



@ wonder.place

Женя
Александрова

АНАТОМИЯ
ИСКУССТВА

Женя Александрова
Анатомия искусства
Серия «История и
наука Рунета. Лекции»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66925973

Анатомия искусства: АСТ; Москва; 2021

ISBN 978-5-17-136691-9

Аннотация

Для чего у этой женщины глаз на подбородке – художник не умеет рисовать? Зачем этот черный квадрат висит на стене – он закрывает дырку на стене? Почему трава голубого цвета, а небо зеленое – это рисунки сумасшедшего?

Уверена, что каждый из вас слышал или задавал подобные вопросы. Но открою вам страшную тайну: понять, для чего художники писали именно так, а не иначе, достаточно легко. Во-первых, почти все художники писали свои картины на одни и те же темы. Во-вторых, есть логичные причины, почему для повседневных сюжетов они выбирали такие странные цвета и формы.

Хотите их узнать? Тогда открывайте эту книгу, и готовьтесь к тому, что вас затянет. Почему я в этом уверена? Потому что за несколько лет ведения блога в instagram, я знаю, как интересно рассказать даже самую скучную тему.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Введение	6
Таймлайн	7
Человек	14
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Женя Александрова

Анатомия искусства

© Текст. Женя Александрова, 2021

© ООО «Издательство АСТ», 2021

Введение

Созерцая произведения искусства, человек должен получать удовольствие или какой-то другой волнующий опыт. Но как этого добиться, если поход в музей зачастую сравним с мучением: пройдя десятки залов, думаешь только о скамейке, услышав сотни имен, прекращаешь предпринимать попытки их запомнить. В итоге тысячи увиденных картин сливаются в голове в одно большое пятно.

На самом деле история изобразительного искусства абсолютно логична, ведь почти все художники создавали работы на одинаковые темы, просто делали это различными способами и в разное время. Их, как и нас, волновали одни и те же вопросы: красота, религия, политика, отношения между людьми и т. п. Конечно, не стоит забывать, что одни работы связаны только с определенными историческими или социальными событиями, а другие неотделимы от личности автора или его взглядов на мир, но это лишь вопрос трактовки. Широкими мазками можно объединить произведения искусства в несколько групп (тем) и проследить, как менялся взгляд на те или иные вещи в зависимости от времени и того, кто про них говорит.

Таймлайн

1300–1500

Раннее Возрождение

Джотто ди Бондоне.
Избиение младенцев.
Сцены из жизни Христа.
1306 год



1400–1550

Возрождение

Пьеро делла
Франческа. Мадонна
на троне со святыми
и донатором Федериго
да Монтефельтро
(Алтарь Монтефельтро).
1472 год



1430–1550

Северное Возрождение

Иероним Босх.
Искушение святого
Антония. 1490-е годы



1490–1530



Высокое Возрождение
Сandro Боттичелли.
Мадонна с младенцем
и ангелами. 1470 год

1520–1600



Маньеризм
Франческо
Пармиджанино.
Мадонна с длинной
шеей. 1530 год

1585–1702



Золотой век голландской живописи
Ян Вермеер. Молочница.
1660-е годы

1600–1720/50



Барокко
Микеланджело Меризи
да Караваджо.
Амур-Победитель.
1602 год

1720–1780



Рококо
Франсуа Буше. Геркулес
и Омфала. 1731 год

1750–1850

Классицизм

Жан Огюст Доминик
Энгр. Юпитер и Фетида.
1811 год



1790–1880

Романтизм

Иван Айвазовский.
Радуга. 1873 год



1830–1890

Реализм

Илья Репин. Бурлаки
на Волге. 1873 год



1865–1885

Импрессионизм

Пьер Огюст Ренуар.
Две девушки, читающие
в саду. 1890 год



1886–1906

Неоимпрессионизм

Поль Синьяк. Женщины
у колодца. 1892 год



1885–1910



Постимпрессионизм
Поль Гоген. День Бога». 1894 год

1880 — начало XX в.

