

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.1>

Демченко Александр Иванович

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

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/9/2020/9/1.html

Источник

Манускрипт

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

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

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

© 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.2020.9.1>

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 четвёртый

Ещё раз вернёмся в Серебряный век на его центральной фазе, то есть на рубеже XX века. Самый обширный, драгоценнейший его «оазис» составили явления, связанные с эстетикой *символизма*. В своём сублимированном виде это означало погружение в мир сокровенного, «заповедного» и восхождение к некоему таинству духа и души.

В числе тех, кто от начала до конца был приверженцем символистской эстетики, – бельгийский литератор *Морис Метерли́нк*, писавший на французском языке. Среди его драм – пьеса-сказка «Синяя птица» (1908). Это слово-цвет стало в его творчестве символом-лейтмотивом. Оно является сквозным и в стихотворении «Оранжевая скуки».

*О, синей скуки в сердце тленье,
Когда в рыданиях луны
Мои мечты просветлены
Прозрачной синевой томленья!*

*Той синей скуки гладь светла,
Как мир оранжереи сонной,
Где в глубине тёмно-зелёной
В квадратах света и стекла*

*Видны огромные растения,
Чьи тени, странно продлены,
Оцепенели, словно сны,
На розах страстного смятенья,*

*И волны, полнясь в тишине,
Слились с луною в небе млечном
В одном рыданье – синем, вечном
И монотонном, как во сне.*

Перед нами типичные «туманности» символизма (особенно если воспринимать подобные стихи на слух) – то зыбкое, таинственное, способное порождать неожиданные, прихотливые ассоциации. И это давало ту желанную прелесть невыразимого, которая позволяла вознестись над миром привычного в мир чарующих иллюзий.

Можно говорить об импрессиивности подобных излияний, если понимать под *импрессией* тонкую игру изменчивых настроений, эфемерных психологических нюансов, мимолётных впечатлений, красочных бликов внешнего мира – всё, что в сумме своей рождает особую поэтику смутного, неясного, зашифрованного, многозначного и нечто неуловимое, ускользающее, летучее, подчас как бы случайное.

На рубеже веков эти импрессионизма наиболее впечатляющее воплощение получили в музыкальном искусстве. И, к слову, лидер композиторов-импрессионистов *Клод Дебюсси* свою единственную оперу «Пеллеас и Мелизанда» создал именно на сюжет Метерлинка. С символизмом он часто соприкасался и в своих инструментальных произведениях.

Обратимся к одной из его фортепианных прелюдий – «**Паруса**». За её изобразительными контурами скрывается настоящий «айсберг» неизъяснимого, трудно познаваемого. Перед нами скорее некое видение – туманное, загадочное, некое таинство зыбких ощущений, заповедных зовов, намекающих на глубины подсознания. Исходящее от этой завораживающей музыки особое очарование – одно из проявлений столь значимой для Серебряного века сферы *поэтического*.

И сразу же о некоторых других приоритетах этой художественной культуры на конкретных примерах из того же вида искусства. Едва ли не самое сильное притяжение она испытывала к *красоте* в любых её проявлениях. Возьмём последнюю оперу *Николая Римского-Корсакова* – «**Золотой петушок**» (1907).

Написанная по сказке Пушкина, она была не только язвительной сатирой на вырождение Додонова царства, за которым стояла монархическая Россия, какой её видел в те годы композитор. Мы находим здесь и великолепное воссоздание атмосферы эстетизма, блистательного артистического мира и прихотливой красоты с её часто экзотической роскошью, чему в данном случае служит восточный колорит.

Это связано прежде всего с образом Шемаханской царицы, и этому образу как раз и посвящено **Вступление** к опере. Кроме всего прочего, ощутим здесь и тот совершенно специфический оттенок, который можно определить обозначением *ядовитая красота* (феномен, не раз заявлявший о себе в поэзии Серебряного века). Чувствуется он в истонченности сплошь хроматизированной звуковой ткани, а также в густой пряности гармоний, словно источающих сладкий дурман изысканных благовоний.

