

ОБРАЗ ГОРОДА И БРИТАНСКИЕ ХУДОЖНИКИ 1910-Х ГОДОВ

Игумнова Елена Владимировна

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

К началу XX века Лондон был одним из самых развитых промышленных городов в мире, но в британском искусстве того времени жанр городского пейзажа и индустриальные мотивы не находили особого отклика. К 1910-м годам ситуация изменилась, художники разных поколений стали изображать улицы крупных городов, находить сюжеты в работе фабрик и облике индустриальных районов, развивать жанр портрета в городской среде. Этот момент возникновения и развития интереса к городским сюжетам, эволюция образа города в работах лондонских художников 1910-х годов показаны в статье через срез художественной жизни Великобритании (от жанровых сцен У. Сикерта до геометрических абстракций У. Льюиса).

Ключевые слова: британское искусство XX века; британский авангард; вортицизм; британская живопись XX века; Уиндем Льюис; Кристофер Невинсон.

Для цитирования:

Игумнова Е.В. Образ города и британские художники 1910-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 39–50.
DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.002>.
URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/8/>

Информация об авторе:

Игумнова Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: eligumnova@gmail.com

Введение

К началу 1910-х годов молодым британским художникам казалось, что их страна находится в сознательной изоляции, вдали от важных европейских перемен. Отражением их неприязни были костюмированные портреты, подражающие XVII веку, пейзажные идиллии и аллегории. Творческая молодежь, ездившая во Францию или

видевшая выставки современного искусства (от позднего импрессионизма до первых работ кубизма и футуризма), искала возможность высказаться с помощью нового художественного языка и сюжетов. Мотивы и образы города стали одной из важных тем, заинтересовавших художников старшего поколения (Уолтера Сикерта и сложившуюся вокруг него группу Кэмден-Таун) и смотрящую в сторону европейского авангарда молодежь (Уиндема Льюиса, Дэвида Бомберга, Кристофера Невинсона). Парадоксально, хотя Великобритания к началу XX века была страной с одним из самых высоких уровней индустриализации, в изобразительном искусстве образы города, жанр городского пейзажа и индустриальные мотивы не находили особого отклика. Но к 1910-м годам ситуация начала меняться, художники разных поколений стали чаще изображать улицы и виды крупных и небольших городов, находить сюжеты в видах фабрик и индустриальных районов, развивать жанр портрета в обыденной (не парадной, не приукрашенной) городской среде. Этот момент зарождения и развития интереса к городским сюжетам изучен еще недостаточно: исследования в основном концентрируются на нескольких визитах итальянских футуристов в Лондон, начиная с 1912 года, и влиянии футуризма на британскую художественную сцену. Поэтому актуальным и важным остается более общий вопрос возникновения и эволюции образа города и городской жизни у британских художников 1910-х годов. В этой статье эта проблема решается показом среза художественной жизни Великобритании (в основном на примере лондонских художников), где разные поколения находили собственные мотивы.

Результаты

В 1910-х годах британские художники искали возможности участвовать в более живых и не столь официальных выставках, которые были доступны в тот момент в Лондоне и других крупных городах страны. Начал развиваться тип домашних выставок, когда художественные вечера организовывали у кого-то дома и показывали там работы знакомых художников. Так, например, с 1906 года в мастерской на Фицрой-стрит Уолтер Сикерт раз в неделю собирал молодых художников и критиков, обсуждая принесенные работы. По сравнению со многими современными ему британскими художниками у У. Сикерта было более космополитичное и актуальное образование, он довольно долго прожил во французском Дьеппе, дружил с Дега, был знаком с Моне, Писсарро, Гогеном, Синьяком, Боннартом и Вюйаром. Сикерт выставлялся вместе с лондонской группой импрессионистов, но в целом не воспринимал импрессионизм серьезно. Он предпочитал документировать натуру в духе Дега, подчеркивал характерные особенности ситуации, любил жанровые городские сцены.

В числе постоянных сюжетов У. Сикерта был такой элемент городской культуры, как мюзик-холлы, где можно было показать контраст света и тени, акцентированные эмоции зрителей. Этот эффект можно увидеть в работе Сикерта *Noctes Ambrosianae* (рис. 1), где показана галерка одного из мюзик-холлов. Герои и сюжеты Сикерта – это повседневная жизнь среднего класса, обычных людей в городской среде. На его картинах не встретишь знатных дам в парадных платьях, по написанным им улицам проходят лавочники и рабочие, в изображенных мюзик-холлах выступают актеры и шумит галерка, в темных маленьких комнатах сидят и стоят простые лондонцы.