Символизм

Хуго Симберг. Ранний ангел. 1903



1890–1914



Модерн
Густав Климт. Поцелуй. 1908 год

1905–1909

Фовизм

Соня Делоне. Спящая девушка. 1907 год



1905–1930



Экспрессионизм
Эрнст Людвиг Кирхнер. Уличная сцена. 1922 год

1907–1914

Кубизм

Хуан Грис.
Портрет Пабло
Пикассо. 1912 год



1909–1914

Футуризм

Умберто Боччони. Смех.
1911 год



1915–1925

Супрематизм

Александр Эстер.
Цветная конструкция.
1912 год



1916–1930

Дадаизм

Рауль Хаусманн.
Дух нашего времени.
1920 год



1920–1966

Сюрреализм

Пауль Клее.
Сцена с ведьмой.
1921 год



1943–1965



**Абстрактный
экспрессионизм**
Джексон Поллок.
Земляные черви.
1946 год

1950–1970

Поп-арт

Рой Лихтенштейн.
Смотри, Микки!
1961 год



1960 – настоящее время



Концептуализм
Илья Кабаков. Жук.
1962 год

1960 – настоящее время

Перформанс

Симона Форти.
See Saw. 1960 год



1970 – настоящее время



Стрит-арт
Бэнкси. Стой и ищи.
2007 год

1976

Лондонская школа

Мэри Энн Рон Б. Китай.
1976 год



1975–1980

Неоэкспрессионизм

Жан-Мишеля Баския.
Человек из Неаполя.
1982 год



Человек

На протяжении всей истории искусства человек – одна из самых любимых тем у художников. Начиная с наскальной живописи и заканчивая современными экспериментами, воплощенными в перформансах или инсталляциях, она всегда отражала эпоху, во время которой поднималась. Схематичные рисунки на стенах пещер, оставленные первобытными художниками, считаются первыми изображениями, на которых присутствует человек. **Маловероятно, что целью их создания было сохранение образа конкретного человека «на память», поскольку ни о какой фотографической точности не шло и речи.** Правда, какой эта цель была на самом деле, никто не знает. Одни ученые считают, что подобные рисунки – часть ритуала, они создавались для успешной охоты или получения хорошего урожая; другие говорят, что первые наскальные изображения – это что-то вроде средства коммуникации, якобы они служили для передачи информации от одних племен другим; третьи уверены, что в них вообще нет никакого смысла. Несмотря на то что рисунки выглядят примитивно, с них все и началось – они стали отправной точкой для дальнейшего развития искусства, на которое влияли как прогресс в различных сферах жизни общества, так и изменение представлений о значимости человека в целом.

