвачен абсолютистскими правительствами в Европе, а также зарождающейся республикой в Америке.

Новую волну интереса к классическому миру подстегнули первые археологические раскопки и набиравшие популярность **гран-туры**. За XVIII век археология стала настоящей наукой — именно тогда началось изучение раскопанных в Италии **Помпей** и не только. Жители Северной Европы, главным образом английские и немецкие аристократы, желали непосредственно в исторических местах познакомиться с культурой Греции и Рима, а также Ренессанса — и отправлялись для этого в гран-туры. Чаще всего они посещали Рим и Неаполь; там восхищенные путешественники изучали культуру, историю, археологию, искусство ушедших эпох, а также закупали антиквариат для своих домашних коллекций.



В отличие от многих гран-туристов лорд Элгин (1766–1841) отправился в Грецию. И в 1816 году вывез оттуда в Англию элементы фриза Парфенона. Сегодня некоторые считают, что фриз нужно бы вернуть на историческую родину, в Афины.

# до чего же идеально

Историк искусства **Иоганн Иоахим Винкельман** (1717–1768) писал о «благородной простоте» и «спокойном величии» классических произведений, которые он популяризировал. Конечно, это были представления Винкельмана, а не взгляд афинян на самих себя.

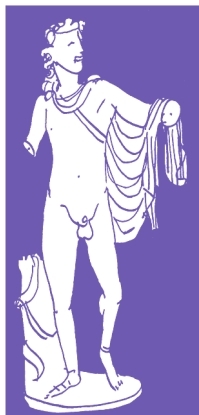
«Хороший вкус, всё более и более распространяющийся по всему миру, начал развиваться впервые под небом Греции».

Неоклассическое искусство идеалистично и отнюдь не натуралистично, тогда как для древних



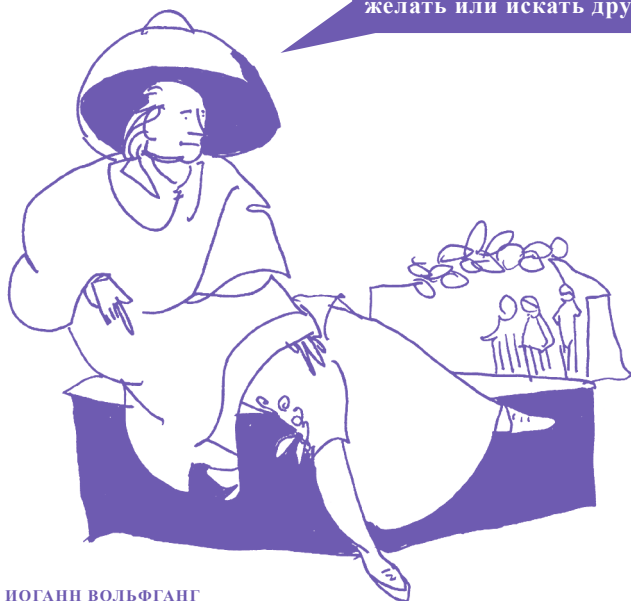
ИОГАНН ВИНКЕЛЬМАН  
(1717–1768)

греков натурализм был очень важен. Для большего сходства с человеком греки даже раскрашивали свои статуи. Винкельман же считал, что идеализированная красота — это цель искусства, а само искусство — это своего рода короткий путь к совершенству и платоновской истине. (При этом сам Платон рассуждал иначе.) Винкельман предлагал и в живописи, и в скульптуре соблюдать идеальные пропорции человеческой фигуры — и ни малейшего изъяна, ни одной-единственной венки просто не должно быть! Можно сказать, что неоклассицизм стал возрождением греческого и римского искусства в сверхидеализированной форме.



АПОЛЛОН  
БЕЛЬВЕДЕРСКИЙ  
ОКОЛО 330 ДО Н. Э.

«Аполлон Бельведерский — такая абсолютная красота, что, кроме нее, нет нужды желать или искать другую».



ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ  
ФОН ГЁТЕ (1749–1832)

«О греках и римлянах:  
их изваяния исключительно  
правдивы, но нужно уметь  
их истолковать, а для наших  
убогих художников они —  
загадочные иероглифы».



ЭЖЕН ДЕЛАКРУА  
(1798–1863)



ВЕНЕРА МЕДИЦЕЙСКАЯ.  
III ВЕК ДО Н. Э.  
КОПИЯ СТАТУИ  
ГРЕЧЕСКОГО  
СКУЛЬПТОРА  
ПРАКСИТЕЛЯ

«Вот стоит статуя,  
пленившая мир».



ДЖЕЙМС ТОМСОН  
(1700–1748)

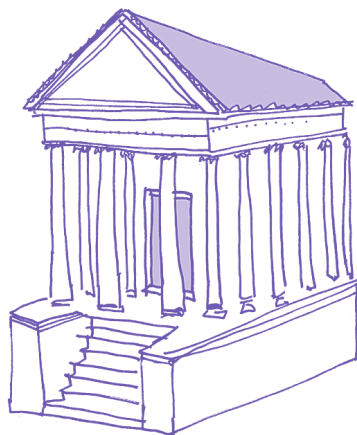
# ОТЗВУКИ БУДУЩЕГО

Классическое искусство периодически заново открывали на протяжении всей истории западного искусства. Интересно, что каждое следующее возрождение не похоже на предыдущее: оно всегда несет отпечаток своего времени. Поэтому у каждой эпохи — своя теория классического искусства.



ГРЕЧЕСКИЙ ХРАМ.  
V ВЕК ДО Н. Э.

Уууууууууу!

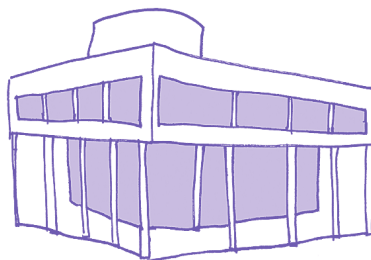


РИМСКИЙ ХРАМ.  
I ВЕК Н. Э.



ХРАМ ЭПОХИ  
ПРОСВЕЩЕНИЯ.  
XVIII ВЕК

ПРИЗРАК  
ДРЕВНЕГО  
ГРЕКА



МОДЕРНИСТСКИЙ  
ХРАМ.  
XX ВЕК

# искусство становится современным



«Я порядком устал от грудей и задов. Эти прелести, будоража рассудок, мешают душевным переживаниям».

«[Искусство заставляет нас] двигаться вперед, получать знания, совершенствует нас и побуждает нас к добродетельной жизни».

ДЕНИ ДИДРО

**Дени Дидро** (1713–1784) — один из важнейших французских философов и художественных критиков периода Просвещения. Был главным редактором первых 17 томов гигантской *Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел*, которая создавалась с целью собрать все накопленные человечеством знания. Кроме того, Дидро писал об искусстве и фактически изобрел художественную критику, отвергнув главенствующие в то время взгляды европейских Академий. С 1759 по 1781 год Дидро в доступной журналистской манере писал о ежегодных выставках во Французской академии и продвигал мнение, что неоклассический стиль и религиозное искусство скучны, а им на смену должно прийти более открытое, реалистическое и нравственное искусство.

В целом, Дидро считал, что сложившиеся традиции, в том числе церковные, — дело прошлого, а путь в будущее — это критическое осмысление. В его текстах немало философских рассуждений, как, впрочем, и едкого остроумия. В 1749 году за свои скептические, антиклерикальные взгляды он даже был заключен под стражу.

Поиски нравственного искусства, которые вел Дидро, не вписывались в господствующую академическую традицию, где превыше прочих ценилась историческая живопись. Причина в том, что историческая живопись изображала самые значительные человеческие свершения, а Дидро восторгался работам **Жана-Батиста Шардена** (1699–1779) и, шире, жанровой живописью в целом. Он находил последнюю нравственной, поскольку она в своей простоте не опиралась на религию, а отражала жизнь обычных людей.

# Эстетика

С древних времен люди придумывали разные теории, чтобы объяснить загадку красоты. Что делает предмет — или восприятие предмета — красивым? По мере развития западного искусства в обществе бытовали самые разные представления о красоте. В то же время вопрос об определении — что есть красота — всегда считался самоочевидным: красота — это главная цель искусства. От Аристотеля (и в целом древних греков) пришла идея, что красота заключается в функциональности и пропорциях, и просуществовала эта идея очень долго. Однако существовали и другие теории.

Вот что некоторые художники и мыслители Ренессанса думали о красоте. Как вы можете заметить, их определения совсем не похожи на греческие:

«Что такое прекрасное — этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах <...> То, что считают правильным все, считаем правильным и мы. Подобным же образом мы будем считать прекрасным то, что считают прекрасным все, и этого мы будем стремиться достигнуть».



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР  
(1471–1528)



МАРСИЛИО ФИЧИНО  
(1433–1499)

«Красота есть некая прелесть, живая и духовная, влитая сияющим лучом Бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки, которая посредством разума, зрения и слуха движет и улаживает наши души, улаждая, влечет и, увлекая, воспламеняет горячей любовью».



ДЖОВАННИ БЕЛЛОРИ  
(1615–1696)

«Красота — это то, что делает обычные вещи совершенными».

«Идею красоты не воплотить в материале, пока не продумаешь всё предельно тщательно».



НИКОЛА ПУССЕН  
(1594–1665)

А вот несколько высказываний  
о красоте из XVII и XVIII веков:

«Несмотря на то что красота видима и признаваема всеми, уже давно бросили после многих бесплодных попыток поиски ее причины, признали, что самый предмет этот слишком высок и тонок, чтобы охватить его в каком-либо истинном и понятном объяснении».



УИЛЬЯМ ХОГАРТ  
(1697–1764)

Гав-гав!

«В излишестве — красота».

«Искусство утвердительно: художник сам определяет, что есть красота, а не наследует былые представления».



ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ  
ФОН ГЁТЕ (1749–1832)



УИЛЬЯМ БЛЕЙК  
(1757–1827)

«Красота  
есть обещание  
счастья».

«Прекрасное пленяет навсегда.  
К нему не остываешь. Никогда  
Не впасть ему в ничтожество».



ДЖОН КИТС  
(1795–1821)



СТЕНДАЛЬ  
(1783–1842)



# красота — это истина

Английский политик и философ Энтони Эшли Купер, **граф Шефтсбери** (1671–1713) в своей книге *Характеристики людей, нравов, мнений, времен* говорит: «красота — это истина», а «красота и благо — это одно и то же».

Шефтсбери полагал, что красота — это абсолют. Она изначально присуща всем вещам и воспринимается не чувствами, а разумом. Художник, по его мнению, — это умелый мастер, чья работа раскрывает красоту и, следовательно, содержит в себе нравственную истину.

Это было серьезное заявление. Красота больше не означала приятное украшение или радующие глаз предметы — теперь это был нравственный абсолют, моральный принцип, согласно которому красота считалась добродетелью.



ГРАФ ШЕФТСБЕРИ

# эстетическое суждение

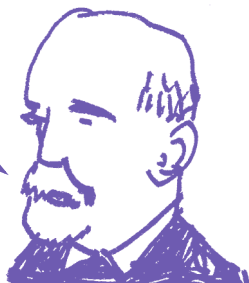
В XVIII веке представления о красоте пересматривались с удвоенной энергией. Немецкий философ **Александр Баумгартен** (1714–1762) задался вопросом: «Что такое красота?» — и ввел термин «эстетика», чтобы описать предмет своих интересов, в 1735 году впервые употребив его в современном понимании. Происходит этот термин от греческого слова *айстетис*, что означает чувственное восприятие.

Баумгартен использовал это понятие для рассуждений об искусстве, о том, что делает предмет красивым, приятным на вид или отталкивающим, а также о том, что превращает ремесло в изобразительное искусство. Мы все, считает Баумгартен, выносим эстетические суждения, поскольку ценим одни произведения искусства выше других.

Как ни странно, почти в то же время английский художник **Уильям Хогарт** (1697–1764) написал трактат под названием *Анализ красоты* (1753), где изложил расхожее мнение, что красоту определяют целесообразность, пригодность и изящество.

Хогарт считал, что открыл способ привить изящество своим картинам: с помощью прекрасной изогнутой s-образной линии — так называемой «**линии красоты**». Философом Хогарт не был, его взгляды основывались на практическом опыте, и тем не менее труды были популярны и имели большое влияние.

«Разум, направленный на восприятие искусства, даст нам его подлинно эстетическое понимание».



АЛЕКСАНДР  
БАУМГАРТЕН

«Когда судно легко и быстро идет вперед, моряки зовут его своей красавицей; и связь первого с вторым несомненна».



УИЛЬЯМ ХОГАРТ



# критика способности суждения

Следом за Баумгартеном теми же вопросами занялся известный философ — **Иммануил Кант** (1724–1804). Его *Критика способности суждения* — основополагающий текст для всех современных дискуссий об эстетике.

Философ эпохи Просвещения, Кант всю жизнь занимался определением и пересмотром философских проблем. Собственно, многие считают его величайшим философом в мире. Кант оказал колоссальное влияние на теорию искусства.

Он сказал, что сугубо научных правил для определения красоты не существует:



ИММАНУИЛ КАНТ

«Объективного правила вкуса, которое посредством понятий определило бы, что прекрасно, быть не может».

Кант сетовал, что новый термин «эстетика» стали употреблять без четкого представления, что же он значит. Со всей

своей скрупулезностью он изложил свое видение в *Критике способности суждения*, чтобы раз и навсегда разрешить эти запутанные вопросы.

Особый интерес для нас представляют усилия Канта по анализу понятий «вкус», «красота» и то, что он называл «возвышенным». Его очень интересовало, что такое суждение. Он полагал, что это понятие связывает две основные области философских изысканий, теоретическую и практическую, поэтому в *Критике способности суждения* он выходит далеко за рамки рассуждений об искусстве.



«Способность суждения вообще есть способность мыслить особенное как подчиненное общему».

# КАНТ, ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ

Напомните, почему вообще речь зашла про этого заскорузлого философа, который, кроме Кёнигсберга, за всю жизнь не видал ничего и даже не создал ни одной картины?

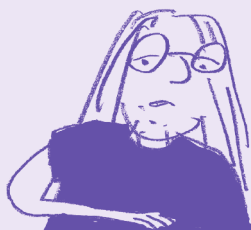


«Потому что прекрасно то, что нравится в простом суждении и, следовательно, не посредством чувственного ощущения в соответствии с понятием рассудка».



«Возвышенно то, что непосредственно нравится в силу своего противодействия чувственным интересам».

Ради всего разумного — вы можете объяснить доступно?



«Во всяком прекрасном искусстве существенное заключено в форме».



Кажется, я начал хоть что-то понимать.

«Для прекрасного искусства требуются воображение, рассудок, дух и вкус».



Я снова запутался.



# эстетические суждения канта

Кант настаивает, что восприятие красоты — другими словами, суждение о красоте — требует воображения и понимания. Красота зависит от субъективного восприятия, и единого представления, лежащего в ее основе, не существует. При этом она в каком-то смысле объективна, то есть связана с формой или организацией предмета. Единство эстетического опыта подразумевает взаимодействие воображения и понимания, но это не единственное концептуальное правило, поскольку, как утверждает Кант, эстетические суждения имеют целых четыре признака.

1. Эстетические суждения **лишены** какой-либо **заинтересованности**, то есть мы получаем удовольствие от чего-то просто потому, что считаем это прекрасным, а не наоборот — считаем что-либо прекрасным, потому что это доставляет нам удовольствие. Красота неизбежно рождает в нас чувство удовольствия. Мы можем считать те или иные вещи милыми или приятными по самым разным причинам, тогда как красота — явление намного более определенное.
2. Эстетические суждения **универсальны**, то есть каждый из нас может согласиться с ними, и это логично, так как красота заключается в форме, которую каждый может оценить. Именно поэтому эстетические суждения вообще существуют.
3. Красота **необходима** в том смысле, что она просто есть — как запах или цвет. Однако Кант не может не усложнять: он настаивает, что универсальность и необходимость — это следствие природы человеческого разума. Эти черты подобны «здравому смыслу», и на самом деле у предмета нет объективного свойства, которое делает его красивым. Поэтому красота — это особая категория, которая в некотором смысле становится истиной.
4. В результате эстетических суждений прекрасные вещи кажутся **«целесообразными без цели»**, то есть в них нет специально заложенной пользы — как, например, у топора или отвертки, — но мы чувствуем, что она будто бы есть. Это особое свойство — результат взаимодействия воображения и понимания, которое и делает идею красоты такой занимательной.

Итак, красота по Канту — это не только предмет сам по себе, но и зрение, разум и восприятие того, кто смотрит на этот предмет.

# ВОЗВЫШЕННОЕ



А как насчет возвышенного?  
Про комичное я кое-что знаю,  
но откуда берется возвышенное,  
никогда не мог понять.

Действительно, Кант говорит, что еще один аспект эстетического переживания — это чувство возвышенного. Рассуждения о возвышенном он основывает на работе **Эдмунда Бёрка** (1729–1797) Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного (1757). В этой работе прекрасное, которое Бёрк считает рациональным, отделено от возвышенного — эмоционального.



# просто взрыв мозга



«Основание для прекрасного в природе следует искать вовне, основание же для возвышенного — только в нас самих и в образе мыслей, который привносит возвышенность в изображения природы».

Кантианская идея прекрасного подразумевает порядок, некую необходимость, а для возвышенного, напротив, важен принцип нарушения порядка, **бесцельность**. В идее возвышенного нет ни порядка, ни границ. Кант здесь заходит на особенно сложное теоретическое поле: он говорит об опыте, который не похож на обычный. Например, возвышенное может включать в себя и жестокость и хаос. Можно сказать, что сильный шторм — это возвышенное, и его жестокость рождает в нас своего рода удовольствие и даже необъяснимый благоговейный трепет. По мнению Канта, такие вещи или события — противоположны целесообразности. Они

противоречат привычному нормальному восприятию и потому приводят нас в замешательство. Гигантский пожар тоже может быть возвышенным: он беспорядочен и лишен цели, но при этом это нечто необъятное и пугающее, а его созерцание рождает специфическое наслаждение. Возвышенное подобно нашему трепету от присутствия сверхъестественного, от грандиозного естественного выплеска беспредельной энергии.

Это безграничное и яркое удовольствие от возвышенного зарождается внутри нас: удовольствие от созерцания недобрых вещей приводит нас сложным бесцельным путем к более возвышенным мыслям. Выходит, что возвышенное бросает вызов нашему пониманию вещей, и именно поэтому Кант так его ценил. Возвышенное не укладывается в голове, оно выше наших возможностей восприятия.

# руссо и дух романтизма



ЖАН-ЖАК  
РУССО

Говоря о романтизме, я имел в виду совсем другое.

В отличие от философов эпохи Просвещения, художники, писатели и мыслители романтизма подчеркивали важность личного начала. **Романтизм** можно считать противоположностью Просвещению. Он опирался не на объективные идеи рационализма и эмпиризма, а на ценность самосознания и воображения — и это гораздо более субъективная позиция. Переход от объективного к субъективному можно рассматривать как резуль-

тат отсутствия возможностей для творчества и свободы в мире эпохи Просвещения с его упором на эмпиризм. Как говорил Кант, мы не способны видеть вещи объективно — как «вещи в себе», — поскольку неизбежно воспринимаем мир своими глазами, то есть, по сути, с точки зрения, уже сформированной культурой.

**Жан-Жак Руссо** (1712–1778) часто ошибочно относят к философам-просветителям, но, вне всякого сомнения, гораздо больше на его труды и жизнь повлиял романтизм. В автобиографической книге *Исповедь* (1781) Руссо рассказывает о своей исключительно яркой жизни. Он ушел из дома в шестнадцать лет, влюбился в женщину старше себя, скромную швею, а, отдав своих четырех детей в приют, страстно полюбил «природу». Скитаясь по сельской местности, практически без денег, он изобрел революционную идею о благах «простой жизни». По мнению Руссо, человека испортила цивилизация, и гораздо здоровее для него жить «в природе» и «по природе», и так он создал концепцию «**благородного дикаря**». Трактат Руссо *Об общественном договоре* (1762) отчасти вдохновил деятелей великих социальных и демократических революций — Войны за независимость США (1775–1783) и Великой французской революции (1789–1799). Согласно этому «договору», гражданам, чтобы построить общество, которое соблюдало бы права каждого человека в равной мере, следует поступиться некоторыми свободами.

Романтизм затронул все виды искусства. Это была своего рода реакция и на неоклассицизм, и на Просвещение. Впервые чувства и переживания художника стали главным предметом его творчества. Ценилось иррациональное, субъективное, внутреннее.



# Гёте, гений и цвет

**Иоганн Вольфганг фон Гёте** (1749–1832) — всемирно известный немецкий поэт-романтик, который также изучал живопись, скульптуру и архитектуру в Италии и Северной Европе и много писал об искусстве. Свободное выражение духа Гёте видел в готической архитектуре, которой противопоставлялся рациональный неоклассицизм. Романтики, и Гёте в том числе, считали свободу духа неотъемлемым свойством души художника, и именно через эту концепцию мы возвращаемся к идее **«гениальности»**, столь популярной в эпоху Ренессанса.

Романтический гений неискушен, свободен, подобен природе или ребенку, который не знает школы — и потому может говорить вещи, о которых другие только думают. Такая позиция сильно отличалась от точки зрения академических или неоклассических художников, которые должны были учиться, зубрить правила и знакомиться с традициями искусства. И действительно: сэр **Джошуа Рейнолдс** (1723–1792), руководивший Королевской академией художеств в Лондоне, говорил, что художник, который выбрал в наставники сам себя, учится у дурака!

Во многом современные представления о художниках пришли к нам из романтизма. До эпохи Просвещения художники воспринимались скорее как состоящие в соответствующих гильдиях ремесленники. Неоклассические художники уже воспринимали себя иначе: они изучали классическое искусство прошлого и могли стать по-настоящему уважаемыми членами общества — как Рейнолдс. Но появление романтизма всё изменило.

Помимо прочего, важно упомянуть, что Гёте также занимался **теорией цвета** (К теории цвета). За сто лет до него **Исаак Ньютон** (1642–1727) при помощи призмы продемонстрировал, что все цвета составляют единую оптическую систему. Гёте возразил против чрезмерной рациональности этой эмпирической системы. Он считал, что, помимо света, зрительное восприятие зависит от разума.



«Свет, цвет и тень, объединяясь, позволяют нашему зрению отличать один предмет от другого. Из этих трех элементов — света, цвета и тени — мы создаем видимый мир, а также творим живопись».

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ  
ФОН ГЁТЕ

# зеркало и светильник

Появление романтической чувствительности ознаменовало радикальный сдвиг в понимании того, как проявляются мысль и экспрессия. Историк **Мейер Говард Абрамс** (1912–2015) в одноименной книге 1953 года развил метафору «зеркала и светильника». Зеркало — это образ мысли, принятый от Платона и до Просвещения, который подразумевал расшифровку и восприятие отраженного, внешнего мира. С другой стороны, светильник — это свойственное романтизму выражение внутреннего мира, которое, в свою очередь, помогает осветить мир.

Общепринятые установки Просвещения поколебал скептицизм по отношению к религии, а затем и Великая французская революция. Авторитет государства и церкви был поставлен под вопрос, и появился новый тип художника — художника, который погружен внутрь себя и равнодушен к типичным проблемам общества.

Художник в период романтизма — это человек, полностью поглощенный личными переживаниями и размышлениями о своей инаковости. Он по-другому выглядит, одет как богема (на французском это слово означает «цыгане») и существует на обочине общества. Находясь как бы вне, художник противопоставлял себя обществу и при этом имел возможность выносить суждения об этом обществе, а также наблюдать его процессы со стороны.

Очень важной для романтиков оказалась связь между способностью творить и страданиями. Художники изображали себя не только полуголодными обитателями чердаков, но и принимающими страдания подобно Христу почти в религиозном смысле. Юный поэт **Томас Чаттертон** (1752–1770), в семнадцать лет покончивший с собой, — яркий пример непризнанного гения, образа, который стал излюбленным для художников и поэтов этого времени. Романтический гений, свободный от оков общества, познает мир в одиночку.

«Противостоять и воодушевляться противостоянием — удел гения».



ИОХАНН ГЕНРИХ ФЮСЛИ  
(1741–1825)

# романтический пейзаж

Немецкий писатель и философ **Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг** (1775–1854), подобно Канту, считал, что единственное, что мы можем знать непосредственно, — это наш собственный разум. Это же представление, согласно которому разум присущ человеку изначально и по самой своей природе способен к творчеству, разделял и британский поэт **Сэмюэл Тейлор Кольридж** (1772–1834). Обратите внимание, насколько эта идея отличается от подхода деятелей Просвещения и эмпириков, считавших, что разум, скорее, воспринимает внешние наблюдения и импульсы.

И Кольриджа, и его современника **Уильяма Вордсворта** (1770–1850) интересовала сила разума. Вслед за Кантом они полагали, что опыт переживания возвышенного в дикой природе изменяет представление о себе. Стремясь отыскать это возвышенное в пейзаже, они отправились в горы. Так Вордсворт в какой-то момент совершил переход через Альпы. Развивая ту же мысль, они полагали, что принятие природы и простоты способно с помощью искусства создать новую мораль. Отличная иллюстрация всему этому — это отрывок из шестой книги *Прелюдии* (1805) Вордсворта:

... Из лесов  
К нам доносился тяжкий запах тленья,  
Но жизнь торжествовала здесь повсюду;  
Гремели, низвергаясь, водопады;  
В теснине узкой воевали ветры  
И выли, побежденные, протяжно;  
Потоки изливались — с ясной выси;  
Невнятные глухими голосами  
Чернеющие — все в слезах — утесы  
Пытались нам поведать о себе;  
Безумствуя, речная быстрина  
Нам головы кружила; в небесах  
Парили облака свободной стаей.  
Покой и непокой и тьма и свет...



УИЛЬЯМ ВОРДСВОРТ

**Живописность** — еще одна близкая к сказанному выше идея о природе. В XVIII веке, говоря о живописности, имели в виду реальный пейзаж, который выглядел будто сошедшим

с полотен французских мастеров, например **Клода Лоррена** (1600–1682) или **Никола Пуссена** (1615–1675).

К XIX веку смысл изменился на диаметрально противоположный: теперь живописным считался великолепный пейзаж, перенесенный на холст. **Уильям Гилпин** (1724–1804) советовал художникам поездки в живописные места, чтобы сперва увидеть воочию шедевры природы, но считал, что их нужно рассматривать через особые стекла, чтобы создать идеальную композицию и безупречную картину.

# дух гегеля

После Просвещения, которое предложило связать искусство и эмпиризм, **Георг Вильгельм Фридрих Гегель** (1770–1831) решил поставить философию и искусство на строго систематическую основу, которая, в сущности, была системой универсальной.

На мой взгляд, объяснить который может только подробное изложение самой системы, всё дело в том, чтобы запечатлеть и выразить истинное, но не только как субстанцию, но равным образом и как субъект, — и это есть феноменология духа.



Похоже, Георг, ты обычный доморощенный философ, у которого руки чешутся построить гигантскую систему про мировой дух и всё такое.

Всё диалектично: одновременно и развивается, и предопределено. Всё систематично, четко организовано и совершается в настоящий момент.

А что с искусством?



А искусство представляет собой развитие мирового духа на разных стадиях. Это же очевидно, болван...

Ах да, я и забыл, что это итог развития всей мировой философии, которая на Гегеле и заканчивается!



Гегель был одновременно рационалистом и идеалистом. Он предположил, что всю мировую историю и идеи можно представить в виде единой философской схемы, которую и описал в своей работе *Феноменология духа* (1807). Под «духом» Гегель имеет в виду «мировой дух», то есть коллективное движение человечества и истории. Его философия истории приобрела огромное влияние в XIX веке. А теория искусства Гегеля совпала во времени с развитием музеев, возрождением неоклассицизма и с признанием величия наследия Древних Греции и Рима. Считая, что искусство — это наука, Гегель, в сущности, утверждал, что искусство развивается, а его место в культуре — меняется. Вот одно из его знаменитых изречений:

Для Гегеля это не обязательно означает «конец искусства», как считают некоторые. Скорее, это значит, что роль искусства могут выполнять философия и наука. По Гегелю, искусство выполнило свою задачу. Живопись и скульптура могут существовать и дальше, но их роль отныне будет совершенно другой — как если бы они перестали быть искусством. Эта идея станет очень важной для постмодернизма, где то и дело будут возникать разговоры о «конце» того или этого, и всё это в определенном смысле будет связано с историзмом Гегеля.

Эстетическая теория Гегеля оказала огромное влияние на развитие истории искусства в Германии, и множество первых специалистов в этой области были именно немцами. Называя искусство наукой, Гегель также утверждал, что искусство стоит рассматривать не как один из способов манифестации «человеческого духа», а как «воплощение культурных эпох». Это был важный, по-настоящему новый взгляд на искусство.

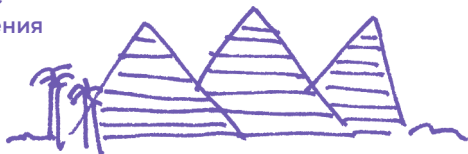
«Форма в искусстве перестала быть высшей потребностью духа. Мы можем считать греческие статуи богов достойными восхищения, а изображения Бога Отца, Христа и Марии совершенными, — это ничего не изменит: мы уже не преклоним перед ними колен».



В своих *Лекциях по эстетике* (1835–1838) Гегель делит искусство на три стадии: символическую, классическую и романтическую. Каждая из них — это дух, форма и исторический период в разных пропорциях.

1. **Символический период** — это искусство до Древней Греции, включающее в себя восточную и египетскую художественные традиции. Искусство этого времени, считает Гегель, имеет искаженное духовное содержание. Оно подавляет всё естественное и практикует сокрытые формы через мистицизм (например, в искусстве стран Азии) или через отказ от изображения (как в искусстве ислама).

Основная форма такого искусства — архитектура.



2. В **классическом** греко-римском периоде, по мнению Гегеля, дух воплощен и проявлен, поскольку связь между природой и божественным очевидна. Другими словами, древнегреческая культура ощущала взаимосвязь между человеком и божествами, а изображенный человек сочетал в себе божественное и природное начала.

Основная форма — скульптура

3. **Романтический период** наступает после классического, и главную роль в нем играет христианство. Для него характерно, что дух проявляется не в идеализированной идее красоты, но в персональном опыте переживания истины. Сопереживание, которое мы испытываем, наблюдая проявления «любви» и «страстей», изображенных в христианском искусстве, показывает, что суть этого периода в духовных исканиях.

Основная форма — живопись



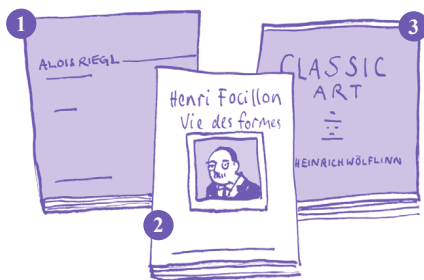
# эмпирические подходы к искусству



ДЖОВАННИ МОРЕЛЛИ

В конце XVIII и начале XIX века стали активно развиваться не только музеи, но и научная дисциплина — история искусства.