*Рис. 1. Сикерт У.
Noctes Ambrosianae.
1906. Холст, масло.
63,5 x 76,2.
Городской музей
и художественная галерея
Ноттинггема.
Источник: tate.org.uk.*

В мастерской Сикерта показывали свои работы молодые лондонские художники (Гарольд Гилман, Огастус Джон, Генри Лэмб, Роберт Бивен, Чарльз Джиннер, Уиндем Льюис), часть которых позже обратится к более абстрактной живописи и динамичным сюжетам. По примеру французского Салона Независимых в мастерской использовали принцип свободного показа работ без предварительного отбора. Но вскоре эти камерные выставки перестали устраивать творческую молодежь, и появилась группа Кэмден-Таун (по названию района, где находилась мастерская Сикерта). Впервые они выставились вместе в галерее Карфакс в 1911 году. В большинстве работ можно проследить воздействие французских постимпрессионистов, их насыщенной палитры и широких свободных мазков, но сюжеты оставались традиционными (сценки городской жизни, пейзажи пригородов Лондона).

Молодые британские художники знали не только импрессионистов, но и работы Сезанна, Ван Гога, Сера, Гогена (а Роберт Бивен, например, был знаком с ним лично), которые встречали на выставках во Франции и на больших выставках 1910 и 1912 годов, организованных Роджером Фраем, где показывали работы постимпрессионистов, фовистов и кубистов. На многих новый язык постимпрессионистов и кубистов оказал довольно серьезное воздействие, британские художники открыли для себя новые возможности.

Гарольда Гилмана и Чарльза Джиннера, например, можно даже назвать английскими фовистами, настолько яркие краски и экспрессивные мазки использовали они в своих работах. Их в меньшей степени, чем Сикерта, интересовала психологичность сцен или реалистичность ситуаций. Цвет, эмоции, ритм композиции – этим принципам подчинялся изображенный ими городской вид или фасад дома. Джиннер писал мелкими и плотными сгустками краски, в чем-то напоминающими вангоговские мазки, передавая с их помощью быт большого города, шум торговых рядов и плотное движение повозок, машин и автобусов в центре Лондона (рис. 2–3).



Рис. 2. Джиннер Ч.
Пикадилли. 1912.
Холст, масло.
81,3 × 66 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.

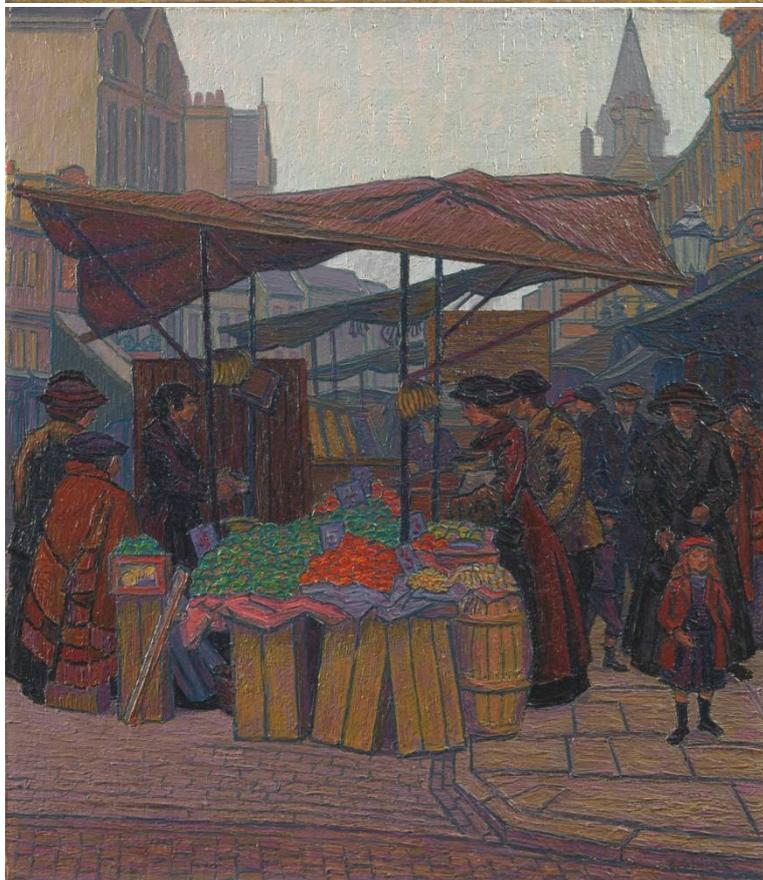


Рис. 3. Джиннер Ч.
Лоток с фруктами. Кингс-Кросс.
1912. Холст, масло.
65,4 × 55,9 см.
Центр Британского искусства,
Гель. Источник: tate.org.uk.

