

О. А. Исаева

«Шотландские колористы» в искусстве европейского модернизма: проблемы контекста и стиля

Исследуются сложное и недостаточно изученное явление в изобразительном искусстве Шотландии – шотландский колоризм и, соответственно, творчество мастеров его круга. Цвет не ограничивает обращение к разного рода художественным тенденциям, что создает проблему как определения стилистической общности, так и художественного бэкграунда в формировании творческой манеры шотландских колористов. Еще одну сложность представляет определение контекстуальных границ указанного явления. Предпринята попытка решить эти вопросы с целью обозначить место и роль шотландских колористов в европейских изобразительных практиках.

Ключевые слова: модернизм, фовизм, колоризм, цвет, искусство Шотландии, искусство XX в.

Olga A. Isaeva

«Scottish colorists» in the art of European modernism: problems of context and style

The article explores a complex and insufficiently studied phenomenon in the visual art of Scotland – Scottish colorism, and, accordingly, the work of masters of its circle. Colorism does not limit its appeal to various kinds of artistic trends, which creates the problem of determining both the stylistic commonality and the artistic background in the formation of the creative manner of Scottish colorists; another difficulty is to determine the contextual boundaries of this phenomenon. This article, therefore, is devoted to resolving these issues in order to outline the place and role of Scottish colorists in European pictorial practices.

Keywords: modernism, Fauvism, colorism, color, Scottish art, twentieth-century art

DOI 10.30725/2619-0303-2023-1-117-123

Искусство модернизма на сегодняшний момент выглядит глубоко изученным. Существует множество трудов разных концептуальных направлений, посвященных общим явлениям и отдельным представителям модернистского искусства. В отечественном искусствоведении явления и процессы модернизма изучали многие авторы, среди которых выделяется несколько имен (М. Ю. Герман, В. М. Полевой, Н. В. Пестова, Е. Ю. Сапрыкина и др.), нет недостатка и в переводной литературе (Д. Ревалд, Л. Вентури, Р. Краус, Б. Зингерман, Ж. Креспель и др.). При этом внимание в основном концентрируется на развитии «генеральной линии» развития модернистского искусства во Франции, что логично: именно в рамках «Парижской школы» формировались новые культурные коды и революционные художественные практики. Безусловно, существовали национальные варианты авангардных течений, что рождалось не в мастерских Парижа – тот же футуризм, экспрессионизм или дадаизм, но они развивались не в национальном вакууме Италии, Германии или Швейцарии. «Парижская

школа» все равно задавала основной тон и напряжение в поисках нового языка искусства, собирая в столице Франции художественные диаспоры со всего мира. В качестве примера этого глобального влияния достаточно привести портрет художников-японцев Кавашимы и Фуджита, созданный в Париже мексиканцем Диего Риверой в 1914 г., или влияние европейского авангардистского «десанта» в рамках Армори-шоу в США 1913 г., где главная роль была сыграна французскими кубистами; примеры можно приводить бесконечно.

Тем не менее остаются области, мало освещенные в общей истории модернизма, и речь не об отдаленных концах света, куда новейшие течения докатывались с опозданием в десятилетия. В Европе Париж магнетически привлекал представителей тех стран, где было бесперспективно пытаться ломать существующие художественные традиции. Тем удивительней, что среди подобных стран оказалось Соединенное Королевство, где искусство модернизма развивалось весьма своеобразным путем. С одной стороны, существовали достаточ-

но интенсивные художественные взаимоотношения с Парижем, с другой – влияние новаторского французского искусства еще с середины XIX в. подвергается выборке, иной раз непредсказуемой. В этом смысле показательно развитие импрессионизма на острове, несущего явные местные черты, еще и с разделением на две крупные ветви – шотландскую (генетически связанную с группой «Глазго бойз») и британскую («Лондонские импрессионисты»), каждая из которых отличалась стилистическим и колористическим своеобразием.