Одной из важнейших доминант художественной культуры Серебряного века было устремление к высотам *духовности*. Наиболее значительное в этом отношении было сделано на почве русского искусства, в том числе русской музыки.

Достигнутое в ней на рубеже XX века справедливо именуют ренессансом духовной музыки. Преодолевая застойно-догматические установки предшествующего периода, композиторы возрождали к новой жизни давние, исконно национальные традиции православия, что определило высокий расцвет хорового пения *a cappella*, связанного с воплощением церковных текстов.

Вершинами художественного творчества в этом русле стали две монументальные партитуры *Сергея Рахманинова* – «**Литургия Иоанна Златоуста**» и «**Всенощное бдение**». Ключевые моменты связаны в них с молитвенным гласом души, возносимым к небесам.

Это особенно явственно в тех случаях, когда солирующий голос как бы парит над тихо вокализирующим хором (пение закрытым ртом). Такое фактурное изложение создаёт иллюзию действия, происходящего под сводами храма, а чистота помыслов человеческих выступает в неразрывном сопряжении с высшей, сакральной красотой.

Так же, как и в других видах художественного творчества лево-радикальной направленности, создатели новой музыки поднимают в начале XX столетия форменный бунт против эстетики Серебряного века и классики в целом. Ниспровергая её, «нигилистическая революция» предавала анафеме былую систему устоев и ценностей, в том числе отвергая красоту и даже духовность в её традиционном понимании.

К стану таких бунтарей принадлежал по ряду позиций и молодой *Дмитрий Шостакович*. В числе его сочинений авангардного плана – опера «**Нос**» по одноимённой повести Н. Гоголя. Высмеивание обывательской стихии, издёвка над её никчёмностью и абсурдностью приобретает здесь временами облик «антикультуры», а гротеск оборачивается порой чуть ли не апологией «подворотни» с характерной для неё имитацией хулиганского освистывания, что так явственно представлено в Увертюре.

* * *

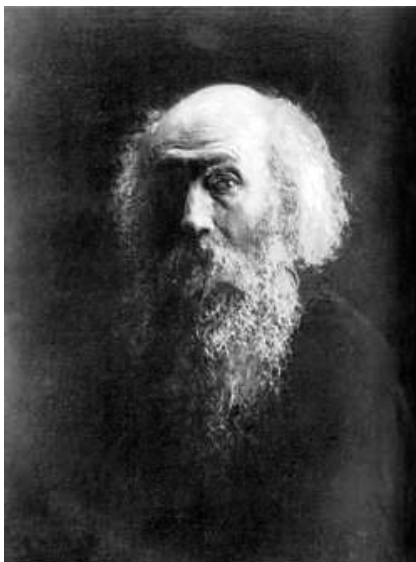
Как уже отмечалось на примере музыкального искусства, важной приметой заката уходящей Классической эпохи стало обострённое ощущение *духовности*. Выдающиеся образцы её преломления на выходе в рубежное время находим в позднем творчестве *Николая Ге*. Обратимся к двум его работам 1893 года. Это тот самый год, когда была создана Шестая симфония Чайковского. И, подобно ей, в них запечатлена трагическая исповедь уходящего XIX столетия.

В «**Автопортрете**» (1893) всклокоченные волосы, тревожно-болезненный блеск глаз, исключительное напряжение каждой черты лица, что подчеркнуто резкими контрастами света и тени – автор предстаёт здесь как старец, могучий духом, но измученный «бессонницей» неотступных и тяжких вопросов бытия. Отсюда та повышенная экспрессия образного строя, которая отмечалась уже неоднократно и которая стала характернейшим знаком поздней классики, переданным затем по наследству эпохе Модерна.