Итальянский историк искусства **Джованни Морелли** (1816–1891) тщательно изучал живопись и скульптуру и собрал массу примечательных сведений. Он разработал художественно-исторический подход к изучению искусства и стал одним из первых «знатоков». В частности, изучив, как в разных произведениях изображаются детали — пальцы, глаза и уши, он мог указать автора. Это стало важным эмпирическим доказательством.

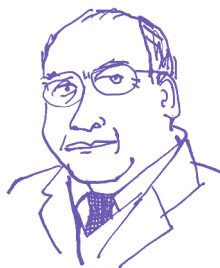


- 1 АЛОИЗ РИГЛЬ
- 2 АНРИ ФОСИЙОН.  
ЖИЗНЬ ФОРМ
- 3 ГЕНРИХ ВЁЛЬФЛИН.  
КЛАССИЧЕСКОЕ  
ИСКУССТВО



АБИ ВАРБУРГ

Позднее появились историки искусства, на которых глубоко повлияла идея Гегеля о том, что в искусстве воплощается дух конкретной эпохи. **Алоиз Ригль** (1858–1905) выдвинул термин «художественная воля» и приравнивал его к гегелевскому духу. Наряду с **Генрихом Вёльфлином** (1864–1945) и **Анри Фосийоном** (1881–1943) его можно назвать формалистом. Больше всего его интересовало, как изображаются те или иные предметы и как развивается стиль. Вёльфлин хотел создать «историю искусства без имен», отражающую не индивидуальные достижения авторов, а широкую картину возникновения и трансформации художественных стилей.



ЭРВИН ПАНОФСКИЙ

Затем возник иконологический метод, последователи которого считали важным поместить произведение в культурный контекст. Наиболее ощутимый вклад в развитие этого метода внесли **Аби Варбург** (1866–1929) и **Эрвин Панофский** (1892–1968). Они считали формалистский подход ерундой, поскольку тот касался только формы, но не содержания произведений. Варбург и Панофский стремились выяснить, что означает произведение, и просматривали все доступные документы и свидетельства, чтобы воссоздать культурный контекст. Панофский даже разработал трехступенчатый план исследования произведения искусства: изучить философию, литературу, а затем и религию исторического периода, когда создавалось то или иное произведение.



# Индустри- альный век



Нет никаких сомнений, что серьезные изменения, которые произошли в сельском хозяйстве, технике и промышленности, глубоко и всесторонне повлияли на искусство XVIII и XIX веков. Так называемые **Аграрная** и **Промышленная революции** начались с Британии, но в скором времени они распространились по всей Европе. Перемены были поистине революционные, жизнь людей изменилась кардинально: всего за несколько поколений Европа перешла от аграрного к индустриальному обществу. Эти новшества стали почвой как для романтизма, так и целой эпохи — Нового времени.

- |      |  |
|------|--|
| 1701 | Джетро Талл изобрел рядовую сеялку                               |
| 1724 | Габриэль Фаренгейт изобрел термометр                             |
| 1733 | Джон Кей изобрел ткацкий станок с быстрым челноком               |
| 1761 | Джон Гаррисон изобрел морской хронометр                          |
| 1769 | Джеймс Уатт изобрел паровой двигатель                            |
| 1796 | Эдвард Дженнер создал вакцину от оспы                            |
| 1800 | Алессандро Вольта изобрел электрическую батарею                  |
| 1809 | Хамфри Дэви изобрел электрический свет                           |
| 1829 | Уильям Остин Бёрт изобрел пишущую машинку                        |
| 1835 | Чарльз Бэббидж изобрел вычислительную машину                     |
| 1876 | Александр Грэхем Белл изобрел телефон                            |
| 1877 | Эдвард Майбридж изобрел хронофотографию                          |
| 1885 | Хайрем Максим изобрел пулемет                                    |
| 1886 | Готтлиб Даймлер изобрел четырехколесный<br>самодвижущийся экипаж |
| 1895 | Братья Люмьер изобрели кинематограф                              |
| 1898 | Рудольф Дизель изобрел дизельный двигатель                       |
| 1903 | Генри Форд изобрел промышленный конвейер                         |
| 1903 | Братья Райт совершили полет на первом<br>пилотируемом аэроплане  |
| 1905 | Альберт Эйнштейн опубликовал теорию<br>относительности           |
| 1926 | Джон Лоуги Бэрд изобрел механическую<br>телевизионную систему    |





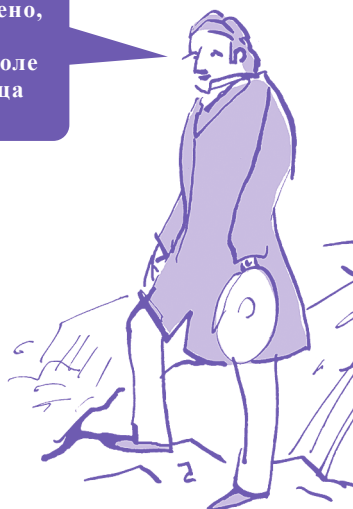
# рёскин и викторианцы

**Джон Рёскин** (1819–1900) — крупнейший английский критик викторианской эпохи. Он писал обо всем: об искусстве, архитектуре, политике, — хотя первоначально хотел стать поэтом. Рёскин горячо поддержал **Уильяма Тёрнера** (1775–1851), с которым был знаком лично, когда пресса набросилась на него за его неакадемические полотна. Художественная критика Рёскина пропитана идеями Джона Локка. Рёскин следовал идее Локка о дуализме разума и тела и считал, что искусство должно отражать высокий замысел о человеке и Боге. В природе Рёскин видел высшую божественную идею — и, как следствие, ключ к содержательному искусству.

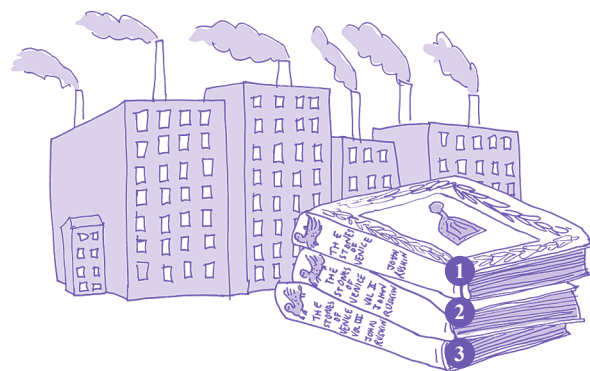
Он призывал Тёрнера:

«Отправляйтесь на лоно природы с чистым сердцем и пройдите усердно и с полным доверием, не думая ни о чем, кроме как лучше постичь ее смысл и помнить ее наизусть — ничего не отвергая, не выбирая и не презирая, веря, что всё вокруг правильно и хорошо, и всегда радуясь истине. Когда память будет наполнена, воображение насыщено, а руки станут тверды и уверенны, возьмите алый и золотой, отдайтесь воле фантазии и покажите, какие сокровища у вас в голове».

Да, сэр, нет, сэр,  
сию минуту, сэр.



ДЖОН РЁСКИН

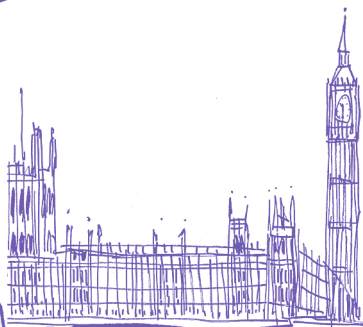


- 1 ДЖОН РЁСКИН.  
КАМНИ ВЕНЕЦИИ. ТОМ I
- 2 ДЖОН РЁСКИН.  
КАМНИ ВЕНЕЦИИ. ТОМ II
- 3 ДЖОН РЁСКИН.  
КАМНИ ВЕНЕЦИИ. ТОМ III

Рёскин был одним из первых сторонников социализма — его приводила в ужас несправедливость, которую породила индустриализация. В трактате *Камни Венеции* (1851–1853) он рассматривает искусство, по сути, как нравственный акт, который соответствует моральному состоянию общества и отвечает потребности реагировать на это состояние.

Рёскин призывал Британию заново открыть для себя готику. По его мнению, страстное готическое искусство способно выразить более полный спектр эмоций, нежели искусство Ренессанса. В итоге его увещевания привели к появлению неоготики — **викторианского готического возрождения**. Рёскин был убежден, что невысокий уровень технологий во времена готического искусства и архитектуры способствовал расцвету выразительных форм. Он изложил эти идеи в брошюре *Природа готики*, напечатанной в новом лондонском колледже для рабочих, и идеи буквально разлетелись.

«С определенной точки зрения готика не только лучшая, но и единственная рациональная архитектура, поскольку легко подходит для любых целей — от примитивных до самых благородных».



ДЖОН РЁСКИН

# братство прерафаэлитов

Особая реакция на индустриализацию сформировалась в среде художников, входящих в «**Братство прерафаэлитов**». Это объединение выступило против неоклассицизма и академического искусства, каким его преподавали в Лондонской Королевской академии художеств сэра Джошуа Рейнолдса.

Прерафаэлиты хотели вернуться к искусству времен до Рафаэля, к «природе», к более естественному подходу в искусстве. Академическую традицию они возводили к Рафаэлю и Высокому Ренессансу.

Прерафаэлиты тщательно и подробно изображали на своих полотнах листву и цветы. Их яркие и красочные картины отсылали к искусству до Ренессанса. (Пока Рёскин защищал готику, романтики популяризировали искусство и литературу Средних веков.) Они одевали своих моделей не в полуклассические одеяния, как неоклассицисты, а в современные, «реальные» платья или иногда — в исторические костюмы английского Средневековья. Их манило **Средневековье** — в нем они видели последний яркий расцвет искусства, когда оно тесно переплеталось с природой, христианской моралью и гуманизмом, в которые глубоко верили. Живопись и идеи прерафаэлитов часто подвергались критике и даже становились предметом насмешек. **Чарльз Диккенс** (1812–1870), например, считал все эти средневековые позы в высшей степени нелепыми. Зато Рёскин находил их изумительными.

Они хотя бы не уложили меня в ванну с холодной водой, как ту бедняжку, с которой писали Офелию. Она вообще оправилась после такого?..



# реализм

Реализм — это «реалистический», а не идеализированный взгляд на мир.

Художники этого направления обращались к социальным вопросам, к правде о труде и рутине повседневной жизни, а его теории предложили совершенно новую роль и задачу искусству.

Развившийся из романтизма реализм обнаружил и невероятную красоту, и смысл в повседневной жизни. Лишь в искусстве XIX века сформировалась глубокая потребность в изображении вещей в повседневности — «как в жизни». Отчасти это стало возможно из-за идей Просвещения, которые изменили взгляды на искусство. Художники-реалисты считали, что, изображая повседневное, настоящее и привычное, они тем самым делают исключительно важную и ценную работу.

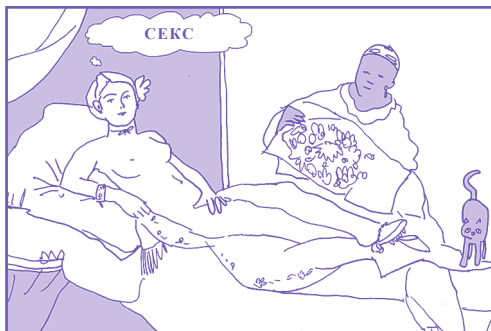
**Реализм** в живописи — это художественное направление во французском искусстве, связанное с именем художника **Гюстава Курбе** (1819–1877). Курбе изображал суровые и реалистичные сценки из жизни сельских бедняков. И поскольку до того момента искусство интересовалось только идеализированной красотой, сюжеты картин Курбе воспринимались политически острыми и эпатажными.



# реализм мане



ТИЦИАН. ВЕНЕРА УРБИНСКАЯ. 1538



МАНЕ. ОЛИМПИА. 1863

Другим ярким приверженцем реалистического, а не идеализированного искусства был **Эдуар Мане** (1832–1883).

Когда картина Мане *Олимпия* (1863) была выставлена в Парижском салоне в Лувре в 1865 году, ее реалистичность вызвала невероятный скандал. Беременным женщинам даже не рекомендовалось смотреть на нее, а чтобы предотвратить нападение вандалов, ее пришлось перевесить. *Олимпия* Мане отсылает к образу античной богини любви, которую написал Тициан (около 1490 — 1576) — художник Ренессанса. Однако у Мане *Олимпия* — совершенно очевидно не античная богиня, а вполне современная проститутка, выставляющая себя напоказ.

Это поразительно реалистичное полотно было совсем не классическим. Автор не следовал неоклассическим правилам, которые всё еще задавали тон в академичном Парижском салоне.

*Олимпия* даже не была идеализированным ню: на ней видны украшения, она поигрывает маленькой туфелькой на ноге, а рядом ко всему прочему стоит служанка, которая принесла ей огромный букет от воздыхателя или клиента. Другая особенность, которая подчеркивала новизну работы Мане, — это живописная техника. В отличие от современных ему академических художников-неоклассиков, Мане отказался от мягких цветовых переходов и прозрачных лессировок. Он расположил цветные пятна бок о бок, так что зритель видел текстуру краски. Это была действительно новая техника. Таким образом, реалистичными и новыми были и предмет картины, и техника, в которой она была исполнена.

# социальная функция искусства

Представления о том, что у искусства может быть социальная роль, появились в эпоху Просвещения, когда научное и эмпирическое мышление вышло на первый план. Французский философ **Огюст Конт** (1798–1857) заложил основы новой науки под названием социология, или «наука об обществе». Социология — это академическая дисциплина, которая исследует межличностные отношения и ценности в различных культурах. Если вы изучаете неравенство в обществе — а в индустриальном обществе неравенство было повсеместным, — вы наверняка захотите изменить это общество. Именно в эти времена, когда призыв Великой французской револю-

Поможем делу революции, дадим ей еще больше политического искусства...

люции к «свободе, равенству и братству» воодушевлял людей, мы наблюдаем развитие идей социализма, а один из первых мыслителей-социалистов

**Пьер-Жозеф Прудон** (1809–1865) заявляет: «Собственность — это кража».

Может ли искусство стать средством изменения общества?



Конечно, вопросы о социальной роли искусства возникали и раньше. **Платон** в своем знаменитом сочинении *Государство* размышлял о том, что искусство бесполезно и только отвлекает человека. Это и считается первой в истории социологической теорией искусства. Платон утверждал, что, например, в поэзии нет правды, а следовательно, поэты — лжецы и мошенники, и верить им нельзя. Так же он рассуждал и о живописи: художники подражают реальности и тем самым плодят ее копии. Копии, которые не дотягивают ни до идеального образа, ни до самой этой реальности. По Платону, искусство не приносит пользы человеку и, безусловно, вредит его нравственности.

# маркс и искусство

**Карл Маркс** (1818–1883) в трудах, написанных по итогам народных восстаний и европейских революций 1848–1849 годов, разработал новое направление социализма, цель которого была понять, как власть распределяется в обществе. Он полагал, что **индустриальный капитализм**, который привел к такому неравенству среди людей, может быть низвергнут в ходе революции и в итоге станет переходной ступенью на пути к высшей форме общественного устройства — **коммунизму**.

Если Платон задавался вопросом: «Каково нравственное влияние искусства на публику?» — то Маркс ставил вопрос чуть иначе: «Каково идеологическое влияние искусства на массы?» Под идеологией Маркс имел в виду систему взглядов в обществе, которые определяют экономику — или общественный строй. Отсюда следует другой ключевой для Маркса вопрос: «Как искусство отражает социальную реальность своего времени?»

История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов.



А при чем здесь искусство?



Искусство отражает заблуждения общества о себе самом, оно отражает эстетические воззрения буржуазии, выдавая их за универсальные.



Так, значит, у искусства есть скрытая политическая цель?



Искусство прячет идеологические установки в мишуре эстетического превосходства.



Значит, искусство представляет определенные идеи и образы так, будто они наделены превосходством естественным образом, будто классовый порядок дарован свыше.



Примерно так, но экономика в любом случае несравнимо важнее искусства. Экономический базис общества определяет художественную надстройку, которая, в свою очередь, отражает господствующие идеологические положения.



Получается, искусство — это не более чем средство производства, которое поддерживает существующий социальный порядок!

То, что искусство напрямую зависит от социального контекста, отрицать невозможно. И это приводит нас к следующим вопросам:

Что именно понимание контекста говорит нам о самом произведении искусства, а не об обществе, в котором это произведение появилось?

Действительно ли анализ произведения искусства во взаимосвязи с социальным контекстом помогает нам лучше понять это произведение?

В любых социологических теориях искусства взаимосвязь между эстетикой и социальной теорией — это ключевой вопрос. Социологи утверждают, что нельзя по-настоящему понять искусство без знаний об обществе, в котором это искусство создано. И это справедливо, но тогда встает еще более сложный вопрос:

Может ли искусство существовать отдельно, и можно ли понять его само по себе — или оно всегда лишь продукт общества?

Похоже, чтобы найти ответ на этот вопрос, нужно сначала ответить на эти:

Искусство —  
это визуальная  
история мира.



1. Существует ли неразрывная связь между искусством и общественным классом, связь, которой нельзя пренебречь?
2. Отражает ли искусство идеологический или какой-то «партийный» взгляд на мир?
3. Является ли искусство частью системы власти, которую устанавливает элита?
4. Может ли искусство быть свободным от политических, социальных и идеологических вопросов?
5. Является ли искусство, которое затрагивает вопросы социальной несправедливости, политическим?

В XX веке все эти вопросы снова и снова вставали перед теми, кто занимался искусством и историей искусства.



# Уильям Моррис и социальная роль искусства

На взгляды **Уильяма Морриса** (1834–1896) повлияли Маркс, Рёскин и прерафаэлиты. Моррис считал, что полноценный возврат к доиндустриальным технологиям создания искусства и предметов материальной культуры — путь преодолеть деградацию нового индустриального общества. Моррис создавал книги, которые сам же вручную печатал в своем издательстве «Келмскотт-Пресс». Кроме того, по старым образцам он организовывал мастерские, которые печатали рисунки на тканях, делали мебель и витражные окна. Моррис рассчитывал, что все эти вещи, украшенные природными и стилизованными под средневековые орнаменты, будут доступны не только богачам, но широкой публике.

Искусство, считал Моррис, нужно каждому:



УИЛЬЯМ МОРРИС

# искусство и фотография

Маркс рассуждал не только о том, как искусство отражает культуру своего исторического периода, его также интересовало применение различных художественных технологий и методов. Развитие технологий, считал Маркс, очень сильно влияет на социальный и культурный прогресс — это хорошо видно на примере фотографии. С точки зрения влияния на культуру появление фотографии часто сравнивают с изобретением печатного станка, которое привело к революционному прорыву в деле распространения культуры и идей в эпоху Ренессанса.

Фотографию практически одновременно изобрели несколько европейцев, и это было напрямую связано с развитием науки — химии и физики. Не вдаваясь в подробности, отметим, что в этом деле четыре главных виновника.



1. Французский физик **Жозеф Нисефор Ньепс** (1765–1833) в 1816 году получил первый негатив, а чуть позже, в 1826 году, ему удалось сделать первый в истории снимок (который он назвал гелиографом).
2. **Луи-Жак Манде Дагер** (1787–1851) в 1839 изобрел способ делать прямое изображение-позитив на серебряной пластине, которое назвал дагеротипом.
3. То есть французы действительно всех опередили, и **Уильяму Генри Фоксу Тальботу** (1800–1877), который хоть и работал одновременно с ними над тем же, оставалось добавить к изобретению только бумажные негативы.
4. А в 1819 году **Джон Гершель** (1792–1871) обнаружил, что гипосульфит натрия можно использовать для закрепления фотоизображения на бумаге.

Изобретение фотографии стало одним из крупнейших технологических открытий в истории искусства и навсегда изменило то, как искусство отображает реальность. Живопись постоянно пыталась показать жизнь такой, какая она есть, но фотография в каком-то смысле сделала это ненужным.

Французский академический художник **Поль Деларош** (1797–1856), осознав потенциал дагеротипии, воскликнул:



ПОЛЬ ДЕЛАРОШ

Появление фотографии привело к тому, что изображение наблюдаемой реальности теперь можно было воспроизводить механически. Это породило массу теоретических вопросов об искусстве, на которые художники отвечали самыми разными способами — в зависимости от того, как они видели последствия изобретения фотографии.

Вот некоторые из этих вопросов:

1. Станет ли живопись чем-то избыточным из-за появления фотографии?
2. Стало ли рождение фотографии смертью реализма?
3. Вытеснит ли технология воображение с появлением фотографии?
4. Изменит ли механическое воспроизведение изображений наш взгляд на искусство?
5. Фотография — это новая форма искусства?
6. Когда со временем каждый сможет быть фотографом, станет ли культура доступнее?
7. Сделает ли фотография разные культуры ближе?
8. Изменит ли фотография наше восприятие мира?

# импрессионизм

Импрессионисты испытывали влияние как реализма, так и фотографии. Это была группа главным образом французских живописцев — **Клод Моне** (1840–1926), **Эдгар Дега** (1834–1917), **Мэри Кассат** (1844–1926) и **Пьер Огюст Ренуар** (1841–1919), которые в 1870–1880-х годах отказались выставлять свои работы в Парижском салоне в Париже. Над своими полотнами они, как и Мане, работали в свободной, непринужденной манере, не прибегая к зализанной «салонной» отделке.

Импрессионисты настойчиво пытались добиться реалистичности и зачастую, чтобы достоверно передать то, что они видят, рисовали на пленэре (от франц. *en plein air*), то есть на открытом воздухе. Кроме того, их интересовали особенности зрительного восприятия — как и что на самом деле мы видим.

**Импрессионисты** хотели создавать такое искусство, которое было бы способно передать смыслы современного им общества и ухватить визуальную суть окружавшей их жизни. Даже в железнодорожной станции или смоге они умели видеть прекрасное. И вот это действительно эпатировало неоклассицистов.



Воздух, что мы видим на картинах старых мастеров, это не тот воздух, которым мы дышим.

ЭДГАР ДЕГА



# утрата веры в прогресс

Примерно в это же время началась реакция на идею прогресса. В конце XIX века возникают антирационалистские настроения, которые ставят под сомнение многие установки Просвещения. Разочарование в идеях прогресса принесли с собой новые научные и философские теории.

Научные открытия **Чарльза Дарвина** (1809–1882) пролили свет на отношения между человеком и животным миром. Внезапно выяснилось, что человек очень схож с остальными видами, а его развитие, как и развитие других животных, — это череда случайностей, мутаций и биологических адаптаций.

Философ **Фридрих Ницше** (1844–1900) — величайший нигилист и разрушитель устоявшихся схем — был причастен к зарождению экзистенциализма, философского направления, представители которого размышляли о человеческом существовании в отрыве от всяческих метафизических убеждений. Заявление Ницше, что мы живем, как если бы «Бог умер», означало, что вне самого человека нет никаких высших моральных авторитетов. По Ницше, каждым движет «воля к власти», а интерпретации важнее «фактов». Другими словами, традиционные представления о нравственности, продиктованные церковью или гуманистическими идеями, были перевернуты с ног на голову.



Фактов нет, есть только интерпретации.



# это трагедия



АРТУР ШОПЕНГАУЭР

«Мы должны утешаться шедеврами искусства, как высокородными персонами, — спокойно стоять перед ними и ждать, когда они заговорят с нами».

Нашумевший трактат Ницше *Рождение трагедии из духа музыки* (1872) перевернул неоклассические идеи с ног на голову. Ницше рассматривает греческую трагедию как описание человеческого устройства — противостояние между **аполлоническим** и **дионисийским** началами. Аполлоническое начало, считал он, — это разум и упорядоченность, а дионисийское — первозданное опьянение и безумие. Такой дуализм камня на камне не оставлял от неоклассических идеализированных представлений о древнегреческой культуре. Для Ницше греки были «первобытным» обществом, и их искусство драмы как нельзя лучше им соответствовало. Идеи Ницше, на которого, в свою очередь, повлиял **Артур Шопенгауэр** (1788–1860), стали чрезвычайно важными для многих художников и писателей XX века.

Шопенгауэр считал, что мир не рационален и что в природе всё борется со смертью и проявляет «волю к жизни» — что, конечно, тщетно, ведь смерть неизбежна. Это была довольно депрессивная философия, но искусству в ней была отведена важная роль, поскольку эстетическое переживание — единственная деятельность, которой человек занимается ради нее самой, а не в качестве проявления «воли к жизни». Так, созерцание произведений искусства, по Шопенгауэру, — это передышка в бесполезной борьбе за существование.

Одна из причин, по которым взгляды Шопенгауэра столь сильно повлияли на художников, может заключаться в том, что сам философ высоко ценил искусство. Он считал, что художники в своих работах способны выразить трагедию человеческого бытия, — близкой позиции придерживался и Ницше.

Немецкий композитор **Рихард Вагнер** (1813–1883) считал знакомство с трудами Шопенгауэра самым важным событием своей жизни. Как и Шопенгауэр, он был глубоким пессимистом, когда речь шла о человеческой природе. Вагнер писал не только оперы, но и работы об искусстве. В эссе *Произведение искусства будущего* (1849) он обращается к идее **Gesamtkunstwerk**, то есть «тотального произведения искусства», или «синтеза искусства». Gesamtkunstwerk — это больше, чем просто синтетическое произведение, использующее все формы искусства, это нечто подобное греческой трагедии, которую он хотел воспроизвести в своих операх, когда все виды искусства объединяются, чтобы рассказать о человеческом существовании в его связи с религией и обществом.



# НОВЫЕ СПОСОБЫ ВИДЕТЬ



ШАРЛЬ БОДЛЕР

«Чтобы быть справедливой, чтобы оправдать свое существование, художественная критика должна быть пристрастной, горячей и политически острой, то есть написанной исключительно с личной точки зрения, с точки, откуда открываются самые широкие перспективы».

**Шарль Бодлер** (1821–1867) широко известен как один из величайших поэтов XIX века. Он много рассуждал о меняющейся сущности Парижа во времена индустриализации и писал об искусстве. Бодлер олицетворяет новую антирационалистскую эстетику, сосредоточенную исключительно на человеческом существовании, а еще его считают отцом современной художественной критики.

В эссе *Художник современной жизни* (1863) Бодлер рассказывает, что он ценит в современном искусстве. Он ратовал за художников, которые изображали жизнь такой, какая она есть, и особенно — в таких современных городах, как Париж, который постоянно развивался и, по сути, менялся коренным образом. Художник должен быть отделен от общества, быть денди — или, по выражению самого Бодлера, **фланёром**, — чтобы, степенно прогуливаясь по городу, «собирать гербарий с тротуаров» и воочию изучать, как меняется мир вокруг — по сравнению с прошлыми временами. Самые яркие изменения он видел в скоростных свойствах города, «эфемерных, беглых, непредвиденных», и эти новые городские темы требовали новой художественной техники, а от художника требовалось соединиться с миром кафе, бульваров, нищих попрошайек, проституток и военных парадов.



# декаданс

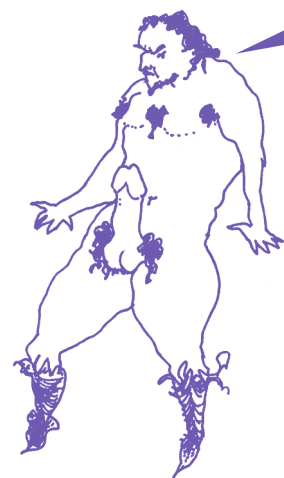
У Бодлера были специфические взгляды на реализм: он был убежден, что в уродстве и разложении можно увидеть красоту. В искусстве его совершенно не интересовала мораль, напротив, ему хотелось аморального искусства, которое в силу самой своей аморальности было бы более достоверным. Наиболее известный поэтический сборник Бодлера — *Цветы зла* (1857) — шокировал современников бесстрашным изображением реальных болезней, похоти и нравственного вырождения. Бодлер считал зло и грех частью природы человека, а представление о том, что человек или общество могут измениться и стать лучше, просвещеннее, — утопией.



Сердце тихо плачет,  
Словно дождик мелкий,  
Что же это значит,  
Если сердце плачет?

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

Самого себя Бодлер видел падшим ангелом и воплощением нового духа. Вместе с другими поэтами и художниками, среди которых были **Поль Верлен** (1844–1896) и **Стефан Малларме** (1842–1898), он собрал кружок «**декадентов**». Культ декаданса выпал на французский fin-de-siècle, то есть конец XIX столетия. Провозгласив, что прогресс не всегда приводит к лучшему миру, декаденты искали наслаждение в чувственном, диковинном и эротическом.



И что мне теперь  
с этим делать?

Более полное представление о декадентстве составил в своей книге *Наоборот* (1884) французский романист **Жорис-Карл Гюисманс** (1848–1907): главный герой дез Эссент ценит всё искусственное несравнимо больше естественного и даже инкрустирует панцирь своего домашнего животного — черепахи, — драгоценными камнями.

В Британии декадентами эпохи fin-de-siècle были художники английского эстетизма, среди прочих **Обри Бёрдсли** (1872–1898). Они эпатировали публику эротикой, символизмом и мистицизмом.

ОБРИ БЁРДСЛИ.  
ИЛЛЮСТРАЦИИ  
К ЛИСИСТРАТЕ



# СИМВОЛИЗМ

Еще одно художественное направление XIX века, на которое очень сильно повлияли работы Вагнера, — это **символизм**. Впервые этот термин был использован для характеристики стихов Малларме, а позднее — картин **Одилона Редона** (1840–1916) и **Пьера Пюви де Шаванна** (1824–1898). Символисты отвергали реализм в пользу более мистических, мифологических или физиологических сюжетов.

## искусство ради искусства



ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

«Воистину прекрасно только то, что абсолютно ни на что не годится; всё полезное уродливо, ибо служит удовлетворению какой-нибудь потребности...»

Один из ключевых споров в XIX и XX веках касался вопроса автономности искусства. В самом конце XIX века, на заре эпохи модерна, а затем еще раз в конце 1960-х годов художники и критики заново пытались разрешить вопрос, насколько произведение искусства должно быть связано с реальным миром — общественным и политическим.

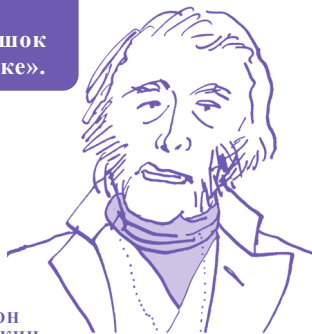
Бодлер не верил в особую социальную роль искусства. Для него искусство существовало ради самого себя. Это понятие корнями уходит в эстетику Канта, который отделял красоту от морали и истины. Впервые выражение *l'art pour l'art* — искусство ради искусства — употребил французский философ **Виктор Кузен** (1792–1867) в 1818 году, распространил эту идею **Теофиль Готье** (1811–1872), а вот самым известным ее приверженцем стал американский художник **Джеймс Эббот Макнил Уистлер** (1834–1903).

