




Джон Финли

История Искусств

Все, что вам нужно знать, —
в одной книге

 **БОМБОРА**
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Подарочные издания. Искусство

Джон Финли

**История искусств. Все, что вам
нужно знать, – в одной книге**

«ЭКСМО»

2020

УДК 75(091)
ББК 85.14

Финли Д.

История искусств. Все, что вам нужно знать, – в одной книге /
Д. Финли — «Эксмо», 2020 — (Подарочные издания. Искусство)

ISBN 978-5-04-181467-0

Эта книга станет настоящим путеводителем в мир искусства, где автор, искусствовед Джон Финли, проведет вас за руку от Древнего Рима до современных арт-объектов. Уникальная информация и четкое деление всех периодов на временные отрезки помогут научиться анализировать картины, стили их написания и выявлять связи между работами художников. Книга входит в известную серию «A degree in a book» и представляет собой удобную структурированную навигацию, наполненную графиками, схемами и информационными вставками. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 75(091)
ББК 85.14

ISBN 978-5-04-181467-0

© Финли Д., 2020
© Эксмо, 2020

Содержание

Введение	6
Глава 1	10
Подходы в искусстве	10
Визуальная политика	13
Формализм: стили в истории искусства	17
«Искусство описания»: иконография и иконология	24
Глава 2	31
Что такое искусство эпохи палеолита?	31
Настенное искусство эпохи палеолита: проблемы интерпретации	33
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Джон Финли
История искусств. Все, что вам
нужно знать, – в одной книге

Посвящается Элизабет, без которой написание книги было бы невозможно, и Тобиасу за то, что был рядом.

Также посвящается Дороти и Джудит-Энн.

John Finlay

DEGREE IN A BOOK: ART HISTORY

Copyright © Arcturus Holdings Limited

www.arcturuspublishing.com

© Петрова Д. А.; Чирва Д. В., перевод на русский язык, 2021

© ООО «Издательство «Эксмо», 2023

Введение

Что такое история искусств и чем занимаются искусствоведы?

Искусствоведы изучают визуальные артефакты, предметы и сооружения, созданные человеком. Занимаются они этим для того, чтобы обогатить наше понимание прошлого и художественных работ в целом. На первый взгляд, история и искусство кажутся странными соседями: история – неосязаемая запись о прошлом, а художественное творчество – это визуально осязаемый и анализируемый объект. И все же, восхищаясь предметами искусства, нам также необходимо знать обстоятельства, в которых они создавались. Историки стремятся установить предысторию художественных произведений. Например, ученые пытаются получить полное представление об исторических обстоятельствах, приведших к началу появления культа алтаря в эпоху Раннего Ренессанса в Италии, или стараются разгадать наскальный символизм Храма Вишванатхи в Кхаджурахо в Индии (ок. 1000 г. н. э.). Искусствоведы изучают арт-объекты начиная с эры палеолита до времен Великой французской революции, истолковывают замысел плашей народа маори (Whatu Kakahu) или концептуальных предметов искусства. Искусствоведение – академическая дисциплина, требующая от ученых подкреплений собственных теорий научными данными.

Лучшие историки искусства рассматривают работы мастеров с разных точек зрения, а их исследования нередко носят междисциплинарный характер. Искусствоведы могут обратиться к голландским историкам, чтобы те помогли раскрыть секреты триптиха XV в., или воспользоваться лингвистической теорией для анализа загадочного языка скульптур кубистов. Другие же используют специальную рентгенографическую технологию для предметного изучения более ранних состояний картины или, возможно, используют химический анализ для определения сложного состава ее красок. При изучении настенной пещерной живописи каменного века искусствоведы применяют технику радиоуглеродного датирования. На стенах пещер Шове во Франции находится древнейшая роспись, созданная примерно в 28–30 тыс. до н. э. Недавно, горельеф, изваянный Альберто Джакометти на надгробии отца – изображения птицы, кубка, солнца и звезды, – был расшифрован специалистом-египтологом из Бруклинского музея, сравнившим их с иероглифом, корый читается как «все люди поклоняются солнцу». Новейшие технологии регулярно разоблачают подделки или подтверждают ценность дорогостоящих предметов искусства, а архивные изыскания раз за разом помогают установить новые факты, даты и контекст возникновения произведений искусства.



Храм Вишванатха, Кхаджурахо, Индия. Построен между 990 и 1002 годами н. э., в настоящее время является объектом всемирного наследия ЮНЕСКО, храм посвящен индуистскому божеству Шиве и украшен многочисленными символическими скульптурами и гравировками



Интерьер Собора Святой Софии, Стамбул. В этом бывшем соборе и мечети, а сейчас музее сохранились образцы религиозных стилей самых разных эпох ¹

¹ С 2020 г. Собор Святой Софии вновь используется как культовое сооружение, здесь вновь проводятся мусульманские религиозные службы – намазы. – Прим. ред.

Искусствоведы обычно пользуются абстрактными теориями, лингвистическими методами, иконологией и иконографией, чтобы интерпретировать художественные работы (см. гл. 3). Ученые также используют различные подходы: феминистические, антропологические и этнографические для деконструкции стереотипов, шаблонов и переоценки творчества маргинальных или забытых деятелей искусства, групп или культур. Однако историки искусства никогда не могут быть полностью беспристрастными в отношении предметов, которые они изучают. Исследуя предметы и историю искусства, они всегда привносят собственное восприятие, предположения и предубеждения, характерные для той среды, в которой они существуют. Хотя ученые пытаются реконструировать и уравновесить нарративы прошлого или беспристрастно интерпретировать факты принадлежности к социальному классу, полу, расе и этнической принадлежности творцов, тем не менее искусствоведческие исследования чреваты опасностью художественной, культурной и гендерной близорукости.