На финише своей жизненной траектории Ге целиком сосредоточился на евангельской тематике, и более того – на том её острие, которое мы обозначаем понятием *страсти Господни*. Претворяя эту тематику во всевозможных ракурсах и поворотах, художник искал решение тревоживших его больших проблем современности. Всмотримся в одну из большой серии подобных работ – «**Голгофа**» (1893).

Последние мгновенья перед распятием. Христос в нестерпимой душевной муке охватил руками голову, вздетую к небесам. Рядом с ним два разбойника, также приговорённые к казни. Их дикие, звериные лица с тупым, бессмысленным выражением несут в себе резкий диссонанс с обликом Иисуса.

Так реализуется мысль о надвигающемся столкновении высокой нравственности с бездуховностью и прогнозируется пришествие «варваров» (нечто подобное отмечалось выше касательно симфонической картины А. Лядова «Кикимора» и рассказа И. Бунина «Безумный художник»).



Николай Ге. Автопортрет

В ходе предшествующего изложения уже не раз приходилось убеждаться в том, какие многообразные проекции может давать на человеческий мир пейзажная картина. В этом отношении, пожалуй, особенно примечательно то, что через пейзаж можно передать ощущение высокой духовности.

Картину «**Над вечным покоем**» (1894) сам *Исаак Левитан* считал центральным своим произведением. Помимо чисто художественных достоинств, справедливость такой оценки определяется и тем, что живописный ряд соединяет и в концентрированном виде подаёт здесь компоненты, которые переходили из картины в картину мастера: высокое небо, широкая водная гладь, речной откос и поставленная на нём церковь.

Сопряжение этих компонентов сублимируется в собирательный лироэпический образ России и ещё точнее – «святой Руси». С данной точки зрения немаловажна такая деталь: эфемерное перистое облачко в голубой выси (почти в центре полотна) может восприниматься как видение духа или лик архангела, витающего в поднебесье.

К этой работе внешне очень близка картина *Николая Рёриха* «**Сумерки**»: те же, только что названные компоненты изображения, к которым на переднем плане добавлена фигура монаха с горящей свечой, что усиливает сакральную направленность образа.

Однако Рёрих принадлежал следующему поколению русских художников, и это сказывается в заострении мотива исхода прежней, «святой Руси» (подчёркнуто колоритом картины, запрограммированным в её названии). И в сравнении с несомненной конкретностью и реалистичностью образа у Левитана (при всей его обобщённости) здесь уже во многое иное видение, подготавливающее условность современного художественного мышления.



Николай Рёрих. Сумерки

Вместе с тем это красочное полотно в своей интерпретации образов зримого мира и по типу условности в равной мере принадлежит и символизму, который рассматривался выше на примерах из литературы и музыки. Законченное представление о преломлении эстетических принципов данного направления дают работы литовского художника и композитора *Микалоюса Чюрлёниса*.

В их ряду и «Стрелец», написанный в типичной для этого автора изобразительной манере, основанной на музыкальных ритмах и на поэтическом преобразении реальных форм. Вот и здесь по исходным «объектам» всё достаточно конкретно: высокий холм, стоящая на нём фигура человека, стреляющего из лука в птицу, парящую над ним.

Однако налёт сказочной фантастики и заведомый гиперболизм в преподнесении названной конкретики (особенно обращают на себя внимание гигантские размеры птицы) выводят в чисто символистскую плоскость, фиксируя запечатление зодиакального созвездия, каким увидел его в своём воображении художник.

Завершая разговор о Серебряном веке, отметим ещё одну существенную линию, свойственную этой художественной культуре. Речь идёт о ярко выраженном тяготении к воплощению *аристократизма* человеческой природы. В жизни рубежной эпохи, очевидно, по-прежнему заметную роль играли носители больших фамильных традиций. Это отчётливо явствует из широкого круга работ, подобных портрету графини Н. И. Головиной (1896), принадлежащему кисти позднего *Ильи Репина*.

