

RU

Модерн II (середина XX века) – магистралей художественного творчества

Демченко А. И.

Аннотация. 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, Модерн I (начало XX века).

EN

Modernity II (Middle of the XX Century) – Artwork Directions

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column continues publication of a large series of artistic-historical essays which consecutively consider the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque Epoch, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism Epoch and Modernity I (Early XX Century) were examined in previous essays.

Очерк второй

Определяющим качеством основного массива произведений середины XX века являлась их *реалистическая направленность*, что было почти неразрывно связано с безусловным *демократизмом* художественного мышления как такового и соответствующим способом подачи художественного материала. Вот почему центральной фигурой искусства тех лет становится обыкновенный человек, рядовой современник.

Всё это особенно очевидно в бесчисленных образцах литературы и кино, наиболее широко представленных в СССР. Не столь отчётливой данная тенденция была в других видах искусства, но и в них она являлась несомненно доминирующей.

Если обратиться к музыке, то, к примеру, впечатляющее воплощение темы простого человека с отвечающим ей подчёркнутым демократизмом художественного высказывания находим в вокальном цикле *Георгия Свиридова «Песни на слова Роберта Бёрнса»*. В стихах шотландского поэта русский композитор нашёл для себя всё необходимое, чтобы раскрыть полный спектр граней положительного народного характера.

Портретируется человек сильный, мужественный, прямодушный, при всей простоте и ясности жизненного ощущения способный глубоко мыслить и чувствовать. А яркий рельеф мелодики, чёткость жанровой основы, опора на сюжетную повествовательность обеспечивают выпуклость и зримую конкретность образа.

Свиридовский цикл был написан в 1955 году, когда рассматриваемый период уже близился к своему завершению. Почти за два десятилетия до того немецкий композитор *Карл Орф* в близкой стилевой манере и в прямой опоре на различные традиции, в сущности, первым для данного периода вдохновенно опозитизировал стихию народной жизни, раскрыв её в самом широком диапазоне всевозможных проявлений. Это было сделано в грандиозной по масштабу сценической кантате *«Carmina burana»* (Кармина бурана), что в переводе означает *«Баварские песни»*.

Объективности ради следует признать, что создавался этот шедевр именно в Баварии, в её главном городе Мюнхене, который был, как известно, гнездом гитлеровского фашизма, и создавался как раз во времена абсолютного господства нацистского режима – таким образом, нельзя согласиться с распространённым мнением, что в те годы настоящее искусство в Германии умерло. Одна из характернейших страниц этого произведения,

выдающая чисто немецкое происхождение воспроизводимого здесь народно-песенного материала, на который композитор опирается самым широким образом – № 7 «*Floret siva*».

Реалистические предпочтения времени властно захватывали в свою орбиту даже тех, кто по эстетическим позициям находился в противоположном лагере искусства.

К примеру, теперь и французский художник *Анри Матисс*, этот бывший лидер фовизма, может умерить свои склонности к условной деформированности фигур и дразнящей вакханалии красок, чтобы в зарисовке «*Синие глаза*» (1935) достаточно скупыми средствами передать обаяние модели, отнюдь не претендующей на нечто из ряда вон выходящее – нет, всё здесь обычно, скромно, повседневно.

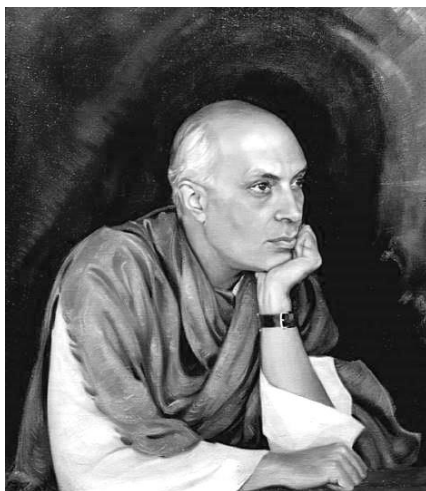


Анри Матисс. Синие глаза

Теперь и *Пабло Пикассо* может увидеть себя как вполне обыкновенного, заведомо скромного человека, представленного в повседневном, вполне прозаическом существовании. Своим «*Автопортретом*» (1929) он как бы говорит: «*В конечном счёте, я такой же, как все*». Или словами древнегреческого философа, которые обычно приписывали Карлу Марксу: «*Я человек и ничто человеческое мне не чуждо*». Или ещё, перефразируя заголовок известной пьесы Брехта: «*Что тот француз, что этот*» (художник изобразил себя в облике типичного рядового парижанина).

В эти годы многие стремятся к безусловной достоверности изображения – вплоть до той грани, когда оно начинает походить на фотографию. Разумеется, в первую очередь это касается портретного жанра. Обратимся к работам сына *Николая Рёриха*, *Святослава*, который основную часть жизни провёл в Индии. По натуре своей он был несомненно романтиком. Но запросы времени побуждали его работать в той сугубо реалистической манере, которую находим в портрете «*Джавахарлал Неру*» (1942).

Джавахарлал Неру вошёл в историю как «*строитель новой Индии*», борец за её независимость, её политический кумир. Его высочайший авторитет подкреплялся тем, что он был человек высоких добродетелей, большой внутренней красоты. И это хорошо чувствуется в портрете – при том, что Неру изображён совершенно реально и очень обыкновенно, без малейшей патетики.