Излишне говорить, что труды, посвященные английскому искусству второй половины XIX – первой половины XX в. (здесь существует еще и островная традиция делить и произведения, и изучение их на английскую и шотландскую принадлежность), в отечественном искусствознании представлены очень слабо, искусство Шотландии XX в. – тем более. Даже в авторитетном двухтомнике «Авангард в культуре XX века» в части, посвященной искусству Великобритании, все внимание уделено только английским авангардистам [1]. О шотландских не было сказано ни слова.

То есть в отечественном поле в основном шире всего изучено английское искусство до второй половины XIX в., что же касается импрессионистических тенденций, натуралистических, а позднее и модернистских, они в исследованиях не представлены за редкими локальными исключениями. При этом островные художники не были выключены из интерконтинентальных художественных процессов. Достаточно вспомнить, что художники США, Канады, Австралии и Новой Зеландии часто получали доступ к новым веяниям в искусстве не напрямую из Франции, а через англо-шотландское посредничество. Изучение искусства Шотландии с ее наиболее острыми реакциями на изменения в искусстве первой половины XX в. тем важнее, что это позволит понять, почему при такой близости к континенту, Британский остров оказался так мало отзывчив к модернистским течениям. Эта парадоксальная ситуация ставит вопрос контекста в искусстве английских и шотландских художников, что представляется научной проблемой, решение которой позволит шире взглянуть на явление европейского модернизма в целом.

Группа «Шотландских колористов» не представляет собой четко обозначенного хронологическими рамками явления. При-

нято считать, что ядром группы явились три мастера – Сэмюэл Пиплоу (1871–1935), Джон Фергюссон (1874–1961) и Фрэнсис Кэдделл (1879–1931), другие исследователи сразу причисляли к формальному объединению и Лесли Хантера (1877–1931). Наиболее последовательными колористами «младшего поколения» считали Уильяма Мак-Таггарта Младшего (1903–1981), Дэвида Сазерленда (1883–1973), Энн Редпат (1895–1965), Уильяма Крозьера (1893–1930), Джона Максвелла (1905–1962) и других, кто был стилистически близок или просто заявлял себя последователем более старшего поколения «колористов». В любом случае их объединяло главное, по меткому выражению Джеймса Нокса, – одержимость цветом [2].

Рассматривая истоки творчества шотландских художников, составивших круг «колористов», следует сразу отметить важную деталь: к началу двадцатого века обучение в Париже стало нормой для перспективных шотландских живописцев. Такую модель установила еще Школа Глазго (тут важно знать также, что у Шотландии с Францией были давние связи, уходящие корнями еще в эпоху средневековья, в то время как англичане исторически находились с Францией в конфронтации, политической и религиозной). Однако в случае со старшей четверкой колористов «европейская модель» обучения сработала своеобразно: По собственной инициативе, без стипендий для поддержки, четыре колориста начали свою раннюю карьеру как сознательно европейские художники, живя, обучаясь и работая во Франции, а в случае Каделла – и в Германии. После войны все четыре колориста искали вдохновение на юге Франции, присоединившись к космополитическим колониям художников во круг Кассиса и Антиба. Как заметил Д. Макмиллан, «благодаря колористам и „Глазго бойз“ возникло ощущение, что поддержание связей с Францией считалось частью шотландской традиции» [3, р. 63], тогда как другой исследователь творчества колористов, Р. Биллклифф, настаивает на том, что эта традиция действительно имела [4, р. 23]. Но как бы то ни было, свои связи с французскими художественными практиками в своих ранних работах они вполне демонстрируют, как и отдаленное сходство с Уистлером, и с работами импрессионистов. Например, Фергюссон изображает ночной фейерверк в Дьеппе (1905), а Пиплоу – ве-

ликолепно сформулированный натюрморт «Черная бутылка» (1905) в свободной и убедительной манере Мане.

Непосредственным контекстом их живописи является акцент на форме как зависимости от цвета, который характеризовал работы еще группы «Глазго бойз» и поздние картины Уильяма Мак-Таггарта Старшего. Таким образом, они были полностью во всеоружии, чтобы отреагировать на формальные и колористические изменения, что ознаменовали художественные процессы в Париже после выступлений Сезанна, Гогена и Ван Гога: работы Фергюссона «Голубая шляпа» (1909) и Пиплоу «Лодки в Ройане» (1910) показывают, насколько сильной была эта реакция.