Среди тех, кто был совершенно не согласен с идеей «искусства ради искусства», был великий русский романист **Лев Толстой** (1828–1910). В эссе ***Что такое искусство?*** (1897–1898) писатель утверждает, что единственная обязанность искусства — доносить нравственные ценности до читателя, а не являть собой сочетание формы и красоты. «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава», считал Толстой, и ценно оно только тогда, когда передает опыт нравственного чувства.

# Искусство в суде

«Я много раз видел и слышал о наглости кокни, но никак не ожидал, что самодовольный хлыщ запросит двести гиней за то, что швырнул горшок с краской в лицо публике».

ДЖОН  
РЁСКИН



Это ваше искусство ради... чтоб его!

ДЖЕЙМС ЭББОТ  
МАКНИЛ УИСТЛЕР

Широкую известность получила история, когда в 1877 году Джеймс Уистлер выставил свою картину *Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета* (1875) в галерее Гросвенор в Лондоне. На одной выставке оказались работы, представляющие противоположные художественные идеи — представление о том, что искусство должно нести пользу обществу и принцип «искусство ради искусства».

Рёскин в те годы публиковал свои критические статьи в ежемесячном издании, которое издавал за свой счет. В одном из номеров он крайне пренебрежительно отозвался о работе Уистлера, выдвинув массу обвинений, главное из которых заключалось в том, что картина написана кое-как и с претензией на большой смысл, чем есть на самом деле. В красках он видел незавершенность, непонятно было, что же изображено на картине, и в целом картина, по его мнению, была написана небрежно и дурно. Уистлер будто хотел изгнать из искусства наблюдательность и реализм, за которые так ратовал Рёскин. Для него произведение искусства было ценно само по себе. Роль играло личное переживание зрителя, гармония цветов, сочетание форм на полотне, и поэтому совсем не имело значения, отличается ли она завершенностью. Рёскин был взбешен такой аргументацией и заявил, что изображенное не может быть предметом картины; в работе Уистлера нет нравственной позиции и, что еще хуже, это всего лишь поверхностное изделие на потребу коммерческого рынка. И Уистлер подал на него в суд за клевету.

Этот процесс стал большим развлечением для викторианской публики. Рёскин нападал не только на конкретного художника, но и на новую тенденцию в искусстве — особенно заметную во французских «новых течениях», о которых Рёскин знал не много и не испытывал симпатии к тому, что знал. Уистлер, остроумный оратор, выиграл дело, однако компенсация ущерба составила всего один фартинг без возмещения судебных издержек, и Уистлер фактически оказался банкротом.

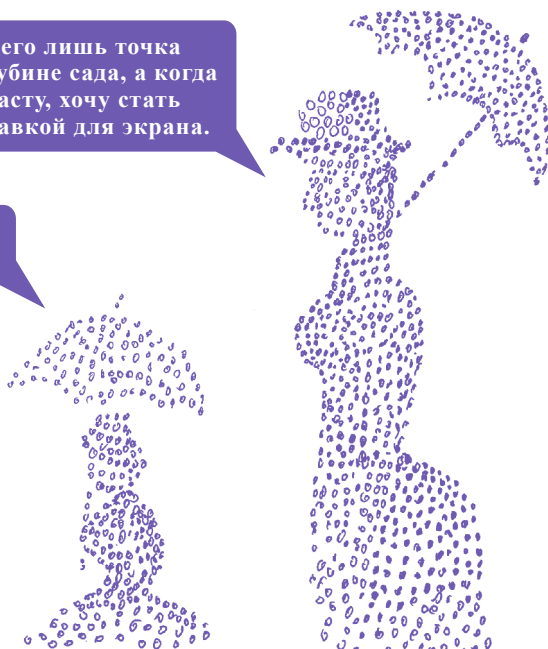
# промышленная теория цвета

Наука и технологии в этот период оказывали на искусство серьезное влияние. Так химик **Мишель Эжен Шеврёль** (1786–1889), изучая взаимодействие различных цветов, изобретает «цветовой круг», состоящий из семидесяти двух цветов. Для своего предприятия по окраске тканей Шеврёль хотел понять, как устроено восприятие цвета. По итогам своих изысканий он заявил: «Если смотреть на два смежных цвета, они будут видаться настолько непохожими, насколько это вообще возможно». Другими словами, восприятие цвета зависит от того, какой цвет находится рядом с ним. В дальнейшем Шеврёль пытался выяснить, как меняется восприятие при разных условиях.

Популяризовал идеи Шеврёля французский художественный критик **Шарль Блан** (1813–1882) в книге *Грамматика декоративных искусств* (1861) — чрезвычайно важном тексте, который читали многие художники того времени и который, без сомнения, оказал влияние на **пуантилизм** — или **неоимпрессионизм** — стиль, разрабатываемый художником **Жоржем Сёра** (1859–1891). Сёра исследовал эффекты света, нанося на холст миллионы крошечных точек трех основных цветов — синего, желтого и красного. Так он мог создать весь спектр цветов, смешивая оттенки оптически (а не просто подмешивая один цвет в другой на палитре). Сёра применял открытия Шеврёля и хотел развить приемы, которые ввели в живопись импрессионисты, но на более строгом научном основании.

Я всего лишь точка  
в глубине сада, а когда  
вырасту, хочу стать  
заставкой для экрана.

Может, ты и в крапинку,  
но для меня ты прекрасна.

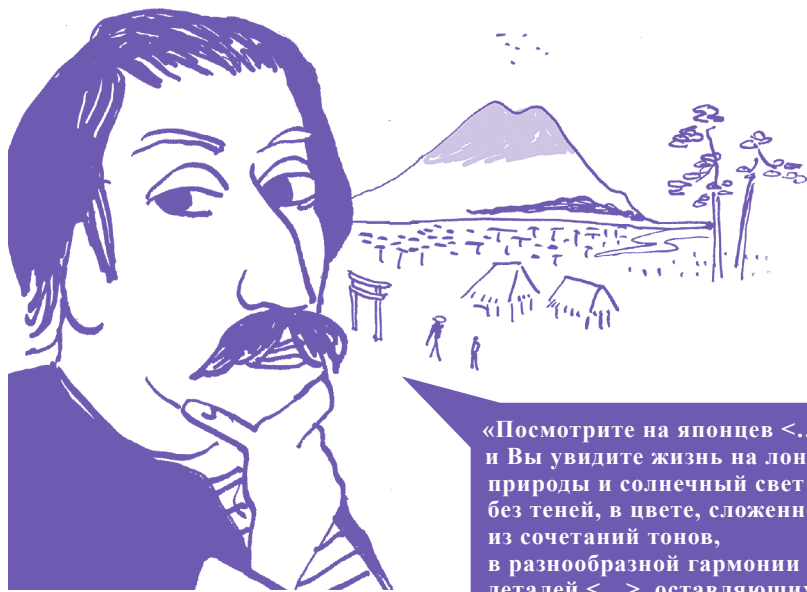


# ЯПОНИЗМ

Мане, Уистлер и другие художники-импрессионисты и неоимпрессионисты желали создать новый фигуративный стиль живописи, не связанный при этом ни с Академией, ни с неоклассицизмом. Кроме того, их объединяло восхищение всем японским.

Париж тогда охватило настоящее помешательство — **японизм**, — как его назвал ведущий художественный критик тех лет **Филипп Бурти** (1830–1890). Только-только началась торговля с Японией, до того закрытой на протяжении двух столетий, и Запад наводнили гравюры, ткани и предметы быта из Японии.

Особенно западных художников заинтересовали японские гравюры на дереве с их принципиально двухмерным пространством. Гравюры **укиё-э** авторства **Хокусая** (1760–1849) или **Хиросигэ** (1797–1858) изображали пространство совсем не так, как было принято в западном искусстве: основой были каллиграфические линии, тень отсутствовала, а рамки изображения были стилизованы. Многообразие сюжетов этих гравюр восхищало западных художников: в них была человеческая жизнь во всем многообразии, включая и очень откровенные эротические сюжеты.



ПОЛЬ ГОГЕН

«Посмотрите на японцев <...> и Вы увидите жизнь на лоне природы и солнечный свет без теней, в цвете, сложенном из сочетаний тонов, в разнообразной гармонии деталей <...>, оставляющих впечатление зноя».

Именно в XIX веке Запад начал переосмысливать свои представления об искусстве других культур, но только в следующем веке «другой» перестало означать «второразрядный».

«Изучая японское искусство, видишь человека, несомненно мудрого, философски настроенного, толкового, посвящающего время чему? — изучению расстояния от Земли до Луны? — нет; изучению политики Бисмарка? — нет; он изучает одну-единственную травинку. <...> Мне кажется, тот, кто изучает японское искусство, непременно делается гораздо веселее и счастливее».

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ



Слова **Ван Гога** (1853–1890) наглядно передают другой взгляд на предмет, другой способ размышлять о нем, — восхитительную и освобождающую, по его мнению, эстетику. Они точно схватывают одну из составляющих восточного подхода, в котором созерцание природы — это способ подумать о высоком. В сущности, восточное искусство и посвящено в значительной степени созерцанию единства Вселенной, рассмотренного в травинке. Художник не изучает эту травинку с интересом натуралиста, а пытается выразить скрытую в ней великую истину.

# постимпрессионизм

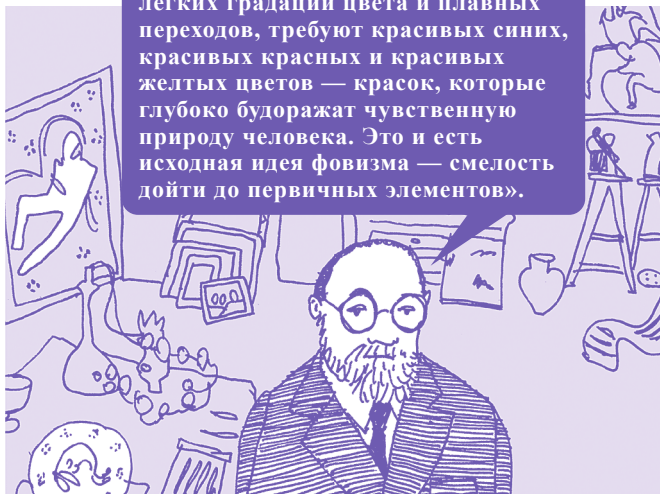
Искусство, которое пришло на смену импрессионизму и во многом было им сформировано, известно как **постимпрессионизм**. Это направление постепенно отходит от натуралистичного изображения реальности в искусстве. Отчасти этому способствовали важные в ту эпоху идеи самосознания и самовыражения, взятые из новых популярных философских концепций Шопенгауэра и Ницше. Что касается термина «постимпрессионизм», то его впервые употребил в 1910 году британский критик **Роджер Фрай**, организовав в Лондоне выставку под названием *Мане и постимпрессионисты*.

Главные фигуры постимпрессионизма — это **Поль Сезанн** (1839–1906), **Винсент Ван Гог** (1853–1890) и **Поль Гоген** (1848–1903). В их работах Фрай увидел отход от ясной репрезентации импрессионистов.

## фовизм

Одно из колоритных ответвлений французского постимпрессионизма — это фовизм. Слово *fauves* буквально переводится как «дикие звери». Именно этим словом арт-критик **Луи Воксель** (1870–1943) в 1905 году назвал яркие, выразительные и по-своему «дикие» картины **Анри Матисса**, **Андре Дерена** (1880–1954) и **Рауля Дюфи** (1877–1953). Это было искусство, которое ценило экспрессию и эмоцию, а красоту эти художники видели в чистых цветах и формах. Фовисты были первыми в западном искусстве, кто признал долг перед этнографическим, или «примитивным», искусством, выставленным в музее Трокадеро в Париже.

«Картины, полные утонченности, легких градаций цвета и плавных переходов, требуют красивых синих, красивых красных и красивых желтых цветов — красок, которые глубоко будоражат чувственную природу человека. Это и есть исходная идея фовизма — смелость дойти до первичных элементов».



АНРИ МАТИСС

# примитивизм

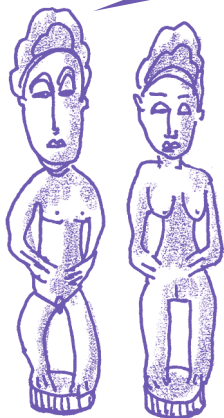
При взгляде на европейское искусство конца XIX — начала XX века становится очевидно, как сильно на него влияли другие, незападные культуры.

Для художников этой эпохи «примитивными» были общества, которых в меньшей степени, чем урбанизированных европейских стран, коснулась рука цивилизации, — яркий пример европоцентричного взгляда. Примитивным казалось искусство народов Африки или Индии, а также ранние народные культуры доиндустриальных аграрных стран, стремительно исчезающие по всей Европе.



## благородный дикарь

За кого, интересно, они нас принимают?



Идею «благородного дикаря» в свое время предложил философ-романтик **Руссо**. Общество, считал Руссо, разлагается, а человек при рождении, в своем природном состоянии, чист, неспорчен и добр. В *Рассуждении о науках и искусствах* (1750) он даже утверждал, что все достижения искусства и науки делали человека только хуже.

Западные художники тоже предпочитали видеть в «примитивном» культуру, не знавшую влияния христианских догм. Запреты западной культуры, по их мнению, там не существовали, а значит, царили свобода, секс и неконформизм.

# мир становится глобальным

Есть много причин, почему на художников раннего модерна так сильно повлияли другие культуры. Одна из них в том, что мир менялся невероятно стремительно, и художники оказались открыты всевозможным новым веяниям. Они чувствовали разницу — или противоречие — между меняющимся миром, в котором жили, и культурой, выраженной в «примитивном» искусстве. А те артефакты, что приходили из стран за пределами Запада, озадачивали и восхищали.

Немецкий историк искусства и критик **Вильгельм Воррингер** (1881–1965) в 1908 году выпустил любопытную книгу *Абстракция и вчувствование*. В ней он описывал связь декоративных мотивов и орнаментов примитивных культур с изобразительными средствами модернистских художников. Примитивные культуры, считал он, используют абстракцию и орнаменты с определенной целью — чтобы преодолеть «ужас одиночества», традиционное же западное искусство использует натурализм и эмпатию как раз для его утверждения.

«Примитивное искусство рождается из духа и использует природу. Так называемое изысканное искусство рождается из чувственности и служит природе. Природа является служанкой первого и госпожой второго. Она унижает дух, позволяя ему обожать себя, — так мы впадаем в отвратительную ошибку натурализма».

Так, и долго мне еще стоять с задранной рукой?



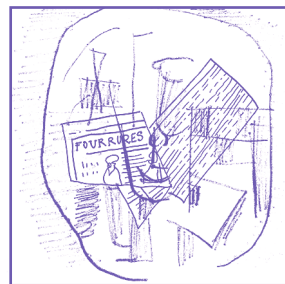
ПРИМИТИВНЫЙ  
ОБЪЕКТ ЖЕЛАНИЯ

ПОЛЬ ГОГЕН

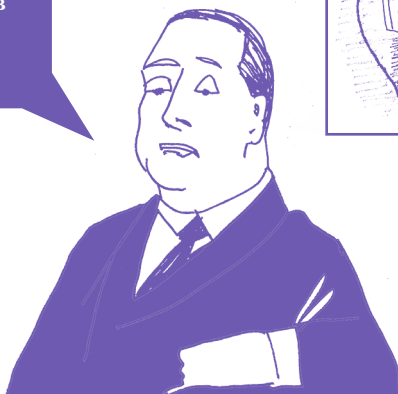


# кубизм

«Кубизм — это искусство составления оригинальных композиций из элементов сконструированной, а не воспринятой реальности».



ГИЙОМ  
АПОЛЛИНЕР



Кубизм называют одним из самых значительных этапов западного искусства.

Кубизм — это живопись, которую примерно в 1907–1911-х годах практиковали **Пабло Пикассо** (1881–1973) и **Жорж Брак** (1882–1963). Пикассо и Брак искали более правдивую изобразительную форму, чем мог предложить натурализм, который, как мы знаем, лежал в основе почти всего западного искусства, начиная с древнегреческого. И они были под глубоким впечатлением от выразительности примитивных культур — например, африканских племенных масок.

Иногда этот период в развитии живописи называют **аналитическим кубизмом**. Затем Пикассо и Брак увлеклись коллажами — **синтетическим кубизмом**, — когда газетные вырезки, этикетки и обои — предметы «реального» мира — умело использовались, чтобы еще больше усложнить идею репрезентации.

Таким образом, репрезентация — вот главный вопрос кубизма, а значение этого художественного направления заключалось в том, что это была кульминационная точка в борьбе западного искусства с классицистическими идеями и традиционной изобразительностью. Кубизм открыл шлюзы для следующих поколений. Без него не было бы ни Дюшана, ни поп-арта, ни концептуального искусства, ни мультимедийных инсталляций!

Французский поэт и критик **Гийом Аполлинер** (1880–1918) был одним из первых апологетов кубизма. Его графические или «каллиграфические» стихи были довольно близки к кубистской живописи и коллажам, которыми он так восхищался.

# экспрессионизм

Примитивизмом интересовались не только французские художники. В Германии также хотели порвать с гармоничным и выверенным миром импрессионизма и черпали вдохновение в «примитивных» веяниях.

Немецкие экспрессионисты ценили активное самовыражение, которое считали благородным и правдивым. Существовало две группы художников этого направления.

Первая — это «**Мост**», художественная группа 1905–1913 годов, основанная **Эрнстом Людвигом Кирхнером** (1880–1938). Художников этой группы занимала идея человека в природе — и они зачастую присоединялись к колониям нудистов и другим альтернативным сообществам.

Другая группа, более интеллектуальная, — «**Синий всадник**» 1911–1914 годов. Основали ее **Василий Кандинский** (1866–1944) и **Франц Марк** (1880–1916), к которым присоединились **Август Макке** (1887–1914) и, позднее, **Пауль Клее** (1879–1940). «Синий всадник» базировался в Мюнхене, и в 1912 году они опубликовали важную работу Кандинского *О духовном в искусстве*. Эта группа внесла очень существенный вклад в развитие абстрактной живописи.



Именно немецкие экспрессионисты выдвинули идею о безусловном значении самовыражения, идею, которую затем подхватили **абстрактные экспрессионисты** в 1950-х годах. Еще позже, в 1980-х годах, идеи экспрессионизма были пересмотрены **неоэкспрессионистами**.

# МОДЕРНИЗМ

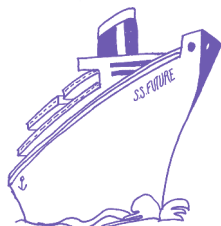
Как мы видели, среди художников эпохи индустриальных и социальных революций бытовало мнение, что их искусство должно как-то отличаться от искусства прошлого и отражать стремительно меняющееся общество, — им хотелось, чтобы их творчество было современным.

## что значит «модерн»?

«Джотто перешел от греческой манеры живописи к латинской и довел ее до современного состояния».



ЧЕННИНО  
ЧЕННИНИ  
(1370–1440)



ПАРОХОД  
БУДУЩЕЕ

Изначально слово «модерн» (от *англ.* modern — «современный») употреблялось, когда речь шла просто об актуальных вещах и идеях.

Сегодня, когда мы говорим «модерн», мы подразумеваем «современность» — исторический период длительностью около ста лет, от начала индустриальной эпохи в 1860-х и до конца 1960-х годов.

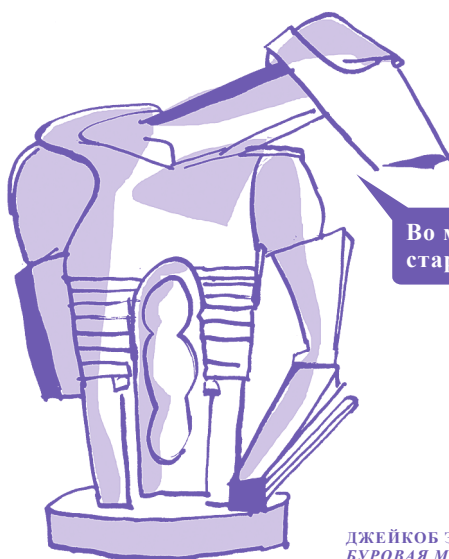
## а что значит «модернизм»?

**Модернизм** — основополагающая философия современной эпохи. Искусство этого периода заметно отличается от всего, что было раньше: реакцией на новый, стремительно развивающийся и меняющийся индустриальный мир стали новые идеалы — уникальность и прогресс. Иными словами, модернизм в искусстве — это ответ на изменения современности, такие как индустриализация и урбанизация.

# ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА

Модернисты — художники, скульпторы, фотографы, писатели, поэты и критики — во многом придерживались схожих взглядов: все они понимали, что живут в условиях, которые радикально отличаются от прошлого. Им хотелось отразить эти перемены и создать новое искусство, поэтому от опоры на традиции и историю пришлось отказаться. Самобытность и новизна — вот к чему стремились модернисты. Отречение от привычных сюжетов, убеждений и традиций означало и отказ от сложившихся национальных стилей. Большая часть модернистского искусства и архитектуры пронизана духом интернационализма, в нем прослеживаются принципы Социалистического интернационала, идеями которого были увлечены многие модернисты.

Модернисты считали, что в противовес преобладающим канонам художники должны выйти на передний край развивающейся культуры, стать ее авангардом. Этот термин — отсылка к французскому названию передовых военных отрядов, которые занимали новые позиции на вражеских территориях. Некоторые полагали, что идея протестного авангарда исчерпала себя к 1930-м годам, другие — что деятели прото-поп-арта и раннего постмодерна тоже относятся к авангарду. Этому посвящено множество разных теорий. Например, **Петер Бюргер** (1936–2017) предложил развести понятия модернизма и авангарда. В книге *Теория авангарда* (1974) он отделяет искусство, которое вполне комфортно существует как таковое, то есть большую часть модернизма, от авангарда — по-настоящему радикального движения, которое ставит под сомнение само понятие «искусство».



ДЖЕЙКОБ ЭПСТАЙН (1880–1959)  
БУРОВАЯ МАШИНА. 1913

# футуризм



УМБЕРТО БОЧЧОНИ.  
УНИКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ  
НЕПРЕРЫВНОСТИ  
В ПРОСТРАНСТВЕ. 1913

Футуризм — авангардистское течение в искусстве начала XX века, родоначальником которого стал итальянский поэт **Филиппо Маринетти** (1876–1944). Среди прочих в это движение входили художники **Умберто Боччони** (1882–1916), **Карло Карра** (1881–1966), **Джакомо Балла** (1871–1958) и **Джино Северини** (1883–1966). По их мнению, история и старая культура были заведомо негодными, а всё новое футуристы — наоборот — приветствовали. Они призывали сжигать музеи и библиотеки и прославляли быстрые машины, велосипедные гонки, электричество, пулеметы и танки.

«Нужно вымести все уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу вихревую жизнь стали, гордости, лихорадки, быстроты».

## вортицизм

Вортицизм — это футуризм английского извода, начало которому в 1913 году положил **Уиндэм Льюис** (1882–1957). Как и его итальянские единомышленники, Льюис хотел, чтобы искусство прославляло эру новых механизмов, а в своем журнале «Взрыв» он критиковал старые формы творчества и культуры — Францию, английский юмор, викторианцев, эстетов, англиканскую церковь, известных писателей и композиторов, благотворителей и охотников — и благословлял всё новое — британскую промышленность, тред-юнионов, летчиков, артистов мюзик-холлов, парикмахеров, порты и представителей авангарда.



# антиискусство



ТРИСТАН ТЦАРА

«Если я крикну:  
Идеал, Идеал, Идеал,  
Познание, Познание, Познание,  
Бум-бум, бум-бум, бум-бум,  
то весьма точно отражу Прогресс,  
Закон, Мораль и все прочие  
чудесные качества, о которых  
всевозможные мудрецы судили  
в стольких книгах».

Дадаизм был течением «анти-искусства». Он зародился в 1916 году в Цюрихе, распространился по Европе и докатился до Америки. Искусство дадаистов было дерзким и даже агрессивным. К нему относятся, например, коллажи **Ханса Арпа** (1887–1966) из случайно склеенных кусочков

бумаги, разрисованная открытка с изображением Моны Лизы **Марселя Дюшана** (1887–1968).

Дада выступали против приблизительно всего во времена, когда после ужасов и разрушений Первой мировой войны (1914–1918), после беспощадной резни и многочисленных смертей, идея просвещенного общества оказалась под большим вопросом. Это была первая война, которая стала бойней промышленных масштабов. Дадаисты разуверились в культуре вообще и в традиционном искусстве и эстетике в частности.

Дадаисты устраивали представления, занимались поэзией, кино, фотографией, книгопечатанием и создавали более или менее конвенциональные произведения искусства. В центре движения стояли поэты **Тристан Тцара** (1896–1963) и **Хуго Балль** (1886–1927), управлявшие клубом «**Кабаре Вольтер**». Дадаисты изо всех сил сотрясали основы — главным образом мира искусства. Выступления дада были сумбурными, агрессивными и шокирующими, а стихотворением мог называться набор фонем, например, **Прасоната Курта Швиттерса** (1887–1948) — это ритмичный поток бессмысленных звуков.

Более политизированное ответвление возникло в Берлине. Там **Джордж Гросс** (1893–1959) и **Джон Хартфильд** (1891–1968) создавали сатирические работы, темой которых был подъем правого национализма, а **Ханна Хёх** (1889–1978) придумывала замысловатые коллажи с бытовым мусором — дадаистский акт провокации.

«Настоящим я заявляю, что слово „дада“ придумал Тцара 6 февраля 1916 года в 6 часов вечера. Когда Тцара впервые произнес это слово, я был там вместе со своими 12 детьми <...> это произошло в кафе „Терраса“ в Цюрихе, а в левой ноздре у меня была бриошь».



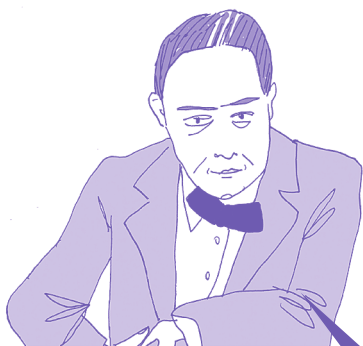
ХАНС АРП

# сюрреализм

К дадаистам идейно примыкали сюрреалисты. Это направление сформировалось в 1920-х годах вокруг фигуры писателя и поэта **Андре Бретона** (1896–1966). К избранному, но постоянно меняющемуся кругу художников и писателей сюрреалистов в разные времена принадлежали **Ханс Арп** (1886–1966), **Жоан Миро** (1893–1983), **Андре Массон** (1896–1987), **Сальвадор Дали** (1904–1989), **Франсис Пикабия** (1879–1953), **Ив Танги** (1900–1955), **Макс Эрнст** (1891–1976) и **Жорж Батай** (1897–1962).

Сюрреалисты тоже отвергли идею цивилизации по итогам Первой мировой войны. В художественном и литературном творчестве они опирались на гипотезы **Зигмунда Фрейда** (1856–1939) об иррациональном и бессознательном и высказывали глубокие сомнения в постоянстве человеческого разума — идее, владевшей умами со времен эпохи Просвещения.

Сюрреализм значит «выход за пределы реального», и хотя это течение выросло из Дада, оно было не столько антиискусством, сколько искусством, созданным с помощью подсознания. На протяжении 1920-х и 1930-х годов сюрреалисты опубликовали ряд манифестов и организовали несколько групповых выставок. Стилистически их произведения неоднородны, но во всех прослеживается интерес к бессознательному, случайностям, сексуальности и табу.



ФРАНСИС  
ПИКАБИЯ

«Моим мыслям по нраву все, что противоречит здравому смыслу».

«Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли».



АНДРЕ БРЕТОН



# бессознательное

В 1900 году **Зигмунд Фрейд** опубликовал *Толкование сновидений*. Эта книга радикально изменила восприятие человеческого разума, показав, как бессознательное (а не осознанное размышление) влияет на поведение людей. Фрейд считал, что традиционные табу общества — на убийства, агрессию, сексуальное насилие — на самом деле являются его фундаментом, и утверждал, что



ЗИГМУНД ФРЕЙД

«Каждый отдельный человек является врагом культуры».

Сюрреалисты заметили связь между бессознательными желаниями и поведением людей «примитивных» культур и ранних цивилизаций. Пещерная живопись (вроде рисунков в Ласко) тогда была еще свежим открытием, которое доказывало существование мощной древней культуры, в которой искусство, вероятно, было связано с ритуалами. В книге *Как думают туземцы (или Мыслительные функции в низших обществах; 1910)* антрополог

**Люсьен Леви-Брюль** (1857–1939) продемонстрировал, что мышление «примитивного» человека существенно отличается от западного образа мысли, построенного на рационализме и логике. Сходным образом **Марсель Мосс** (1872–1950) показал, что социальные действия вроде дарения диктуются не рациональными соображениям, а обладают признаками мистицизма и таинства. В отличие от других художников, изучавших примитивное, сюрреалистам было интересно разобраться, что можно узнать о доисторической культуре через доисторическое искусство — чтобы заодно лучше понять собственную психологию.



ЛЮСЬЕН ЛЕВИ-БРЮЛЬ

«Они (примитивные народы) не разделяют явления на видимые и невидимые. Существа из неосязаемого мира — деятельные и пугающие — непосредственно населяют мир осязаемый».



## автоматическое письмо и автоматический рисунок

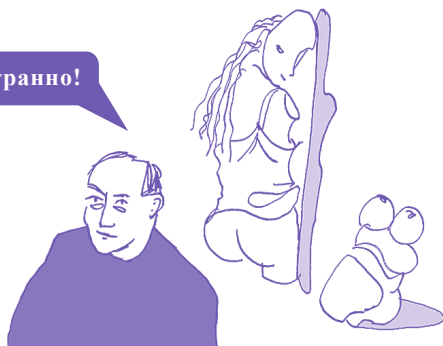
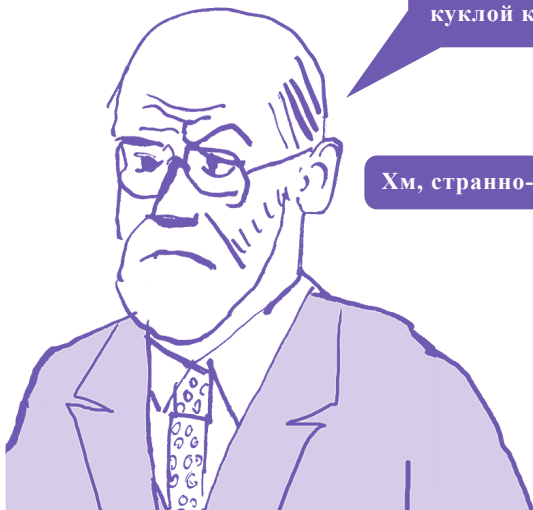
Желая проникнуть в бессознательное, сюрреалисты прибегали к некоторым методам фрейдистского психоанализа. **Макс Эрнст** с помощью техники фроттажа — или натирания — создавал картины, в которых было много случайного и неожиданного, а **Андре Бретон** и **Андре Массон**, желая творить непосредственно из подсознания, практиковали автоматическое письмо и автоматический рисунок.

