

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.1>

Демченко Александр Иванович

Модерн I (начало XX века) - магистрали художественного творчества. Очерк второй

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/7/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 7. С. 9-15. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм.

Демченко Александр Иванович, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

Модерн I (начало XX века) – магистрали художественного творчества

Очерк второй

Уникальное явление, которое могло возникнуть только в условиях «детства» эпохи, – творчество художников-самоучек, своеобразие и фантазию которых не сдерживали «правила» академического искусства. Среди таких спонтанно творящих самородков оказалось несколько подлинно выдающихся живописцев (первым из них, получившим признание, был *Анри Руссо* во Франции), и они составили ядро *неопримитивизма*.

Данное обозначение закрепилось за этим художественным течением начала XX века прежде всего потому, что многое в нём для современников ассоциировалось с первобытным искусством. Однако главное состояло, пожалуй, в особой непосредственности мировосприятия представителей этого течения, и их живопись скорее напоминала формы и приёмы детского творчества, однако незаурядность дарования выводила подобное творчество в ранг большого искусства.

В числе таких выдающихся самоучек начала XX века был и грузинский художник *Нико Пиросмани* (полная фамилия – Пиросманашвили), наделённый способностью к ярко фантазийному преобразению реального мира и даром видеть в окружающих явлениях чудесное, необыкновенное, сказочное.

При всей внешне забавной наивности сотворённого им мира его отличало умение вдохнуть в изображаемое истинную живописность, сообщить ему нечто таинственное, заповедное, как находим это в его зарисовке «**Олень**» (1905).



Нико Пиросмани. Олень

Примитивистские увлечения захватили и ряд профессиональных мастеров начала XX века, которые были способны делать в искусстве всё, но избрали для себя путь «наива» и кажущейся элементарности. Важнейшая причина такого выбора состояла в том, что на основе подобной эстетики они стремились преодолеть зависимость от канонов классической традиции.

Одним из мэтров нового европейского искусства становится *Марк Шагал*. Он учился в Петербурге, позже жил в Берлине и окончательно обосновался в Париже, но стержнем его творчества были и остались впечатления провинциальной глуши, почерпнутые в детские и молодые годы, которые он провёл в Витебске, небольшом городе Белоруссии.

В вещах, подобных композиции «**В ногу. У дома**» (1916 – бумага, гуашь, карандаш) за нарочитым примитивом внешне упрощённой и грубоватой «мазни» обнаруживается глубокий внутренний смысл. Вот и здесь «по тексту» перед нами всего-навсего занятая буфонада марширующего человека.

Но за нелепым комизмом ситуации кроется абсурдность бессмысленной бойни находившейся тогда в разгаре Первой мировой войны – несколько позже в подобных тонах ту же идею развернул в своём романе «**Похожения храброго солдата Швейка**» чешский писатель *Ярослав Гашек*.

Другой характерный пример раннего творчества Шагала – «**Скрипач**» (1926). Надо ли говорить, насколько это близко к тому, что часто рисуют дети? Достаточно отметить такую «странную» деталь: ноги музыканта почему-то просвечивают сквозь туловище то ли бычка, то ли собаки (в этой неопределённости рода животного также учтена особенность детского художественного восприятия).

Однако следует говорить о другом. При заведомой «неумелости» письма, так напоминающей творчество начинающих, насколько мастерски подобрана предметная среда, создающая образ заштатного городишки: грубый дощатый забор, керосиновая лампа и т.д. И за измышлением «детской» фантазии с её забавным гротеском, за внешней примитивностью изображения чувствуется беспросветная меланхолия обитателей захолустья – в глазах не только человека, но и животного, сквозит бездонная грусть-печаль.

Кроме того, здесь можно ощутить и личный мотив: картина написана в Париже и, может быть, живя в «столице мира», её автор тосковал о покинутой «малой родине».