Подобно еще одной важной фигуре британского искусства рубежа веков – Джону Лейвери – Пиплоу учился в Академии Жюлиана и Ателье Коларосси. Во второй половине десятилетия и Фергюссон, и Кэделл учились в Париже, а в новом веке Фергюссон и Пиплоу работали там вместе. В годы после 1905 г. развивались фовизм и кубизм, и Пиплоу, Фергюссон и Кэделл впитали эти влияния, в частности, блестящие колористические эксперименты Анри Матисса и Андре Дрена.

У Лесли Хантера был несколько иной опыт. Он провел свою юность в Калифорнии, где в свою очередь зародились те эксперименты с цветом, что стали основой калифорнийского тонализма, ярко проявившегося в жизнерадостном пейзажном творчестве Грэнвилла Рэдмонда. Однако на занятия живописью Хантер полностью был вдохновлен после посещения Парижа в 1904 г., а позднее, в 1914 г., он там же встретился с Фергюссоном. Таким образом, Париж приобрел для шотландских художников значение, сравнимое со значением Рима во времена академических пенсионерских поездов. Это значение сохранялось вплоть до окончания Второй мировой войны.

Итак, в то время как Пиплоу, Кэделл и Хантер оставались в Шотландии, в 1907 г. длительные визиты Фергюссона в Париж обернулись постоянным пребыванием. В 1909 г. он был избран членом Общества участников Салона Независимых, а в его ближайший круг вошли французские художники-фовисты Отон Фриез и Андре де Сегонзак, голландец Кес ван Донген и американка Энн Райс. В рамках этой интеллектуальной и художественной среды жи-

вопись Фергюссона стала явным исследованием ритмического единства пространства и времени, вдохновленного во многом его увлечением новаторскими балетными и музыкальными постановками, которыми в тот момент гремел Париж; так, в 1911 г. он написал смело поданную женскую обнаженную натуру в роли Евы под названием «Ритм», которое дало название авангардному журналу, основанному в Лондоне. Интересно, что те же ритмическо-музыкальные поиски в живописи в основном отразились в творчестве абстракционистов, начиная с Кандинского и продолжаясь в орфизме, синхромизме и неопластицизме. Фергюссон же в своих ритмическо-цветовых экспериментах никогда не отказывался от предметного мира. На первой обложке журнала «Ритм» была помещена его работа, и под его руководством в качестве художественного редактора в «Ритме» публиковались работы впечатляющего списка художников, в который входили Пикассо, Дерен, Марке, Фриез и Годье-Бржеска, а также Пиплоу, Райс и сам Фергюссон.

В период между 1910 и 1913 гг. Фергюссон написал свою самую важную работу этого периода «Les Eus» (или, предположительно, «Les Nus», «Обнаженные»), в некотором смысле являющуюся ответом на «Танец» (1910) Матисса. Но там, где Матисс стремится к текучести форм, Фергюссон в своей линейной, ритмичной и чувственной обработке этих обнаженных танцоров, находящихся в единстве с лесом, точен, что перекликается с вакхическим весельем Пуссена, с одной стороны, и, по выражению Макдональда, индуистской храмовой скульптурой [5, р. 160] – с другой. Дидактическое качество этой работы подчеркивается названием, которое связано со связью жеста и эмоций, систематизированной в теориях Жака-Далькроза и Рудольфа Штайнера. В 1913 г. Маргарет Моррис, американка, ставшая пионером современного танца в Великобритании, стала партнером Фергюссона на всю жизнь. Эта приверженность к телу в движении не нашла отклика в работах других колористов, хотя примерно с 1913 г. Кэделл стал выдающимся художником одиночных фигур в интерьерах, объединив парижскую живописность с проникновенностью своего старшего друга Джона Лейвери. В двадцатые годы Кэделл разрабатывал фигурные композиции и натюрморты как формализованные, жестко очерченные шаблоны плоских цветов, ко-

торые, с одной стороны, близки Ар Деко, а с другой – предваряют абстрактное искусство, поздно воспринятое художниками Альбиона. Важно отметить главное – в искусстве шотландских колористов цвет был неотделим от формы. Учитывая открытия фовистов, цвет не превратился в полностью независимый элемент произведения, отделенный от описательного, репрезентативного предназначения, не стал категорической доминантой, как в композициях Делоне или Макдональда-Райта.