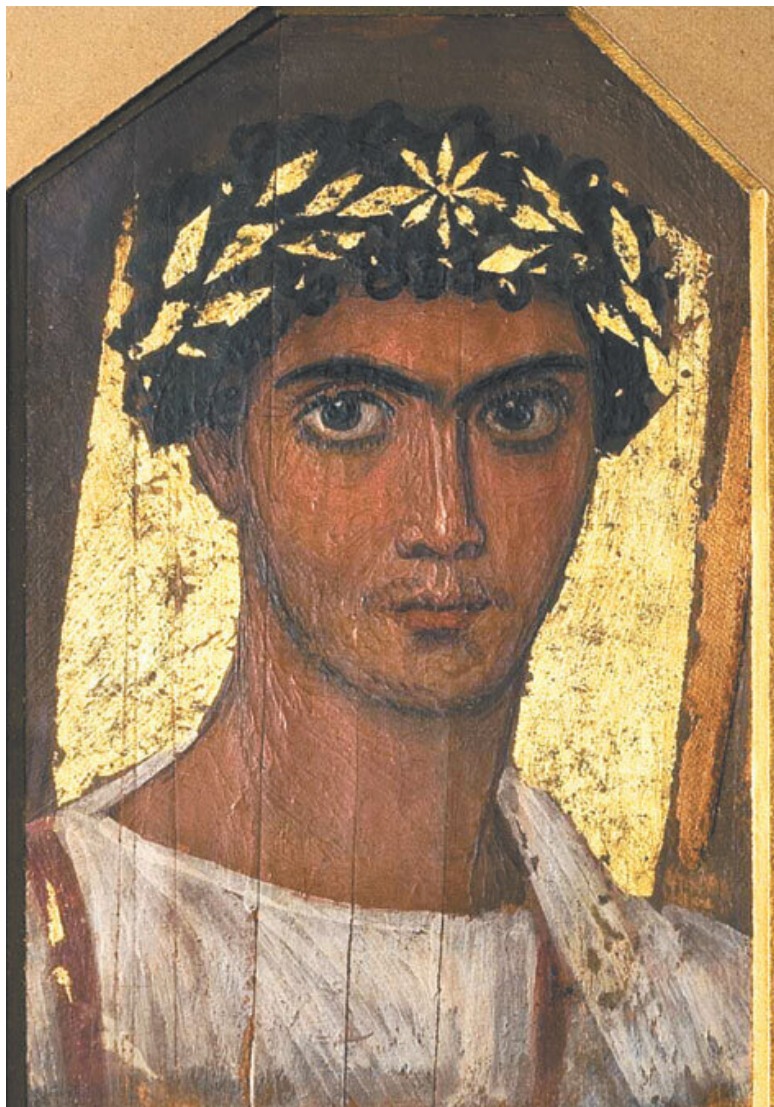


Пещера Ласко. 18–15-е тысячелетия до н. э.

Простого схематичного рисунка, выполнявшего культовые задачи первобытного человека, художникам в Древнем Египте стало недостаточно. Религиозные верования и ритуалы древних египтян требовали от мастеров создания более реалистичных изображений умерших людей. Подобные рисунки были частью обряда погребения, согласно которому после смерти человека душа должна (или хотя бы могла) вернуться в тело. Для того чтобы найти «свое» тело, ей нужно его узнать. Так возникло

мумифицирование и появился обычай создавать погребальные портреты с индивидуальными чертами покойного. Для этих же целей создавались и роскошные гробницы: загробная жизнь умершего человека не должна была отличаться от земной. Дом, еда, питье, одежда, украшения и даже слуги – все должно было навсегда остаться с ним.

Подобные погребальные рисунки исследователи называют фаюмскими портретами. Их нашли на территории Фаюмского оазиса, отсюда и название. Эти портреты были написаны на тонких кипарисовых досках темперой или краской на основе воска (энкаустика), а затем прикреплены к мумии, как маска. Влияние на данные изображения оказали древнегреческая и древнеримская цивилизации. Первая привнесла объем, а вторая – реализм, который требовал учитывать особенности внешности каждого человека (это очень важно, поскольку портреты древнегреческих мастеров были более идеализированными). Ученым долго не давал покоя один вопрос: почему на этих портретах изображены только молодые люди? Ответ оказался прост: мастера писали их с еще живых персонажей.