Марк Шагал. Скрипач

«Детство» эпохи принесло с собой и влечение живописцев к необычайно интенсивной, сверхнасыщенной цветовой гамме. Особенно отличались этим так называемые *фовисты* (в переводе с франц. *дикие*). Подобным образом их обозначили современники, которым казалась откровенно варварской пьянящая вакханалия вызывающе ярких красок и нарочито плоскостная манера письма.

Лидер фовистов, французский художник *Анри Матисс* особенно тяготел к красному цвету, который служил своего рода дразнящей «красной тряпкой» в «корриде» искусства начала XX столетия, когда новаторы бросали дерзкий вызов устоявшимся предпочтениям публики. Вот почему с этим цветом у него связаны названия целой серии картин, начиная с «**Красной комнаты**» (1908).

В другом полотне того же «цвета» («**Красные рыбки**», 1911) зарисовку аквариума художник превращает в настоящее столпотворение всевозможных природных форм, акцентируя в их изображении причудливую экзотичность и передавая тем самым свой восторг перед чудом бытия – «дикие», как и примитивисты, наслаждались вот такой, «первобытной» свежестью мира, как бы заново открывшегося им, «детям» начала XX века.

Но помимо того трогательного и забавного, о чём только что шла речь, «детство» несло с собой и то, что определило суровый, а подчас и просто устрашающий лик нового времени. Наиболее чуткие и трезвомыслящие из поздних представителей искусства Классической эпохи предчувствовали это и пытались средствами искусства наметить контуры близящегося нашествия «варваров» или «гуннов», как они нередко квалифицировали выход нового поколения, шедшего им на смену.

В симфонической картине *Анатолия Лядова* «**Кикимора**» (1910) начальный раздел представляет собой особого рода колыбельную – колыбельную донельзя сумрачную, мертвенную, стонущую и стынущую, колыбельную избывания жизни и её панихидного отпевания. И в эту горестную песнь заката изредка, подобно порывам ветра, вторгаются несущие в себе угрозу тревожные блики.



Анри Матисс. Красные рыбки

Завершающий раздел произведения построен на том же интонационном материале, но поданном в коренной трансформации. Согласно сюжетной программе произведения, это сказочный образ уродца, выбравшегося из «хрустальной колыбельки» и начавшего колобродить по земле.

Однако в реальном звучании за острогротескным скерцо встаёт образ монстра, выросшего на пепелище прежнего мира. Агрессивный натиск, пронзительные звучности, зловещее выстукивание ударных приоткрывают завесу над шабашем уродств восходящего XX века и над его дьяволиадой.

Уже на рубеже XX века некоторые из творцов искусства предчувствовали и другое: мир вступал в полосу невероятных напряжений и глобальных катаклизмов, что неизбежно должно было сказаться на всей структуре человеческой личности. Вот что вызвало к жизни повышенную, обострённую *экспрессию* – идущее от лат. *выражение*, в данном случае это понятие подразумевает сильный, даже болезненный эмоциональный отклик на колебания внутренней жизни и импульсы, исходящие от внешнего мира.

Подобная настроенность в конечном счёте вылилась в *экспрессионизм* – художественное течение, сумевшее выразить как общую атмосферу накалённой конфликтности мира, так и круг всевозможных отрицательных эмоций, порождённых этой атмосферой (нервозность, страх, ужас, стрессовые состояния и проч.).

Для музыкального искусства одним из непосредственных предшественников экспрессионизма стал австрийский композитор *Густав Малер*. Показательной в этом отношении можно считать у него II часть **Пятой симфонии** (1902), где находим предельное смятение духа, поистине «вздыбленную» атмосферу смертоносных схваток, тщетные попытки противостоять бушеванию жизненных бурь и как следствие – страдальчески-затемнённые исповеди. Всё это в какой-то мере отражено в авторском указании *Stürmisch bewegt* (бурно, взволнованно).

Малер жил и творил в Вене. В том же городе позднее сложилась *Новая венская школа*, названная так в отличие от Венской классической школы второй половины XVIII и начала XIX столетия (её главными представителями были Гайдн, Моцарт, Бетховен). Ядро Нововенской школы составили Арнольд Шёнберг и его ближайшие ученики Альбан Берг и Антон Веберн.