Менее очевидным аспектом творчества колористов является его связь с «Кельтским возрождением». Для Кэделла и Пиплоу это был в основном вопрос места, для Фергюссона – вопрос идей. В 1912 г. Кэделл начал посещать Айону на Гебридах, а в 1920 г. к нему присоединился Пиплоу. В этом они пошли по стопам Уильяма Белла Скотта и Джона Дункана и вновь открыли для себя ясность света западного побережья, которую Мак-Таггарт Старший считал само собой разумеющейся. Вместе в 1920-х и 1930-х гг. они написали множество работ на Айоне, которые отличаются исключительной непосредственностью впечатлений, близкой к видению шотландских импрессионистов и того же Мак-Таггарта, в некотором смысле обогнавшего открытия Моне. Общей темой был вид на Бен Мор на острове Малл, который они оба изобразили в нескольких вариантах. Джон Дункан, сохраняя интерес к кельтским легендам, в конце своей карьеры написал ряд прямолинейных пейзажей, стилистически близких к работам Пиплоу и Кэделла. Уже отмечалось, что Дункан посетил Д. Фергюссона в Париже в 1910 г., и хотя «Les Eus» во многом обязаны парижскому фовизму, они также обязаны декоративному искусству Эдинбурга, где жил Дункан. В «Les Eus» Фергюссон объединил замкнутые ритмы кельтского орнамента и колористику фовистов [6, р. 23]. Позже он писал, что «если Шотландия, или кельтская Шотландия, заключит „новый союз“ с Францией, не политический, как „старый союз“, а культурный, это, возможно, вернет Шотландию на главный путь ее культуры» [5, р. 46]. В этих словах почти слышен голос Патрика Геддеса, поскольку Фергюссон подчеркивает значение традиционной культуры в современном международном контексте, как это сделал бы Геддес.

Поразительные слова передового живописца Шотландии, которые показывают

сложность в понимании контекста, в рамках которого развивалось искусство «коло-ристов». Если импрессионистические, постимпрессионистические и фовистические тенденции в нем укладываются в общеевропейский магистральный курс, то упомянутое «Кельтское возрождение» – нет. Вместе с тем нельзя считать, что этот путь уникален: в подобных непростых реалиях национальной идентичности складывалось искусство Испании с центробежными установками Страны басков и Каталонии.

Более молодым художником, который, как и Фергюссон, использовал знания кельтского искусства в модернистском контексте, был Стэнли Курситер (1887–1976), но он находился под непосредственным влиянием этого стиля, не оглядываясь на иные европейские опыты соединения модернизма с национальными художественными практиками. Он родился в Киркволле на Оркни и получил образование не в Париже, а в недавно открытом Эдинбургском колледже искусств; в начале карьеры создавал украшения в стиле кельтского возрождения для «Оркнейской ладьи» и лишь в 1911 г. увидел работы футуристов в галерее Графтона в Лондоне. В итоге Курситер сыграл важную роль в представлении работ постимпрессионистов и футуристов на выставке Общества шотландских художников в Эдинбурге в 1912 г. Его интерес к футуризму привел к появлению таких заметных работ, как «Дождь на Принсес-стрит» (1913) и «Регата» (1913). Как и у Фергюссона, в обеих работах сильное декоративно-колористическое чувство лежит в основе визуального эксперимента, лишь опирается на иные модернистские тенденции.

Курситер сделал выдающуюся карьеру как в качестве певца пейзажей Оркадского побережья, так и в качестве директора Национальных галерей Шотландии. Элементы футуризма почти исчезли из его поздних произведений, но именно футуристические опыты обусловили его стойкий интерес к новаторским формам современного искусства. Это не в последнюю очередь повлияло на деятельность Курситера, когда он в 1930 г. предложил создать Шотландскую национальную галерею современного искусства.