Молодые художники не использовали мифологический подтекст, символику деталей или фигур, свойственные академической живописи и официальному портретному жанру; это была обычная жизнь города с не слишком сентиментальными персонажами, совсем не идиллическими пейзажами, откровенно не идеальными домами и людьми. Например, в работе Гарольда Гилмана «Рынок в Лидс» (рис. 4) при всей насыщенности палитры видна выверенная работа с композицией, усложняющее перспективу пересечение ферм, опор крыши и ее остекления, усиление цвета контрастами (сопоставление оранжевых, голубых, кобальтовых красок), при этом игра цвета не затмевает логику конструкции.



Рис. 4. Гилман Г. Рынок в Лидс. 1913. Холст, масло. 50,8 × 61 см. Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.

По словам Роберта Апстоуна, куратора современного британского искусства в галерее Тейт, «группа Кэмден-Таун с ее пульсирующей колористикой и городскими темами была причислена к модернизму, хотя занимала уютную и, пожалуй, – что характерно, – чисто британскую промежуточную позицию между традиционализмом и подлинным авангардом. Когда группа возникла, британское искусство стояло вдалеке от радикальных парижских новаций кубистского абстракционизма. <...> Однако темы повседневной урбанистической, в основном лондонской суеты, столь любимые группой Кэмден-Таун, их смелые, далекие от натуралистичности цветовые решения, а также

интерес, проявленный некоторыми членами группы к постепенному упрощению формы, – все это, хоть и недолго, производило в Лондоне 1911 года впечатление новизны и необычности» [1]. Художники группы часто выбирали для своих работ городской фон – действие происходило на лондонских улицах или в небольших темных квартирах, где подчеркивался психологический момент сцены. Такова, например, знаменитая «Тоска» У. Сикерта (рис. 5) и серия его обнаженных. В выставках Кэмден-Таун недолго участвовал и Уиндем Льюис, но его полуабстрактные городские пейзажи с резкими линиями сильно отличались от более реалистичных картин остальных художников группы.



*Рис. 5. Сикерт У.
Тоска. 1914.
Холст, масло.
152,4 × 112,4 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.*

Одним из важных стимулов для эволюции британского авангардного искусства были выставки и визиты футуристов перед Первой мировой войной. Они оказали воздействие и на молодых художников, и на публику. Поэт, публицист и главная движущая сила футуристов – Филиппо Томазо Маринетти часто приезжал в Лондон с лекциями и выставками. Итальянский поэт довольно рано обратил взгляд на британскую

столицу как символ индустриального мира, который прославляли футуристы. В апреле 1910 года Маринетти выступил в Лондоне с «Футуристическими речами на английском», где не только объяснял концепцию футуризма, но и восторгался индустриальной мощью Великобритании [6, p. 151–152].

В британской столице с марта 1912 по май 1914 прошло несколько выставок и публичных выступлений итальянских футуристов, и это оказало влияние на сюжеты и стилистику молодых лондонских художников. Картины кубистов, показанные на лондонской выставке Роджера Фрая («Вторая выставка постимпрессионистов», галерея Грэфтон, 1912), были шагом вперед в смысле анализа формы, но они – более сдержанные и суровые по колориту – жанрово были натюрмортами и изображениями ню. Зато городские мотивы лондонцы в обилии видели в работах футуристов, которых занимал динамизм повседневной жизни. Привезенные в Лондон работы итальянских футуристов и лекции Маринетти повлияли на интерес молодых британских художников к жизни улицы, набирающей скорости жизни, техническому прогрессу, преобразующему города.