Именно их и причисляют обычно к ведущим выразителям черт экспрессионизма в музыкальном искусстве (с полной отчётливостью эти черты представлены в опере *Альбана Берга «Воцтек»*). И в других видах художественного творчества идеи экспрессионизма получили наиболее сильное выражение именно на австро-немецкой почве.

* * *

Переходя к визуальным видам искусства, обратимся к жанру портрета и зададимся вопросом: как в его рамках можно было передать черты новой, столь суровой и противоречивой реальности.

Кузьма Петров-Водкин писал **«Автопортрет»** в первые послереволюционные годы, и мы видим запечатлённые художником в своём облике заострившиеся черты лица, сильнейшую внутреннюю напряжённость, стоическую готовность к испытаниям, что нашло себя в скупой, сумрачной гамме красок. В это же время *Александр Блок* создавал поэму **«Двенадцать»**, где дух стоицизма и самоотречения зафиксирован в уже приводившихся строках *«Ко всему готовы, // Ничего не жаль»*.

Но что портрет! Оказалось, что на категорически новом языке, отвечавшем жгучим потребностям времени, можно было заставить говорить даже жанр натюрморта. Жанр этот, особенно если вспомнить работы фламандских и голландских мастеров XVII века, всегда отличался претворением несравненного жизнелюбия, передаваемого через изобилие яств и даров природы или через изысканную красоту предметов обихода – то, что дарило наслаждение и отраду. Что же теперь?



Кузьма Петров-Водкин. Автопортрет

В композиции Петрова-Водкина **«Натюрморт. Селёдка»** (1918) перед нами две картофелины, кусок чёрного хлеба, тощая селёдка – то, что для россиянина могло составить целое пиршество в голодные годы Гражданской войны. И это искусство? Да, искусство – искусство оголённой жизненной правды, которая красноречивее любого документа рассказывает о жестоких лишениях времён «военного коммунизма».

Итак, новая реальность – новая эстетика. И такую эстетику задолго до начала XX века формировал голландский художник **Винсент Ван Гог** (1853-1890), у которого она представляла подчас скорее как «антиэстетика».

В этом отношении вряд ли требует комментариев его **«Натюрморт с ботинками»** (1887). Грубая, рваная, изношенная обувь на грязном полу. Совершенно очевидно, что эта работа выполнена с нарочитым умыслом, в пик «искусству прекрасного», она буквально кричит о том, что рядом с красотой и богатством есть скудное, убогое, нищенское существование, есть проклятая проза жизни, её «дно» (то, что несколько позже **Максим Горький** обозначит для России заглавием и сутью пьесы **«На дне»**).



Винсент Ван Гог. Натюрморт с ботинками

Или вот **«Прогулка заключённых»** Ван Гога (1890). Всмотримся в фигуры и лица этих людей, понуро вышагивающих по кругу в мрачном каменном колодце. Как далеки они от мечтаний **Антон Чехова** примерно тех же лет: *«В человеке всё должно быть прекрасно – и лицо, и одежда, и душа, и мысли»*.

Но, как помним, и герои Чехова задыхались среди прозы и убожества жизни. Однако картина Ван Гога значительно шире по смыслу: не только для этих узников, но и для огромной массы других людей жизнь казалась настоящей тюрьмой.

И художник настойчиво, менее всего заботясь об «эстетичности» своих произведений, вешает об уродстве существующего порядка вещей. Именно поэтому излюбленной моделью для него становится он сам.

В **«Автопортрете, посвящённом Гогену»** (1888) мастер не только не приукрашивает, но и дополнительно уродует свой облик, утрируя его специфичность и его дефекты. А деформация различной степени и различной направленности как раз и стала важнейшим знаком искусства XX века. Так Ван Гог уже с середины 1880-х годов открывал в своём творчестве некоторые контуры художественной культуры Модерна.