## жуткое

Еще Фрейд писал о «жутком» в одноименной статье 1919 года. Жутким он называл тревожное чувство, которое охватывает людей при столкновении с чем-то странным, но при этом знакомым. Примером могут послужить куклы фотографа и скульптора **Ханса Беллмера** (1902–1975), которые из-за преувеличенно правдоподобной сексуальности производили довольно «жуткое» и далекое от «нормальности» впечатление.

«Конечно, как раз в случае с куклой мы недалеко удалились от инфантильного. Мы вспоминаем, что ребенок на ранней стадии игры вообще не различает одушевленное и неодушевленное и с особой охотой обращается со своей куклой как с живым существом».

Хм, странно-странно!



ЗИГМУНД  
ФРЕЙД

ХАНС  
БЕЛЛМЕР

# Фрейд и теория искусства

Эстетствующий интеллеktуал  
объясняет порядок вещей:

Кто есть дитя?  
Отец мужчины.



Что? Всё совсем  
наоборот.



Фрейд показал,  
как детские  
переживания влияют  
на формирование  
взрослых людей,  
и определил исходя  
из этого типы  
личности.



И? Чего-нибудь  
поновее  
не расскажете?



Я хочу сказать, что Фрейд  
помогает разобраться  
в истоках творческих  
способностей и в основах  
маскулинности  
и феминности.



А я думал, что это австриец,  
который утверждал, что все  
мальчики хотят переспать  
с матерями и подобный бред.

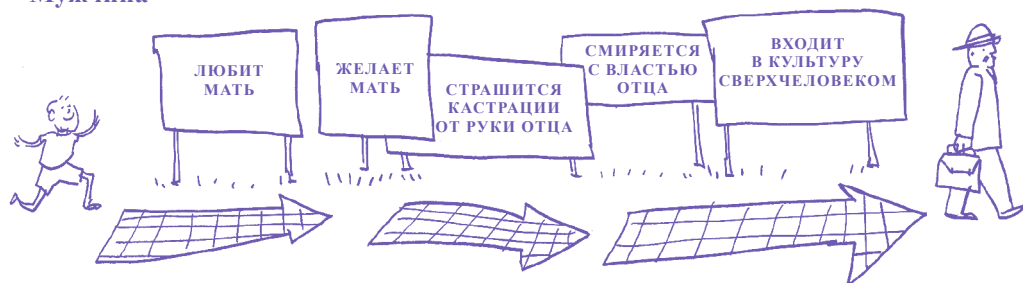


Ну, в Вене он и правда жил. Но говорил  
он о том, что психологическое  
формирование младенцев происходит  
через взаимодействие с родителями,  
именно оно влияет на характер  
будущего взрослого. А мальчики  
и девочки взрослеют по-разному.



# разные пути взросления

## Мужчина



## Женщина



## Важен ли Фрейд для теории искусства?

Коротко говоря — да, поскольку он разработал основы психоанализа. А если подробнее, то его теория раскрывала бессознательные импульсы, которые, как он считал, мотивируют человека и его творческую деятельность. Это был новый взгляд на суть искусства. Идеи Фрейда не бесспорны, с ними многие не согласны, но отмахнуться от них нельзя, особенно когда речь идет об искусстве и идентичности.

# фрейд о леонардо

Сам Фрейд был большим поклонником искусства, особенно древнего. Кроме того, его, разумеется, интересовало, чем именно обусловлена творческая деятельность, а главное — талант. Сильные и слабые стороны его подхода к толкованию искусства хорошо видны в его статье 1910 года *Детское воспоминание Леонардо да Винчи*.

Соображения Фрейда о связи творчества с детскими переживаниями и о моделях поведения, которые формируют особенности характера, — другими словами, о том, из чего создан художник, — кажутся вполне обоснованными. Однако при этом подходе все труды Леонардо сводятся к сложной форме невроза, который психиатр или критик смогут «прочитать», чтобы распознать психологические мотивы пациента.

Признавая гениальность Леонардо, Фрейд, по сути, утверждал, что по большей части его художественная и научная деятельность — это бессознательная защита, которая оберегает его от познания внутреннего Я. Это слишком сильное упрощение, пусть и не лишенное смысла, и в этом кроется основная проблема фрейдистских трактовок.

Фрейд писал швейцарскому психологу **Карлу Юнгу** (1875–1961), что «загадка характера Леонардо» внезапно стала ему ясна: «в раннем возрасте он обратил свою сексуальность в жажду знания и с тех пор не способен закончить предпринятое». Эту фразу можно воспринимать как краткое изложение взглядов Фрейда и по поводу самого Леонардо, и по поводу движущей силы его творчества.

Только не говори, что уже закончил!



# марсель дюшан и реди-мейд

Марселя Дюшана (1887–1968) иногда относят к дадаистам, однако сам он не горел желанием примыкать к каким-либо течениям. Ранние работы — смесь кубизма и футуризма — быстро принесли ему известность. Так, картина *Обнаженная, спускающаяся по лестнице* (1912) спровоцировала скандал на «**Арсенальной выставке**» (1913) — масштабном смотре новых модернистских течений из Европы, устроенном в Нью-Йорке. Сейчас *Обнаженная* стала признанной классикой, но тогда многие не поняли этого сочетания женской фигуры, механизированного движения и кубистских углов: первые полосы газет пестрели издевательскими заголовками.



Ранее он создал вот эту работу.

Впрочем, Дюшан известен в первую очередь не картинами, а изобретением реди-мейдов. Первым реди-мейдом стала работа *Велосипедное колесо* (1915) — обычное колесо от велосипеда, закрепленное на деревянном табурете.

**Реди-мейд** — это простой предмет массового производства, преподнесенный как произведение искусства. Реди-мейд, по Дюшану, показывал, что искусство и эстетику можно разделить, а первейшей задачей художника является не «создание», а «выбор и презентация». В период между 1915 и 1923 годом Дюшан выбрал или нашел двадцать один реди-мейд. Самый известный из них — *Фонтан* (1917) — обыкновенный писсуар. Дюшан под псевдонимом представил его на конкурс, организаторы которого обещали показать все заявленные работы. И хотя сам Дюшан входил в экспертный совет, он не смог никого убедить в том, что это — произведение искусства; его работу отклонили. Дюшан исследовал границы искусства и хотел, чтобы реди-мейд служил объектом для размышления, а не созерцания. Он спрашивал: каким будет искусство, если его лишить всех качеств, которые с ним ассоциируются, — красоты, процесса создания и мастерства?



МАРСЕЛЬ  
ДЮШАН

«Слово „искусство“ этимологически означает „делать“, просто-напросто „делать“ <...> Что такое делать? Делать что-то — значит брать тюбик синей краски, тюбик красной, затем понемногу выдавливать на палитру <...> и всегда выбирать место, куда они будут положены на холсте. А чтобы выбирать, можно пользоваться тюбиками с краской или кистями, а можно и готовыми вещами, которые были сделаны — либо машинным способом, либо даже, если угодно, руками кого-то другого, — и присваивать их, так как выбираете именно вы. Выбор — самое главное в живописи, даже в обыкновенной».

# большое стекло

В своих работах Дюшан часто ссылается на другие произведения, обыгрывает образы, шутит и фокусничает. Одна из самых значительных его вещей называется *Новобрачная, раздетая ее холостяками*, даже (1915–1923), или *Большое стекло*. Это два стеклянных листа, сложенных вместе, а между ними — изображение из проволоки, краски и фольги. Произведение не закончено, а случайно треснувшее стекло Дюшан не стал восстанавливать, поскольку считал, что трещины дополняют композицию. Фигуры в этой работе выглядят схематичными, а описать ее можно примерно так: «квазинаучная модель эротических импульсов между людьми». Это застывшая, будто в стоп-кадре, модель, но ее легко представить живой и действующей. Каждая часть стекла несет некий смысл — пусть не сразу очевидный, зато описанный в заметках Дюшана к этому произведению.

«Не то чтобы мне нравились вещи, в которых много концептуального. Я не люблю те вещи, в которых оно отсутствует, чисто сетчаточные; они мне действительно претят».

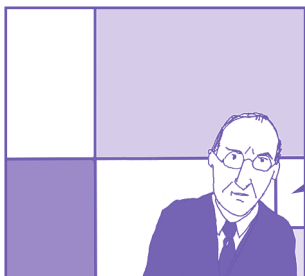
МАРСЕЛЬ  
ДЮШАН



Вскоре после создания *Большого стекла* Дюшан завязал с искусством и в течение десяти лет играл в шахматы. Его последней работой, которой он посвятил более двадцати лет, стало гиперреалистичное пип-шоу *Дано: 1. Водопад; 2. Светильный газ* (1946–1966) — женщина с раздвинутыми ногами, за которой можно подсматривать через два небольших отверстия в массивной деревянной двери. И он вновь спрашивал зрителей, где пролегают границы искусства.

Дюшан стал одним из самых влиятельных художников XX века, на современный взгляд даже более влиятельным, чем **Пикассо**. Некоторые считают его отцом **концептуализма** и **постмодернизма**.

# абстрактное искусство



«Абстрактное искусство <...> противоположно естественному изображению предметов. Но, вопреки всеобщему мнению, оно противоположно не природе, а примитивной животной сущности человека; с истинной же природой человека оно едино».

ПИТ МОНДРИАН

Абстрактным называют беспредметное искусство, которое в рамках западной традиции связано с модернизмом и с сопротивлением старым изобразительным и миметическим догмам. Абстрактное искусство можно рассматривать как новый визуальный язык. Одним из пионеров этого направления был **Василий Кандинский** (1866–1944) — его композиции развивались от слабеющей репрезентации до по-настоящему беспредметной живописи. В своих абстракциях Кандинский приравнивал свободные формы и цвета к «духовному» началу. В 1911 году он выпустил книгу *О духовном в искусстве*, которая оказала значительное влияние на зарождающееся абстрактное искусство и на ранние авангардные вариации модернизма:

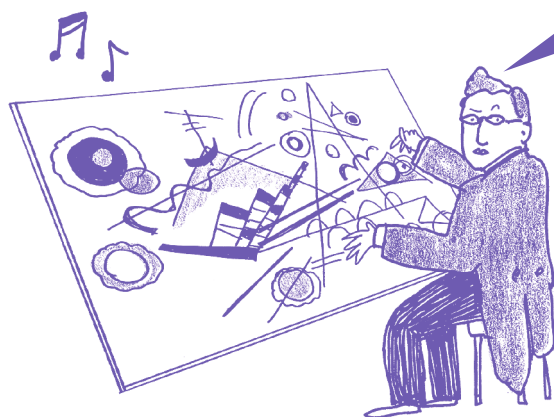
**Супрематизм** — движение в русском авангарде, основанное в 1913 году **Казимиром Малевичем** (1879–1935). Супрематические картины используют четкие геометрические фигуры в качестве радикально нового формального языка, на котором говорят об абсолютных и чистом чувстве. Своим пресловутым *Черным квадратом* (1913) Малевич превосходит всё предшествующее искусство, не случайно на первой выставке эта картина предстала перед зрителями подобно традиционной иконе — в красном углу зала под потолком.

**Конструктивизм** — еще одно русское течение, повлиявшее на всю Европу. Из промышленных материалов конструктивисты создавали скульптуры, которые работали главным образом с пространством, светом и формой. Это было движение призывавших к доступности идеалистов и оптимистов. Ранние конструктивисты считали, что новому послереволюционному времени нужно искусство нового типа. Они вдохновлялись коммунистическими представлениями о том, что искусство может быть общественно полезным; так, **Владимир Татлин** (1885–1953) придумал проект гигантской конструктивистской башни, выполнявшей среди прочего функцию радиовышки. По мере развития и роста влияния конструктивизма его политические аспекты несколько утратили свою остроту.

«**Де Стейл**» переводится с голландского как «стиль» — так назывался журнал художников-абстракционистов **Пита Мондриана** (1872–1944) и **Тео ван Дусбурга** (1883–1931). Художники этой группы создавали четкие геометрические абстракции, а свой стиль называли **неопластицизм**. Этот термин ввел Мондриан, чтобы обозначить новое нефигуративное искусство, которое использует лишь чистые формы — например, квадраты — и чистые основные цвета. Пластицизмом оно называлось потому, что живопись — «пластическая», поддающаяся компоновке форма искусства.



# странные теории абстракционизма



«Цвет — это клавиш;  
глаз — молоточек; душа —  
многострунный рояль.  
Художник есть рука, которая  
посредством того или иного  
клавиша целесообразно приводит  
в вибрацию человеческую душу».

ВАСИЛИЙ  
КАНДИНСКИЙ

Ранние абстракционисты придерживались самых разных теорий, и некоторые из них сейчас вызывают лишь удивление.

**Теософия** — духовное учение конца XIX века, которое через исследование всех религий стремилось к познанию универсальной истины. Поиски духовного абсолюта были близки абстракционистам, поэтому многие из них — например, Пауль Клее, Василий Кандинский, Пит Мондриан — в разное время причисляли себя к теософам. Абстракционисты рассматривали свое творчество как усилия по поиску и открытию божественного порядка, единства и истины. А еще многие из них считали, что живопись способна улавливать более значимую и невидимую реальность. Кандинский называл свои картины «мыслеформами», а Дюшан и другие художники рассуждали о «четвертом измерении».

**Синестезия** — научное понятие тех лет, которым вдохновлялись живописцы и абстракционисты. Оно описывает явление, при котором ощущения одного органа чувств вызывают отклик в другом. Простой пример: некоторые люди, слушая музыку, видят цвет. Художник Кандинский был синестетом; свои картины он считал воплощением музыкальных композиций и гармоний. То есть цвет для него был эмоционально заряжен. На музыку синестезия тоже повлияла: современник Кандинского, композитор Александр Скрябин (1872–1915), создал орган для проекции света во время исполнения композиции *Прометей* (1910), чтобы все смогли проникнуться этим феноменом.

# формализм

Критикам, которые видели, как рождается новое искусство, и хотели его поддержать, нужна была новая теория. Теория, которая порвала бы с натурализмом и репрезентацией, но объединила бы импрессионистов, Сезанна, абстракционизм и в то же время связала бы новое искусство со старым. Так появился формализм — одна из самых влиятельных теорий модернизма. В 1920-х годах в истории искусства ее разрабатывали критики **Клайв Белл** (1881–1964) и **Герберт Рид** (1893–1968), а в 1940-х, 1950-х и 1960-х теория обрела новых сторонников. Формализм тесно связан с распространением и принятием модернистской живописи и скульптуры. Он опирается на понятие «формы» как важнейшей характеристики произведения искусства.



Чудесная форма!

КЛАЙВ БЕЛЛ



Где же, где?

ГЕРБЕРТ РИД

Говоря о форме, следует упомянуть, что она связана с представлениями о красоте, а корнями этот принцип уходит в классическую философию. Доводы в пользу формализма Белл выдвинул в своей книге *Искусство* (1914). Белл входил в «**Блумсберийский кружок**» — группу интеллектуалов — представителей верхушки среднего класса, среди которых были **Вирджиния Вулф** (1882–1941) и **Роджер Фрай** (1866–1934), все они пестовали ранний британский модернизм. До и во время Первой мировой войны они организовали кружок в Блумсбери, лондонском районе возле Британского музея. Белл был поклонником импрессионистов и устроил первую в Англии выставку постимпрессионистов. Эта выставка, наряду с его критическими работами, способствовала росту популярности нового модернистского искусства в англоязычном мире.

Чудесно!



РОДЖЕР ФРАЙ



Что это за ребята?

ВИРДЖИННИЯ ВУЛФ

# и как же нам распознать значимую форму?

Белл делил искусство на хорошее и плохое. Хорошее искусство — это то, которое обладало «значимой формой» — характерной чертой, присущей самым разным типам и произведениям искусства из разных эпох и культур: это и витражи Шартрского собора, и мексиканские скульптуры, и падуанские фрески Джотто, и картины Сезанна.

Значимой формой Белл называл «сочетание линий и цветов», которые играют на чувствах и восприимчивости зрителя. В этом намного больше субъективности, чем в классицизме, который опирался на сдержанную и ясную естественную выразительность. Формализм Белла перекликается с философией **Дэвида Юма** (1711–1776), который признавал важность субъективности. Значимая форма для Белла — это не просто скрытая красота, ведь красота, в отличие от значимой формы, существует и за пределами искусства. Значимая форма и есть отчасти суть искусства. Он писал, что присущая этому типу формализма субъективность не означает, что у каждого свои представления о хорошем и плохом искусстве. Для восприятия значимой формы необходимо образование, благодаря которому и формируется консенсус.

То есть формализм Белла — оценочный, он делит искусство на хорошее и плохое, и за такой элитизм его подход критиковали.



ФРЕСКИ ДЖОТТО В КАПЕЛЛЕ  
СКРОВЕНЬИ (ОКОЛО 1305)

КЛАЙВ БЕЛЛ

# внутреннее и внешнее в искусстве

Еще одно важное положение формализма: произведение искусства должно быть значимо само по себе. Внутренние свойства важнее внешних. Слабость предметного искусства в том и заключается, что оно фокусируется на том, что находится за пределами картины, на объекте изображения. То же касается и политического, пусть даже прогрессивного искусства, и абстрактного искусства итальянских футуристов — основное внимание в своих работах они уделяли политике, то есть внешнему. Искусство считалось сферой, для которой важны лишь имманентные свойства — форма, чувства и восприимчивость. Французский художник-модернист **Морис Дени** (1870–1943) писал: «Помнить, что картина, прежде чем быть боевой лошадкой, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке».



В этом Белл, очевидно, сходится с Уистлером, который защищал свою картину *Ноктюрн в черном и золотом* с близкой формализму позиции «искусства ради искусства».

# высокое искусство/ низкое искусство

Развивая концепцию формализма, Белл делил искусство на хорошее и плохое и, таким образом, апеллировал к эпохе Просвещения и идеям Канта. Размышляя об искусстве в XVIII веке, Кант писал об универсальной красоте и всерьез настаивал, что это — объективное, беспристрастное и, следовательно, «рациональное» понятие, которое помогает отличить великое искусство от прикладного и функционального. Так появилось представление о высоком — или великом — искусстве, которое противопоставлялось обыденному и повседневному **низкому искусству**. Граница между ними в течение многих столетий была размыта, а теперь стала четкой: высоким начали называть серьезное, сложное, прекрасное и элитарное искусство, а низким — легкомысленное, душещипательное, дешевое и популярное.

**Высокое искусство** появилось отчасти благодаря подъему капитализма и культуры потребления, которые обозначили границу между элитарной буржуазной средой и повседневными пролетарскими развлечениями. Поскольку всем нравятся ясные определения, то понятиями высокого и низкого искусства начали пользоваться, чтобы сказать: «это — серьезное, важное и престижное произведение», в отличие от того — «легкомысленного и незначительного». Под высоким искусством подразумевали «наилучшие помыслы и слова», и это указывало на очевидное чувство превосходства над мнимой небрежностью дешевого народного искусства.

## нарушение границ

Многие художники эпохи модернизма оспаривали разделение на высокое и низкое. Например, в творчестве французского художника-реалиста Курбе заметны не только отголоски старой академической живописи, но и влияние популярных печатных изданий, которыми он вдохновлялся, создавая свои радикальные для его времени картины. Сходным образом импрессионисты в своем творчестве прибегали к деталям, почерпнутым из газет, фотографии и моды. Пикассо пошел еще дальше: в кубистические коллажи он вставлял вырезки из настоящих газет и обоев — не изображал что-то с помощью этих фрагментов, а просто позволял им говорить за себя.



ПАБЛО ПИКАССО

# низкое искусство и декоративность

Разделение искусства стало одной из причин, по которым модернизм смотрел на декоративность свысока: она была тесно связана с формами низкого искусства. Для части модернистов она была грубым, даже примитивным языком, в котором им виделись признаки упадка. В основе украшения, декоративности — иррациональное личное восприятие, а не присущие модернизму спокойный рационализм, стремление к чистой форме, абсолюту и порядку.

Всё это особенно заметно в архитектуре модернизма — в так называемом **интернациональном стиле**. Это направление связано с Баухаусом и появилось в ранний период модернизма. Изначально **Баухаус** — это художественная школа, основанная в 1919 году в Веймаре **Вальтером Гропиусом** (1883–1969). Гропиус считал, что архитектура — мать всех искусств, способная объединить все направления визуального творчества. Сохранив присущую ей функциональность, архитектура может достичь величия. Он подчеркивал: важна простая структура, «форма должна соответствовать функции», и материалы нужно не маскировать, а использовать согласно назначению.

Архитекторы Баухауса считали, что следует отказаться от декоративности, так как она скрывает форму и ей недостает простоты и правдивости. Еще в 1908 году австрийский архитектор **Адольф Лоос** (1870–1933) заявил:



«Орнамент — это преступление».

АДОЛЬФ ЛООС

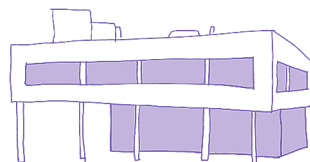


Кстати, французский архитектор и пионер интернационального стиля **Ле Корбюзье** (1887–1965) в книге *Декоративное искусство сегодня* (1925) писал:



«Чем культурнее становится человек, тем меньше нужна ему декоративность».

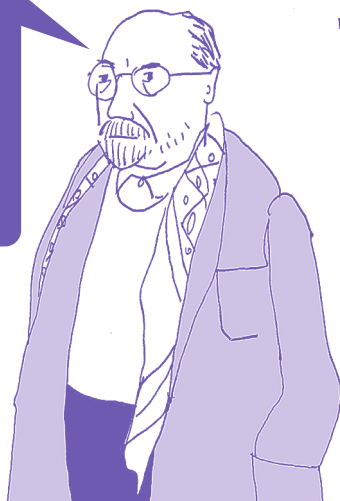
ЛЕ КОРБЮЗЬЕ



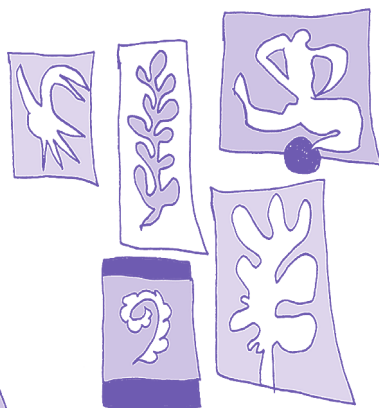
Заново декоративность открыл постмодернизм. Сегодня она больше не считается чем-то иррациональным или примитивным, напротив — в ней видят осмысленный способ разговора о конкретных культурных традициях. В то время как стремление к так называемой чистоте, характерное для представителей интернационального стиля и модернизма, выносило за скобки множество аспектов культуры — культуры в широком смысле. И сегодня значение этих аспектов растет, поскольку в них отражается местная самобытность, гендер и мультикультурализм.

Отдельные критики-модернисты клеймили художников вроде **Анри Матисса** (1869–1954) за чрезмерный орнаментализм и, следовательно, некоторую искусственность. Но сам Матисс считал, что декоративность — неотъемлемое свойство произведения искусства.

«Декоративность в произведении искусства — невероятно ценная вещь. Это его неотъемлемое качество. Назвать произведения художника декоративными — не значит принизить их».



АНРИ МАТИСС



Менее консервативные архитекторы-модернисты — такие как **Луис Салливан** (1856–1924) или **Ганс Шарун** (1893–1972) — тоже прибегали к «декоративности». Сегодня в их творчестве мы видим столь желанный и потому опередивший свое время вызов традиционному модернизму. В их эклектичной орнаментации можно видеть предвестие постмодернистской архитектуры **Джеймса Стирлинга** (1926–1992) или **Роберта Вентури** (1925–2018), которые сочетали в своих работах разные декоративные мотивы. Последний в соавторстве с **Дениз Скотт-Браун** (род. 1931) описал свои представления о новой архитектуре «декорированных сараев» в крайне влиятельной книге *Уроки Лас-Вегаса* (1972).



# ИСКУССТВО И «БЫТИЕ»

Важный, пусть и противоречивый, философ **Мартин Хайдеггер** (1889–1976) сотрудничал с немецкими нацистами или же работал в одно время с ними — зависит от точки зрения собеседника. Хайдеггер оказал большое влияние на послевоенную европейскую философию — главным образом на экзистенциализм, деконструктивизм и постмодернизм.

Хайдеггера занимали онтологические вопросы, то есть проблема бытия. Соответственно, и в искусстве его интересовали не традиционные темы, вроде красоты или назначения, а природа бытия в искусстве.

Это не тот малый, который все время трепался о бытии?



«Быть — это творить»  
*Сократ*  
«Творить — это быть»  
*Сартр*  
«Ту-би-ту-би-ту»  
*Синатра*



# искусство, «бытие» и «истина»

Главная работа Хайдеггера об искусстве называется *Исток художественного творения* (1935). По сути это коктейль из анализа Критики способности суждения Канта и авторских эстетических концепций, основанных на рационализме Просвещения. И если Кант стремился вывести универсальные эстетические принципы, то Хайдеггера больше интересовала некая сокрытая истина, которую, по его мнению, способна раскрыть именно живопись.

Основная мысль заключалась в том, что на искусство нужно смотреть не как на отдельные произведения, а как на способ постижения истины. Он писал: «Искусство дает истине появиться». То есть искусство, по Хайдеггеру, помогает постичь бытие и познать истину. Яркий пример — его описание крестьянских башмаков с картины Ван Гога. Для него эта картина — не столько изображение обуви, как он полагал, крестьянки, сколько воплощение всей ее жизни — тяжелых шагов в поле, смены времен года. Таким образом, нам открывается бытие башмаков. Не такой яркий пример — греческий храм, в котором философ видит воплощение целой цивилизации со всеми ее ритуалами и конечным упадком. Через подобные воплощения искусство, по Хайдеггеру, и раскрывает истину.

По мысли Хайдеггера, искусство может творить истину, если позволить ему работать. Оно может отражать новые взгляды на состояние человечества, а его величайшее предназначение — размышлять о природе бытия.

Искусство позволяет истине случиться — оно не предопределяет ее, не заставляет соответствовать уже существующим представлениям. Искусство позволяет истине самой возникнуть при создании произведения. Однако явление истины — это еще и отклик зрителей, из этого рождается взаимодействие. Это, очевидно, интересная и открытая для дальнейшей разработки теория искусства, разновидность экзистенциального подхода с фокусом на бытии, а не традициях.



«Искусство — это свобода  
стать чем-то, свободное  
становление истины».



Эти башмаки —  
для трудов.

МАРТИН ХАЙДЕГГЕР

# семиотика и структурализм

Швейцарский лингвист **Фердинанд де Соссюр** (1857–1913) в начале 1900-х годов прочитал ряд не самых понятных лекций и оказал мощное влияние на науку и философию XX века, заложив основы семиотики — предшественницы **структурализма**.

При жизни Соссюр практически ничего не опубликовал. Однако ученики записали его лекции и в течение 1920-х годов опубликовали их, с тех пор влияние его идей только росло.

Соссюра интересовало не историческое развитие языка, а его структура и то, как устроена языковая система. В результате своих изысканий он пришел к интересным заключениям:

Все является знаком.  
Язык — это система  
знаков.

ФЕРДИНАНД  
ДЕ СОСЬЮР



Работа Соссюра заинтересовала теоретиков, поскольку он исследовал, каким образом вещи начинают функционировать в качестве «знаков» — то есть обозначая другие предметы. Проще говоря, его интересовали проблемы обозначения и почему одна вещь означает какую-то другую. Соссюр привлек внимание к тому факту, что у слов нет априорного значения: слово «корова» относится не к «коровьей сущности», а к идее коровы.

Следовательно,  
слово есть знак:



ЭТО НЕ ТРУБКА



ЭТО НЕ СВИНЬЯ???

# что такое знак?

По мнению американского философа **Чарльза С. Пирса** (1839–1914), по-настоящему семиотическим знаком можно считать, например, дымовой сигнал. Дым может быть знаком, который представляет или обозначает что-то еще: это одновременно и дым и сообщение. Все знаки отсылают к другим вещам, так они представляют идею или чувство.



Пирс считал, что знаки бывают трех типов:

1. **Иконические** — например, рисунок, который похож на означаемое.
2. **Символические** — например, слова, которые отсылают к означаемому.
3. **Индексальные** — например, отпечаток ноги, который является следом означаемого.



Это моя жена.

Кроме того, Соссюр утверждал, что связь между этими двумя частями — произвольная, то есть она не дана от природы или раз и навсегда.

А Соссюр указал, что знак состоит из двух частей:

1. **Означающее** — то есть изображение, знак или слово.
2. **Означаемое** — то, о чем идет речь: понятие, объект или чувство.

Таким образом, означающее обозначает что-то только потому, что мы договорились, к чему оно относится. У нас есть система значений, которую мы все понимаем.

# ИСКУССТВО И СЕМИОТИКА

Соссюр утверждал, что значение закрепляется структурой или контекстом. Поэтому семиотическую теорию искусства можно изложить примерно так:



А может, и нет...

Применение семиотического подхода в искусстве — полезное упражнение: оно помогает обдумать, как цвет, линия, изображение и идея задают своеобразный язык, или грамматику художественных значений произведения.

И тогда, чтобы ответить на вопрос «Как работает произведение искусства?», нужно будет деконструировать это произведение и проанализировать его с позиций семиотики.

# франкфуртская школа и теория искусства

Франкфуртская школа на самом деле была не школой, а совместным исследовательским проектом группы философов, которые были связаны с Институтом социальных исследований во Франкфурте-на-Майне. Они хотели модернизировать марксизм и разобраться в современности. Их основной вклад в теорию искусства — исследование отношений между искусством и капитализмом.

Работы одного из основных представителей франкфуртской школы **Теодора Адорно** (1903–1969) — это сложные, полные отвлеченной теории тексты. Это очень европейские работы в том смысле, что автор настаивает на важности образования для понимания искусства. Адорно строил свои рассуждения с позиций высокого искусства, которое противостоит низкому и массовой культуре. И исследовал мир с точки зрения человека, который разбирается в трудах Фрейда и Маркса и интересуется влиянием капиталистического общества на художественные произведения.

Теория искусства Адорно касалась двух основных вопросов:

1. Может ли искусство выжить в позднекапиталистическом мире? А именно: не уничтожает ли товарная культура массового общества искусство как источник критического видения?

2. Может ли искусство по-прежнему служить трансформации этого массового общества в нечто более подлинное и полноценное с художественной точки зрения?



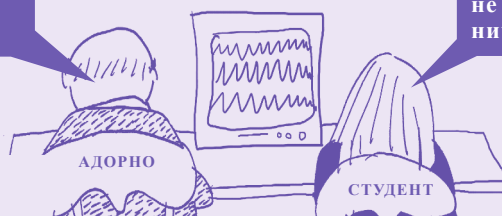
ТЕОДОР АДОРНО

Оба эти вопроса Адорно рассматривает через призму своего понимания того, как массовая товарная культура меняет способ создания и потребления искусства. Его основной тезис: когда-то искусство стремилось представить критический взгляд на жизнь и общество, однако под влиянием капитализма оно стало превращаться в еще одну «индустрию досуга».