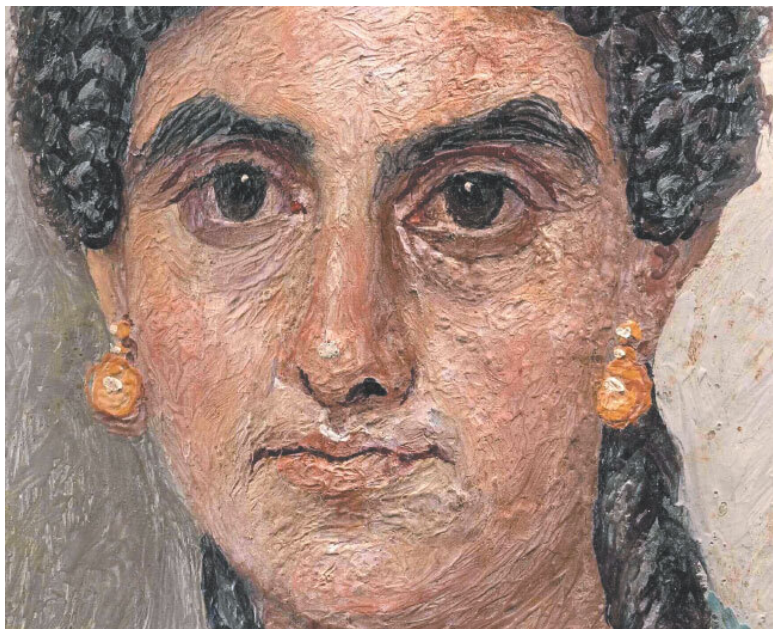


Египетский художник. Портрет юноши в золотом венке.
II век

При этом погребальные фаюмские портреты не были портретами в привычном для нас представлении, хотя выглядели крайне реалистично (мастер не мог их ни приукрасить, ни перенести на них собственные представления о прекрасном с целью самовыражения). Во-первых, у портретируемых немного увеличены глаза. Это делалось для повышения шансов на возвращение души в тело: по представлению египтян, душа покидала тело через рот, а возвращалась через глаза. Соответственно, чем больше и ярче глаза, тем проще душе. Во-вторых, взгляд портретируемого всегда направлен не на зрителя, а как бы сквозь него. Чуть позже исследователи назовут такой взгляд «взглядом в вечность» и начнут (иногда) приписывать его иконам.

Еще один интересный нюанс фаюмских портретов – прическа, которая помогла современным ученым определиться с датой создания той или иной работы. Например, у девушки с работы «Женщина в голубой накидке» волосы заплетены так же, как их заплетала Юлия Августа Агриппина, мать императора Нерона. Подобные повторения были данью моде: любая уважающая себя девушка должна была следить за трендами, которые задавала женская половина императорской семьи. Император правил в I веке н. э., значит тогда и

появилась данная работа.



Фаюмский портрет. Женщина в голубой накидке (фрагмент). 54–68 годы н. э.

Греческая и римская цивилизации подарили кардинально другой взгляд на изображение человека. Мастера ушли от реалистичности и пришли к некоему «идеалу». Произведения искусства этого периода отличались вы-

сокой эстетичностью, а персонажи – гармоничными пропорциями, только человек больше не воспринимался как отдельный от коллектива индивидуум. В Древней Греции он представлял интерес не сам по себе, а лишь как элемент целого, поэтому в основе древнегреческого портрета всегда находился некий «тип». Ему приписывался определенный набор характеристик – поза, одежда, возраст, фигура, – которого строго придерживался каждый творец. Соответственно, в работах мастеров Древней Греции понятно, кто есть кто. Например, философ всегда изображен пожилым и не очень подтянутым, а атлет, наоборот, молод и красив.

Несмотря на то что подход древнегреческих мастеров к изображению человека вызывает удивление, ведь он основан на стереотипах, именно он и следовавшие ему мастера заложили базу, к которой художники обращаются до сих пор. Кроме этого, данный подход поспособствовал тому, что появились различные виды портретов, среди которых, например, многофигурные композиции, или групповые портреты.

Чуть позже интерес к индивидуальному все-таки вырос, но не настолько, чтобы сказать, что в своих работах мастера опять стали изображать реальных людей. Хотя сдвиг в эту сторону произошел. Продемонстрировать его лучше всего на скульптурном портрете древнегреческого философа Сократа (470–400 годы до н. э.), внешность которого вызывала множество насмешек. Платон писал, что он похож на рыбу, а Аристотель и вовсе не выбирал слов, называя филосо-

фа маленьким, лысым и похотливым. Учениям Сократа тоже досталось: вначале его осудили *«по обвинению в богохульстве, развращении молодежи и учении о странных богах»*, а потом и вовсе казнили. Все это крайне важно для понимания того, почему скульптурный портрет философа выглядит так, а не иначе. Отчасти его изображение близко к типу ученого, о котором говорилось выше, но все же оно больше походит на изображение Силена – пьяного, полноватого, курносого и некрасивого спутника бога виноделия Диониса, который, который был не очень привлекателен, но был очень умён. Нельзя утверждать, что Сократ выглядел как Силен, но можно увидеть, что **подход к портретным изображениям начал меняться – мастера стали наделять типаж некими индивидуальными особенностями, взятыми, правда, не из реальной жизни, а из мифологии.**

Древние римляне шагнули еще дальше. Они изменили канон «идеала» и стали создавать портреты с почти фотографической точностью. Эти портреты были для римлян чем-то вроде того, что сейчас называется фотографией. У каждого дома был некий шкаф или сундук с масками или скульптурами умерших родственников, которые хозяин показывал гостям. Поэтому вполне логично предположить, что римляне хотели гордиться именно своими предками (пусть со вторым подбородком и кривым носом), а не каким-то идеальным типажом.