В те же годы прямые предвосхищения художественного творчества XX столетия обнаруживались и у **Михаила Врубеля**. Взять, к примеру, его **«Автопортрет»** (1885 – бумага, карандаш): так же, как это говорилось о скульптурной группе **«Граждане Кале»**, создававшейся Роденом в то же время, здесь нет ничего от манеры XIX века.

В следующее столетие здесь ведёт прежде всего повышенная, обострённая экспрессия. Общий ракурс (наклонившись к своему отражению, художник почти судорожно вглядывается в себя), характер штриховки, резкие контрасты света и тени, искажение черт лица – всё это передаёт психологическое напряжение на грани патологии и срыва (Врубель словно предчувствует свою судьбу, своё будущее безумие).



Михаил Врубель. Автопортрет

Во врубелевском «**Портрете сына**» глаза этого крошечного существа вовсе не детские – настоящие озёра застывших слёз. Нам вовсе не обязательно знать, что у ребёнка был врождённый дефект (так называемая заячья губа), просто мы видим искривлённую линию рта. Платок, повязанный на шее, словно душит малыша. То есть каждая деталь работает на воссоздание зримой, явственной боли, вызывая у нас чувство глубокого сострадания.

Как известно, главное создание Врубеля – галерея образов Демона. И галерея эта по смыслу своему концентрировалась вокруг мучительных размышлений художника о смысле и ценностях бытия. Демон Врубеля – ум гордый, мятежный, но бессильный перед извечными, неразрешимыми вопросами существования. Потому художник изображает его порой физически сугубо бранным, почти жалким – и тем острее наше сочувствие к нему.

Судьба Демона, как страдающего, одинокого изгоя предрешена: имя ей – неизбежная катастрофа. Этой трагической ситуацией Врубель как раз и венчает свою знаменитую серию. В картине «**Демон поверженный**» (1902) мы видим изломанное тело, брошенное на камни. Однако и в момент гибели из глаз этого безумца исходит испепеляющий взгляд фанатика идеи.



Михаил Врубель. Демон поверженный

Вот то осязаемое воплощение духовного максимализма, который в поэзии рубежного времени своё наиболее законченное выражение получил у *Марины Цветаевой*. И следует подчеркнуть: вслед за Лермонтовым, Врубель силой гения заставил нас воспринимать Демона не как исчадие ада, а как глубоко страдающую и глубоко интеллектуальную личность, которая неизменно находится в состоянии творческого горения и неуспокоенности нравственного поиска.

* * *

Выше уже говорилось о том, что свойственная искусству нового времени повышенная обострённая экспрессия при определённой концентрации переросла в *экспрессионизм* – художественное направление, которое с наибольшей отчётливостью выразило дисгармонию и трагизм человеческого существования

в XX столетии. Оттенки экспрессионизма могли колебаться в достаточно широкой шкале. Отметим в этих колебаниях крайние позиции.

Вариант завуалированного «тихого» экспрессионизма дают некоторые работы *Амедео Модильяни*, ведущего представителя «парижской группы» (так называли итальянских живописцев, обосновавшихся в начале XX века во Франции).

Его портрет «Женщина с галстуком» (1917) парадоксален. Внешне он по-своему даже привлекателен неким изяществом, общим изысканным контуром. Но худоба тела, пряди волос, беспорядочно брошенные на лоб, змеящаяся лента галстука намекают на изломанную судьбу. Главное же, в чём состоит подлинный ужас: не просто потухшие, слепые, а как бы вытекшие глаза (от человека осталась только оболочка – духовное нутро выпотрошено без остатка).



Амедео Модильяни. Женщина с галстуком

И в качестве полюса – вариант открытого, «вопиющего» экспрессионизма. Примером может послужить, пожалуй, самый ранний образец экспрессионизма подобного типа – картина норвежского художника *Эдварда Мунка* «Крик», написанная в том же 1893 году, что и упоминавшаяся Шестая симфония Чайковского.