Кое-кто считает, что он чересчур пессимистично смотрит на изменения общества и образа жизни, но это уже совсем другой вопрос.

Массовая культура — это психоанализ наоборот.

Мы еще не начали, а я уже ничего не понял.



Фрейд понял, как работают сны и бессознательное, и тем самым дал производителям культуры научный инструментарий для манипуляции зрителем. Реклама — это практическое применение психоанализа, Голливуд стал крупным промышленным производством, которое преподносит человеческие чувства в обертке мечты, — всё ради удовлетворения потребителей.

Так-так-так, то есть телевидение — всё равно что большая мечта.



Именно. Электронные средства массовой информации потакают зрительскому бессознательному и пробуждают в них жажду обладания ненужными вещами.

То есть получается, что реклама рождает фантазии, которые удовлетворяет культура потребления?



Дело в том, что телевидение подобно бессознательному, а мы все барахтаемся в гигантской трясине психоанализа и желаний, популярность — наша религия, а фантазии — наше служение.

Мощно, старик...



# вальтер беньямин и техническая воспроизводимость

Еще одним исследователем, связанным с Франкфуртской школой, был немецкий философ еврейского происхождения **Вальтер Беньямин** (1892–1940). Его называли «марксистом-мистиком». Он посвятил ряд работ таким ключевым писателям раннего модернизма, как Шарль Бодлер и Марсель Пруст, а еще писал о барокко, городских пассажах, гашише и электронных медиа. Благодаря столь обширным интересам он и правда смог ухватить самую суть современности.

*Пассажи* Беньямин начал в 1927 году, и к 1940 году, когда он бежал от нацистов, работа еще не была закончена. Этот масштабный проект — размышления Беньямина по широкому кругу вопросов. Начав с парижских торговых галерей XIX века, в следующих тридцати с лишним разделах Беньямин анализирует самые разные явления — моду, фотографию, скуку, рекламу и теорию прогресса. Беньямин считал, что пассажи — это наглядное воплощение исторического опыта, а современность он называл эпохой меркантилизации. Главной же работой Беньямина по теории искусства является, конечно, эссе *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* (1936). В нем Беньямин высказывал мысли о том, что машины способны освободить искусство.



ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН

Вопросы, которые Беньямин затронул в *Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости*, занимали искусствоведение с 1930-х годов. В 1960-х годах к ним вернется **Маршалл Маклюэн** (1911–1980), возведя их в ключевые проблемы для эстетики и искусства, которыми занимается современный постмодернизм. Вопросы эти настолько переплетены друг с другом, что имеет смысл пересказать основные положения Беньямина.

1. Особенности технического прогресса меняют как производство и потребление произведений искусства, так и способы их восприятия (это можно назвать основным культурным / техническим положением).
2. Средства технического воспроизводства разрушают «ауру» произведения искусства: копирование подрывает его значимость и лишает истории.
3. Новые средства технического воспроизводства — фотография, кинематограф — могут выявить те детали оригинала, которые невооруженным глазом не видны, обнажив таким образом перед зрителем внутреннюю жизнь произведения.
4. Новые средства воспроизводства сокращают дистанцию между произведением и зрителем, так как могут обеспечить копиями в тех ситуациях, в которых еще недавно по историческим и культурным причинам это было невозможно.
5. Изменившиеся условия размывают уникальность оригинального произведения и ставят вопрос о его подлинности. Это открывает возможности для новых форм искусства.
6. Перемена в статусе произведения искусства способно демократизировать искусство в целом путем высвобождения исторически элитистских художественных практик; зритель же благодаря технологиям обретает большую свободу.
7. Говоря об ауре произведения, Беньямин обращает внимание на историческую основу этого понятия, на таинственный дух подлинности, который окружает оригинальное произведение, и на его укорененность в коллективном социологическом опыте.
8. Культурные и технологические изменения размывают сакральный, ритуальный аспект произведения искусства и его культовый статус заменяется новыми способами восприятия.
9. В частности, фильм создает не отдельного зрителя, а коллективного субъекта, который не преклоняется перед произведением, а оценивает его критически и отстраненно. Таков «шоковый эффект» от фильма.
10. Зритель нового типа скорее отвлекается на фильм, а не концентрируется на нем, как это было раньше; это отвлечение можно назвать положительным в том смысле, что оно сталкивает зрителя с несоответствиями между произведением и реакцией на него.



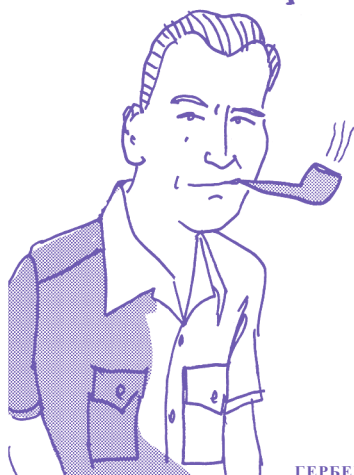
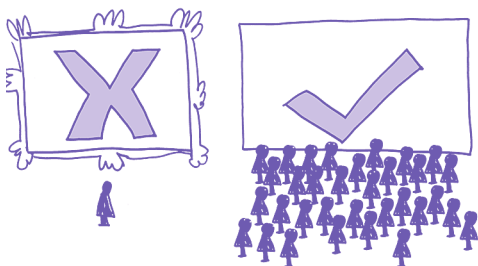
# аффирмативная культура

Другой философ Франкфуртской школы — **Герберт Маркузе** (1898–1979) — двигался в несколько ином направлении. Он с критических позиций поддерживал контркультуру 1960-х годов. Именно ему приписывают авторство лозунга «Make Love Not War» («Занимайтесь любовью, а не войной»).

Маркузе принадлежит термин «**аффирмативная культура**» — так он назвал высокое искусство, имея в виду, что оно утверждает в обществе ценности правящей власти. Делается это с помощью образов совершенства, красоты или веры, к которым массы стремятся, но не могут достичь. Маркузе считал, что аффирмативную культуру следует упразднить, а ее место должна занять более популярная культура. Художник, по его мнению, не может создать произведение высокого искусства, которое подрывало бы власть эксплуатирующего класса, тогда как поп-культура на это способна. Поп-культура — а это народное творчество, рок-музыка или политизированные фолк-песни — способна бросить вызов существующим общественным нормам и условностям.

Маркузе обожал то, что когда-то называлось китчем. **Китч** — термин XIX века, которым пользовались, чтобы отделить коммерческие, популярные в народе произведения низкого искусства от высокого. Маркузе считал, что в китче кроется подрывной потенциал,

а по-настоящему ценным, на его взгляд, искусством было оппозиционное, популярное искусство, которое борется с социальной несправедливостью.

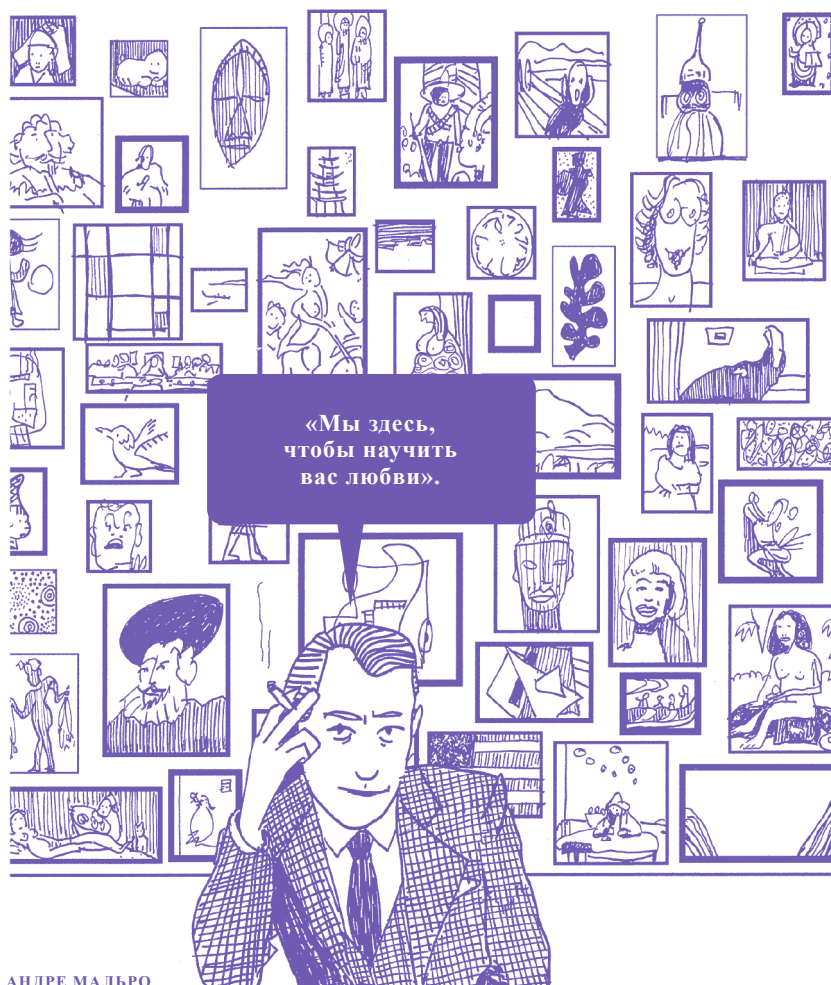


«Популистская культура не дает умереть нашим подавленным мечтам об освобождении».

ГЕРБЕРТ МАРКУЗЕ

# воображаемый музей

Многие идеи Франкфуртской школы развивались на протяжении XX века. В 1950-х годах французский писатель и государственный деятель **Андре Мальро** (1901–1976), рассуждая об искусстве и эстетике, выдвинул идею «**воображаемого музея**». Как и Беньямин, он считал, что массовое воспроизведение открывает двери демократичному искусству. И если традиционные музеи повлияли на то, как люди воспринимают искусство, то миллионы репродукций и немного воображения помогут сотворить новый, не элитарный и не обособленный музей. Этот воображаемый музей сделает творчество всех эпох доступным каждому, а сопоставление репродукций искусства ацтеков рядом с копиями Тициана, Пикассо, Шартрского собора преобразит искусство во что-то новое, от чего человечество только выиграет.



АНДРЕ МАЛЬРО

# абстрактная живопись 1950-х годов

Абстрактный экспрессионизм — чисто американское направление искусства, которое зародилось в Нью-Йорке после Второй мировой войны. Можно сказать, что оно стало продолжением «автоматизма» европейских сюрреалистов. Абстрактный экспрессионизм — он же нью-йоркская школа — вывел на сцену ритмичную и экспрессивную живопись. Ключевыми фигурами этой школы были **Джексон Поллок** (1912–1956), **Виллем де Кунинг** (1904–1997) и **Марк Ротко** (1903–1970).

«Я предпочитаю закреплять необработанный холст на стене или на полу. Мне нужно сопротивление твердой поверхности. На полу мне даже проще. Так я чувствую большую близость к работе, поскольку могу обойти ее, могу работать с любой из четырех сторон и быть в буквальном смысле внутри картины. Это сродни рисованию песком западных индейцев. Я всё дальше ухожу от привычных инструментов художника — мольберта, палитры и кистей. Мне больше нравятся палки, мастерки, ножи и льющаяся краска или смесь краски с песком, битым стеклом или еще каким чужеродным материалом. Когда я рисую, я не осознаю, что делаю. Картина живет собственной жизнью, а я помогаю ей выйти наружу. Ерунда получается, только если я теряю связь с картиной».



ДЖЕКСОН ПОЛЛОК

Абстрактное искусство развивалось на протяжении 1950-х и 1960-х годов, появлялись новые направления и стили, например — живопись цветового поля **Барнетта Ньюмана** (1905–1970) или **Кеннета Ноланда** (1924–2010). В своем творчестве они делали упор на внутренние свойства живописи, тогда как абстрактные композиции **Бриджет Райли** (род. 1931) в стиле оп-арт бьют по глазам и потрясают четкими, но головокружительными оптическими эффектами.

# ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО МОДЕРНИЗМА

По большому счету эссеист и художественный критик **Клемент Гринберг** (1909–1994) не сказал ничего такого, что уже не звучало бы раньше. Тем не менее именно его имя стало синонимом **модернистского формализма**. Он и сам признавал, что его теория искусства во многом опирается на критику Клайва Белла и идеи Канта эпохи Просвещения. Помимо этого, в сочинениях Гринберга можно обнаружить изрядную порцию историзма Гегеля и заметное влияние Гёте, так что его эстетическую позицию проще всего воспринимать как порождение европейской традиции.

Известность Гринбергу принесли такие эссе, как *Авангард и китч* (1939), *К новому Лаокоону* (1940) и *Модернистская живопись* (1961).



ЛАОКООН И ЕГО СЫНОВЬЯ.  
II ВЕК ДО Н. Э.



ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ. 1729–1781

Схожие с Гринбергом вещи я изложил в своем трактате *Лаокоон*, когда хотел, чтобы живопись отделилась от того, чем она не является, — от поэзии и литературы.

Гринберг считал, что для зрительского восприятия важнее не эмоциональный отклик, а способность искусства к «самокритике». Речь о том, как в картине сформулированы присущие именно живописи качества. С тех пор как фотография бросила ей вызов, лишив возможности просто подражать внешнему миру, живописи пришлось сосредоточиться на собственных уникальных качествах. Очевидно, что это не способность запечатлеть пейзажное сходство и сидящую перед художником модель, — с этим теперь куда лучше справлялась фотокамера. Уникальной живопись делала цвет, форма и изобразительная поверхность. По Гринбергу, изысканная или чистая форма сама становится содержанием, а не отражает что-либо за пределами рамы. Именно эти формальные критерии в работах таких художников, как **Джексон Поллок** или **Моррис Луис** (1912–1962), Гринберг считал принципиально новыми и значительными.



КЛЕМЕНТ ГРИНБЕРГ

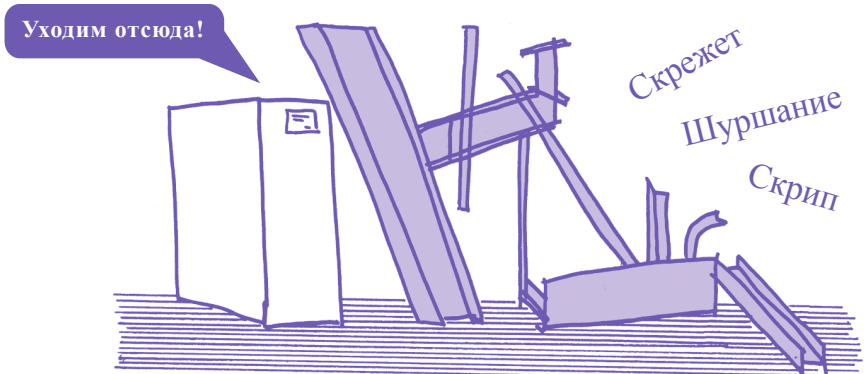
«Плоскость картины воспринимается раньше, чем содержимое этой плоскости <...> Однако в живописи старых мастеров зритель сначала видит изображенные предметы и лишь потом саму картину как таковую. В случае с модернистской живописью зритель сначала видит именно картину».

# ЖИВОПИСЬ СТАНОВИТСЯ САМОЙ СОБОЙ



По Гринбергу, от остальных видов искусства в первую и главную очередь живопись отличается тем, что и делает ее живописью, — красками и холстом. Истинно модернистская картина подчеркивает именно эти характеристики. В своем эссе *Модернистская живопись* он обозначает линию преемственности, общий канон, почти как Клайв Белл, показывая «значимую форму». Канон Гринберга начинается с Мане, развивается через импрессионистов и Сезанна, а затем обнаруживается в абстрактном экспрессионизме и живописи цветового поля. Все эти работы — в первую очередь живопись; и по мере развития и совершенствования ее средств выражения всё четче проявляется содержание формы и цвета, ее имманентные качества.

Упор на специфические качества определенного средства выражения можно перенести и на другие виды искусства. Модернистская скульптура тоже порывает с репрезентацией и концентрируется на присущих ей самой характеристиках — физическом пространстве, равновесии и материале. Здесь ярким примером Гринберг считал скульптуры **Энтони Каро** (1924–2013) — расположенные прямо на полу без всякого постамента.



# экспорт американского искусства

В послевоенное время новая американская живопись, о которой писал Гринберг, получила институциональную поддержку в США, а затем распространилась по всему миру. Во время холодной войны ЦРУ организовывало в Западной Европе выставки нового американского искусства, чтобы пропагандировать и утверждать американские ценности и идеалы. Да и сами тексты Гринберга с его акцентом на развитии и совершенствовании подразумевали культурное превосходство, что соответствовало послевоенным целям Америки.



«Каждый самобытный художник стремится не подчиняться истории искусства, а освободиться от нее, чтобы заменить ее собственной историей».

ГАРОЛЬД РОЗЕНБЕРГ



Американский писатель и критик **Гарольд Розенберг** (1906–1978) также всемерно поддерживал абстрактный экспрессионизм. Но, в отличие от Гринберга, он полагал, что значение этому новому направлению живописи придают не ее формальные характеристики, а нечто совсем иное. Для Розенберга ценность картины заключалась в самом процессе ее создания — он придумал термин «**живопись действия**», — а холст он рассматривал как арену страстной и воодушевляющей борьбы между «эмоциональной реальностью» художника и материалом.

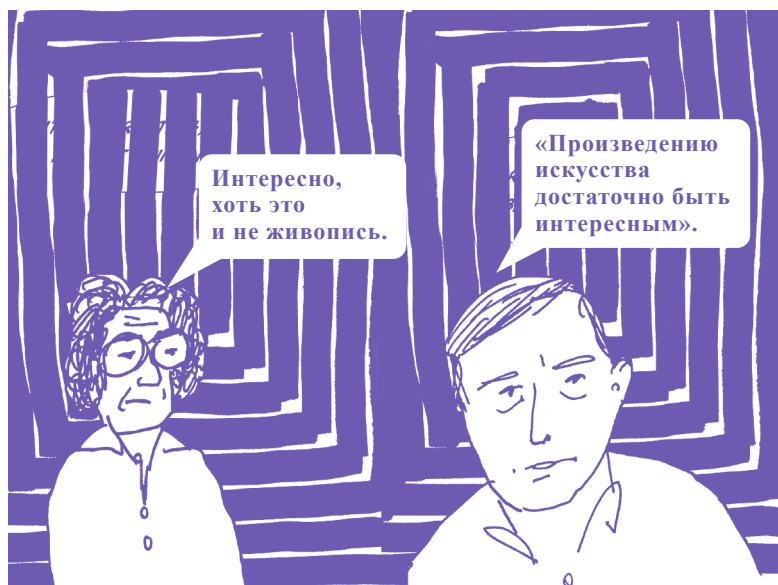
# МИНИМАЛИЗМ

В рамках изобразительных искусств к минимализму можно отнести простые и строгие скульптуры — или «специфические объекты», — которые в 1960-х годах создавали скульпторы **Дональд Джадд** (1928–1994) и **Карл Андре** (род. 1935). Они создавали повторяющиеся множественные формы, зачастую — из промышленных материалов вроде кирпича, фанеры или металлических листов.

Одним из ключевых текстов, посвященных появлению минимализма, стала статья Джадда *Специфические объекты* (1965). В ней художник обозначил рождение нового стиля, который, по его мнению, полностью отвергал понятие иллюзии. Нет ничего сверх того, что мы видим. Это минимализм в буквальном смысле; в 1960-х годах его иногда называли «азбучным» искусством, метко подмечая его лишенный каких-либо сантиментов подход. Минимализм не предполагал никакой тайны и потому, в отличие от формализма Гринберга, не нуждался в фундаменте из идей, почерпнутых в кантианской эстетике красоты.

Представитель абстрактного экспрессионизма, художник **Роберт Мазеруэлл** (1915–1991), не считал созданные в 1950-х годах «черные картины» **Фрэнка Стеллы** (род. 1936) живописью, не видя в них ни «композиции», ни «формы». Но именно поэтому минималисты находили их интересными. Они в буквальном смысле были тем, чем были.

ФРЭНК СТЕЛЛА.  
*БРАК РАЗУМА И УБОГОСТИ II. 1959*



РОБЕРТ МАЗЕРУЭЛЛ

ДОНАЛЬД ДЖАДД

**Майкл Фрид** (род. 1939) — американский критик, тесно связанный с Клементом Гринбергом, — считал минимализм «театральным» и неуместным в искусстве явлением. По его мнению, западное искусство традиционно противостояло «театральности». В статье *Искусство и объектность* (1967) он писал, что театральность большинства произведений минимализма сводит на нет их самодостаточные качества; следовательно, минимализм сильно отличается от модернистской живописи, с которой, казалось бы, должен быть связан.

Театральным минимализм был потому, что зрителю приходилось осознавать свое присутствие перед каждым произведением. В отличие от многих модернистских картин, скульптуры не обращались с наблюдателем так, будто его нет. Позже, в 1980 году, Фрид выпустил книгу *Поглощенность и театральность: живопись и зритель в эпоху Дидро*, в которой продолжил разрабатывать идею замкнутого на себе искусства, игнорирующего «зрителя». Фрид возводит этот тип искусства к 1750-м годам, к жанровой живописи, которую под-держивал Дидро.



МАЙКЛ ФРИД



Для минимализма были особенно важны отношения между производением искусства и телом человека. Например, то, каким образом зрители будут воспринимать собственное «тело», глядя на какую-нибудь огромную, но «упрощенную» скульптуру.

Отчасти эта дискуссия восходит к философии **Мориса Мерло-Понти** (1908–1961) и его анализу понятия «воплощение».

В книге *Феноменология восприятия* (1945) Мерло-Понти так описывает воплощение:



«Жизнь сознания <...> скрепляется «интенциональной дугой», которая проецирует вокруг нас наше прошлое, будущее, наше житейское окружение, нашу физическую, идеологическую и моральную ситуации».

МОРИС МЕРЛО-ПОНТИ

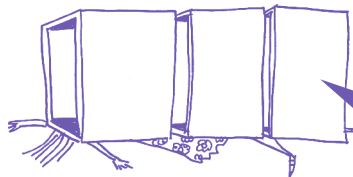
Мерло-Понти говорит о том, как мы формируем самовосприятие в мире и как житейская реальность формирует это восприятие; иными словами — о нашем воплощении.

Ему интересно поразмыслить, как мы приходим к пониманию нашего «физического» и «духовного» мира и как они взаимодействуют при построении нашей «культуры» и «мира». Если сформулировать максимально кратко, Мерло-Понти говорит, что «тело — это наш общий способ обладания миром», и это, казалось бы, очевидное утверждение приводит к целому ряду идей о существовании и восприятии.

Мерло-Понти написал несколько статей о живописи. Его особенно интересовало зрительное восприятие и то, как воплощенное «я» художника формирует его творчество и отношения с миром. Самая известная статья Мерло-Понти об искусстве — *Сомнение Сезанна* (1945). В ней он разбирает, как Сезанн восстанавливает интуитивный контакт с миром: его картины напоминают зрителю о сущности природы. Именно воплощенное видение Сезанна, а не точное воспроизведение равнозначно природе; именно это переживание делает творчество Сезанна столь значительным в глазах Мерло-Понти. Он писал, что смысл картин Сезанна «не станет яснее в свете истории искусства <...> (его) методов или даже собственных суждений о своем творчестве»; он, скорее, кроется в картинах как таковых и в том, что они раскрывают связи Сезанна с миром.

# феминистская критика и минимализм

В 1990 году критик **Анна Чейв** (род. 1953) опубликовала аналитическую статью *Минимализм и риторика власти*, в которой писала, что многие минималистские произведения — торжество маскулинности, контроля и силы. По ее мнению, виной тому были ассоциирующиеся с мачизмом стройматериалы, технологии и промышленная точность в сочетании с сомнительной эстетикой агрессии.



«В минимализме (зрителя) (особенно) тревожит то же, что и в жизни и окружающей действительности, поскольку это искусство показывает самое пустое и холодное лицо общества; безликие технологии, промышленность и коммерцию; твердокаменное лицо отца — обычно это лицо намного лучше замаскировано».

С минимализмом связаны  
еще несколько течений:

АННА ЧЕЙВ

**Арте повера** — итальянское направление 1960-х годов, которое можно также отнести к концептуальному искусству. Для него характерно использование «бедных» художественных материалов; например, **Джованни Ансельмо** (род. 1934) создал скульптуру из салата и гранитного постамента, поэтически исследуя таким образом материальность, форму и увядание.

**Лэнд-арт** и направление «**земляные работы**» тоже были близки к минимализму, многие их произведения были созданы в схожей эстетике. Это, как правило, огромные объекты, существующие в природном ландшафте. Это течение можно рассматривать как реакцию на промышленно-заводские аспекты минимализма. Благодаря своей привязке к местности и исключению возможности перемещения произведения лэнд-арта стали манифестом против превращения искусства в товар. Ярчайшие примеры этого грандиозного метода работы с природой — *Спиральная дамба* (1970) **Роберта Смитсона** (1938–1973) и *Поле молний* **Уолтера Де Марии** (1935–2013).

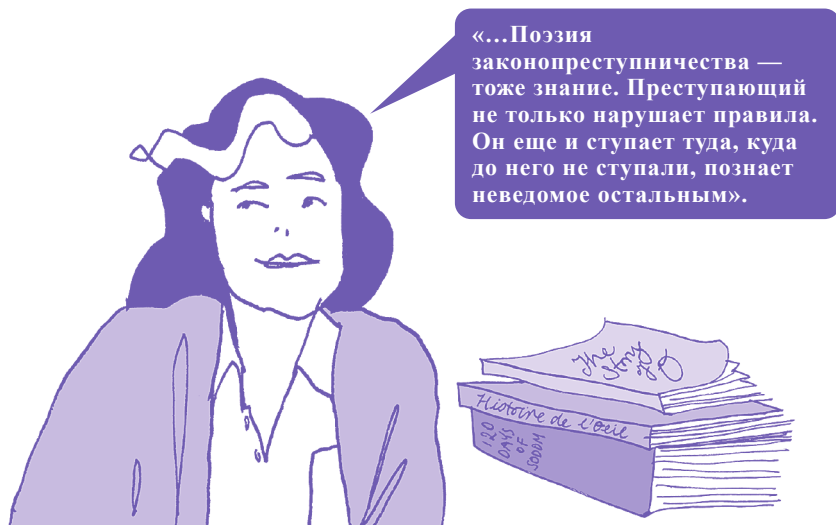


# против интерпретации

**Сьюзен Сонтаг** (1933–2004) — важная американская мыслительница XX века, привнесла в теорию искусства много новых идей. В опубликованном в 1966 году сборнике *Против интерпретации* и особенно в одноименном эссе Сонтаг подчеркивала, что искусство всегда было связано с ритуалами, с иррациональным или «магическим», а поиски смысла (которым увлечены многие критики) уводят от его сути. Ее позиция «против интерпретации» означает, что искусство следует воспринимать как единое целое, при этом его формальные и визуальные качества важнее, чем зацикленность на смысле. Эта позиция доставила Сонтаг немало неприятностей, когда она защищала творчество нацистской кинематографистки Лени Рифеншталь (1902–2003) по формальным признакам. В другом эссе — *Заметки о кэмп* (1964) — Сонтаг уравнивает изыски и излишества стиля рококо с такими явлениями современной поп-культуры, как голливудские фильмы или светильники от Тиффани. Это уравнивание товаров массового производства и уникальных произведений оказалось важнейшей идеей раннего постмодерна.

Еще один текст — *Порнографическое воображение* (1969) — посвящен сочинениям Жоржа Батая (1897–1962) и маркиза де Сада (1740–1814). Сонтаг считала, что порнография способна обращаться к истинам, которыми другие сферы искусства пренебрегали.

Но самая влиятельная книга Сонтаг — *О фотографии* (1977). В этом сборнике эссе она ставит под сомнение общепринятое представление о том, что фотографии отображают реальность. Сонтаг рассматривает их как образы, которые отличаются от фотографируемых событий.



«...Поэзия  
законопреступничества —  
тоже знание. Преступающий  
не только нарушает правила.  
Он еще и ступает туда, куда  
до него не ступали, познает  
неведомое остальным».

СЬЮЗЕН СОНТАГ

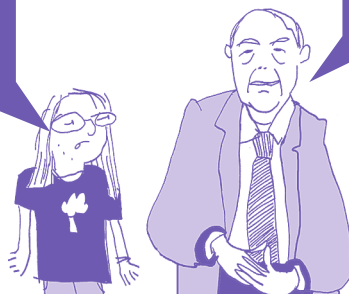
# ИСКУССТВО И ПСИХОЛОГИЯ

**Эрнст Гомбрих** (1909–2001) написал одну из самых читаемых книг об искусстве — *Историю искусства* (1950). Цель этого издания — утвердить канон западного искусства, о котором Гомбрих пишет ясно и доступно. Однако далеко не все согласны с тем, что у значимого искусства должен быть некий «канон». Кто определяет, что в него включать, а что — нет? И кто вообще решил, что искусство — соревнование с наградой-канонизацией? Но с точки зрения Гомбриха, искусство в целом имеет дело с высочайшим мастерством, поэтому самые выдающиеся примеры заслуживают уважения. Решить, что есть что, помог академический консенсус, и поскольку сам Гомбрих был уважаемым ученым, он, разумеется, мог определить ценность произведений.

Основной вклад в теорию искусства Гомбрих сделал в области искусства и психологии. В монографии *Искусство и иллюзия* (1960) он пытался разобраться, как современный интерес к психологии может пролить свет на проблемы изображения и «стиля» в натуралистическом или миметическом искусстве. Гомбрих предложил концепцию «создания прежде подобия», отвечая на следующий вопрос:

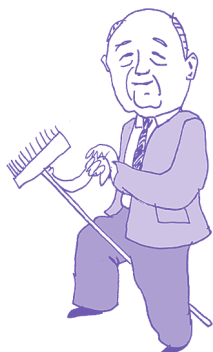
Если все видят одно и то же дерево, почему художники не изображают его одинаково?

«Потому что художник видит то, что изображает, а не изображает то, что видит».



ЭРНСТ ГОМБРИХ

В эссе *Размышления о детской лошадке, или Корни художественной формы* (1951) Гомбрих развивает эту идею далее. Простая детская лошадка из швабры ничем не напоминает настоящую лошадь, следовательно, ее нельзя назвать образом лошади; и всё же она символизирует лошадь, будучи ее заменой. Поэтому для Гомбриха в основе натурализма лежит именно идея «творения прежде подобия», а не общепринятое представление об имитации.



# ИСКУССТВО ВИДЕТЬ

Британский критик и писатель **Джон Бёрджер** (1926–2017) в четырех серийной телепрограмме *Искусство видеть* (1971), которая позже превратилась в книгу, вернулся к идеям Бенямина о художественной воспроизводимости. Больше всего Бёрджера интересовал конфликт между творчеством и собственностью, или капиталистическое владение. По сути, он занимал марксистскую позицию в противовес остальным ведущим критикам Британии, которые, по его мнению, всего лишь расхваливали существующий общественный строй и историю. Бёрджера, как и Бенямина, занимали вопросы социального влияния технологий на культуру и искусство.