Перед нами царственная женщина в своей высокой и гордой красоте. Полотно впечатляет исходящей от портрета светоносной роскошью цветовой гаммы (кипение белого и нежно-розового). Это совершенно иной тип живописной выразительности и, кстати, Репин своего основного «передвижнического» периода никогда не писал таких вещей. Следовательно, и в его творчестве произошёл поворот к новой образности, который отмечался выше, к примеру, в эволюции поздних И. Шишкина и О. Ренуара.



Илья Репин. Графиня Н. И. Головина

* * *

Продолжая разговор о столь ценимом в атмосфере «серебряного века» аристократизме, следует заметить: пожалуй, ещё более пленяло человека того времени то, что мы называем *духовным аристократизмом*. То есть то, что давалось не знатностью происхождения, а не зависящими от родовитости природной одарённостью и благоприобретённым интеллектом и что делало носителя этих качеств представителем подлинной элиты общества. Вот почему живописцы так часто находили желанные для себя модели среди поэтов, музыкантов, артистов, художников.

Борису Кустодиеву замечательно удалось передать внешнее обаяние и внутреннюю притягательность персонажа картины «*Иван Билибин*» (1901). Эта притягательность во многом определяется тем, что Билибин был одним из «мирискусников». Данное обозначение участников элитарного художественного объединения «Мир искусства» несло в себе и некий ценностный оттенок: искусник, искусный, знаток своего дела. А главным делом Билибина стало филигранно-орнаментальное искусство книжной иллюстрации, где он являлся выдающимся мастером.

Всеми, о чём говорилось в отношении Серебряного века, современное искусство на стадии его становления противопоставило иные эстетические принципы, выступив против только что рассмотренного аристократизма, против символистской размытости, неопределённости, многозначности, против красоты и духовности в их классическом понимании и т.д.

Помимо бунта против традиции как таковой (что могло доходить до провокативных форм эпатажа), определяющим для художественной культуры начала XX века стал поиск новой *простоты, ясности и отчётливости*, что в предельном варианте оборачивалось откровенным опрощением или схематизмом.

Допустим, *Пабло Пикассо* в своём «Автопортрете» (1906) в полной мере демонстрирует ту условность изображения, о которой шла речь в отношении его картины «Ребёнок с голубем». И по рисунку, и по цвету исполнение даёт максимальную степень определённости, доводимой до однозначности.



Пабло Пикассо. Автопортрет

Сказанное отнюдь не означало исключения определённой поэтичности образов. Скажем, у того же Пикассо так называемого *голубого периода* в подборе персонажей, в характере рисунка и ауре цвета присутствует своеобразная грация, даже изысканность.

Но если, к примеру, взять такую известнейшую работу данного этапа, как «*Девочка на шаре*» (1905), то обнаружим безусловное преобладание весомых, даже грузных угловато-грубоватых очертаний, передающих абсолютную материальность и осязаемость предметного мира. Не случайно поданный первым планом могучий торс циркового атлета занимает едва ли не половину всего холста.

Но на пути утверждения таких качеств, как осязаемость и материальность, Пикассо идёт дальше. Он стремится выявить «корневую» подоплёку предмета и живого организма. Достаточно сопоставить две его работы одного и того же 1910 года, выполненные по одной и той же модели – ею стал друг художника Амбруаз Воллар.

Оценивая «*Портрет Амбруаза Воллара*», сделанный в жанре рисунка, трудно представить себе лучшее доказательство того, что Пикассо, как художник-профессионал самого высокого класса, умел всё, мог работать в любой манере. В данном случае перед нами превосходный портрет-набросок, выполненный с соблюдением всех норм реалистического изображения: линия, объём, светотень, перспектива, предметная среда.

И при всём том это реалистичность современного толка, а не просто повторение уроков прошлого. Подобный почерк в достоверной передаче природы можно считать эталоном на весь XX век, имея в виду раскованность рисунка, графическую остроту и динамичность контура.