На творческую деятельность молодого поколения шотландских художников-пейзажистов видение Пиплоу, Кэделла и Хантера оказало, безусловно, большое влияние. Дополняя работы Пиплоу и Кэделла, отража-

ющие виды западного побережья, Хантер был ярким наблюдателем эффектов шотландского света в глубине страны, где зеленый цвет приобретает весомость и плотность тона, не свойственную серебристой палитре побережья и островов. Начиная с 1920-х гг. Хантер использовал сдержанную, но яркую палитру для создания ряда примечательных картин в окрестностях Баллоха на Лок-Ломонд.

В то же время в межвоенные годы поддерживались тесные связи с Францией, например, Пиплоу и Кэделл часто писали картины в Кассисе.

В дополнение к своим пейзажным работам Пиплоу, Хантер и Кэделл оставили свой след в постоянном исследовании натюрморта как жанра, достойного современной живописи. Макдональд указывает в источниках подобного интереса исследовательскую приверженность Сезанна к этому жанру, но здесь можно увидеть и другие влияния, как в случае с сочной почти натуралистической живописью натюрморта «Черная бутылка» Пиплоу, фовистической яростной цветностью натюрмортов в произведениях Фергюссона (иногда как части портретной живописи, как, к примеру, в «Голубой шляпе») или Хантера («Пионы в китайской вазе»). Безусловно, попадают и аналитические работы в сезаннистском духе: «Розовые розы в вазе» того же Пиплоу, натюрморт, где высказывание строится на сочетании ярких локальных цветов и граненых форм, но даже тут Матисс главенствует над Сезанном. В любом случае именно Пиплоу сказал: «Столько всего, – писала Пепло, – в простых предметах, цветах, листьях и кувшинах – цветах, формах, отношениях – я никогда не увижу, что тайне приходит конец», неудивительно, что натюрморты Пиплоу оказали такое же влияние на последующие поколения шотландских художников, особенно после приглашения мастера преподавать в 1933 г., студентам Эдинбургского колледжа искусств.

Примеры натюрмортов младшего поколения колористов также в большей степени показывают предпочтение фовистического опыта над сезанновским изучением формы; достаточно взглянуть на работы Уильяма Мак-Таггарта Младшего или Джона Максвелла, их экспрессивную манеру изучения «тихой» природы, с цветовой палитрой, «выкрученной» на максимум, или более тонкие, с более чистым звучанием,

но не менее мажорные натюрморты Энн Редпат и Элизабет Блэкэддер.

В целом в 1920–1930-е гг. шотландское искусство демонстрирует много стилевых предпочтений, где появляется и альтернатива колористам, причем приемы художественной антитезы можно наблюдать у живописцев опять таки Эдинбурга, где вдруг происходит возврат к более традиционным, выверенным формам, к тонкой приглушенной, иногда почти гризайлевой палитре. В них без труда узнаются реминисценции живописи Брейгеля, французских символистов круга Пюви де Шаванна и обращение к открытиям сюрреалистов: таковы, например, работы Сесиль Уолтон («Романтика», 1920), Джеймса Патрика Дэвида Кэмерона («Пустоши Ассинта», 1936) («Треквайр Хаус», 1938).

Несколько особняком стоят декоративные опыты Уильяма Крозьер (1897–1930), получившего художественное образование сначала на родине, а затем в Париже, в мастерской Андре Лота. В его «Эдинбургиз Солсбери-Крэгс» (1927) переосмыслены установки его шотландских учителей в свете декоративного кубизма Лота (и, вероятно, Отона Фриеза), однако картина «Склоны Фьезоле» (1930) свидетельствует о куда большем влиянии колористов.

Среди соучеников Крозье по Эдинбургскому колледжу искусств были уже упомянутые Уильям Гиллис, Джон Максвелл и Уильям Мактаггарт Младший, внук одноименного художника. Вместе с более старшими Дональдом Муди, Энн Редпат и Уильямом Гейслером они сыграли центральную роль в развитии Эдинбургской школы живописи, которая доминировала в шотландском искусстве в период между войнами. И все они являют – снова и снова – установки колористов предыдущего поколения, интерпретированные в позициях своего времени.