ДЖОН БЁРДЖЕР

«Со студенческой скамьи я видел, как в сфере искусства производились и выражалась несправедливость, лицемерие, жестокость, расточительность и одиночество представителей нашего буржуазного общества. И моей целью было способствовать <...> разрушению этого общества».

В *Искусстве видеть* Бёрджер рассуждает, каким образом репродукции отделяют «смысл» от первоначального контекста и какие в том числе опасные перспективы это открывает. Изображение работает как знак, а значение, которое за ним скрывается, может меняться в зависимости от места и окружающего контекста. Таким образом, создаются новые смыслы, которых, вероятно, не было у оригинальных произведений в оригинальных местах размещения.

Достается от Бёрджера и западной живописи, которую он явно считает продуктом капиталистического общества, воспевающим идеи владения и собственности. Например, творчество **Франса Халса** (около 1582 — 1666) он рассматривает через призму голландского капитализма. Бёрджер указывает, что художник изображал своих богатых покровителей, будучи нищим, и предполагает, что знание этого факта может изменить наш взгляд на картины.

Кроме того, владение лежит в основе его исследования «мужского взгляда». «**Мужской взгляд**» — это убеждение, что западная живописная традиция ориентирована на мужского зрителя. Следовательно, любое изображение женщины на картине на самом деле адресовано мужчине и потому отражает стереотипное мужское представление о «женщинах».



# поп-арт

Поп-арт — возникшее в 1960-х годах течение, символами которого стали пресловутые консервные банки с супом **Энди Уорхола** (1928–1987) и картины-комиксы **Роя Лихтенштейна** (1923–1997). Эти и многие другие произведения поп-арта заставляют зрителя задуматься об отношении искусства к массовой культуре, на которую оно так опирается.

Диалог между массовой культурой и искусством — между высоким и низким — существовал всегда. На протяжении всего периода модерна эти отношения проявляются самыми разными способами, например, в картинах французского реалиста Курбе, в работах дадаистов и в коллажах кубистов. Предвестником поп-арта можно с уверенностью назвать искусство ассамбляжа. Термин «ассамбляж» был придуман, чтобы обозначить практику внедрения реальных трехмерных объектов в произведения искусства. Эта техника получила развитие в коллажах и скульптурах кубистов. С ассамбляжем связаны созданные на рубеже 1950–1960-х годов работы американских предшественников поп-арта (или «неодадаистов») **Роберта Раушенберга** (1925–2008) или **Джаспера Джонса** (род. 1930). Во Франции появилась особая ветвь поп-арта/ассамбляжа — *Nouveau Réalisme* («новый реализм»). Это название ввел в обиход критик **Пьер Рестани** (1930–2003) в одноименном манифесте 1960 года. С этой группой был тесно связан художник **Ив Кляйн** (1928–1962), а в некоторых его работах чувствуется мощный дух дада.

Первоначально поп-арт понимали иначе, чем сегодня. Сам термин в 1955 году впервые предложил британский критик **Лоренс Эллоуэй** (1926–1990). Он входил в **Независимую группу** (1952–1955) — объединение художников и критиков, которые познакомились в лондонском Институте современного искусства. Новоявленные комиксы, упаковка и журналы, которые только начали импортировать из Америки в унылую послевоенную Британию, вызывали у группы горячий интерес. Глянцевые цветные издания с кучей фотографий и рекламы (например, *Playboy*, *Mad*, *Esquire*) Эллоуэй считал «поп-искусством», которое станет «источником нового, неожиданного вдохновения» для художников. Участник группы, художник **Ричард Гамильтон** (1922–2011), так описывал поп-арт:

«Популярный, быстротечный, одноразовый, дешевый, серийный, молодой, остроумный, сексуальный, с выкрутасами, привлекательный и, наконец (но не в последнюю очередь), — это большой бизнес».



*Esquire*



*MAD*

# политика поп-арта

Может показаться, что поп-арт благодушно принимает эстетику и культуру капиталистического общества. Но, возможно, это не благодушие, а молчание. Когда Энди Уорхол выставлял холсты с банками супа или фотографиями студенческих расовых беспорядков, а Ричард Гамильтон рисовал машины и рекламу, они оба размышляли о навязчивых идеях эпохи, в которой жили, а нас просили воздержаться от осуждения. Эта критическая беспристрастность — сильная сторона поп-арта и важный вклад в постмодернизм.



«Что замечательно в нашей стране, так это то, что Америка положила начало традиции, по которой самые богатые потребители покупают в принципе то же самое, что и бедные. Ты смотришь телевизор и видишь кока-колу, и ты знаешь, что президент пьет кока-колу, Лиз Тейлор пьет кока-колу, и только подумай — ты тоже можешь пить кока-колу. Кока-кола есть кока-кола, и ни за какие деньги ты не купишь кока-колы лучше, чем та, что пьет бродяга на углу. Все кока-колы одинаковы, и все они хороши. Лиз Тейлор это знает, бродяга это знает, и ты это знаешь».

ЭНДИ УОРХОЛ



# поп-арт и конец искусства

«Произведение искусства выражает то, метафорой чему служит».



АРТУР ДАНТО



а точные копии. Сделал их даже не сам художник: свою студию Уорхол называл «Фабрикой», и шелкотрафаретной печатью на коробках занимались его помощники. Так что же отличало эти коробки от купленных в супермаркете, что делало их искусством?

Данто задумался о том, каковы важнейшие характеристики произведения искусства. Он пришел к выводу, что все произведения искусства должны служить репрезентацией чего-то, но репрезентируют они не столько через то, как они выглядят, сколько через свой исторический контекст. Он воображал галерею, набитую идентичными картинами разных эпох: в каждую из них заложен свой смысл, но при этом все они выглядят похожими. Теперь же, когда не относящиеся к искусству предметы тоже могут что-нибудь обозначать, обязательной характеристикой искусства становится выражение намерений художника, а выражаются они через метафору. Данто утверждал, что дата создания крайне важна для определения художественного статуса чего бы то ни было. По его мнению, *Коробки Брилло* были «смелым, дерзким, непочтительным и умным» произведением, поскольку случились после «конца искусства». То есть после того, как доминирующая традиционная траектория представлений об искусстве рухнула.

Американский философ **Джордж Дики** (1926–2020) предложил идею попроще. Он утверждал, что объект является произведением искусства, если таковым его объявляет художник, галерея или учреждение «мира искусства». Но Данто не удовлетворился этой «**институциональной теорией искусства**»: он утверждал, что произведение должно заслужить статус искусства, институционального признания недостаточно.

В 1964 году галерея «Стейблз» выставила скульптуру Энди Уорхола *Коробки Брилло*; американский философ и критик **Артур Данто** (1924–2013) увидел в ней символ «конца искусства», а не просто знаковую работу художника, погруженного в новый капиталистический мир массового производства упаковки и рекламы. Данто имел в виду, что это произведение выходило за рамки любых старых определений и теорий о том, что такое искусство. Это были не настоящие коробки «Брилло» из супермаркета,



# дематериализация объектов

Поп-арт, неодадаизм и минимализм поставили под сомнения некоторые предшествовавшие теории искусства. Начиная с середины 1960-х годов представления об искусстве стали переводиться в «расширенное поле». Старые границы представлений об искусстве были нарушены, чтобы вместить более широкий спектр постмодернистских подходов.

Некоторые из этих изменений описаны в книге критика **Люси Липпард** (род. 1937) *Шесть лет: Дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972* (1973). Она показывает, чем поколение художников-новаторов ответило на методы угасающего модернизма. Одним из результатов стала фактическая «дематериализация» предметов искусства. Эстетика арт-объекта становилась всё менее и менее важной, в то время как значение его «концепции» лишь повышалось.



## концептуализм

Так в 1960-х годах возник концептуализм — художественное направление, в котором концепция произведения и есть искусство. Здесь идеи важнее объектов (которых может и не быть вовсе). Концептуализм можно рассматривать как проверку, как вызов связанным с искусством традиционным ценностям. Вероятно, он восходит к реди-мейдам Дюшана, которые тот называл «искусством», чтобы отделить «создание» и «воздействие на сетчатку» от искусства.

В 1967 году художник **Сол Левитт** (1928–2007) опубликовал манифест *Параграфы о концептуальном искусстве*, в котором подчеркивал, что важнейшей составляющей произведения является «концепция», именно в ней заключено искусство.



«В концептуальном искусстве самый важный аспект произведения — идея или концепция. Когда художник обращается к концептуальному типу искусства, все замыслы и решения возникают заранее, а исполнение является лишь формальностью. Механизмом, который создает искусство, становится идея».

СОЛ ЛЕВИТТ

Это перекликается со словами Дюшана:



МАРСЕЛЬ ДЮШАН В ОБРАЗЕ  
ПРОЗЫ СЕЛЯВИ. 1920

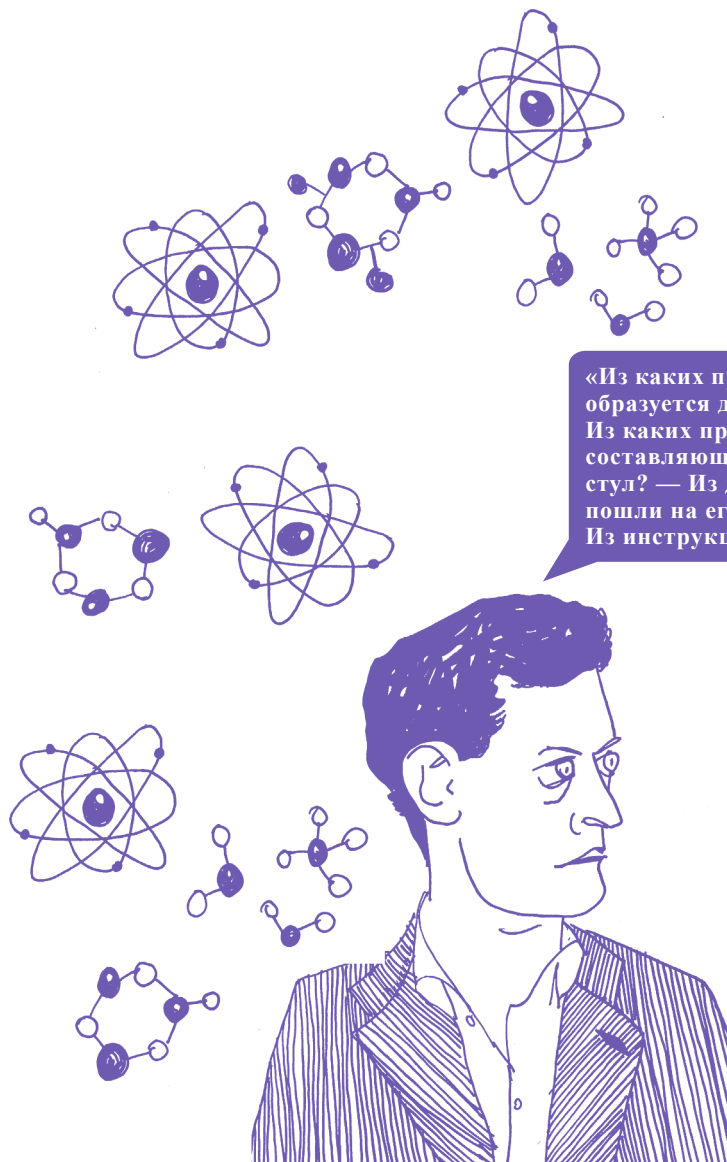
В определенном смысле всё искусство работает с идеями, но концептуализм поставил их выше визуального воплощения. Искусство для художников стало тем же, чем был текст для философов, — инструментом исследования границ познания, разума или опыта. Поэтому многие произведения концептуального искусства можно рассматривать как аналоги философских «положений». Например, художник **Джозеф Кошут** (род. 1945) представил работу **Один и три стула** (1965), которая исследовала идеи значения. Что такое стул? — Это настоящий стул? Фотография стула? Или словарное определение стула? В 1969 году Кошут написал еще один ключевой для концептуализма текст — *Искусство после философии*. Он утверждал, что эпоха философии окончена, ей на смену пришло искусство, основной характеристикой которого должно стать «исследование основ самого понятия „искусство“».



ДЖОЗЕФ КОШУТ.  
ОДИН И ТРИ  
СТУЛА. 1965

Мысль Кошута, что искусство обретает собственное значение, исследуя нечто, перекликается с логическим позитивизмом **Людвига Витгенштейна** (1889–1951), который подчеркивал проблематичность самой природы языка. По Витгенштейну, философия была направлена не на поиск «сущностных истин», а на устранение бессмыслицы или неправды. В центр он ставил критическое самоисследование; он использовал язык, но при этом прекрасно понимал, каковы пределы его возможностей и что не может быть сказано:

«Из каких простых составляющих образуется действительность? — Из каких простых составляющих образуется стул? — Из деревяшек, которые пошли на его изготовление? Из инструкций или атомов?»



ЛЮДВИГ ВИТГЕНШТЕЙН

# МОЖЕТ ЛИ ИСКУССТВО ОСТАВАТЬСЯ ПРЕЖНИМ ПОСЛЕ 1960-Х ГОДОВ?

Социальные и политические изменения, начавшиеся в 1960-х годах, не обошли стороной и теорию искусства. В конце 1970-х годов произошел сдвиг в сторону семиотики, теории культуры, политики идентичности, феминизма и постструктурализма. На искусство повлияли различные формы марксизма, психоанализа и гендерные исследования.

**Среди основных тенденций  
можно выделить следующие:**

Художественные школы и теория искусства стали более профессиональными. Вместо контекстуального обучения художники, кураторы, искусствоведа и критики начали изучать критическую теорию.

Теоретики стали обсуждать понятие идентичности и политику идентичности; в результате родилась идея мультикультурного общества. Это означало, что возрастающее значение приобретали вопросы расы, класса, пола, феминизма и сексуальности.

«Мир искусства» последовательно двигался в сторону всё большей институциональности и встраивался в государственную политику. Музеи, супермузеи и «арт-туризм» превратились в огромный бизнес. К новому тысячелетию мир искусства развился в поистине всемирную институцию.

Возникло явление, которое окрестили «культурными войнами», — споры о государственном финансировании искусства и политической ориентации художников. Для кого они создают свои

произведения? Печально известный пример — скандал с работами фотографа **Роберта Мэпплторпа** (1946–1989). Когда Национальный фонд искусств Америки поддержал ретроспективу его фотографий, среди которых встречались гомо-эротические и садомазохистские кадры, разразилась буря. Сенатор-республиканец **Джессси Хелмс** (1921–2008) попытался провалить поправки, которые позволили бы отказывать в финансировании тому, что он считал «порнографией».

ДЖЕССИ  
ХЕЛМС



«Не позволим либералам  
тратить деньги  
налогоплательщиков  
на извращенное,  
девиантное искусство».

# феминизм 1960-х: вторая волна

Развитие женского движения в 1960-х и 1970-х годах имело большое значение для художниц, ведь среди прочих феминистки ставили вопрос о том, почему в мире искусства и искусствоведении доминируют мужчины. Появились политизированные группы художниц, например — нью-йоркская **«Революция художниц»**, которые исследовали предвзятость мира искусства и требовали перемен. В «свите» Энди Уорхола появилась **Валери Соланас** (1936–1988); она выпустила **«Манифест Общества полного уничтожения мужчин»** (S. C. U. M.), а в 1968 году стреляла в Уорхола, потому что:

«Жизнь в этом обществе в лучшем случае абсолютная тоска, и ни одна сфера общества не имеет отношения к женщинам; им, сознательным гражданкам, ответственным, жаждущим приключений женщинам, остается только свергнуть правительства, разрушить денежную систему, внедрить полную автоматизацию и уничтожить мужской пол».



ВАЛЕРИ СОЛАНАС

О гендерном неравенстве задумывались и раньше. Несмотря на всю несправедливость общества, женщины-художницы появлялись на протяжении всей истории искусства, однако нужно отметить, что они получали меньшее признание, чем коллеги-мужчины, да и возможностей получить образование, выставляться или даже просто работать у них было куда меньше. Однако в политизированные 1960-е годы эта проблема вновь обострилась.

Первой реакцией на недостаточное признание художниц стало стремление «заново открыть их». Историки феминистского искусства изучали архивы и исследовали жизнь и творчество обнаруженных ими художниц. Благодаря этому стали известны многие женщины, которых игнорировало консервативное и ориентированное на мужчин искусствоведение.



ВИРДЖИНΙΑ  
ВУЛФ

«Им [мужчинам] общество говорило: пиши, если желаешь <... > Женщину оно осыпало насмешками: писать вздумала? Да кто ты такая?»

открывались мужчинам-художникам. Им отказывали в образовании, не принимали в академии и профессиональные гильдии, и, следовательно, они практически не могли составить конкуренцию мужчинам, доминирующим в мире искусства.

Общепринятое представление о том, что великое искусство создается благодаря художественному гению, разрушил социологический подход к истории искусства; он же показал, что одного восстановления справедливости по отношению к художницам прошлого недостаточно. Проблема кроется в самом понятии «гений», ведь им может быть только мужчина, это изначально маскулинный конструкт.

Еще в 1928 году в эссе *Своя комната* **Вирджиния Вулф** (1882–1941) пришла к выводу: женщине, чтобы стать успешной писательницей, нужны талант, личное пространство и деньги. Тогда у нее будет возможность пренебречь чужим мнением и создавать то, что хочется.

Сложности, которые женщины вынуждены были преодолеть, чтобы стать художницами, **Жермена Грир** (род. 1939) обстоятельно описала в книге *Гонка с препятствиями* (1979). Она отмечала, что до XIX века любой женщине-художнице было необходимо иметь либо отца-художника, либо состоятельную семью, которая ее поддерживала.



ЖЕРМЕНА ГРИР

«Самый поразительный факт о женщинах, которые сделали себе имя как художницы до XIX века, заключается в том, что почти все они так или иначе были связаны с более известными мужчинами-художниками».

**Гризельда Поллок** и **Роззика Паркер** дополнили изучение места женщин в искусстве. В книге *Старые мастерицы: женщины, искусство, идеология* (1981) они исследовали жизнь и творчество художниц, начиная со Средних веков и до 1970–1980-х годов.

Развитие феминизма привело к тому, что художницы начали создавать откровенно «феминистские» работы; одна из самых известных — *Званный ужин* (1974–1979) **Джуди Чикаго** (род. 1939). Это была огромная инсталляция, которую сделала большая группа женщин и в которой использовались примеры многих так называемых женских занятий вроде рукоделия или декоративной росписи по керамике. Треугольный стол был накрыт на тридцать девять персон, каждый куверт посвящался конкретной исторической женской фигуре, а напольные плитки были исписаны именами еще 999 женщин. Треугольная форма стола одновременно исключала иерархичность и чествовала женскую сексуальную идентичность.

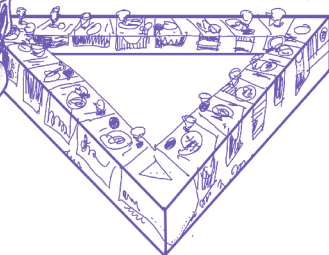
В течение 1960–1970-х годов многих художниц занимали в первую очередь вопросы идентичности. Наметился отказ от живописи как «гендеризированной формы искусства» в пользу новых видов творчества, которые не были столь запятнанными историей мужского превосходства. Это могли быть так называемые женские ремесла — вязание или вышивание, — и множество других практик, например перформанс или концептуализм в новых формах искусства. Феминистское искусство бросает прямой вызов многим идеям модернизма, поэтому его можно рассматривать как рубеж на пути к постмодернизму.

«История пишется с позиции тех, кто обладает властью. Это не объективная летопись рода людского, поскольку истинная история всего человечества нам неведома. В противном случае мы бы увидели смешанные усилия людей всех цветов и полов, всех стран и рас, и все их — такие разные — взгляды на мироздание».



ДЖУДИ ЧИКАГО

ЗВАННЫЙ УЖИН.  
1974–1979





# среди основных направлений в искусстве 1960–1970-х годов можно отметить:

**Процесс-арт** относится к произведениям искусства в основном 1960-х годов, которые показывают, как процесс воздействует на объект. **Ханс Хааке** (род. 1936) создал работу, которая фиксировала, как трава растет на кубе; другие художники исследовали, как разные объекты разлагаются, горят, таят или разваливаются на части.

**Перформанс** — это когда искусством становится то, что художник или художница исполняет при помощи собственного тела. Это нельзя назвать театром, поскольку исполнение «настоящее», в нем нет актеров, притворяющихся кем-то другим. Это направление восходит корнями к раннему авангарду, в частности к дадаизму.

Перформансы получили широкое признание благодаря хеппенингам и прочим гибридным формам искусства 1960-х годов. Зачастую это были хаотичные, выразительные и спонтанные события, наполнение которых зависело от случайностей и участия зрителей. Благодаря контркультурному имиджу перформансы проходили по разряду подрывного и невысокого искусства.

**Кинетизм** — движущееся или использующее движение искусство. Кинетизм был популярным в конце 1960-х годов. У него долгая история: кинетические скульптуры создавал еще художник-конструктивист Наум Габо (1890–1977), а *Велосипедное колесо* — реди-мейд Дюшана — могло крутиться. В 1950-х годах Жан Тенгли (1925–1991) и другие художники создавали тщательно продуманные механизмы, которые выполняли сложные и резкие движения, а Александр Колдер (1898–1976) разрабатывал плавно движущиеся фигурные «мобили».

**Инсталляция.** Любому произведению требуется установка или демонстрация, но в рамках искусства инсталляций создаются произведения, которые находятся в специфическом диалоге друг с другом и с окружением. «Инсталляции» могут состоять из нескольких расположенных определенным образом предметов или зависеть от определенного пространства и места. Инсталляции стали популярными в 1960-х годах, сейчас же это доминирующая форма искусства, которая ведет начало от картин и скульптур, привязанных к конкретному месту и архитектурному окружению (таких произведений немало в античном и христианском искусстве).

**Видео-арт** (будь то показ в затемненных пространствах или на старых телевизорах) стал одним из самых популярных видов современного искусства. Использование заранее записанных динамических изображений выросло из кинематографа и инсталляций 1960-х годов и продолжает меняться вместе с развитием технологий.



# сейчас так:



# ПОЛИТИКА ИДЕНТИЧНОСТИ

С 1960-х по 1990-е годы развитие получило политическое и культурное движение, известное как «политика идентичности». Своими корнями оно уходит в контркультуру 1960-х годов. Это было анти-авторитарное движение, чьи сторонники выступали за личную свободу и против культуры позднего капитализма. Политика идентичности отражала новый вид самосознания, который во многом совпадает с постмодернистским. В ней можно видеть стремление к свободе, а можно разглядеть и очередную форму нарциссизма — всё зависит от ваших взглядов.

Политика идентичности повлияла на теорию искусства, поставив новые вопросы о том, какое именно искусство необходимо — и для кого. Осмысление этих вопросов об идентичности привело к тому, что существующие исторические и нарративные традиции, которые определяли взгляды на искусство, его историю, а также подходы к художественному образованию, были поставлены под сомнение.

От осмысления искусства через понятие классового общества, в исторической и национальной перспективе человечество перешло к пониманию, что искусство является одним из главных инструментов

исследования идентичности художника и/или зрителя, содержимого подсознания, страхов, культурной истории и в целом места в мире.

Исследование понятия «идентичность» с конца 1960-х по 1980-е годы шло рука об руку с критикой гендерного неравенства, патриархата и доминирования англо-американской культуры. Распад колониальных империй на Западе положил конец и «традиционному взгляду на искусство» — который, по сути, был всего лишь взглядом западного Просвещения. Радикальная критика сложившегося этоса искусства раздавалась из каждого угла: от феминисток, теоретиков идентичности, антиколониалистов, квир-теоретиков, художников азиатских стран и даже стрит-артистов.

ЛИЧНОЕ — ТОЖЕ ПОЛИТИКА!

Чего мы хотим?



# ориентализм

Политика идентичности бросала вызов господству западного империализма и колониализма. **Эдвард Саид** (1935–2003) в своей книге *Ориентализм* (1978) описал, как Запад создал дискурс «ориентализма», согласно которому «другой» мир Востока воспринимался как экзотический, странный и изначально стоящий на ступень ниже западного. Саид деконструировал эти идеи на материале литературы, искусства и политики и показал, как они используются — особенно если за ними стоит имперская власть — для контроля над «другим» и выстраивания его понятного образа. Среди прочего Саид обратил внимание на то, как визуальная культура транслирует отношения власти и идентичности.



ЭДВАРД САИД

1. Историческое формирование представлений о Востоке, которые развивались со времен крестовых походов.
2. Дискурс ориентализма эпохи Просвещения.
3. Обобщенные мифы и стереотипы о Востоке. В западном мире они действуют на подсознательном и культурном уровне, и включают в себя такие якобы характерно «восточные» признаки, как экзотичность, сексуальность (на примере очарованности гаремами) и праздность.

По Саиду, ориентализм действует в трех плоскостях:

Рассуждения Саида выстраиваются вокруг сложного набора мифологических представлений, которые бытуют одновременно и в академической среде, и в массовом сознании. Идеи из этих сфер, взаимодействуя, создают идентичность Востока, которая, в свою очередь, противоположна образу Запада как воплощения контроля и порядка. Восток по каким-то причинам считается феминным, волнующим, опасным и оторванным от реальности.

Разоблачая эти западные мифы, Саид поставил под сомнение подлинность и идентичность ценностей западного Просвещения, можно сказать, запустил метафорическую лису в парижский курятник.

# ИДЕНТИЧНОСТИ

Искусство в эпоху постмодерна часто рассматривают как воплощение идей культурной репрезентации. А теория искусства осмысляет то, как искусство в целом участвует в борьбе за право на определение и на исследование смысла культур, в которых мы живем. В разговоре об идентичности, инаковости и новых формах культуры нельзя не упомянуть **Стюарта Холла** (1932–2014). На протяжении 1970-х годов Холл критиковал британский истеблишмент, показывая, как медиа искажают образ местных сообществ чернокожих людей. Холл — один из ведущих сторонников «**теории рецепции**», или «прочтения» медиасообщений, которая наглядно показывает, как внутри системы власти функционирует язык. По Холлу, аудитория активно интерпретирует любой текст (будь то телевизионные передачи, книги или живопись), «**декодируя**» смысл, который в нем «закодирован». Каждый отдельный человек будет декодировать текст по-своему, принимая или отвергая его содержание, а интерпретация этого отдельного человека будет во многом основана на его доступе к власти, а также знаниях, которыми он располагает. Поместив смысл «где-то между читателем и текстом» и заострив внимание на роли и структуре зрительской аудитории, эта «теория восприятия» очень сильно повлияла на понимание искусства.

В 1976 году Холл опубликовал одну из первых заметных работ о молодежной культуре — *Соппротивление через ритуалы: молодежные субкультуры в послевоенной Англии*. В ней он исследовал то, каким образом субкультуры определяют свою идентичность. Однако более всего Холл известен благодаря его исследованию культурной идентичности на примере карибской диаспоры:

«Опыт диаспоры <...> определяется не ее сущностью или чистотой, его можно понять, лишь признав, что ему всегда сопутствуют неоднородность и многообразие, с помощью концепции „идентичности“, которая сосуществует вместе с различием и посредством его, но не вопреки ему; или через гибридность. Идентичности в диаспоре постоянно создаются и пересоздаются заново — трансформируясь и видоизменяясь».



СТЮАРТ ХОЛЛ

Холл выделяет два основных вида идентичности: «идентичность бытия» и «идентичность становления». Первый вид основан на общности черт, а второй — на активном процессе обретения идентичности. И это значит, по Холлу, что человек не сводится к одной единственной идентичности. У него их может быть несколько.

Саид и Холл, а впоследствии и **Хоми Баба** (род. 1949) размышляли о том, каково быть «кем-то отличающимся» внутри господствующей культуры и как этот опыт определяет то, как мы понимаем идентичность. Эта дискуссия занятым образом повлияла на искусство, а статьи Хоми Бабы на эту тему, опубликованные им в художественных журналах и каталогах выставок, оказались весьма влиятельными.

Главные области интересов Бабы — идентичность, этническая принадлежность и культура, он один из ведущих теоретиков постколониализма. Для описания современной постколониальной и постмодернистской ситуации он использует термин **«гибридность»**.

В своей книге *Местонахождение культуры* (1984) Баба говорит о том, как он пытается анализировать культуру, не сваливаясь в оголтелый индивидуализм многих постмодернистских мыслителей. и пишет следующее:

«Речь идет о перформативной природе создания идентичности и смысла; о регуляции и согласовании тех пространств, которые всё время хаотично „открываются“ и изменяют свои границы, выявляя пределы любого притязания на единичное или независимое обозначение идентичности или трансцендентной ценности — будь то истина, красота, социальное положение, пол или раса».



ХОМИ БАБА

Баба хочет сказать, что очень сложная, гибридная природа постколониального и постмодернистского мира наделяет искусство новой важной ролью. Эта роль — не производить некую трансцендентную «красоту» или «знание», а создавать «пространство», которое могло бы помочь осмыслить взаимодействие людей и культур. Это такой позитивный взгляд на гибридность и искусство: искусство становится пространством для осмысления творческих и культурных практик.

Работы Бабы крайне важны для теории искусства именно потому, что он рассматривал вопрос идентичности вне рамок господствующей западной культуры. Он перенес обсуждение искусства в более широкую политическую сферу колониальной и постколониальной борьбы. Короче говоря, это лишний раз подтверждает переключение фокуса в теории искусства на критическое восприятие искусства как «политики репрезентации».

# политика репрезентации

Баба написал эссе для каталогов двух значимых выставок, в которых эта идея — искусства как пространства для размышлений о «политике репрезентации» — была опробована. Первая выставка *Волшебники земли* состоялась в 1989 году в Центре Помпиду в Париже. На ней были собраны работы пятидесяти западных художников и пятидесяти — неевропейских; каждый из них представил свою работу, так или иначе связанную с понятиями «земля» и «страна».

Выставка подняла много вопросов. К примеру, прослеживается ли хоть что-то общее между напольным декоративным панно **аборигенов из общины Юэндуму** в австралийском графстве Сентрал-Дезерт и *Красным земляным кругом* британца **Ричарда Лонга** (род. 1945), кото-

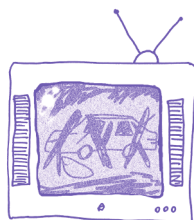
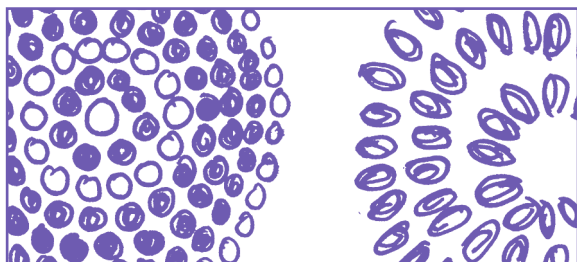
рые выставлялись рядом? Или эти два объекта, несмотря на сильное внешнее сходство, принадлежат настолько разным традициям, что любые попытки найти между ними связь бессмысленны?