Мы увидим, что такие ученые, как Элизабет Эллет, Уитни Чедвик, Гризелда Поллок, Линда Нохлин, Сьюзан Сулейман, и многие другие искусствоведы-феминистки последовательно бросают вызов мужскому статусу-кво. Кроме того, при оценке гендерной предвзятости в истории искусства ученые-феминисты используют различные способы, чтобы «рассмотреть» зачастую непризнанную роль великих женщин-художниц. Новые всеобщие теории искусства также европоцентричны по отношению к интерпретации различных мировых культур, бросают вызов западным историям «Иного», демонстрируя исторически искаженное, ограниченное понимание сложных мыслительных процессов, культур и произведений искусства (см. гл. 9). И все же историки искусства, как и специалисты в любой другой отрасли знаний, пытаются достичь консенсуса в отношении изучаемых предметов.

В наши дни мы думаем об искусстве как о чем-то, что можно увидеть в художественной галерее, музее или на выставке. Вероятно, мы классифицируем искусство как простой рисунок, живопись, фотографию, скульптуру и архитектуру. Однако искусствоведы изучают огромное количество предметов искусства: античную керамику, гобелены, ковры, ювелирные изделия, мозаики, иллюминированные рукописи, религиозные реликвии, этнические маски, церемониальные плащи-накидки и кафтаны, сундуки, саркофаги и сосуды, украшенные орнаментами – и это далеко не полный перечень. В качестве альтернативы искусство может включать в себя мультисенсорный опыт. В величайшем Соборе Святой Софии (построенном в Константинополе, в настоящий момент – Стамбул, Турция, 532–537 гг. н. э.) верующие пользовались всеми органами чувств: зрительными, слуховыми и т. д., чтобы ощутить близость к Богу, задуматься о загробной жизни.

Иногда искусствоведы мало что могут узнать о происхождении и смысле, предназначении произведений искусства (см. гл. 2). Например, никто до сих пор не знает, действительно ли статуя из слоновой кости, найденная в скальном массиве Холенштайна-Штаделя в Германии (32–28 тыс. до н. э., Музей Ульма), это «мужчина-лев» или «женщина-львица». Статуэтка определенно классифицируется как объект искусства, но существует также мнение о том, что для людей каменного века она была утилитарным предметом, используемым в быту или же выполнявшим религиозные функции. Не менее важно и то, что статуэтка, бесспорно, является объектом искусства, созданным благодаря творческому воображению неизвестного нам человека. За отсутствием каких-либо письменных свидетельств людей каменного века – а их, разумеется, нет – искусствоведы могут только догадываться об истории создания статуэтки из Холенштайна-Штаделя, предполагать, что имел в виду художник. В этом и заключается парадоксальная трудность и чистое наслаждение историей искусства: изучать период, настолько отдаленный во времени, что приходится прилагать невероятные усилия, чтобы понять смысл того, что сохранилось до наших дней. В гл. 2 мы увидим, что практически каждая новая находка времен палеолита заставляет искусствоведов каждый раз пересматривать ранее доказанное.

Эта книга предоставляет тем, кто интересуется историей искусств, подборку основных тем, изучаемых в бакалавриате. Искусствоведение как научная дисциплина весьма разнообразна, она не стремится охватить во всей полноте архитектуру или постмодернистские направления, такие как поп-арт, история мирового искусства или конкретные области: фотографию или скульптуру. Каждая глава посвящена определенному жанру: портрету, натюрморту, религиозным сюжетам, пейзажу, жанровой и исторической живописи. Это те самые темы и направления, с которыми студенты будут неоднократно встречаться на любом курсе по истории искусств, и именно потому они занимают важное место в нашей книге. Представленные в ней ключевые идеи, образы, художники, писатели и мыслители укажут путь к более полному и всестороннему изучению истории искусства как научной дисциплины.

Вы увидите, что это сложнейшая междисциплинарная область, а еще увлечение длиной в жизнь, завораживающее и приносящее удовольствие.

Глава 1

«Способы видения»: введение в визуальный анализ искусства



Подходы в искусстве

Визуальный анализ предметов искусства предполагает обдуманый взгляд. Это неотъемлемый инструмент искусствоведа: способ видеть насквозь и исследовать.

Визуальный анализ – субъективная, интерпретируемая дисциплина, где собственное понимание имеет такую же ценность, как и размышления других.

Великие произведения искусства со временем меняются благодаря изучению, новым интерпретациям и тщательному анализу ученых, археологов и реставраторов, а также искусному визуальному анализу искусствоведов.

В то время как искусство в основном рассматривается с точки зрения истории, визуальный анализ акцентируется на рассмотрении. Вот как Джон Бергер описывает акварель Поля Сезанна «*Деревья у воды*» (1900–1904): «В своих более поздних работах [Сезанн] ... оставил большую площадь холста или бумаги пустой. Данный прием служил нескольким целям, но самая важная из них редко упоминается: пустые пробелы позволяют глазу творчески дорисовать картину; они подобны тишине, созданной для того, чтобы можно было услышать эхо»¹.



Поль Сезанн. «Деревья у воды» (1900–1904). В дополнение к использованию белого пространства скупая палитра тонов добавляет работе атмосферы



Философ, критик и эссеист Вальтер Беньямин утверждал, что произведение искусства теряет свое воздействие, когда рассматривают репродукцию, а не оригинал

Этот навык может полностью изменить наше представление о произведении искусства. Теоретики доказали, что рассматривание произведения искусства базируется не только на зрительном удовольствии, но и на наших предположениях, предубеждениях и суждениях, включающих способ видения. Речь идет о поиске новых методов прочтения сложных языков искус-

ства. Эти навыки становятся все более важными в цифровую эпоху, когда изображения легко доступны массам.

Фотография, похоже, является основной «монетой» для всех искусствоведов, ведь именно с ее помощью можно узнать и сравнить большинство работ.