Небо, земля, вода закручены в вихреобразные линии, а цветовая гамма основана на резко диссонирующих сопряжениях. Суть полотна может быть обозначена через понятие *дорога жизни*, на которой сопоставлены две равнодушно-отчуждённые мужские фигуры вдаль и изогнутая в безумном напряжении, исходящая в крике фигура женщины на переднем плане (в крик превратилось и всё её лицо).

Подобная гипертрофия форм и цвета как раз и позволяла до физиологизма осязаемо выразить ужас, боль, страх, отчаяние, а также всевозможные аномалии и патологии, так часто настигавшие человека XX века.



Эдвард Мунк. Крик

Нам, живущим столетие с лишним спустя, легко видеть и говорить о том, что происходило в начале XX века. Для тех же, кто жил тогда, это было неизмеримо труднее. Поэтому можно и нужно понять некоторые их заблуждения. В одном из таких заблуждений пребывало поколение рубежа XX, то есть поколение тех, кто стоял на самом стыке прошлого и будущего.

Оценивая всё прежнее, они считали, что *«больше так жить невозможно»* – этими словами выразил единодушное мнение Антон **Чехов**. И многие из них уповали на грядущее, призывали *«очистительную грозу»*. Однако суровая явь, пришедшая с новым веком, оказалась слишком далёкой от того, что грезились, она заставила их в ужасе отшатнуться от утвердившейся реальности.

То была настоящая катастрофа того поколения, которое творило Серебряный век и к которому, в частности, принадлежал Иван **Бунин**. Он, кого называли певцом усадебной печали и осенней грусти увядания, в стихотворении с симптоматичным названием *«Запустение»* (1903), поведав о тлене и обречённости уходящего уклада, бодро всматривается в будущее.

*Я жду весёлых звуков топора,
Жду разрушенья дерзостной работы,
Могучих рук и смелых голосов!
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,
Вновь расцвела из праха на могиле.*

Да, автор настроен по отношению к грядущему отнюдь не идиллически (*«Жду разрушенья... пусть даже в грубой силе»*), но, тем не менее, когда он дождался *«звуков топора»* и пережил потрясения революции, вынужден был констатировать о ней: *«Я был не из тех, кто был ею застигнут врасплох, для кого её размеры и зверства были неожиданностью, но всё же действительность превзошла мои ожидания. Зрелище это было сплошным ужасом для всякого, кто не утратил образа и подобия Божия»* (публицистическая книга *«Окаянные дни»*).

И тогда же в рассказе *«Безумный художник»* (1921) Бунин метафорически передал несоответствие ожидаемого и действительного, передал уже в глобальном масштабе, как происходившее в начале XX века со всем человечеством.

По сюжету герой рассказа долгое время вынашивает замысел картины, в которой через рождение Иисуса хочет изобразить *«Рождение нового Человека!»* – так он намеревался озаглавить свою картину. И вот, в невероятном вдохновении художник пишет её всего за одну ночь.

Однако в сравнении с замыслом получается совсем иное: вместо Нового Человека, осиянного божественным светом, полотно оказалось жуткой дьявольской бойней и святотатственным разрушением.

Дикое, чёрно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне.

Над всем этим морем огня и дыма величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нём окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбега подавшись вперёд, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец.

Низ же картины являл беспорядочную грудку мёртвых и свалку, грызню, драку живых, смешение нагих тел, рук и лиц. И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие.

Вот такой, экспрессионистски заострённой предстаёт картина уродств и побоищ начала XX века. И обратим особое внимание на фразу *«сладострастие братоубийства»* – не в этом ли был корень жестокости и жестокосердия нового века? Таким его «почерк» во всей явственности предстал в ходе Первой мировой войны.

В её разгар английский композитор **Густав Холст** создаёт симфоническую сюиту *«Планеты»* (1916). I часть сюиты (*«Марс, несущий войну»*) разворачивается как зримая картина ползущей из сумрака угрожающей силы, олицетворяющей собой неумолимо надвигающуюся военную армаду. В её исключительно жёстких, зловещих, устрашающих очертаниях проглядывает лик всего XX века, предстающего в своей агрессивной милитаризованной сущности.

Продолжение следует.