Пабло Пикассо. Амбруаз Воллар (кубистический портрет)

Тогда же Пикассо создал знаменитый кубистический портрет Амбруаза Воллара. В чём-то, по самым общим очертаниям лица, мы можем узнать заявленную модель. Но целое предстаёт как хаотичное нагромождение геометрических форм, по которому можно только догадываться о конфигурации персонажа, знакомого нам по только что виденному рисунку.

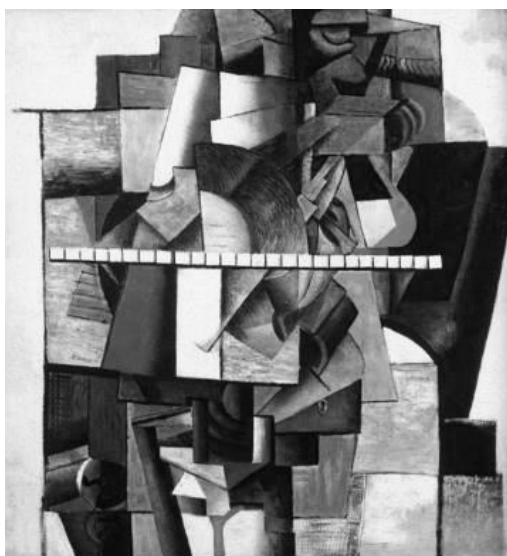
Этот портрет был одной из кульминаций *кубизма*, и важнейшая цель данного направления состояла в стремлении проникнуть в «атомистику» явления, разложить его на составные части и частицы, разять, расчлнить и тем самым вскрыть подоснову. Вот для чего необходимо было разложение-рассечение объекта на отдельные плоскости, объёмы и сегменты.

Закономерность подобного стремления, так дерзко заявившего о себе в начале XX века, подтверждается тем, что по тому же пути пошли и многие другие талантливые живописцы. Среди них был и лидер русского авангарда *Казимир Малевич*. Он настойчиво вёл собственный художественный поиск, который своё предельное выражение получил в картине-манифесте «**Чёрный квадрат на белом фоне**» (1913).

В сравнении с кубизмом Пикассо, его вариант абстрагирования природы был основан на ещё более жёсткой геометризации форм. Посредством этого, сознавая что или нет, Малевич «анатомировал» в современнике такие качества, как примат *ratio* и переусложнённость внутренней организации человека, всецело занятого всевозможными расчётами и аналитическими операциями.

Именно таким представлен в одном из портретов 1913 года ближайший соратник Малевича по «футуристическому» движению:

- от его реального облика модели сохранена (да и то очень условно) только левая верхняя часть головы с аккуратным пробором;
- на заднем плане угадываются очертания чёрного мольберта – это атрибут профессии;
- остальное – «вавилонское столпотворение» всевозможных геометрических фигур, прочерчиваемое по центру узкой полосой большой линейки, составленной из сегментов, напоминающих клавиши рояля (художник М. Матюшин был и композитором).



Казимир Малевич. Художник М. В. Матюшин

* * *

По показаниям искусства начала XX века, при всех своих сложностях и противоречиях мир стал более объёмным и многообразным, развитие его неизмеримо более интенсивным, а существование человека обрело большую насыщенность, и его «система координат» раздвинула свои параметры вширь и вглубь.

Рассмотрим один из этих параметров на примере стихотворения *Александра Блока* «**О, весна без конца и без краю...**». Вчитываясь в него, удаётся зримо представить формировавшуюся в начале века во многом парадоксальную диалектику *всеприятия бытия*. Это определяется ключевой установкой, зафиксированной в словах «*Принимаю тебя, неудача, // И удача, тебе мой привет!*». В блоковской драме «Роза и крест» на этот счёт даётся сверхлапидарная формула: «*Радость-Страданье одно!*». И припомним уже слышанное выше из Редьярда Киплинга: «*И будешь твёрд в удаче и несчастье, // Которым, в сущности, цена одна...*». В приводимом ниже (в сокращении) стихотворении Блок как бы утверждает: да, я знаю, что в этой жизни есть всё – высоты и «дно», окрылённость и приниженность человеческая, вера и безверие, добро и зло, и я во всеоружии готов к встрече со всем этим, сознаю необходимость жить в неисходной привязанности-вражде, любви-ненависти.