Но действительно ли объекты искусства можно познать подобным образом? Способна ли фотография заменить реальную, физическую встречу с произведением искусства?

Прежде чем обсуждать тему воспроизводимости, необходимо познакомиться с несколькими важными нюансами взаимодействия с арт-объектами. Наш опыт формирует само видение, поэтому все мы воспринимаем искусство по-своему. Но это вовсе не означает, что любые интерпретации произведений искусства всегда одинаково убедительны. Однако если в основе нашего мышления лежит яркий визуальный анализ, то и аргументы будут более убедительными и заставят задуматься. Чем лучше ваша методика, тем больше вы узнаете об изучаемых произведениях искусства. Каждый искусствовед использует определенные подходы или методы, влияющие на наше восприятие искусства и на то, что мы в нем находим. Итак, давайте обратим внимание на процесс видения, используя несколько методологических примеров, пытаясь поместить их в контекст, дабы определить, как они вписываются в текущий исторический дискурс.

Визуальная политика

Проблема фотографии по отношению к искусству заключается в воспроизводимости первой. Эту тему затронул немецкий философ и художественный критик Вальтер Беньямин (1892–1940) в фундаментальном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Влияние концепции Беньямина настолько велико, что некоторые историки искусства сочли нужным адаптировать ее к собственным работам. В книге «Искусство видеть» Джон Бергер утверждал, что, когда мы думаем о произведениях искусства в связи с механическим воспроизведением, возникает нечто большее.

Бергер, как и Беньямин, рассматривал репродукцию как вопрос политики, а его непоколебимый авторитет подтверждают многие другие культурные и политические деятели.

«Фальшивая религиозность, которая сегодня окружает оригинальные произведения искусства и которая в конечном счете зависит от их рыночной стоимости, стала заменой того, чем были картины и что потеряли, когда камера сделала их воспроизводимыми. Их функция – ностальгическая [...]. Если образ больше не является уникальным и эксклюзивным, то предмет искусства, вещь, должен стать таковым»². Дело в том, что «способы видения» не являются, говоря языком политики, невинными или нейтральными, когда речь идет о взгляде.

В книге «Искусство видеть» Бергер отдал приоритет процессу видения. «Оно появляется раньше слов. Ребенок видит и узнает прежде, чем начинает говорить». Первые строки его текста иллюстрируют основную концепцию автора. «Отношения между тем, что мы видим, и тем, что мы знаем, никогда не устанавливаются. То, как мы видим вещи, зависит от наших знаний или от того, во что верим». Ключевым моментом этой идеи является то, что на наше восприятие всегда влияют благоприобретенные представления. Бергер называет их «представлениями», вот они:

*Красота
Правда
Гениальность
Цивилизованность
Форма
Статус
Вкус*

Благодаря фотографии и телевидению «картина теперь приближается к зрителю, а не зритель к картине... ее значение... диверсифицируется... В то же самое время она входит в миллион домов и в каждом из них воспринимается в определенном контексте».



Нижняя базилика Святого Франциска Ассизского в Ассизи, Италия, где представлены фрески Чимабуэ, Пьетро Лоренцетти, Чезаре Сермей и др.

Бергер говорит о демократизирующем эффекте камеры, приводя в пример фрески в базилике Святого Франциска Ассизского в Италии: «Уникальность каждой картины была частью уникальности того места, где она висела. Конечно, картину иногда позволяли перевозить. Но никогда ее нельзя было увидеть в двух местах одновременно. Когда камера воспроизводит картину, то нарушает уникальность изображения. В результате меняется его смысл. Или, вернее, значение умножается и разбивается на много значений»³.

Кажется, это неплохое основание для того, чтобы задуматься о последствиях репродукции, особенно в отношении конкретных произведений искусства. Вальтер Беньямин предполагает, что в капитализме заложено зерно разрушения «подлинности» искусства. Процесс массового производства, затрагивающий и картины, по его мнению, приводит к гибели оригинальности искусства.

В свою очередь, репродукция освобождает объект искусства от его зависимости от церемониала или религии.

Таким образом, механическое воспроизведение (или его современные аналогии) является демократизирующим процессом. Несмотря на это, авторство, ценность и «качество внешнего вида произведения искусства всегда обесцениваются» фотографией и другими способами репродукции. Его подлинность, или «атмосфера», нарушается и находится под угрозой. Хотя Беньямин утверждал, что механические репродукции не «касаются» произведения искусства, он тем не менее был убежден, что искусство прошлого больше не живет так, как раньше. Его «авторитет» утрачен и заменен другим – механически воспроизведенным изображением.



Ян Вермеер. «Молочница» (ок. 1658–1661 гг.). Долгое время считалось, что оригиналом является пожелтевшее изображение, которое часто появлялось в интернете, пока не нашлось изображение лучшего качества

Что же именно делает предмет искусства, по мнению Беньямина, «подлинным»? Как он объясняет, «даже самая совершенная репродукция лишена одного элемента: его присутствия во времени и пространстве, его уникального существования в том месте, где оно находится»⁴. Присутствие оригинала, местонахождение, накопленный пространственно-временной

опыт способствуют ощущению подлинности. Именно это и есть «аура». Концепция Бенямина полна сложностей и противоречий. Две возможные интерпретации могут заключаться в том, что аура способна сохранять дистанцию, несмотря на свою близость: то есть ощущение себя, своей уникальности и своей завершенности.

Ощущение атмосферы картины – это глубоко личное взаимодействие с произведением искусства.

Джон Бергер наглядно описывает этот эффект. «Оригинальные полотна тихи и спокойны в том смысле, в каком информация никогда не может быть тиха. Даже репродукция, висят на стене, несравнима в этом отношении с оригиналом, в котором тишина и покой пронизывают сам материал, краску, позволяющую проследить непосредственно за движениями художника. И таким образом сокращается временная дистанция между созданием картины и нашим разглядыванием ее»⁵. Как утверждает Бенямин, механическое копирование бросает вызов подобному влиянию, как, например, когда «собор покидает свое место»⁶.