В любом случае авторы и кураторы *Волшебников земли* попытались высказаться на темы мультикультурализма, иден-

тичности, этнической и культурной принадлежности, при этом им удалось избежать обвинений в откровенной европоцентричности, которые пятью годами ранее были предъявлены кураторам выставки *Примитивизм в искусстве XX века* в нью-йоркском Музее современного искусства. На выставке в МоМА был показан экзотический примитивный извод «другого», которым привык подпитываться западный культурный канон.

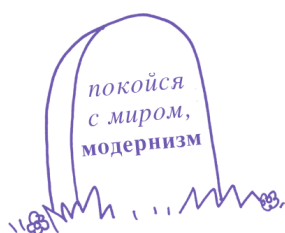
Вторая выставка — это нью-йоркская Биеннале Уитни 1993 года. Кураторская концепция этой выставки тоже строилась вокруг вопросов расы, этничности, репрезентации и власти, но теперь они касались современной американской повестки. Это было впечатляющее зрелище — портрет недовольной и разобщенной нации. Так, один из выставлявшихся там художников,

**Дэниел Мартинес** (род. 1957), создал интерактивную работу — серию бейджей, на которых из слов составлялось предложение: «Не могу даже представить себе, что когда-нибудь захочу быть белым», и эти бейджи при входе выдавались посетителям. Кроме того, кураторская команда подчеркнула провокационную интонацию выставки, развесив по всему фойе экраны, на которых транслировались видеокадры избиения чернокожего человека по имени Родни Кинг полицией Лос-Анджелеса, — это событие годом ранее вызвало вспышку гнева и привело к серьезным беспорядкам в городе.



# ПОСТ-МОДЕРНИЗМ

Что мы имеем в виду, когда говорим о постмодернизме и искусстве?



Простого ответа не существует, но многие критики сходятся во мнении, что искусство и культура начали меняться в конце 1960-х или начале 1970-х годов. Художник **Брайан О'Догерти** (1935–2022) в журнале *Art in America* в 1971 году заявил, что «эпоха модернизма закончена». Затем французский философ **Жан-Франсуа Лиотар**

(1924–1998) стал говорить об упадке веры в модернизм и модернистский проект, а немецкий теоретик **Юрген Хабермас** (род. 1929) опубликовал широко известное эссе, в котором критиковал модернизм как «незавершенный проект».

Постмодернизм — термин, с которым непросто всем, вероятно потому, что его используют, говоря о самых разных вещах. Вот, например, список значений, с которыми вы можете встретиться.

1. То, что наступило после модернизма.
2. Философское направление, сочетающее постструктурализм и другие ответвления критической деконструкции смыслов.
3. Направление в искусстве и архитектуре.
4. Направление в гуманитарных науках и литературе.
5. Новое глобальное устройство общества, в котором определяющую роль играют электронные средства, позволяющие обмениваться мгновенными сообщениями.
6. Культура, насыщенная визуальными образами, собственное аутентичное значение которых исчезло, а бал правит контекст.
7. Особые ирония и цинизм, которые используют даже массмедиа.

# определения постмодернизма





# долой большие нарративы



ЖАН ФРАНСУА ЛИОТАР

«Постмодернизм <...> — это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это постоянно».

**Жан-Франсуа Лиотар** (1924–1998) — один из первых теоретиков постмодернизма. Его работа *Состояние постмодерна: доклад о знании* (1979) стала одним из ключевых текстов постмодернизма. В нем Лиотар рассматривал, как смысл возникает и в языке и в культуре.

Одна из его главных концепций — упадок «больших нарративов» (или «**метанарративов**»). Это они были основой западной истории и традиционно объединяли культуру и общество. «Большими нарративами» Лиотар называл идеи, которые составляют фундамент западного мышления и требуют безраздельной преданности и веры. Такими идеями, например, являются «нация» и «империя». По Лиотару, эти идеи представляют собой искусственные конструкции, потерявшие свою жизнеспособность и актуальность, в результате чего возникла новая постмодернистская эпоха: время, когда «**маленькие нарративы**», рождающиеся вокруг локальных сообществ или групп по интересам, стали гораздо важнее. На протяжении истории случались времена упадка «больших нарративов», как и безраздельной веры. Но на этот раз, считает Лиотар, время «больших нарративов» прошло безвозвратно.

Вопросам искусства среди прочего посвящена книга Лиотара *Дискурс, фигура* (1971). В ней он высказал мысль, что западная культура ставит язык выше визуальных образов. Иллюстрация, говорит он, всегда считалась второстепенным дополнением к печатному тексту. Лиотар, однако, хотел бы поменять сложившийся порядок вещей. Ведь, по его мнению, визуальное намного важнее письменного, а визуальные образы сильнее слов и гораздо больше способствуют свободе мысли.

Исходя из этого, Лиотар утверждает, что эстетика постмодерна должна отдавать преимущество визуальному перед дискурсивным. Воздействие искусства важнее, чем его смысл. Восприятие искусства, его способность вызывать переживание важнее, чем его интерпретация.

Долой смысл! Это очень по-постмодернистски.  
Да здравствует непосредственный эффект! Ура ощущениям!

Чтобы показать разницу между постмодерном с его искусством «поверхности», «воздействия» и «ощущения» — и модерном с искусством «смысла», «глубины» и «важности прочтения», Лиотар использует два термина — «фигуральное» и «дискурсивное». Модернизм благодаря его рационалистическому подходу сам подобен «большому нарративу», который железной хваткой разума стремится навязать себя всему вокруг.

И если фигуральное, по Лиотару, близко тому, что Фрейд называл первичными процессами бессознательного — это иррациональные импульсы бытия, то дискурсивное рационально. Это то, что Фрейд называл вторичным процессом, который находится в конфликте с бессознательным. Таким образом, к постструктуралистской критике языка подсоединили фрейдистские импульсы — чтобы предложить нам другой режим осмысления теории искусства, который можно было бы рассматривать как освобождающий.

Лиотар всегда в поиске того, что он называет «декодификацией» и последующей «деколонизацией» моделей восприятия искусства и реальности. Речь идет о способе восприятия искусства через неконтролируемые эмоции и чувства, минуя реакции, которые язык, логика и интеллект организуют и кодифицируют в соответствии с принятыми в обществе порядками и цензурой. Этот иррациональный, чувственный подход Лиотара связан с идеей «возвышенного». Лиотар рассуждает о возвышенном в том же духе, что и Кант столетиями ранее. В этом заключается ирония, ведь Кант, откровенно говоря, был неистовым рационалистом. Однако поскольку возвышенное выходит за пределы человеческого понимания, оно, как следствие, ценно и для Лиотара, именно потому, что не уместается в границах разума. В отличие от Канта, он всё же считал, что искусство может дать представление об этом «непредставимом» возвышенном, и в особенности абстрактное искусство.

И что мы имеем в итоге? Если не считать, что без языка, который нас объединяет, у нас большие проблемы.



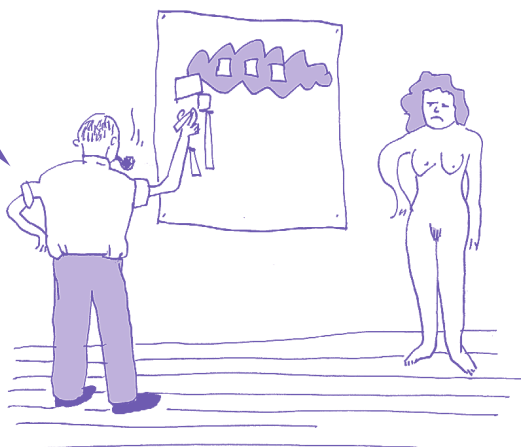
На самом деле всё просто: вместо того чтобы смотреть на означающее, как делали модернисты, теперь вам надо смотреть на означаемое, то есть, в сущности, отдавать предпочтение визуальному образу перед словом, фигуративному — перед дискурсивным.

А можно помедленнее?



Искусство превращается в совместный опыт в условиях демократизма образов, которые больше не пытаются уловить реальность. Они означают всё, что вам хочется, если можно так сказать. Художник выпускает наружу либидозные энергии, которые разлетаются во все стороны, чтобы какой-нибудь счастливчик мог их поймать; в каком-то смысле для художника утрата смысла — это приобретение.

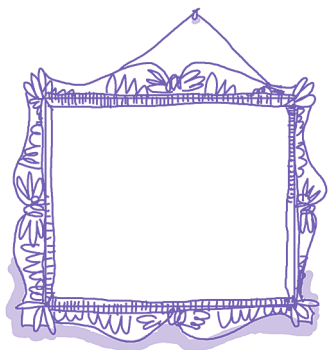
Как же мне изобразить  
неизобразимое  
четырёхмерной женщины?



МАРСЕЛЬ ДЮШАН

В эссе *Трансформаторы поля* (1977) Лиотар обращается к Дюшану, которого он высоко ценит за его бесцельность. Так *Большое стекло* заслуживает похвалы, поскольку эту работу (даже с заметками, которые к ней написал Дюшан) нельзя понять по-настоящему. Это загадка, портрет четырёхмерной женщины, «изображающий неизобразимое».

Идея, что искусство — это прежде всего чувственный, а не интеллектуальный опыт, приводит к тому, что образы теперь предпочитают нарративу, а фигуральное — дискурсивному. Эта тенденция становится главной в теории искусства постмодернизма и помогает освободиться от влияния «стерильной» критики искусства, которая происходит из модернистской и социологической теории искусства 1960-х годов.



НЕИЗОБРАЗИМОЕ

# деконструкция

В развитии идей постмодернизма очень большую роль сыграл **Жак Деррида** (1930–2004). Главными его интересами были язык и лингвистические теории; он разработал теорию **деконструкции**, которая оказала огромное влияние на теорию и практику искусства.

Деконструкция — это способ анализа всевозможных культурных и визуальных текстов. Она стремится разобрать их до основания, чтобы понять, как они сконструированы, и не оценивает их по «обложке».



Нет, я всё-таки  
доберусь до сути!

## МЕТОДЫ ДЕКОНСТРУКЦИИ

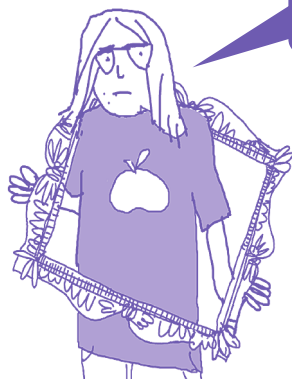
Деррида перевернул структурализм с ног на голову. Он считал, что внутри системного языка структурализма, который разработал Соссюр, знак никогда не имеет абсолютного значения, поскольку он постоянно претерпевает изменения. Сомневался он и в бинарных оппозициях, на которых стоит структурализм, — в оппозиции знака и означающего. Дело в том, что бинарные оппозиции — север и юг, мужчина и женщина, черное и белое — всегда подразумевают, что одна из позиций более важна, что, по мнению Деррида, было не только неприемлемым, но и, более того, иллюзорным. Именно в этой неприемлемой иллюзии — которую он называл «метафизикой присутствия» — он видел краеугольный камень западной культуры.

Между текстом  
и контекстом  
не существует  
разницы.



ЖАК ДЕРРИДА

# ИСТИНА В ЖИВОПИСИ



Ну и откуда мне смотреть, снаружи или изнутри?

Главный вклад Деррида в теорию искусства — его книга *Истина в живописи* (1978). До ее появления современная европейская теория эстетики была практически целиком сформирована идеями Хайдеггера об «истине», изложенными в его работе *Исток художественного творчества*. Деррида изменил направление дискуссии, предположив, что в живописи зритель ищет не некую великую истину, а, через исследование широких

культурных пластов, начинает понимать недостающую «раму» и контекст произведения искусства.

*Истина в живописи* начинается со следующих слов: «Кто-то, но не я, приходит и говорит: „Я интересуюсь идиомой в живописи“».

Это очень характерно для Деррида: личность рассказчика вытесняется с самого начала, и вопрос, кто ведет разговор, переносится и попадает в центр внимания — чтобы заставить читателя усомниться в своих предположениях. Дальше Деррида обсуждает возможные ответы на историческое заявление Сезанна: «Я задолжал вам истину в живописи, и я вам ее скажу». Истина в живописи, считает Деррида, это то же самое, что истина в языке. Она невозможна, потому что любая правда одновременно безусловна и тоталитарна, а кроме того, основана на бинарных оппозициях (истина/ложь). Он предпочитает говорить о живописи, дополнять ее новыми смыслами, а не объяснять. Кроме того, Деррида указывает и на противоречия в других теориях и сосредоточивает свое внимание на эффекте и связях, которые создают люди, когда смотрят живопись.

Для Деррида окончательная интерпретация любого произведения искусства совершенно невозможна. Все его работы посвящены тому, что значение зависит не от авторитета голоса, конструирующего смысл, но от недостающего культурного контекста, определяющего произведение. Поэтому выявление отсутствующего смыслового окружения, контекста для произведения искусства — главный вопрос *Истины в живописи*.

В другой своей работе под названием *Парэргон* — термин Деррида взял у Канта — он рассуждает, что Кант различал греческое понятие *ergon*, то есть «произведение», и *paraergon* — «то, что вне произведения». А затем дает свой перевод слова «парэргон» — это «дополнительный, внешний или вторичный объект», «дополнение», «примечание» или «остаток» — то есть то, что снаружи по отношению к произведению. Цельность произведения (эргон) зависит от необходимого и дополнительного ему окружения (парэргон) или опять же от контекста. Очевидно, для Деррида контекст — это всё. Всё, что вне произведения.

# археология знания

Французский мыслитель **Мишель Фуко** (1926–1984) был скорее историком, исследующим интеллектуальную историю, чем собственно философом. Его интересовало, почему мы думаем так, как думаем. С помощью того, что он называл археологией, он исследовал структуры власти и нарушения в этих системах. Одна из его самых известных работ затрагивает идею и роль субъекта в «безумии». Возникновение концепции «безумия» он относит к 1600 году (до этого времени о безумии говорить невозможно, поскольку само это понятие еще не было сформулировано). До эпохи Ренессанса общество ценило безумцев за то, что те могли открыто говорить правду. Впоследствии голос «безумия» заглушила, во-первых, юриспруденция, постановившая считать его преступлением, а во-вторых, медицина, которая видела в безумии только болезнь. Схожим образом Фуко рассматривал и идею гомосексуальности, которая казалась ему изобретением тех же самых институций в XIX веке. До того бинарной оппозиции гомосексуального и гетеросексуального не существовало, считал он, а не имевшие четкого определения сексуальные акты могли считаться, а могли и не считаться нарушением.

Рассуждения Фуко о **Паноптиконе** британского философа **Иеремии Бентама** (1748–1832) — проекте тюрьмы, из центра внутреннего двора которой один-единственный охранник может видеть всех заключенных, — оказались очень влиятельными в среде художников. Обнаруженные им связи между видением, надзором и властью соотносились с концепцией и способом организации «взгляда».

Фуко часто писал о живописи. О **Менинах Веласкеса** (1656) он говорит как о радикальном уходе от прежнего искусства, «картине о картине», которая прекрасно понимает это про себя. В **Вероломстве**

образов **Магритта** (1929) (более известной под названием *Это не трубка*) Фуко видит картину, где слово и образ непривычно равноправны. Также важ-

ное место в теории искусства занимает его статья *О других пространствах* (1967), в которой он говорит о «гетеротопиях», или «смешанных» и несовершенных утопиях. Это и колонии нудистов, и дома престарелых, которые не столько отражают идею идеальной утопии, сколько представляют ее альтернативное воплощение. Взяв за основу рассуждения Фуко о том, как гетеротопии зеркально отражают общество, можно провести аналогию с искусством, которое функционирует схожим образом.



МИШЕЛЬ ФУКО

# смерть автора

Смерть автора — центральная идея для раннего постмодернизма. И хотя корни этой теории восходят к Гегелю, а многим она объясана структурализму, в первую очередь эта идея ассоциируется с **Роланом Бартом** (1915–1980) и **Мишелем Фуко**.

Семиотика, как мы уже знаем, утверждает, что у знаков нет закрепленного значения. Они работают только в связке с другими элементами внутри системы. Одно из следствий этой методологии состоит в том, что искусство в ней становится очередной системой. В результате смысл произведения искусства можно обнаружить, деконструируя систему.

В эссе *Смерть автора* (1968) Барт рассматривает произведение искусства или текст как ассамбляж неоригинальных идей, которые функционируют только во взаимоотношениях друг с другом и могут быть деконструированы. Традиционная идея авторства подразумевает, что вы порождаете что-то принципиально новое. Структурализм подразумевает, что это невозможно.

Год спустя Фуко ответил Барту в эссе *Что такое автор*. Как и у Барта, в нем идет речь о том, что идея единственного автора — это фикция. Она нужна, чтобы дать читателю возможность выделить единственного рассказчика, который управляет всем текстом. Этому искусственно созданному несуществующему автору, который выбирает и соединяет между собой множество неоригинальных идей, Фуко дает назначение — это «функция автор». Классифицируя различные идеи и голоса, функция автор «размещается в разрыве, устанавливая определенную группу дискурсов и ее особый способ бытия».

Помимо прочего, структурализм и идея смерти автора вызывают нас усомниться в значимости намерений художника, которые им движут при создании произведения. Причина же в том, что — как это происходит с любым текстом — именно читатель создает смысл, когда дешифрует произведение.

Иными словами, какая разница, что думал художник, когда писал свою картину, ведь важна ваша интерпретация. Важно, как считываете знаки именно вы.



«Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл („сообщение“ Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников».

РОЛАН БАРТ

# каждый человек — художник

Немецкого художника **Йозефа Бойса** (1921–1986) в 1972 году отстранили от преподавания в престижной Дюссельдорфской академии за то, что он принял на свой курс обучения скульптуре всех, кто подал заявление. Он считал, что художником может быть каждый, а лучшее, что он сам может сделать в искусстве, — это преподавать. Он создавал политизированные инсталляции и перформансы, источником которых поначалу были наполовину выдуманные рассказы из собственного прошлого. Так, он утверждал, что, будучи летчиком во время Второй мировой войны, был сбит над Крымом, после чего за ним ухаживали люди из кочевого племени, которые покрывали его тело жиром, чтобы помочь сохранить тепло. Этот «опыт» позднее он и будет мифологизировать в своих работах.

Бойс сознательно играет роль шаманского гуру, а свое творчество видит напрямую связанным с обществом. Это он разработал концепцию социальной скульптуры. В качестве одного из произведений он посадил семь тысяч деревьев в европейских пригородах. Многие его перформансы можно считать продолжением его преподавания; в некоторых он читает лекции или доносит собственную моралистическую позицию — так, например, он прожил несколько дней с койотом в одной нью-оркской галерее.



ЙОЗЕФ БОЙС. Я ЛЮБЛЮ АМЕРИКУ И АМЕРИКА ЛЮБИТ МЕНЯ. 1974



# симуляция и гиперреальность



Не подскажите, куда  
пропала реальность?  
Я реально только  
что ее потерял.

На теоретиков постмодернистского искусства большое влияние оказали идеи симуляции и гиперреальности, выдвинутые французским социологом **Жаном Бодрийяром** (1929–2007).

Бодрийяр утверждает, что эпоха постмодернизма совершенно запуталась в том, что такое реальность, а что — копия. Если верить

Бодрийяру, мы утратили способность к различению. Но он не говорит, что всё вокруг искусственное, ведь, чтобы распознать искусственное, нужно знать, что же настоящее. В этом и заключается проблема.

По Бодрийяру, начиная с эпохи Ренессанса, следует три порядка «симулякров», или «репрезентаций». Имея дело с симулякрами первого порядка — это культура до модерна, — мы легко распознаем копию как репрезентацию реального. Среди симулякров второго порядка, которые принесли индустриализация и массовое производство XIX века, отличить копию от реальности стало сложнее.

Но как найти оригинал фотографии или печатной иллюстрации? Для симулякров третьего порядка — это эпоха постмодерна — репрезентация определяет реальность. Разве большая часть реальности не знакома нам через воспроизведение? В 1991 году Бодрийяр дошел до сомнений в реальности Войны в Персидском заливе, на которую на Западе, утверждал он, смотрели именно как на постановку. Ее исход был заранее известен, в процессе использовались технологии, напоминающие видеоигры, а кадры военных действий транслировались в прямом эфире.



Живопись? Фотография? Иллюстрация? Пластик? Или реальность?

# так что же тогда реально?



ЖАН БОДРИЙЯР

«Диснейленд представляют как воображаемое, чтобы заставить нас поверить, что все остальное является реальным».



Один из способов проявления утраты «реального» в искусстве — смешение жанров, стилей и знаков. Это явление не исключительно постмодернистское (некоторые аспекты смешения жанров есть и в модернизме: например, в *Улиссе* (1922) **Джеймса Джойса** (1882–1941) каждая глава написана в своем литературном стиле, но авторы постмодернизма рефлексировали на тему подобного смешения куда больше.

Как заметил американский критик **Хэл Фостер** (род. 1955), причина вот в чем:

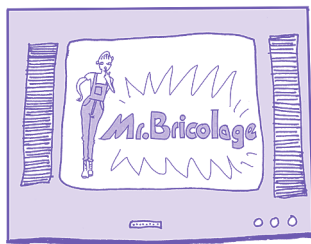
Используя вещи вне их первоначального контекста — и сочетая найденные объекты (или идеи), художник может создавать новые смыслы. Порой это происходит в рамках «бриколажа», или искусства по принципу «сделай сам».

«Художник (постмодернист) становится оператором знаков в гораздо большей степени, нежели производителем художественных объектов, а зритель — активным читателем сообщений, а не пассивным созерцателем эстетического...»



ХЭЛ ФОСТЕР

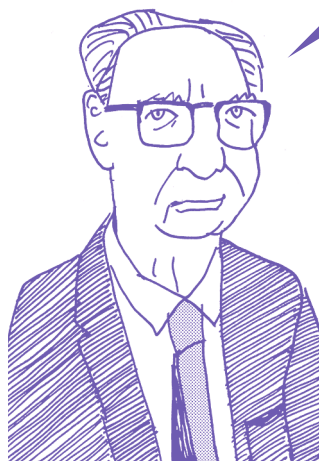
# бриколаж



Концепция «бриколажа», или «сделай сам» (популярный французский магазин этой направленности называется «Мсье Бриколаж»), показывает, как в рамках постмодернистской художественной практики можно сочетать фрагменты найденных цитат или реальных объектов. К такой практике, например, относятся живописные работы **Джулиана Шнабеля** (род. 1951): они могут содержать отсылки и цитаты из всех стилей живописи, собранных вместе в эстетике «возьми и сделай».

## КЛОД ЛЕВИ-СТРОСС

Антрополог Клод Леви-Стресс в своей книге *Неприрученная мысль* (1962) описывал мышление первобытного человека, обращаясь к термину «бриколаж» (так эпоха до модерна перекликается с постмодерном). Художник-«бриколер», собирая материал и используя его в своей импровизации, действует вполне рационально. Он создает свое произведение, используя всё, что под рукой, и зачастую с большим изяществом и креативностью.



«Мифологическое мышление не является лишь узником фактов и опыта, которые оно снова и снова неумоимо по-новому располагает, чтобы извлечь из них какой-то смысл; оно носит и освободительный характер благодаря его протесту против абсурда, с которым наука прежде безропотно шла на сделку».

КЛОД ЛЕВИ-СТРОСС

# аллегорический импульс

Искусство разрабатывало аллереорию еше с Античности, но в эпоху постмодерна этот прием приобрел новое значение. В своей работе *Аллегорический импульс* (1980) американский критик **Крейг Оуэнс** (1950–1990) выдвинул мысль, что в искусстве постмодерна аллегория снова вышла на первый план. Аллегория подразумевает, что одно повествование может означать другое, как в *Скотном дворе* (1945) **Джорджа Оруэлла** (1903–1950), где история про свиней на самом деле это история о коммунизме в Европе. В своей теории аллереории Оуэнс отталкивался от текста Вальтера Беньямина о немецкой барочной драме. В постмодернистском искусстве объекты могут обладать аллегорическим смыслом — так, например, садовый гном больше не невинный гномик, а символ консьюмеризма и китча.

Оуэнс считает, что художники, которые используют «апроприацию» — то есть создают образы через репродуцирование других образов — тем самым демонстрируют, какое множество значений содержится в этих произведениях. Например, **Шерри Левин** (род. 1947) в точности воспроизвела фотографии **Эдварда Уэстона** (1886–1958), сделанные в 1930-х годах, и, казалось бы, это всё, но самим этим действием она поднимает вопросы оригинальности, авторства и способа создания произведений искусства.

Во многих постмодернистских произведениях искусства встречается «пародия» — повторное воспроизведение чего-либо, но уже с дистанции осмысления. Уорхоловскую студию «Фабрика» вполне можно считать пародией на настоящую фабрику, и в таком случае это поможет нам критически осмыслить, что такое творческий процесс. А его *Окисление* (1977–1978) — на «холст», покрытый металлической краской, мочились, чтобы вызвать окисление, — отдаленно напоминает потеки и брызги Джексона Поллока, пародируя абстрактный экспрессионизм, и даже, возможно, содержит намеки на алкоголизм, характерный для представителей этого направления, склонных к самокопанию.



КИТЧ-ОЗНАЧАЮЩЕЕ

# постмодернизм и поздний капитализм

Другой американский критик, **Фредрик Джеймисон** (род. 1934), в 1984 году написал ставшую очень известной статью *Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма*. Джеймисон считал постмодернизм естественным следствием позднего многонационального капитализма. По его мнению, на этой стадии капитализма отдельный человек удаляется всё дальше от всяких реальных контактов с экономической системой, частью которой он является, и в результате перестает соприкасаться с реальностью. А искусство и культура этой эпохи воспевают «появление нового типа уплотщенности или нехватки глубины, нового типа поверхности в совершенно буквальном смысле», предлагая лишь эстетику потребительского популизма.



ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН

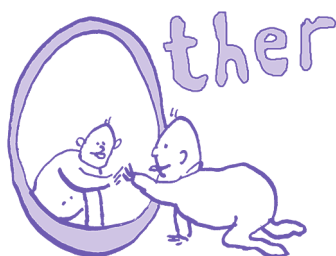
«Стандартизация мировой культуры, когда локальные популярные или традиционные формы вытесняются или упрощаются донельзя, уступая место американскому телевидению, американской музыке, еде, одежде и фильмам, рассматривается многими как самое сердце глобализации».

А сравнивая ботинки, нарисованные Ван Гогом, с *Туфлями в алмазной пыли* Энди Уорхола (1980), Джеймисон пересмотрел идеи Хайдеггера об «истине» в искусстве. Если Хайдеггер видел в Ван Гоге «истину» и «бытие», то Джеймисон увидел в постмодерном Уорхоле «принципиальное отсутствие глубины» и «поверхностность».



# ИНАКОВОСТЬ

Представление о «другом» — «о том, кто отличается и в то же время определяет меня» — впервые появилось в трудах Гегеля. Однако полноценное развитие оно получило в психоанализе, работах Фрейда и позже — **Жака Лакана** (1901–1981). Это понятие оказалось востребовано в рамках феминизма, политики идентичности и постколониального дискурса, поскольку позволило теоретикам заострить внимание на том, как именно одна общность говорит о другой. Мы нередко видим, как та или иная культура или гендер неверно интерпретируют другую культуру или социальную группу, приписывая им ценности, диаметрально противоположные тем, что исповедуют сами. Один из таких примеров — это ориентализм, или западное представление о Востоке.



**Стадия зеркала** — это понятие из теории психоанализа, которое описывает момент, когда маленький ребенок (глядя в зеркало) осознает, что он — целостная сущность, отделенная от остального мира. Эта стадия отражает парное противопоставление — себя и другого. В рамках теории психоанализа считается, что все мы переживаем это противопоставление, а в некоторых культурах такая встреча с «другим» ассоциируется с отчуждением.

Лакан проводит различие между «Другим» (с прописной буквы) и «другим» (со строчной). Он считает, что «другой» представляет всех остальных подобно самому себе. Человеческое эго формируется именно в диалоге с «другим». Иное дело — не подобный себе «Другой» (Лакан определяет его «олицетворением символических различий»): это — стержень, который наделяет субъекта идентичностью. Этот «Другой» создает идентичность, но делает это путем неверного толкования.

С заглавной «Д».



СИМОНА ДЕ БОВУАР

Идеологи феминизма считали крайне влиятельной концепцию мужской нормы, которая определяется через дистанцирование от женщины. **Симона де Бовуар** (1908–1986) в своей работе *Второй пол* (1949) показала, как женщин определяют через отличия от мужчин — как Других.

Представление об инаковости в теории феминизма выстраивается вокруг того, как общество мужского доминирования конструирует гендер (признанные мужские и женские качества). Предполагается, что гендер состоит из набора социально навязанных характеристик, которые задают сексуальные различия и устанавливаются «сильными» в рамках несбалансированной бинарной оппозиции.

Этим представлением о женскости как конструкте прониклись многие художницы; самый известный пример — **Синди Шерман** (1954), которая для серии *Кадры из фильмов без названия* (1977–1980) фотографировала саму себя в образах актрис малобюджетных фильмов.

## отвратительное в искусстве

Признавая их наличие, постмодернизм пытается бороться с ограничениями бинарных оппозиций, где предпочтение всегда отдается одной стороне. Следовательно, постмодернизм можно рассматривать как постмужское, постбелое и постгуманистическое течение.

«[Отвратительное] — территория, на которой смысл рассыпается; это пороговая, пограничная линия, которая определяет, что является всецело человеческим, а что — нет. Именно то, что невозможно представить, то, что едва осмыслено, и грозит субъекту уничтожением».

С этой дамой я точно никуда быстро не продвинусь.



ЮЛИЯ КРИСТЕВА

Я только хотел пообниматься.



Теоретик **Юлия Кристева** (род. 1941) занималась исследованием периода, предшествующего стадии зеркала, в котором видела инструмент, способствующий пониманию, как бессознательное может показывать глубоко закрытые образы себя и «другого». По ее мнению, стадии зеркала предшествует аморфный круговорот сексуальных импульсов, которые пронизывают тела ребенка и матери, причем, с точки зрения ребенка, они неразделимы. Кристева

считает, что искусство способно запечатлеть этот бессознательный пороговый момент таким же образом, что и психоанализ.

По мнению Кристевой, «отвратительное» — это пограничная линия между телом и обществом. Примером отвратительного может быть, скажем, труп, поскольку он напоминает о нашей смертности. То же относится и к другим функциям — рвоте, испражнениям, менструации. В 1990-х годах отвратительное вызывало огромный интерес у художников. Было ощущение, что складывается новое движение, которое отчасти уходит корнями в сюрреализм. Охватывая все возможные стили, отвратительное искусство тем не менее шокировало преимущественно неприятными материалами. Например, скульптуры создавались из дерьма, волос или крови, и для большинства произведений было характерно провокационное и сексуальное содержание. Художник **Майк Келли** (1954–2012) создавал скульптуры из замызганных детских игрушек, а творчество **Пола Маккарти** (род. 1945) строилось вокруг кетчупа, тел и затрудненного дыхания!