В марте 1912 года Маринетти вернулся в Лондон вместе с единомышленниками – Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссолю. В галерее Сэвил они представили первую международную выставку футуристов в Лондоне, и темой почти всех работ была жизнь современного города. В каталог помимо списка произведений вошли два переведенных на английский язык манифеста – «Футуризм» (1909) и «Манифест техники футуристической живописи» (1910). Во введении каталога футуристы заявляли о стремлении «заменить гибнущие дворцы Венеции жесткой геометрией громадных металлических мостов и фабрик с вьющимися локонами дыма» [5]. В интервью газете «Evening News» Маринетти отмечал: «Да ведь Лондон сам по себе футуристический город!» [4]. В качестве доказательств он говорил о «блестящих шумных автобусах, гигантских ослепительных постерах, цветных электрических огнях, освещающих ночные развлечения» [4], сожалея, что местные художники не видят и не отображают эту промышленную красоту.

Осенью 1913 года в галерее Доре открылась «Выставка постимпрессионистов и футуристов», организованная лондонским критиком Фрэнком Раттером. Там показывали и работы молодых английских авангардистов, в которых отразилось влияние новейших течений. На этой выставке были работы Кристофера Невинсона – единственного из молодых англичан, кого с полным правом можно назвать футуристом. В январе 1913 года Невинсон показал утраченную картину «Город просыпается». Интерес художника к теме движения, особенно движения механических предметов, доказывают названия его произведений, выставленных в галерее Доре. Помимо «Отправления» (рис. 6) там были еще «Железный мост» и «Окружная железная дорога» (все утрачены). Впечатленный работой Северини «Пан-Пан в Монико», он создал в 1914 году большое полотно «Трам-тарарам-трам-пам-пам» (не сохранилась). Единственная сохранившаяся фотография работы была напечатана в Western Mail (15 мая 1914): «Реальные конфетти были наклеены на холст. Картина изображала, по крайней мере так говорит художник, хаотичное движение, шум и взволнованность толпы выходного дня» [9]. Невинсон увидел в футуризме не только новый художественный язык, но и возможность отойти от привычных в Британии жанров сельских идиллических пейзажей к шуму индустриального города, машинам и высоткам.



Рис. 6. Невинсон К.Р.У.
Отправление. 1913.
Холст, масло.
76,2 × 63,5 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.

Уиндем Льюис показал на той же выставке 1913 года в галерее Доре около десятка работ. Хотя он искал собственный путь, двигаясь все больше к абстракции, влияние урбанистической машинной эстетики проявилось в ряде его произведений. Его «Композиция» (1913–1914, галерея Тейт, Лондон) демонстрирует любимые темы футуристов – город и механику, но интерпретирует их по-своему. Внизу композиции изображена конструкция, напоминающая высокое здание, разбитое линиями на геометричные ячейки.

Помимо адаптации абстрактного языка главной задачей У. Льюиса в начале 1914 года была борьба с ярлыком футуриста, приклеившимся к его работам. Как и другие молодые художники, Льюис сначала нашел высказывания итальянских футуристов интересными для развития авангардного искусства. Затем, когда выступления футуристов приелись, Льюис приступил к критике итальянцев. Одна из самых резких его статей опубликована в «New Weekly» [7] с критикой футуризма за непонимание сути машин и механизмов. По мнению Льюиса, восхищаться машинами нужно не за скорость движения, а за саму конструкцию – статичную и геометричную. Эта и другие атаки оставили у современников впечатление, словно молодой художник и другие лондонские авангардисты считали Маринетти «клоуном с его излияниями во славу скорости и силы» [8, р. 310]. В желании обособить свою индивидуальность лондонские художники (кроме, пожалуй, К. Невинсона) стремились избегать прямого сравнения с футуристами.

И очевидным шагом было провозглашение независимости, что и реализовал У. Льюис в первом британском авангардном журнале «Blast №1» (июль 1914).

Издавая журнал, Льюис с друзьями хотел подорвать культурную идиллию, воцарившуюся в Британии с викторианских времен. Причем им хотелось не просто изменить вкусы, а спровоцировать то начало, из которого родилась бы новая культура мощи и энергии. И этой новой культурой должен был стать вортицизм, рождение которого и провозглашалось в журнале. «Blast» с розовой обложкой, скачущей по диагоналям и разным углам страниц версткой был вызывающим и по виду, и по содержанию. Риторика журнала имела много общего с высказываниями футуристов, в том числе поддерживала идею разрушения традиций и освобождения от груза прошлого. В опубликованном там манифесте художники призывали создавать и поддерживать искусство, вдохновленное грохотом и шумом фабрик, машин, поездов, радио и мюзик-холлов, ярким светом электрических ламп.