Джованни Пьетро да Брага. «Тайная вечеря» (ок. 1500 г.). Эта гравюра является самой ранней из известных копий фрески Леонардо да Винчи. Она помогла сделать работу популярной

Очевиден оптимизм Бенямина в отношении освобождения искусства от традиций и «культы красоты». Автор рассматривает его как катализатор «колоссального разрушения традиций [и...] возрождения человечества». В тексте присутствуют нелогичность и нотки ностальгии.

Механическое копирование имеет «разрушительный, катарсический аспект»: «Вырвать предмет из его оболочки [значит] разрушить его ауру» и «переломить уникальность его реальности» – таковы двойственные иконоборческие и демократизирующие формулировки.

Текст Бенямина кажется намеренно пространным, аргументы, направленные против влияния механического копирования, ставят перед нами бесчисленные вопросы относительно искусства. И по Бергеру, и по Бенямину, похоже, «механическое копирование освобождает произведение от его паразитической зависимости от предписанных традиций, [и...] функция искусства меняется на противоположную. Вместо традиционной, произведение начинает основываться на политической деятельности»⁷.

Формализм: стили в истории искусства

Стиль – это жизненно важный элемент, отличающий предметы искусства друг от друга.

Обвинение, часто выдвигаемое против формализма и формалистических историков искусства (и его аналога – знаточества²), заключается в том, что оно рассматривает артефакты без существенного внимания к культурной среде, в которой они созданы. Эта некогда ключевая концепция вышла из моды, но факт остается фактом: сравнительные методы в истории искусства для объяснения концепций другой культуры нескончаемы. Генрих Вёльфлин (1864–1945), Алоиз Ригль (1858–1905) и их наследники в Америке в XX в. значительно расширили рамки формализм внутри дисциплины «история искусства». Мало кому из искусствоведов и сейчас удается проанализировать и описать картину, не сославшись в той или иной мере на формалистические принципы. Практика Вёльfliна по оценке «форм репрезентации» и «Символов эпохи [...], объясняющих художественный стиль в духе времени» в его книге «Основные понятия истории искусства: Проблема развития стиля в новом искусстве» (1915), до сих пор считается наглядным средством объяснения методов истории искусства. При изучении «Основных понятий...» Вёльfliна часто утверждают, что его двойная система контрастного изображения рядом на проекционном экране осталась практически неизменной в сегодняшних лекциях и учебных пособиях.

² Направление в искусствоведении, определившееся в конце XIX в. Представители ставят своей целью определение ценности произведений искусства (а также открытие новых), используя при этом их детальное изучение, атрибуцию, описание и систематизацию. – *Прим. ред.*



Швейцарский историк искусства Генрих Вёльфлин, преподававший в Базеле, Берлине и Мюнхене, помог вывести в начале XX века. изучение истории искусства в Германии на новый уровень



Каждая часть, вплоть до последней детали, объединяется с другой; каждая линия рассчитана так, чтобы соответствовать аналогичным линиям в других местах... Формы ландшафта также служат художественной цели: линия берега реки в точности повторяет восходящий контур группы фигур, затем на линии горизонта следует разрыв, и только над Христом вновь появляется холмистый берег. Таким образом, ландшафт подчеркивает важную цезуру³ в композиции персонажей картины⁹
Генрих Вёльфлин

Недавний прием, перенятый у современника Вёльфлина – Германа Гримма (1828–1901), использование понятия «стиль» для объяснения причин изменений в искусстве разных веков. Подробнее двухчленную систему Вёльфлина – сопоставление «типа с типом» – мы рассмотрим в гл. 7. Однако чтобы понять, насколько его философия стиля расходится с концепциями современников, давайте сравним описание Вёльфлина гобелена-карикатуры Рафаэля Санти (1483–1520) «Чудесный улов» с описанием Гримма.

Удивительно, что сотворил Рафаэль на этом полотне только с помощью рисунка; он пробуждает чувство одиночества и покинутости, давая возможность озеру раскинуться под облаками, которые теряются вдаль⁸
Герман Гримм

Джорджо Вазари (1511–1574) в книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550–1568), по сути, продолжает развивать метод Гримма. Согласно подходу первого, художественная личность, одаренность и трансцендентная природа искусства

³ Цензура – ритмическая пауза. – Прим. ред.

ставятся превыше всего (см. гл. 4). Он наполняет свои тексты поэтическими мыслями, подчеркивая героическую природу художника. В отличие от него,

Вёльфлина интересуется только то, какую роль играют внешние элементы в стилистике «целой» картины. Такой подход характерен для формалистов XX в.