С наступлением эпохи Средневековья все эти наработ-

ки были забыты, а искусство свелось к тому, с чего начинало развитие. Основную роль в нем стала играть религия, а главной целью было рассказать зрителям о Боге. Грамотных и образованных людей в то время насчитывалось мало, поэтому рисунки и скульптуры являлись отличным способом донести до не умеющих читать людей полезную информацию. Для выполнения этой задачи мастерам достаточно было обладать крайне ограниченным набором изобразительных средств. Так художники ушли от реализма, забыли про эстетическую составляющую и пришли к необходимости следовать строгому канону: изображать не индивидуальные черты, отличающие одного человека от другого, а нечто общее и, главное, придерживаться иерархии – располагать персонажей в соответствии со статусом, то есть выше/ниже или больше/меньше других. Это делалось для того, чтобы каждый зритель, независимо от уровня знаний, все понял. По этой причине еще одной отличительной особенностью работ данного периода были странные пропорции у изображаемых героев. Автор мог сделать их вытянутыми или, наоборот, приплюснутыми, некоторые части тела (руки, ноги) изображались непропорционально увеличенными. Для примера стоит взглянуть на фреску из церкви Сан-Марти в Тосте и обратить внимание на размер и расположение фигур. Хорошо видно, как доминирует Иисус – его центральная позиция и самый большой размер фигуры по отношению к другим говорят как раз о той самой иерархии.



Фреска из церкви Сан-Марти в Тосте. Испания. XI век

Примерно до XIV века с изображением человека все было строго, а портрет как таковой совсем не развивался, потому что ограничивался религиозными канонами.

Эпоха Возрождения вернула все на круги своя. Еще во время Раннего Возрождения художники начали постепенно возрождать традиции античной культуры, стремились как

можно больше познать человеческое тело и хотели перенести на холст то, что видели своими глазами. В этом можно убедиться, если посмотреть на работу Джотто ди Бондоне – одного из представителей Раннего Возрождения. Конечно, до работ древнегреческих и древнеримских мастеров художнику далеко, но все же после упадка, случившегося в период Средневековья, Джотто был первым, кто начал добавлять персонажам (пусть и достаточно примитивным) эмоции и индивидуальные черты. Его «Оплакивание Христа» не такое статичное, как фреска из церкви Сан-Марти в Тосте, и выглядит словно кадр из фильма. Кажется, еще чуть-чуть – и все герои продолжат свою жизнь: ангел спустится чуть ниже и схватится за голову, а кто-то из толпы вскрикнет от ужаса. Другая его работа – «Поцелуй Иуды» – тоже обладает большим количеством нововведений. Здесь чувствуется индивидуальный подход к изображению персонажей: у каждого героя свой цвет волос и есть отличительные черты, например форма носа.



Джотто ди Бондоне. Оплакивание Христа. Сцены из жизни Христа. 1306 год

Однако и в первой, и во второй работе персонажи все еще не реалистичны (в мужчине справа нельзя узнать персону X, а в мужчине слева – персону Y). К тому же работы ограничены рамками религиозного кон-

текста, от которого художники еще долго не могли уйти.