Здесь уловить контекстуальные факторы бывает сложнее – слишком стилистически разнообразны творческие манеры демонстрируют молодые «колористы», аккумулируя в своих цветовых экспериментах черты фовизма, кубизма, абстракционизма (иногда в соединении, выразившемся в английском варианте – вортицизме) экспрессионизма и сюрреализма, в некоторых случаях явные, в других – почти призрачные.

Кроме этого, следует учитывать, что перед началом Второй мировой войны

в Шотландию возвращается Д. Фергюссон, и это послужило важным толчком для шотландских художников. Фергюссон был тесно связан с издателем Уильямом Маклелланом, который в 1943 г. выпустил сложную книгу художника «Современная шотландская живопись», а следом Фергюссон становится художественным редактором журнала «Шотландское искусство и литература».

Именно здесь произошла публикация стихотворения Д. Янга, интегрированного в кельтский орнамент, созданный Дж. Бейном. Это снова обращает внимание на связь между искусством «Кельтского возрождения» 1890-х гг. и кельтским модернизмом середины XX в. [6, р. 123]. Усложняет прочтение ситуации, насыщенной традиционными и новаторскими тенденциями, факт образования в 1942 г. Фергюссоном и художниками-беженцами Й. Германом и Я. Адлером «Новой шотландской группы», куда вошло значительное количество молодых художников, и таким образом молодые члены «Группы» через Фергюссона не только возвращаются к искусству начала века, но воспринимают его выдержанные временем колористские опыты, что еще больше подчеркивает укоренение традиций колоризма и его значение для шотландского искусства на протяжении полувека.

Тем не менее не одним лишь авторитетом Фергюссона продолжались в послевоенном Эдинбурге традиции живописного колоризма: здесь, как уже упоминалось выше, продолжали работать Гиллис, Мак-Таггарт Младший и Редпат, причем последние одинаково блестяще проявили себя как художники пейзажа и натюрморта.

Хотя Э. Редпат обычно использовала яркие оттенки, переключаясь с Каделлом, как в «Индийском ковре» (ок. 1942), в других работах она исследовала более изысканные тональности. В этих картинах она транслировала зрителю, что белый – это цвет, который включает в себя все остальные, будь то ваза с тюльпанами или испанская деревня. Там, где Мак-Таггарт использует понижающие контрасты Мунка и Нольде, Редпат экспериментирует по-своему.

По мнению М. Макдональда, ее привлекает творчество Моранди, но поздние исследователи истолковывают ее реминисценции более конкретно, указывая, что ее привлекают картины Матисса, «пред-

ставляющие собой, – по ее словам, – оркестровку мощных насыщенных цветов» [7, р. 16].

В то же время Гиллис продолжал экспериментировать, создавая в 1950-х и 1960-х гг. работы, связанные с переосмыслением импрессионистического и экспрессионистического восприятия: «Лесной пейзаж», «Голубое дерево» (ок. 1950) и «Сиреневый пейзаж» (ок. 1956). Со временем Элизабет Блэкэддер (1931–2021) и Джон Хьюстон (1930–2008), среди прочих, продолжили развитие эдинбургской школы до первых десятилетий XXI в.

Колоризм явился одним из самых серьезных художественных течений XX в. в искусстве Шотландии, объединив множество мастеров модернистского направления основополагающим условием – обращением к звучной, насыщенной палитре. Указать стилистические предпосылки в полном объеме сложно, а иной раз и невозможно: здесь соединились традиции «Глазго бойз», импрессионистических опытов художников Глазго и Эдинбурга, и, конечно, европейских импрессионистов, постимпрессионистов, дивизионистов, а затем большого спектра течений, где в особенности выделяются колористические революционные достижения фовистов и отражение их в других авангардных течениях. Сходство колористов с фовистами даже больше, нежели может показаться – и тех, и других не объединяли в формализованное течение с четкой программой, уставом и концептуальной выставочной деятельностью.