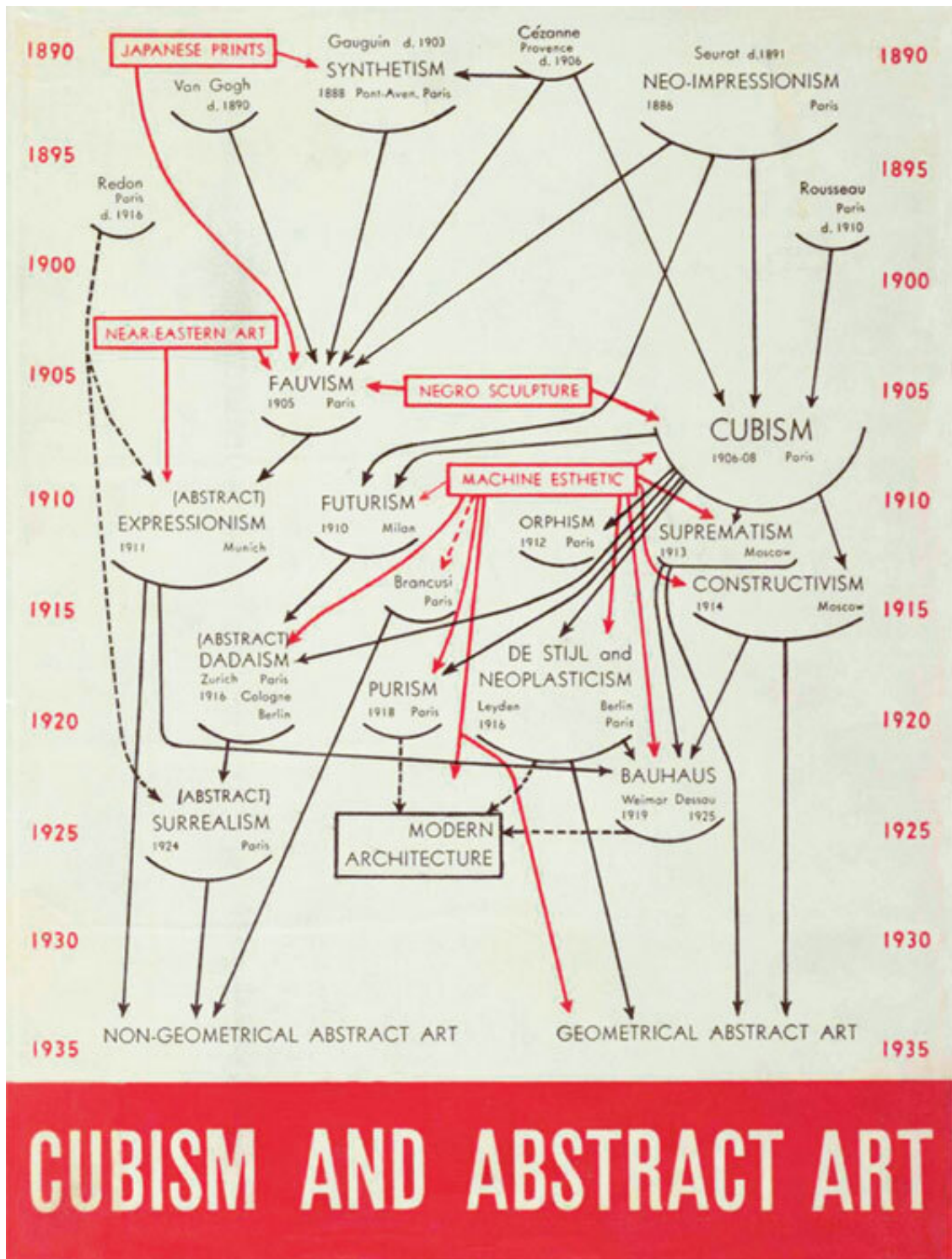
Джорджо Вазари был не только первым историком искусства, использовавшим термин «Ренессанс», но и художником

В истории искусства после Вёльфлина продолжали появляться последователи формализма, включая Анри Фосильона (1881–1943), Роджера Фрая (1886–1934), Альфреда Х. Барра-младшего (1902–1981) и его главного защитника Клемента Гринберга (1909–1994). Фрай и Фосильон утверждали, что политические, социальные и экономические факторы мало влияют на художественный стиль; Барр, и особенно Гринберг, опираясь на этот же тезис, проводили тонкий формальный анализ, отделяя историю искусства от более широких суждений о вкусе и культуре. В то время как Барр на обложке для выставки «Кубизм и абстракция» (1936) прославлял эффект взаимного влияния модернизма на современные художественные направления, такие как **абстрактный экспрессионизм**, Гринберг соединил формализм с элитным **знаточеством**, чтобы указать на элементы и стили: поверхность плоскости, мазок кисти, художественные эффекты, абстрактные формы и так далее – утверждая, что объектом современного искусства было само искусство. Подход «искусство ради искусства» повлиял на него и других авторов в 1950-х и 1960-х гг.



Американский искусствовед Альфред Х. Барр-младший, который в 1929 году в возрасте 27 лет стал первым директором Музея Современного Искусства (МоМА) в Нью-Йорке

В первой важной и фундаментальной статье «Авангард и китч» (1939) Гринберг утверждал, что «в основе шумихи вокруг [авангардного] искусства, кажется, лежит его чистая предвзятость к созданию и распределению пространств, поверхностей, цветов и т. д., исключая все, что не относится к этим условиям». Глубокомысленная эстетика «высоких» форм искусства доминирует над его опасениями и опасениями других критиков, таких как Гарольд Розенберг (1906–1978), считающих, что одномерность живописи является дилеммой XX в. Современное искусство и культура, как следует из текста Гринберга, всегда имели некую связь с «суррогатной» имитацией – искусством для человека капитализма, или псевдоискусством, как он его назвал. Текст Гринберга определил псевдоискусство как художественное явление, признав его фатально заклятым врагом, чем-то глубоко отвратительным, от чего высокое искусство стремилось отделиться.



Обложка книги Альфреда Х. Барра-младшего «Кубизм и абстрактное искусство» (1936), где показана связь между художественными движениями конца XIX века, кубизмом и его современниками и направлениями искусства XX века

В работе «Авангард и китч» Гринберг утверждал, что угрожающее вторжение «суррогат-культуры» означает, что «предметы искусства гонятся за посредничеством, чтобы восстановить самобытность, а творцам необходимо сосредоточиться на концепции идеи».

Его эссе «После абстрактного экспрессионизма» (1962) вновь перечислило те же проблемы в отношении чистоты среды и видения, демонстрируя авторское чувство, что искусство теперь приближается к своего рода фактуализму (форма оценки, подчеркивающая использование фактов, фальсификации, логики и разума), неодадаизму или зарождающемуся поп-арту, которые стремятся лишь выразить «банальности индустриальной среды». По мнению Гринберга, защищать искусство, аутентичность, самобытность и амбиции – вот что подразумевает модернизм; а его роль заключалась в том, чтобы спасти изобразительное искусство от поглощения псевдоискусством.