Для постмодернистского гендерного дискурса также важны две французские исследовательницы — **Элен Сиксу** (род. 1937) и **Люс Иригарей** (род. 1930). Обе они развивали постструктуралистские идеи о восприятии в рамках западной культуры и о том, что эта культура... сейчас-сейчас —

Фаллологокулоцентрична!



ЭЛЕН СИКСУ

ЛЮС ИРИГАРЕЙ

Что означает: сосредоточенность на мужчине (фалло), рациональности (лого), и визуальном восприятии (окуло).

И Сиксу, и Иригарей разрабатывали теории языка. Их больше интересовало письмо, а не изображение (живопись или рисунок). Они считали язык по умолчанию мужской конструкцией. Следовательно, язык заставлял женщин говорить так, словно они — «мужчины», поэтому Сиксу и Иригарей предложили новое «женское письмо» или *écriture féminine*. Например, их тексты — довольно поэтичны, а предложения бывают незавершенными, так что смысл определяется не только написанными словами, но и ритмом. Иригарей придерживалась более политизированной и сепаратистской позиции, а Сиксу считала, что развивать женское письмо могут все — вне зависимости от гендера, потому что оно противостоит лишь «ориентированному на мужчин» языку.



# Психоаналитический разбор «Мужского взгляда»

Критикесса **Лора Малви** (род. 1941) написала текст, оказавший огромное влияние на понимание «мужского взгляда» и на то, как работает понятие «взгляда». В эссе ***Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф*** (1975) она использовала психоаналитический подход, чтобы проанализировать, как женщины изображаются в голливудских фильмах. Она считала, что кино всегда изображает их пассивными — и все ради удовольствия аудитории, которая состоит из мужчин. Конечно, женщины тоже смотрят фильмы, но традиционный кинематограф обращается к мужчинам, поскольку в неравном «фаллоцентричном» мире именно они обладают властью. С точки зрения психоанализа, женская фигура в фильме представляет угрозу для зрителей-мужчин. Мужчина этому противостоит через удовольствие от созерцания (вуайеристского или скопофилического), эротизируя женщину или воспринимая ее как воплощение вины.

## бесформенное



ЖОРЖ БАТАЙ

в сочинениях связанного с сюрреализмом философа **Жоржа Батая** (1897–1962). Будучи редактором сюрреалистического журнала *Documents* (1929–1930), Батай писал «Критический словарь» — анτισловарь странных фраз и идей. Одна из его статей и посвящена «бесформенному». Батай описывает бесформенное как нечто «ниспровергающее» (в противовес форме и структуре), нечто не сопротивляющееся форме, вроде «плевка»! Это ниспровержение связано с другими концепциями Батая, такими как эротизм и низменное, которые, как и бесформенное, являются выпадом против возвышенного

С «отвратительным» связано представление о бесформенном (l'informe). Понятие бесформенного появляется

гуманизма. В эссе *Базовый материализм и гностицизм* Батай критикует различие между идеализированной формой [материи] и «внешним и чуждым человеческим устремлениям» базовым материализмом. Он говорит об эротизме как основе священного и о скатологии как о выразительной силе. Низость, грязь и насилие — понятия, с помощью которых Батай ставит под сомнение философский порядок.

В 1996 году в Париже прошла интересная выставка *Бесформенное: руководство для пользователей*. В ней концепция бесформенного была подана как способ прочтения (или перепрочтения) истории модернизма — как связующее звено между сюрреалистами с их интересами и некоторыми художниками-модернистами (особенно — Джексоном Поллоком с его каплями и окурками), как путь, который затем ведет к неоавангардам 1960-х годов и, наконец, к радикальным художникам-постмодернистам (например, Синди Шерман и Майку Келли). Эту выставку можно рассматривать как атаку на формализм Гринберга; несмотря на то что на ней присутствовал любимый художник Гринберга Поллок, его работы здесь производили совершенно иное впечатление. Полотна Поллока завораживали не как автономные формально организованные поверхности, а как вульгарные скатологические брызги.

## ЭНТРОПИЯ



РОБЕРТ СМИТСОН

«Я — сторонник искусства, которое, помимо собственно образов, учитывает непосредственное и ежедневное воздействие стихии».

Американский художник **Роберт Смитсон** (1938–1973) известен огромной лэнд-арт-работой *Спиральная дамба* (1970) возле Большого Соленого озера в штате Юта. Ее, как и многие другие работы Смитсона, можно считать иллюстрацией взглядов художника на энтропию, которые в чем-то схожи с идеей бесформенного.

Энтропия, или второй закон термодинамики, для Смит-

сона является показателем того, что порядок нестабилен и легко нарушается. Можно сказать, что Смитсон пытался встроить в свои произведения эту нестабильность, потерю порядка и открытость к переменам. Своим искусством он признавал, что вещи создаются, а затем распадаются. К примеру, *Спиральная дамба* со временем начала меняться и погружаться в воду, она не неизменна.

# ризомы

В конце 1990-х и начале 2000-х годов художники и мыслители находились под большим влиянием философии и сочинений **Жиль Делёза** (1925–1995). Даже Фуко настолько его уважал, что заявил: XX век запомнится как «век Делёза». Наследие Делёза многогранно, условно его можно разделить на три группы: монографии о философах прошлого и их концепциях, работы об отдельных художниках и художественных формах (особое место занимают его работы о кинематографе) и работы, написанные в соавторстве с психоаналитиком **Феликсом Гваттари** (1930–1992). К числу последних относится внушительный двухтомник *Капитализм и шизофрения* (1972–1980). Вот как сам Делёз описывает этот совместный опус:



ФЕЛИКС ГВАТТАРИ

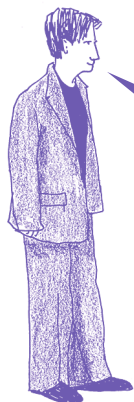
ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ

«Мы написали не хронику безумия, скорее это книга, в которой никто уже не понимает (да это и незачем), от чьего лица ведется речь — врача, пациента, недолеченного пациента, пациента, проходящего лечение сейчас, в прошлом или будущем. Поэтому в книге столько писателей и поэтов; и кто поймет, говорят ли они как пациенты или как врачи <...> Мы называем этот процесс потоком <...> Поток — это понятие, которое мы хотели оставить как есть, не давать ему определения. Это может быть поток слов, идей, дерьма, денег, это может быть финансовый механизм или шизофреническая машина; это понятие выходит за рамки любого дуализма. Мы мечтали, чтобы у нас получилась книга-поток».

Делёз не был эссенциалистом и считал, что идеи и организмы склонны к изменениям или «становлению», то есть он занимал противоположную идею «бытия» позицию. «Становление» — центральное понятие философии Делёза. Открытость его системы ясно видна в концепции «различий и повторений». Поскольку «бытие» его не устраивало, он считал, что идеи воплощаются каждый раз по-новому, как оригинальный «способ сборки мира» и как творческое «повторение». Структуру и развитие современной мысли Делёз называл неиерархичной матрицей. То есть идеи обладают не «стержневым корнем», а «ризомой» — как у ползучих растений — с множеством возможных точек входа и выхода.

А кино Делёза интересовало, поскольку «оно порождает интеллигибельную материю, служащую лишь допущением, условием, необходимым коррелятом, сквозь толщу которого язык строит собственные „объекты“ (значащие единицы и операции)». Этим Делёз хочет сказать, что кинематограф не расшифровывает язык, а создает «открытый и расширяющийся аффект». В его книге *Логика ощущения* (1981), посвященной творчеству **Фрэнсиса Бэкона** (1909–1992), Делёз развивает схожую тему: он рассматривает «ощущение» или «аффект» в произведениях искусства и размышляет о различных конкретных понятиях, таких как «фигуральность», цвет и ощущение как таковое.

# квир-теория



ДЖУДИТ  
БАТЛЕР

«За проявлениями гендера не стоит гендерной идентичности <...> Идентичность перформативно создается теми самыми „проявлениями“, которые называют ее плодами».

Рассуждая об искусстве и идентичности, нельзя обойти вниманием вопрос о том, как представлены и как воспринимаются различные группы и этносы, а также вопрос «субъективности» и каким образом она дается или конструируется. В последние два десятилетия в этих спорах важную роль играет мыслительница **Джудит Батлер** (род. 1956). Философ, критик, радикальный политический теоретик и феминистка, при этом ее тексты написаны куда более доступным языком, чем книги большинства академических авторов. Проблемам гендерной идентичности посвящены ее книги *Гендерное беспокойство* (1990) и *Тела, имеющие значение: о дискурсивных ограничениях пола* (1993). Творчество Батлер крайне разнообразно, но есть в нем и центральная идея — о «перформативной» природе сексуальности, — весьма радикальная.

Батлер ставит под сомнение представление о том, что гендер — неизменная сущность и естественная реальность, которая лежит в основе всего, что мы делаем. Она не видит корреляции между «полом» (мужским, женским), «**гендером**» (обладанием мужскими и женскими качествами) и «**желанием**» (как тягой к противоположному гендеру). Доводы о подвижности гендера и желания явно подрывают устойчивые представления о том, что гендер определяется полом, принятые в большинстве культур и закрепленные благодаря мыслителям вроде Фрейда.



Настоящего или первичного гендера — объекта имитации дрэга — не существует; гендер и есть своего рода имитация отсутствующего оригинала.

Батлер говорит, что гендер «становится» тем, чем он является, в процессе социального и культурного взаимодействия и развития. То есть практика важнее сущности.

Идеи Батлер чрезвычайно важны для **квир-теории**, которая опирается на археологический анализ конструирования сексуальности Фуко. Батлер опровергает концепцию, согласно которой люди обладают неизменной или определенной идентичностью, основанной на гендере или сексуальности. Осмысление опыта гей-, лесбийских, бисексуальных и трансгендерных сообществ позволяет более широко взглянуть на эти вопросы через квир-оптику; и таким образом квир-теория затрагивает общепринятые модели как отдельных субъектов, так и основной части общества.

# поле битвы — тело

Размышления Джудит Батлер о гендере и сексуальности выдвигают на первый план вопрос «тела». В последние годы эта тема приобрела для теории искусства особую важность.

В частности, художницы обсуждают меняющиеся отношения между женщиной, ее телом и тем, как оно представлено в искусстве, — и тем самым критически переосмысливают преобладавшие в теории искусства дискурсы. То, как женское тело исторически изображалось, явно отражало представления о женщинах, сексуальности и женственности. Сегодня эти представления во многом пересматриваются. Однако о теле и его изображении размышляют не только художницы. Тело есть у каждого; способ думать о нем, обретаться в нем — фундаментальная составляющая человеческого бытия. Сущность тела, его постижение и телесность приобрели такое большое значение по ряду сложных причин.

1. Развитие феминизма и теории психоанализа привело к серьезному пересмотру общепринятых представлений о том, что тело является лишь естественным биологическим организмом. Сегодня физическое тело не обязано быть определено гендером.
2. С телом неразрывно связаны вопросы сексуальности, сексуальной ориентации и сексуального здоровья.
3. После Фуко тело начали воспринимать как объект рассуждений о физическом, а Декартово разделение разума и тела перестало быть жизнеспособным принципом.
4. Появился встречный дискурс о женском теле. Он критикует фаллоцентризм классических фрейдистских идей и предлагает теории полового различия, которые не определяют женщину через «нехватку» качеств и не относят ее к вторичным, низшим существам.
5. В рамках колониального дискурса роль тела пересматривается, а предположение о биологических различиях и превосходстве евроцентричного белого тела ставится под сомнение.
6. «Медикализация» тела в Новейшей истории, то есть новый взгляд на тело одновременно с двух точек зрения: медицинской — в связи с такими угрозами, как СПИД, — и потребительской — в связи с развитием культуры изменения тела с помощью пластической хирургии.
7. Культ женского тела в моде, накачанного и загорелого тела, идеального тела в культуре знаменитостей и нарциссического потребления.

Так или иначе, в последние двадцать лет сама природа человеческого бытия и жизни в человеческом теле стала намного противоречивее. Восприятие тела было поставлено под сомнение и существенно переосмыслено, а характерные для постмодернистской мысли сложные переживания по поводу человеческой субъектности во многом повлияли на современное искусство.




# цифровой мир

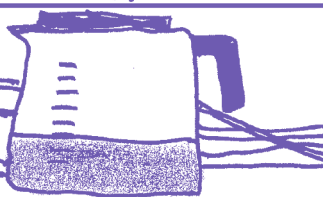
За последние два десятилетия компьютеры и микрочипы изменили многое в нашей жизни, образе мыслей и действиях. Возникновение цифрового мира имело множество последствий. Наряду с невероятно продуктивными информационными технологиями, появилась информационная бедность тех, кто не смог получить доступ к этому новому миру. Некоторые исследователи считают, что цифровые технологии создали совершенно новую сферу воображения и человеческого сознания.

По мысли **Маршалла Маклюэна** (1911–1980), технологии сделали возможным появление связанных между собой «глобальных деревень». Идеи Маклюэна хоть и предшествовали масштабному распространению цифровых коммуникаций, оказали огромное влияние на исследование цифровых технологий. Еще в 1964 году Маклюэн сказал: «Сегодня, когда истекло более столетия с тех пор, как появилась электрическая технология, мы расширили до вселенских масштабов свою центральную нервную систему и упразднили пространство и время, по крайней мере в пределах нашей планеты».

Другие — например, **Поль Вирильо** (1932–2018), — были не так оптимистичны в отношении цифровых технологий. Вирильо считал, что хотя цифровой мир позволяет человеку быть одновременно повсюду, это также означает, что его вообще нигде нет.

Однако есть ряд ключевых реалий, благодаря которым искусство и мир искусства так выделяются сегодня в цифровом климате.

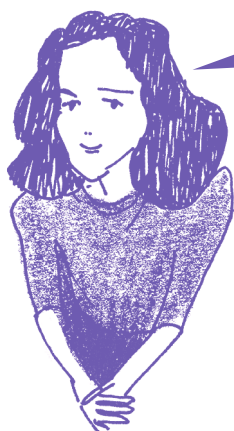
- 
1. Появление интернета (или Всемирной паутины). Сначала, в конце 1960-х годов, появилась Арпанет (сеть Агентства по перспективным исследованиям Министерства обороны США). Первое сообщение Арпанета было отправлено в 1969 году, но система зависла, когда отправитель дошел до буквы G в слове LOGIN. А уже в 1991 году состоялась первая трансляция с веб-камеры — это было изображение кофеварки в коридоре Кембриджского университета. Интернет стал популярным в конце 1990-х годов — с появлением навигаторов, поисковых систем и того, что исследователи называют состоянием гипертекстуальности — или взаимосвязанности всех текстов.
  2. Очень скоро художники начали создавать произведения с помощью интернета или осмысливать его вероятное воздействие.
  3. Некоторые художники считают виртуальность совершенно новым глобализованным миром искусства, отдельным от старых музеев и центров контроля.
  4. А поскольку некоторые формы знаний трансформируются при хранении, оцифровке, а также из-за возможных преобразований с помощью искусственного интеллекта, ряд теоретиков считают, что аутентичным может быть лишь созданное в доцифровую эпоху.



# главные кибер-теоретики

В 1985 году **Донна Харауэй** (род. 1944) опубликовала свой *Манифест киборгов*. Сконструированная идентичность «киборга» позволила ей по-новому взглянуть на проблематику «индивида». Как феминистка, она поставила под сомнение конструирование женской идентичности и сказала, что предпочла бы быть киборгом, чем богиней, поскольку: «Быть женщиной не подразумевает никаких естественных пут. Не существует даже такого состояния — „быть женщиной“, что уже само по себе крайне сложная категория, созданная в рамках спорных научных дискурсов, касающихся сексуальности, и прочих социальных практик».

Процессы киберкультуры, которые делают вопросы идентичности еще запутанней, исследовала психолог-постмодернист **Шерри Теркл** (род. 1948) в своей работе *Жизнь на экране: личность в эпоху интернета* (1995). Она же подметила, что «ролевые игры» в интернете обладают терапевтическим потенциалом.



СЭДИ ПЛАНТ

«Интересно, что культура, которая так преклоняется перед стандартизацией, централизацией, иерархиями и прочим подобным, — и компьютер становится идеальным воплощением всего этого, — в итоге начинает тяготеть к противоположным вещам. Внезапно способности, которые так превозносили в прошлом, — то есть прямолинейное и очень логичное мышление, фактически классический мужской образ мыслей, — утрачивают эффективность».

**Сэди Планта** (род. 1964) в книге *Нули и единицы: цифровые женщины и новая технокультура* (1997) размышляет над связями разных аспектов киберкультуры с феминизмом и рассказывает не только об участии женщин в становлении программирования, но и о перспективах новых внегендерных пространств, которые создает виртуальный мир.

**Шон Кабитт** (род. 1953) в книге *Цифровая эстетика* (1998), посвященной точкам соприкосновения цифрового мира и истории эстетики, отстаивает позицию, что виртуальный мир — это новое, настоящее, демократичное пространство, для развития которого жизненно необходимо цифровое искусство.

**Лев Манович** (род. 1960) выдвинул свою теорию о влиянии цифровых технологий на искусство. В книге *Софт-кино: исследование баз данных* (2004) он изучает влияние программного обеспечения на творчество кинематографистов и других художников и возможности, которые позволяют им адаптироваться к новым современным социокультурным условиям нашей жизни. В книге *Язык новых медиа* (2001) он дает теоретическое представление о цифровых технологиях и пытается найти ответы на вопрос: «В чем новые медиа опираются на старые культурные формы и языки, а в чем — порывают с ними?»



# музеи

Теоретические основы музейной деятельности называются музееведением. Если задуматься, музеи и арт-галереи играют центральную роль в развитии искусства — они во многом определяют и задают тон происходящему в художественном мире. Для чего же конкретно нужны музеи и арт-галереи?

Есть мнение, что в прошлом музеи были институтами, где дискурсы господствующего искусства объединялись ради создания буржуазной культуры эпохи империализма. То есть, как говорил культуролог **Дональд Прециози** (род. 1941), «Музей появился в Европе в конце XVIII века в качестве одного из главных эпистемологических методов эпохи Просвещения и стал краеугольным камнем для социального, этического и политического формирования гражданского общества в обновленных национальных государствах».

В последнее время все, разумеется, начали переосмысливать суть и назначение музеев, что привело к довольно интересным последствиям. Галерея Тейт-Модерн — пример того, как новое поколение супермузеев решило заново изобрести себя и изменить отношения между искусством, зрителями и государством. Это сложный процесс, но многие музеи по всему миру пытаются делать то же самое. Отчасти это можно объяснить тем, что искусство всё чаще рассматривается как один из элементов культурной политики — сферы, которую правительства стремятся развивать в рамках нового информационного века.

**Центральные вопросы таковы: чем занимаются музеи и арт-галереи? Кто решает, чем они занимаются? Может ли институт музеев вобрать всё искусство?**

С 1960-х годов художники ставят под сомнение авторитет и власть музеев. Например, работы **Даниэля Бюрена** (род. 1938) тех лет отражали социальные, культурные и эстетические условия, в которых они выставлялись, и тем самым превращались в **институциональную критику**. Позднее **Андреа Фрейзер** (род. 1965) применила этот же подход в новых культурных пространствах супермузеев — она создала видеоработу с эротическим аудиогидом по изогнутой архитектуре музея Гуггенхайма в Бильбао.



ТЕЙТ-МОДЕРН,  
ЛОНДОН



# СОН В МУЗЕЯХ

В 1998 году французский философ и критик **Николя Буррио** (род. 1965) опубликовал сборник эссе, целью которого было обозначить новую тенденцию в современном международном искусстве. Буррио назвал ее «**реляционной эстетикой**». По его наблюдениям, многие художники перестали ориентироваться на элитные галереи и стали создавать интерактивные работы, где художник действует как своего рода организатор, приглашающий случайных зрителей и прохожих принять участие в той или иной форме деятельности.

Хорошим примером реляционного искусства являются работы художника **Габриэля Ороско** (род. 1962). Так, однажды он установил прилавок на городской площади. Там продавались и раздавались апельсины, и благодаря этому сформировалось заметное сообщество приходящих туда людей. В другой раз Ороско повесил в саду нью-йоркского Музея современного искусства гамак, в котором мог полежать кто угодно. Такой тип творчества обращается к идеям сообщества и соучастия. Художник отходит в тень и ждет нашей реакции на его/ее задумку, а мы, в свою очередь, помогаем создавать произведение.

Британская искусствоведка и постоянная авторка журнала **October Клер Бишоп** (род. 1971) считает, что вовлеченность реляционного искусства в сферу общественного идеализируется и романтизируется до степени китча. Она предпочитает более «политический» подход, который должен указывать на отсутствие социальной гармонии в современном обществе. В качестве примера Бишоп приводит художественные практики **Сантьяго Серры** (род. 1966), который платил людям за бесполезные дела, например просил служителей в музее поддержать тяжелую мебель, а бедных рабочих — сделать на спине татуировку-линию, и всё это в рамках размышления о скрытой цене труда в обществе. Иными словами, меньше «реляционной эстетики» и больше — реляционного антагонизма.



# всё это — просто визуальная культура...

Наша культура породила столько противоречивых теорий относительно природы искусства и разнообразных художественных практик, что сегодня уже сложно точно сказать, что же такое искусство. Возможно, точного знания по этому вопросу вообще не может быть. Старые границы между искусством и ремеслом или авангардом и китчем размылись, и потому появилась идея, что полезнее рассматривать искусство как часть более широкой визуальной культуры. Эта идея подчеркивает, что искусство — лишь один (не лучший и не худший) элемент большой культуры визуальных продуктов — наряду с дизайном, одеждой, видеоиграми и тому подобным. Сторонники такого подхода считают, что визуальную культуру можно изучать, используя модели «культурных исследований» или «новой истории искусства». Это значит, что мы рассматриваем произведения искусства в более широком контексте культуры в целом, с точки зрения их позиции по отношению, например, к властным структурам, гендеру или технологиям.

Но проблема с моделью визуальной культуры в том, что не всё искусство — изобразительное. Например, ряд современных художников работают со звуком или иными неизобразительными средствами. Вероятно, стоит сказать: «Всё это — просто культура».

Теоретический вывод таков: всё, что раньше считалось важной составляющей искусства — красота, функция, культурное назначение, даже техника, — постмодернистский мир поставил под вопрос. Искусство — форма визуального любопытства, а значит, оно всегда так или иначе связано с нашим способом смотреть на себя и других в мире. Именно эта «эстетика любопытства» лежит в основе многих идей, которые до сих пор занимают художников и искусствоведов.



# источники цитат на русском языке

**Барт Р.**

Смерть автора / пер. Г. Косикова // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

**Бёрджер Д.**

1968/1979. Предисловие к книге «Перманентно красный» (1960) / пер. О. Гавриковой // Д. Бёрджер. Пейзажи. СПб.: Азбука, 2021.

**Блейк У.**

Бракосочетание Рая и Ада / пер. А. Сергеева // Поэзия английского романтизма. М.: Художественная литература, 1975.

**Бодрийяр Ж.**

Симулякры и симуляция / пер. А. Качалова. М.: Постум, 2017.

**Боччони У., Карра К.,**

**Руссоло Л., Балла Дж.,**

**Северини Дж.**

Манифест художников-футуристов / пер. В. Шершеневича // Манифесты итальянского футуризма. — М.: Типография русского товарищества, 1914.

**Бретон А.**

Манифест сюрреализма / пер. Л. Андреева и Г. Косикова. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986.

**Вазари Д.**

Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. А. Габричевского, А. Венедиктова. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2008.

**Ван Гог В.**

Письмо Тео Ван Гог. Арль, 23–24 сентября 1888 / пер. В. Петрова // Винсент Ван Гог. Мечтавший о солнце. Письма 1883–1890 годов. М.: Колибри, 2022.

**Верлен П.**

Сердце тихо плачет / пер. И. Эренбурга // Иностранная литература. 1995. № 7.

**Винкельман И. И.**

Избранные произведения / пер. А. Алявдиной. М.: Юрайт, 2019.

**Вордсворт У.**

Прелюдии / пер. А. Ибрагимова // Уильям Вордсворт: избранная лирика. М.: Радуга, 2001.

**Вулф В.**

Своя комната / пер. Д. Горяниной. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.

**Гегель Г. В. Ф.**

Эстетика / пер. Б. Столпнера и др. / Эстетика в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.

**Гоген П.**

Письма. Ноа Ноа / пер. Н. Рыковой. Л.: Искусство, 1972.

**Гораций.**

О поэтическом в искусстве / пер. А. Фета. М.: Наука, 1981.

**Готье Т.**

Мадемуазель де Мопен / пер. Е. Баевской. М.: Терра, 1997.

**Делёз Ж.**

Кино / пер. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004.

**Деррида Ж.**

Правда в живописи / пер. Н. Маньковской // О. Б. Корневице. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998.

**Джеймисон Ф.**

Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. Д. Кралечкина. М.: Издательство института Гайдара, 2019.

**Дюв Т. де**

Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / пер. А. Шестакова. М.: Издательство Института Гайдара, 2012.

**Дюрер А.**

Трактаты. Дневники. Письма / пер. Ц. Нессельштраус. СПб.: Азбука, 2000.

**Зонга С.**

Порнографическое воображение. Перевод Б. Дубина / С. Зонга // Вопросы литературы. 1996. № 2.

**Кабанн П.**

Марсель Дюшан / пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019.

**Китс Д.**

Прекрасное пленяет навсегда / пер. Б. Пастернака // Б. Пастернак. Избранные переводы. М.: Советский писатель, 1940.

**Леви-Стросс К.**

Первобытное мышление / пер. А. Островского. М.: Терра — Книжный клуб; Республика, 1999.

**Лиотар Ж.-Ф.**

Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / пер. А. Гараджи // Ad Marginem '93. Ежегодник лабораторий постклассических исследований Института философии Российской академии наук. М.: Ад Маргинем, 1994.

**Дени М.**

Определение неотрадиционализма / пер. Б. Денике // Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М.: Изогиз, 1934.

**Маклюэн Г.**

Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. В. Николаева. М.: Жуковский: Канон-пресс; Кучково поле, 2003.

**Мерло-Понти М.**

Феноменология восприятия / пер. под редакцией И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

**Соланас В.**

Манифест Общества полного уничтожения мужчин / пер. О. Липовской. Тверь: Kolonna Publications; Митин Журнал, 2004.

**Стендаль**

О Любви / пер. М. Левберг, П. Губера // Собрание сочинений в 12 т. Т. 7. М.: Правда, 1978.

**Уорхол Э.**

Философия Энди Уорхола: (от А к Б и наоборот) / пер. Г. Серверской. М.: Ад Маргинем, 2014.

**Фиchino М.**

Комментарий на «Пир» Платона / пер. А. Горфункеля // Эстетика Ренессанса: Антология. М.: Искусство, 1981.

**Фрейд З.**

Художник и фантазирование / пер. Р. Додельцева. М.: Республика, 1995.

**Фуко М.**

Слова и вещи / пер. В. Визгина. Н. Автономовой. СПб.: A-cad, 1994.

**Фуко М.**

Что такое автор? / пер. С. Табачниковой // М. Фуко. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996.

**Хогарт У.**

Анализ красоты / пер. А. Сидорова // Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М.; Л.: ИЗОГИЗ, 1936.

**Ченнини Ч.**

Книга об искусстве, или Трактат о живописи / пер. А. Лужнецкой. М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933.

# рекомендуемая литература

## **Многие тексты художников и философов по теории искусства воспроизведены здесь:**

Art in Theory 1648–1815. An anthology of changing ideas / eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford, UK; Maiden, MA: Blackwell Publishers, 2000.

Art in Theory 1815–1900. An anthology of changing ideas / eds. C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger. Oxford, UK; Maiden, MA: Blackwell Publishers, 1998.

Art in Theory 1900–2000. An anthology of changing ideas / eds. C. Harrison, P. Wood. Maiden, MA: Blackwell Publishers, 2003.

Feminism-Art-Theory. An anthology 1968–2000 / ed. H. Robinson. Maiden, MA: Blackwell Publishers, 2001.

## **Некоторые полезные книги по теории искусства:**

Berland J. Theory Rules: Art as Theory / Theory and Art. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Freeland C. But Is It Art?: An Introduction to Art Theory. Oxford, UK: Oxford Paperbacks, 2002.

Williams R. Art Theory: An Historical Introduction. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003.

Wollheim R. Art and its Objects. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

## **Лучшие исторические обзоры искусства:**

Гомбрих Э. История искусства / пер. Н. Борисовской.

М.: Искусство XXI век, 2021.

Honour H., Fleming J. A World History of Art. London: Laurence King, 2002.

## **Подробное ведение в модернистское и постмодернистское искусство:**

Краусс Р., Фостер Х., Бюа И.–А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д.

Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. 3-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2022.

Matthew C. This Is Modern Art.

London: Weidenfeld Nicolson, 2000.

Taylor B. Art Today. London:

Laurence King Publishing, 2004.

## **Об истории искусства**

### **как таковой:**

Harris J. The New Art History: A Critical Introduction. London, New York: Routledge, 2001.

Critical Terms for Art History / eds.

R. S. Nelson, R. Shiff. Chicago, London: University of Chicago Press, 1996.

The Art of Art History: A Critical Anthology / eds. D. Preziosi. Oxford: Oxford Paperbacks, 1998.

## **О визуальной культуре в целом:**

Visual Culture Reader / ed. N. Mirzoeff. London, New York: Routledge, 2002.

The Feminism and Visual Culture Reader / ed. A. Jones. London, New York: Routledge, 2002.

The Nineteenth Century Visual Culture Reader / eds. V. R. Schwartz, J. Przybylski. London, New York: Routledge, 2004.

## **Если вы потерялись в терминологии:**

Osborne R. Megawords.

London: Sage Publications, 2002.

Ричард Осборн  
Дэн Стёрджис  
**Теория искусства.**  
**Краткий путеводитель**

**Издатели:**

Александр Иванов  
Михаил Котомин

**Исполнительный директор:**

Кирилл Маевский

**Управляющая редакторка:**

Виктория Перетицкая

**Выпускающий редактор:**

Ольга Гаврикова

**Корректор:**

Людмила Самойлова

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

<http://www.admarginem.ru>

[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону:

+7 499 763-32-27 или пишите:

[sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,  
резидент ЦТИ «Фабрика»,  
105082, Москва,  
Переведеновский пер., д. 18,  
тел.: +7 499 763-35-95  
[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Напечатано в полном  
соответствии с качеством  
предоставленных материалов  
в ООО «ИПК „Парето-Принт“»,  
170546, Тверская область,  
промышленная зона  
Боровлёво-1, комплекс № 3А,  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)  
Заказ № 1106/23