Старшие из шотландских колористов учились в Европе по собственной инициативе, младшие предпочитали получать там необходимые цветовые впечатления в местах, где художники предпочитали это делать и раньше – в Южной Франции, в живописных местах Италии. Таким образом художественный контекст, в котором творили колористы, понятен и мало отличается от опытов живописцев других стран. Однако ни один из указанных в статье мастеров не стал частью художественных практик тех стран, где ему доводилось проводить до десятилетия. Художники неизменно возвращались в Шотландию, работали и преподавали именно на родине, чаще в одном центре – Эдинбурге. В шотландских же музеях и галереях сконцентрирована большая часть их художественного наследия.

Искусство шотландских колористов демонстрирует и неоспоримое своеобразие, обращаясь к традициям «Кельтского возрождения» как особенностям национальной идентичности шотландского этноса. Эти контекстуальные черты полностью отличают творчество эдинбургского крыла колористов, причем как старшего, так и младших поколений, что, безусловно, отличает их от художественной деятельности не только континентальных художников, но и собственно английских.

Важно подчеркнуть и тот факт, что изучение творчества шотландских мастеров осталось за рамками даже английского искусствознания: легко видеть среди публикаций, посвященных изобразительному искусству Шотландии XX в., издательства в основном Эдинбурга и какое-то количество Сиднея, но не Лондона. Сведения о художественных явлениях Шотландии XX в. отсутствуют и в изданиях Оксфордской истории искусства (их нет ни в одном из трех томов, посвященных XX – началу XXI вв.), в то время как наряду с европейскими течениями модернизма английский вортицизм упомянут. Это еще более усложняет изучение художественного контекста для чрезвычайно любопытного и отнюдь не слабого живописного творчества шотландских колористов.

Стилистически это явление – неоднородное, что не мешает видеть в нем общие черты, как, в частности так и не случившийся отказ от предметности, хотя на грань абстрактного искусства или абстрактного экспрессионизма шотландские колористы вставали, но важнее всего та «одержимость цветом», что является и фундаментом, и цементом, на которых держится все здание колоризма. Рассмотрение концепции цвета в живописи шотландских колористов видится перспективной темой в продолжении изучения этого сложного и яркого в прямом смысле явления.

Список литературы

1. Саруханян А. П. Авангардизм /модернизм в Англии // Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика. Москва: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 272–312.
2. Knox J. Colour and light: the art and influence of the Scottish Colourists // Art UK: [официальный сайт]. 2020. Jan. 20. URL: <https://artuk.org/discover/stories/colour-and-light-the-art-and-influence-of-the-scottish-colourists> (дата обращения: 17.12.2022).
3. Macmillan D. Scottish Art in the 20th Century. Edinburgh: Mainstream Publ., 1994. 192 p.
4. Billcliffe R. The Scottish Colorists: Cadell, Fergusson, Peplow and Hunter. London: John Murray Publ., 1989. 176 p.
5. Macdonald M. Scottish art. London: Thames&Hudson, 2000. 226 p.
6. Macmillan D. Symbols of Survival, The Art of Will Maclean. London: Art First, in assoc. with Mainstream, 1992. 160 p.
7. Bourne P. Anne Redpath. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 1996. 160 p.

References

1. Sarukhanyan A. P. Avant-gardism / modernism in England. Avant-garde in the culture of the twentieth century (1900–1930): Theory. Story. Poetics. Moscow: IMLI RAN, 2010. 2, 272–312 (in Russ.).
2. Knox J. Colour and light: the art and influence of the Scottish Colourists. Art UK: [official website]. 2020. Jan. 20. URL: <https://artuk.org/discover/stories/colour-and-light-the-art-and-influence-of-the-scottish-colourists> (accessed: Dec.17.2022).
3. Macmillan D. Scottish Art in the 20th Century. Edinburgh: Mainstream Publ., 1994. 192.
4. Billcliffe R. The Scottish Colorists: Cadell, Fergusson, Peplow and Hunter. London: John Murray Publ., 1989. 176.
5. Macdonald M. Scottish art. London: Thames&Hudson, 2000. 226.
6. Macmillan D. Symbols of Survival, The Art of Will Maclean. London: Art First, in assoc. with Mainstream, 1992. 160.
7. Bourne P. Anne Redpath. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 1996. 160.