«Искусство описания»: иконография и иконология

Иконография – изучение изображений, включающее в себя выявление мотивов и образов. В христианской иконографии человек, изображенный на открытом воздухе в виде кающегося отшельника или ученого-гуманиста, окруженного книгами и письмами, традиционно представляет Святого Иеронима. Кроме того, человеческий череп, погасшая свеча и песочные часы являются примерами **vanitas**⁴ (жанр живописи эпохи барокко, аллегорический натюрморт, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп) и **memento mori** («помни о смерти»). **Иконография** может быть сосредоточена на отдельных фруктах на подоконнике, паре туфель или маленькой собачке, сидящей на кровати. Или же центром внимания может являться вся картина, например, «*Портрет четы Арнольфини*» Яна ван Эйка. **Иконология**, по сути, поясняет иконографию, исследуя визуальные образы и их символизм в более широком культурном контексте, зачастую социальном или политическом.

Иконология задается вопросом, почему мы воспринимаем определенные изображения как образец конкретной культуры.

Только когда мы понимаем, что, например, на картине изображен святой Иероним, мы начинаем задаваться вопросом, почему художник изобразил святого в этой конкретной обстановке и подобным образом.

Под влиянием Аби Варбурга (1866–1929) Эрвин Панофски (1892–1968) развивал свои идеи об иконографии, иконологии, символической форме и «замаскированном символизме», сочетая формалистский анализ Ригля и Вёльфлина с теориями Варбурга об иконографии. Варбург утверждал, что на общепринятое искусство различным образом влияют религиозные, культурные, политические и социальные условия. Как объясняет Панофски: «В произведении искусства „форма“ не может быть отделена от „содержания“: распределение цвета и линий, света и тени, объемов и плоскостей, каким бы восхитительным ни было зрелище, должно быть также понято как несущее что-то большее, чем просто визуальное, смысловое значение»¹⁰. В данном тексте и в более ранних «Исследованиях по иконологии» (Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, 1939 г.), Панофски рассматривал иконографию как систему, позволяющую искусствоведам восстановить смысл, «замаскированный» в произведениях. Его исследования в области иконографии и иконологии оказали большое влияние на предмет «История искусства» и учебные программы в Европе и Америке, были широко применены и адаптированы учеными, в том числе Эрнстом Гомбрихом (1909–2001), Яном Бело-стоцким (1921–1988), Хансом Белтингом (1935 г. р.) и Лео Штейнбергом (1920–2011).

⁴ Vanitas – суета, тщеславие. – Прим. ред.



Пьеро делла Франческа. «Покаяние святого Иеронима» (ок. 1450 г.). Художник использовал типичную иконографию, такую как книги, ассоциирующиеся с Иеронимом



Историк искусства, профессор Светлана Алперс, чья специализация «Золотой век голландской или нидерландской живописи»



Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини» (1434). Предполагается, что пара, изображенная на картине, – Джованни ди Николао Арнольфини и его жена

Вместе историки искусства, такие как Т. Дж. Кларк (1943 г. р.) и особенно Светлана Алперс (1936 г. р.), познакомились с иконографическим анализом Панофски, а также с мнениями других исследователей нидерландского искусства (в частности, Уэйна Э. Франитса и Эдди де Йонга) о том, что визуальные символы предсказуемо имеют и передают смысл.

В книге «Искусство описания» (The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, 1983 г.), Алперс оспаривает степень, в которой «изучение [голландского] искусства и его истории определяется искусством Италии»: ее намерение – восстановить «описательные моменты голландского искусства [и] самой Голландии в контексте голландской жизни». По ее мнению, голландские художники были частью идиосинкразического типа культуры, их картины повседневной действительности являлись не просто формой замаскированного морального символизма, а скорее способом осмысления мира.

«Я предлагаю изучать не историю голландского искусства, а голландскую художественно-изобразительную культуру. В Голландии художественная культура занимала центральное место в жизни общества».

Алперс рассматривала голландское искусство в контексте производства географических карт, оптических технологий, писем и книг, т. е. всех форм «изобразительной культуры», занимавших центральное место в жизни, искусстве и обществе Голландии.

Она также использовала термин «искусство описания», чтобы противостоять давней традиции пренебрежительного отношения к дескриптивным произведениям искусства, отвергая, по ее мнению, преобладающий подход к голландскому искусству таких публицистов, как Джошуа Рейнольдс и Эжен Фромонтен, которые описывали его как исключительно «пустое развлечение», лишенное всякого смысла, и не что иное, как «иллюстрацию Голландии»¹¹. Алперс специально сослалась на приписываемый Микеланджело язвительный комментарий о том, что: «Фламандская живопись привлекает очень пожилых женщин... а еще монахов и монахинь и некоторых дворян, у кого нет чувства истинной гармонии... и именно поэтому мы называем хорошую живопись итальянской»¹². Исследователь стремилась к гораздо более дифференцированному взгляду, исследуя изобразительные методы – «искусство описания», погружая голландское искусство в более широкий культурный контекст. Рассмотрение произведений является самой сутью искусствоведения. Однако мы, историки, часто игнорируем или полностью упускаем это из виду и выстраиваем собственные рамки из теорий об искусстве и истории. На это обращает внимание историк Джеффри Бэтчен (1956 г. р.) в своем блестящем эссе «What of Shoes: Van Gogh and Art History» (2009). Здесь автор фокусируется на картине «Ботинки» (1886) Винсента Ван Гога, работе, которая привлекла внимание историков и философов к функции, роли, интерпретации и природе бытия в искусстве. Она «стала одной из самых значительных работ в истории искусства». В глазах Бэтчена «Ботинки» становятся инструментом для обсуждения, анализа и деконструкции гораздо более широкого предмета – самой дисциплины искусствоведения.