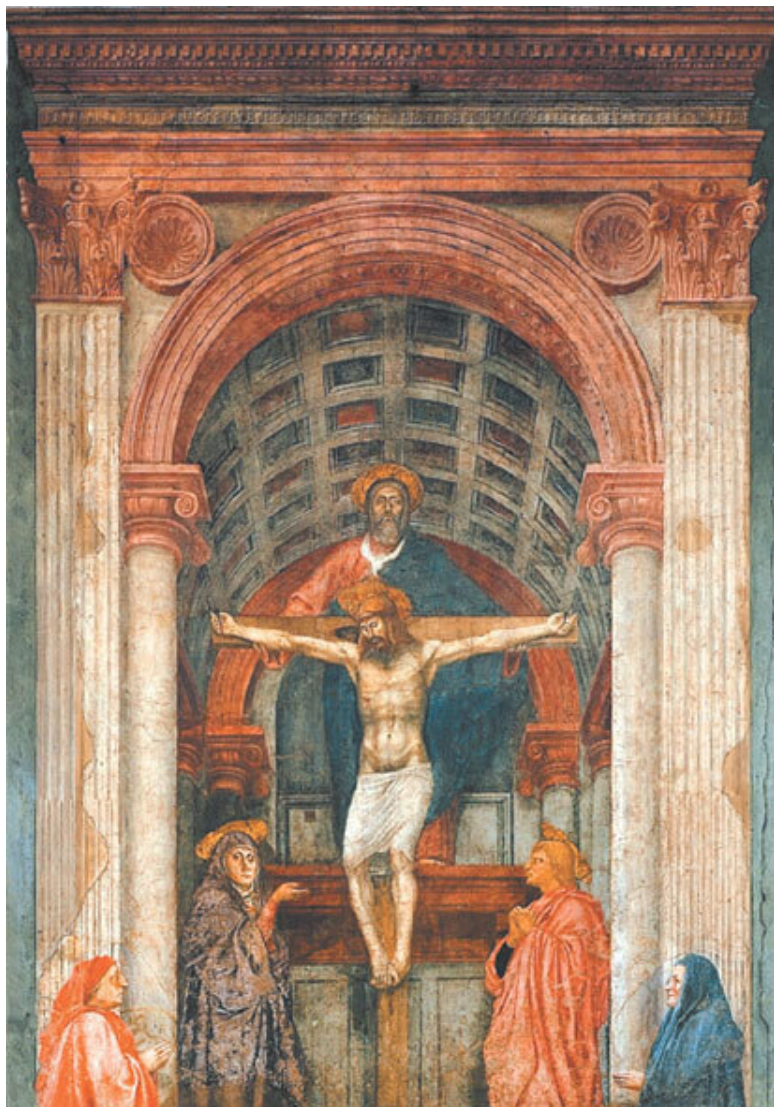
Со временем героями работ религиозной тематики становились реальные люди – донаторы. Они делали крупные пожертвования, и художник вписывал их в сюжет. Считалось, что таким образом донаторы могли оставить след в истории. И этот способ работал. Обратимся к картине «Святая Троица» Мазаччо: на верхней ступеньке справа и слева от распятия стоят Дева Мария и святой Иоанн, а на нижней ступеньке – те самые донаторы (к сожалению, в данном примере их имена неизвестны). Радикально? Еще бы. **Подобная иерархия в расположении героев на картине подсказывает, что человек все еще не играл в искусстве главную роль.**



Джотто ди Бондоне. Взятие Христа под стражу (Поцелуй Иуды). Сцены из жизни Христа. 1306 год

Кстати, настоящее имя Мазаччо – Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи. Прозвище Мазаччо (что в переводе с итальянского языка значит «неряшливый») он получил из-

за привычки так глубоко погружаться в рабочий процесс, что не замечал, как измазывал одежду краской. В глазах итальянского живописца Джорджо Вазари этот художник представлял таким: *«Человеком он был весьма рассеянным и очень беспечным, подобно тем, у кого вся дума и воля сосредоточены лишь на вещах, имеющих отношение к искусству, и кто мало обращает внимание на себя и еще меньше на других...»*



Томмазо Мазаччо. Святая Троица. 1428 год



Пьеро делла Франческа. Мадонна на троне со святыми и донатором Федерико да Монтефельтро. 1472 год

Еще одна работа, заслуживающая внимания, – «Алтарь Монтефельтро» итальянского художника Пьеро делла Франческа. Изображенные на ней персонажи находятся в равных позициях, и это позволяет сделать вывод, что в искусстве человек постепенно стал выходить на первый план. Заказчиком и донатором изображения в данном случае выступил герцог Федерико да Монтефельтро, который показан стоящим на колене. Нужно отметить, что в каждом из двух примеров донаторы изображены в условиях ограниченности выразительных средств – в профиль, поэтому эмоции у них одинаковые.

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.