«Механика – величайшее из ресурсов Земли, она одним махом сметет доктрины узкого и педантичного реализма», – писал У. Льюис [2, р. 39]. Тема города, геометричных зданий, механизмов и их элементов то и дело возникает в работах и текстах У. Льюиса и других английских авангардистов. Во втором номере Blast были напечатаны «Заметки о Лондоне» Джесси Дисморр, одной из художниц и участниц «Центра Бунтарского искусства». В них отразилось впечатление от геометрической мощи города: «Башни лесов вздымают к небу сплетенные монструозной сеткой узоры балок <...> изящные пальцы кранов описывают благодетельные движения в пространстве» [3, р. 66].



*Рис. 7. Льюис У. Мастерская.
1914–1915. 76,5 × 61 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.*

В отличие от футуристов британские авангардисты не использовали приемы симультанного движения и не одушевляли механизмы, их работы были более геометричными и статичными, подчеркивая структуру изображенного объекта. Это часто заметно в их произведениях на городские темы, где любовь к четкой структуре отражается в архитектурных мотивах – ритмах этажей или брутальной геометрии зданий, как в картине У. Льюиса «Мастерская» (рис. 7). Пытаясь выразить отношение к меняющемуся индустриальному миру, передать насыщенность сознания современного человека обилием впечатлений, молодые авангардисты 1910-х годов раскладывали предметы на совокупность простейших форм, вводили в своих работах пересечения и сдвиги плоскостей, наплывы планов.

Литература

1. Бирченко Т. Британское искусство начала XX века и художники группы «Кэмден-Таун» // Третьяковская галерея. 2008. № 2 (19). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2008-19/britanskoe-iskusstvo-nachala-khkh-veka-i-khudozhniki-gruppy-kemden-taun> (дата обращения 11.02.2020).
2. Blast. 1914. №1.
3. Blast. 1915. №2.
4. Evening News. 1912, 4 March.
5. Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters. London: Sackville Gallery, 1912. 35 p.
6. Joll J. Intellectuals in Politics. Three Biographical Essays. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960. 203 p.
7. New Weekly. 1914, 30 May.
8. Rose W.K. (ed.) The letters of Wyndham Lewis. Norfolk: New Directions, 1963. 580 p.
9. Western Mail. 1914, 15 May.

Статья поступила в редакцию 31.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.002

IMAGE OF A CITY AND BRITISH ARTISTS OF THE 1910S

Igumnova, Elena Vladimirovna

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

By the beginning of the twentieth century, London was the most industrially developed city in the world. But the genre of urban landscape and industrial motifs did not find a special response in the British art of that time. By the 1910s, the situation had changed, artists of different generations began to depict the streets of large cities, find stories in the work of factories and the appearance of industrial areas, and develop the genre of portraiture in an urban environment. This moment of the emergence and development of interest in urban subjects, as well as the evolution of the image of the city in the works of London artists of the 1910s, are shown in the article through the review of the artistic life of Great Britain (from genre scenes by W. Sickert to geometric abstractions by W. Lewis).

Keywords: 20th century British art; British avant-garde; vorticism; 20th century British painting; Wyndham Lewis; Christopher R. W. Nevinson.

For citation:

Igumnova E.V. Image of a city and British artists of the 1910s. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 39–50. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.002>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/8/> (In Russian).

Information about the author:

Igumnova, Elena Vladimirovna – Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: eligumnova@gmail.com

References

1. Birchenough T. *Britanskoe iskusstvo nachala XX veka i khudozhniki gruppy "Kembden-Taun"* [The Camden Town Group: British art of the early 20th century through the prism of one movement]. *Tret'yakovskaya galereya – Tretyakov Gallery*, 2008, no. 2 (19). Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2008-19/britanskoe-iskusstvo-nachala-khkh-veka-i-khudozhniki-gruppy-kemden-taun> (accessed 11.02.2020). (In Russian).
2. Blast, 1914, no. 1.

3. Blast, 1915, no. 2.
4. Evening News, 1912, 4 March.
5. Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters. London, Sackville Gallery, 1912.
35 p.
6. Joll J. Intellectuals in Politics. Three Biographical Essays. London, Weidenfeld and
Nicolson, 1960. 203 p.
7. New Weekly, 1914, 30 May.
8. Rose W.K. (ed.) The letters of Wyndham Lewis. Norfolk: New Directions, 1963.
580 p.
9. Western Mail. 1914, 15 May.

Received: May 31, 2020.