Эрнст Гомбрих, чьи книги «История искусства» и «Искусство и иллюзия» внесли большой вклад в понимание изобразительного искусства



Винсент Ван Гог. «Ботинки» (1886). Художник написал эту работу поверх более ранней – «Вид на Париж из квартиры Тео»

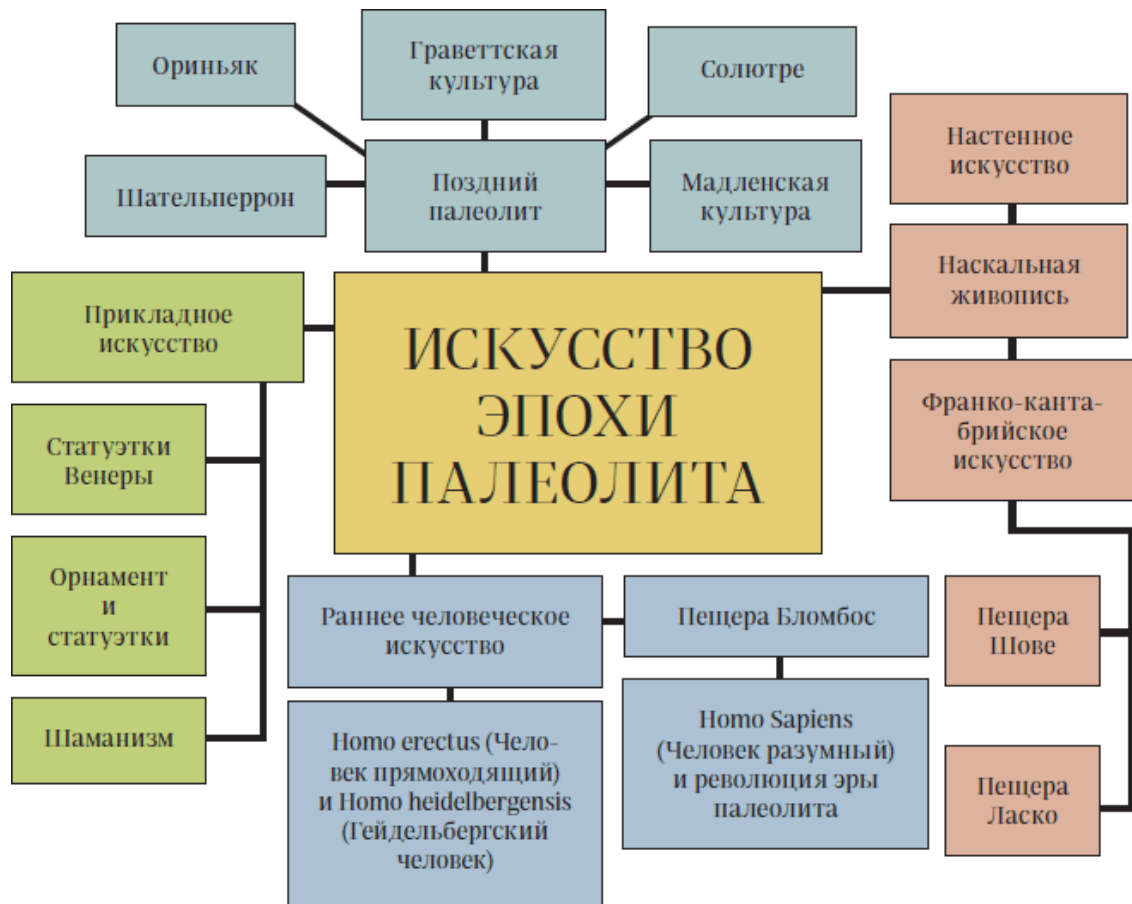
Однако Бэтчен предупреждает нас, ссылаясь на французского философа Жака Деррида, о природе и скрытых мотивах, стоящих за «великими творениями», интерпретациями, где каждый автор «проецирует себя на картину».

Короче говоря, «Ботинки» – «это своего рода западня для несведущих... запутавшиеся шнурки справа... ловушка, способная поймать нас, заманить в капкан проективного стремления к политической определенности порядка». Как указывает далее Бэтчен, «Ботинки» для Деррида – это «дискурс о живописи», а смысл надо искать на картине, а не в ботинках.

В итоге разнообразие тем и различных подходов к истории искусства может заставить нас поверить, что не существует той самой золотой нити, соединяющей дисциплину «искусствоведение». Возможно, как сказал Джон-Пол Стонард, «на самом деле не существует такой вещи, как история искусства... только искусствоведы... и книги, которые они пишут. Вместе [книги] дают общее представление об этой области и аргументы в пользу ее жизненно необходимой важности в меняющиеся времена как способа понимания и сохранения самых важных предметов искусства в памяти человечества»¹³.

Глава 2

История развития искусства в Европе в ледниковый период



Что такое искусство эпохи палеолита?