*О, весна без конца и без краю,
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!*

*Принимаю пустынные веси
И колодцы земных городов!
Осветлённый простор поднебесий
И томления рабых трудов!*

*И встречаю тебя у порога –
С буйным ветром в змеиных кудрях,
С неразгаданным именем Бога
На холодных и сжатых губах...*

*Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами – хмельная мечта!*

*И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель – я знаю –
Всё равно: принимаю тебя!*

Совершенно очевидны непрерывные столкновения антиномий-противопоставлений («Принимаю пустынные веси // И колодцы земных городов! // Осветлённый простор поднебесий // И томления рабых трудов!»). В этом приятии в неразрывном сопряжении выступают юношески-восторженное и сурово-мужественное: «О, весна без конца и без краю, // Без конца и без краю мечта! // Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! // И приветствую звоном щита!» – воинственный настрой заключения строфы подтверждается позже ещё настойчивее («Перед этой враждующей встречей // Никогда я не брошу щита...»).

Причём эта воинственность соединяется с прокламируемой неоднозначностью облика героя, готового бросить вызов даже небу («И встречаю тебя у порога – // С буйным ветром в **змеиных** кудрях, // С неразгаданным именем Бога // **На холодных и сжатых губах...**»). Последняя строфа, выводя к итоговому обобщению, звучит с максимальной определённой и остротой: «И смотрю, и вражду измеряю, // **Ненавидя, кляня и любя:** // За мученья, за гибель – я знаю – // **Всё равно: принимаю тебя!**».

Вот такая сложная, всеобъемлющая диалектика взаимоотношений индивида с окружающим миром. Остаётся сказать, что стихотворение это входит в цикл, название которого не менее сильно и резко утверждает напряжённейший «тон» современного бытия и парадоксальную двойственность его взаимосвязей – «**Заклятие огнём и мраком**» (1907).

И последнее. При всей своей негармоничности и взрывоопасной конфликтности кардинально обновляемый мир содержал в себе достаточно весомую потенцию здоровых, жизнелюбивых начал. Они более всего были отмечены при рассмотрении юношеской тематики, но и за её пределами немалое смыкалось с тем бодрым, светлым и радостным, что провозгласил в самом начале XX века русский поэт **Константин Бальмонт** в программной для себя книге стихов «**Будем как Солнце**» (1903).

Кроме того, всё вышеизложенное было построено в основном на сопоставлении контрастных сущностей, так или иначе связанных с расслоением художественного потока на принадлежащее уходящей Классической эпохе либо утверждавшемуся Модерну. Но не менее внушительный пласт искусства составляли многообразные явления, в различных пропорциях и вполне гармонично соединявшие в себе традиционное, сохраняющее жизнеспособность и современное, только что нарождающееся.

Именно такова по образному строю и стилистике музыка, которую хотелось бы привести в заключение обзора художественной культуры начала XX века – финал **Скрипичного концерта** (1903) финского композитора **Яна Сибелиуса**.

В этой музыке, помимо яркой выразительности, пленяет именно баланс в сопряжении классического и нового – баланс разумный, выверенный, убедительный. В ней совершенно очевидна преемственность (в частности, заметны явственные переключки с «Венгерскими танцами» Брамса), но вместе с тем насколько упругим оказывается ритмический пульс, насыщенный острыми синкопами и дающий ощущение энергетики нового типа, и как по-хорошему экспансивна звуковая ткань с большими интонационными скачками и с её общей раскованностью, терпким колоритом.