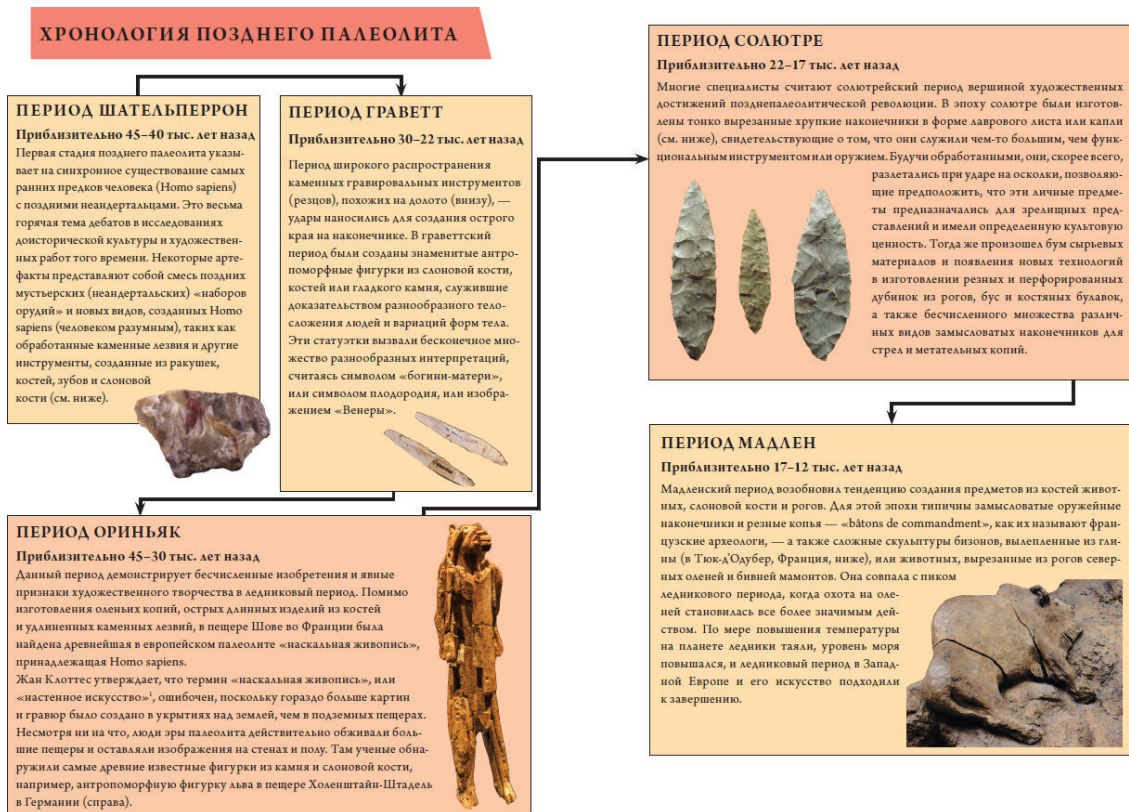
Слово «палеолит», придуманное в 1865 г. английским археологом Джоном Лаббоком, другом Чарльза Дарвина, означает «древнекаменный век» (от греч. *palaios* – «древний» и *lithos* – «камень»), т. е. период времени, когда каменные орудия изготавливались посредством обтесывания. Впоследствии период палеолита был разделен на несколько эпох, каждая из которых характеризуется созданием различных видов каменных орудий, вплоть до появления первых известных изделий европейских ремесленников.

Первая эпоха – ашельская, связанная с новой культурой *Homo erectus* (человек прямоходящий) / *Homo heidelbergensis* (гейдельбергский человек) и с возникновением культурных обычаев мустьерских неандертальцев примерно 400 тыс. лет назад.

В Европе поздний палеолит – это период Homo sapiens (человека разумного), начавшийся с первых свидетельств появления современного человека примерно 45 тыс. лет назад и продолжавшийся в течение всего ледникового периода.

Археологи также дополнительно разделяли период позднего палеолита на временные отрезки для более точной классификации различных технологий изготовления каменных ору-

дий. Позже аналогичная градация применялась (и применяется до сих пор) при исследовании других форм культурных объектов, включая прикладные предметы искусства, такие как нателные украшения и настенные рисунки в пещерах, но эти подразделы не совсем точно соответствуют классификации каменных артефактов. Для того чтобы понять смысл того, что называют революцией позднего палеолита – около 50 тыс. лет назад, – мы должны сначала определить ключевые хронологические временные периоды для внезапного переворота в развитии творчества. (Этот внезапный расцвет произошел стремительно, и потому археологи называют его «революцией».) Итак, давайте приблизительно определим конкретные стадии, прежде чем перейти к анализу различных видов искусства народов палеолита.



Жан Клоттес утверждает, что термин «наскальная живопись», или «настенное искусство»¹, ошибочен, поскольку гораздо больше картин и гравюр было создано в укрытиях над землей, чем в подземных пещерах.

Несмотря ни на что, люди эры палеолита действительно обживали большие пещеры и оставляли изображения на стенах и полу. Там ученые обнаружили самые древние известные фигурки из камня и слоновой кости, например, антропоморфную фигурку льва в пещере Холенштайн-Штадель в Германии (справа).

Настенное искусство эпохи палеолита: проблемы интерпретации

К завершению межледникового периода около 40 тыс. лет назад в Западной Европе начали появляться первые признаки палеолитического настенного искусства. Люди ледникового периода пробирались глубоко в пещеры для проведения мистических ритуалов, оставляя изображения на камнях, стенах и полу. Они также украшали свои жилища изображениями: гравировками, рисунками и скульптурами, в основном диких зверей. Иногда изображения делались на крупных валунах под открытым небом или у берегов рек. Какие же мысли возникали у людей в процессе создания изображений? Этот вопрос порождает трудности, потому что поначалу кажется не имеющим ответа. Как мы можем приблизиться к народам, оставшимся так далеко в прошлом и, казалось бы, столь чуждым нам? Жан Клоттес предлагает начать с идеи, что «искусство – это послание».

Искусство может быть обращено к обществу или к отдельным людям в соответствии с их социальной принадлежностью: «Возраст, пол, степень посвящения, статус и многие другие индивидуальные факторы также могут играть роль».

Цели искусства могли быть следующими:

- отгораживание от людей, будь то друзья или враги;
- поделиться историей, например «простой или священной, или воплотить реальные или мифические факты в рисунке»;
- выражение (демонстрация) индивидуального или коллективного бытия – искусство как своего рода палеолитическое граффити, указывающее «я/мы здесь»;

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.