Святослав Рёрих. Джавахарлал Неру

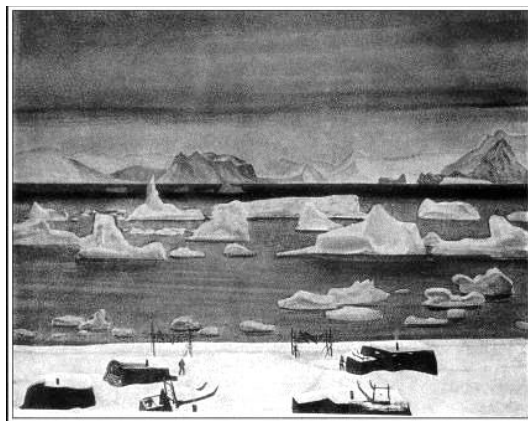
И всё-таки, как правило, художники оставались художниками, а не становились «фотографами». И потому они нередко склонялись к тому, что можно назвать *поэтическим реализмом*. Показательна в этом отношении другая работа кисти *Святослава Рёриха* – «*Девика Рани Рёрих*» (1946), портрет его жены, выдающейся индийской киноактрисы, внучатой племянницы писателя Рабиндраната Тагора.

Достоверно-точное изображение молодой женщины поэтично уже само по себе по выражению лица и повороту фигуры с накиннутым на неё жёлтым сáри (деталь национального костюма – длинная полоса ткани, обёртываемая вокруг тела). Но вдобавок всё это сочетается с живописнейшей «раскраской» окружающей её зелени (начиная с букета цветов в руках). И портрет перерастает в обобщающий образ – образ удивительно-го, цветущего, благоухающего края.

* * *

Неповторимые ракурсы поэтического реализма дала живопись американского художника *Рокуэла Кента*. Он открыл для искусства суровую красоту Севера, воссоздавая в романтизированных тонах величественность льдов и скал, широту бескрайних водных просторов.

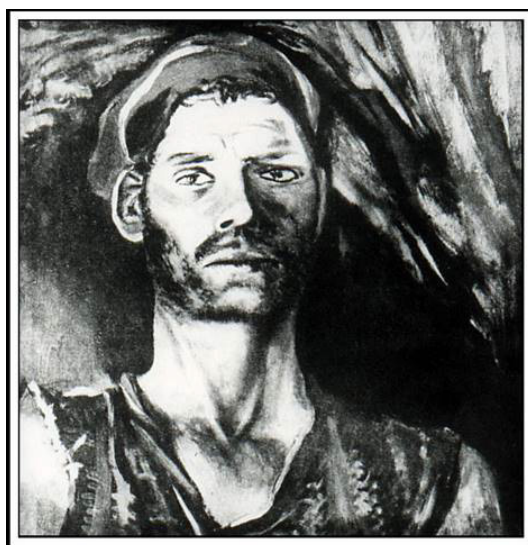
Подобно упоминавшемуся выше вокальному циклу Свиридова «Песни на слова Роберта Бёрнса», работы Кента, подобные картине «**Ноябрь в Северной Гренландии**» (1930-е годы), внешне очень ясные и простые по рисунку и колориту, но в них есть большая внутренняя сила и глубина.



Рокуэл Кент. **Ноябрь в Северной Гренландии**

И почти всегда в этом громадном, холодном и белом безмолвии присутствует человек – простой труженик с его непоказным мужеством, терпеливостью и непоколебимым спокойствием, что находим, к примеру, в картине «**Эскимос в каяке**» (1933, каяк – длинная узкая лодка). Трудную долю такого труженика Рокуэл Кент изведal на себе сполна, поскольку был в своё время плотником, рыбаком.

Реализм мог быть и совершенно иным – то, что в отношении отдельных произведений Брехта было обозначено как *жёсткий реализм*. Именно в такой плоскости развивался итальянский *неореализм* – как в кино (фильмы Р. Росселлини, Л. Висконти, В. Де Сика, Д. Де Сантиса и др.), так и в живописи, где особенно выделились работы *Ренато Гуттузо*. Их отличает исключительная суровость, даже некая «оголённость» в изображении простого люда с его угрюмой тоскливостью от бесконечного, каторжного труда – см. такие показательные рисунки, как «**Головы крестьян**» (1950) или «**Горняк**» (1953).



Ренато Гуттузо. **Горняк**

Другую грань неореализма находим в картине Гуттузо «**Человек, пересекающий площадь**» (1958). Заведомо будничная жизнь человека, его обыденное, повседневное существование в самых непритязательных

сторонах передаётся через фигуру мужчины в затасканной одежде, донельзя озабоченного, ушедшего в тягостные мысли, придавленного житейской суетой.

Увиденное в полотнах Рокуэла Кента и Ренато Гуттузо вплотную подводит нас к столь распространённой тогда теме простого человека – теме, в которой своё концентрированное выражение нашла реалистическая и демократическая направленность искусства первой половины XX века.

Как нетрудно предположить, тема эта самое широкое хождение получила в творчестве художников «*страны Советов*», где она всячески поддерживалась и поощрялась. При всей идеологической ангажированности, лучшие из живописных работ, посвящённых простому труженику как едва ли не главному лицу отечественного искусства тех лет, согревают безусловная сочувственность изображения и сильный позитивный заряд.

В этом отношении совершенно показательны картины *Аркадия Пластова*. В центре его творчества была жизнь людей современной русской деревни. В числе характерных работ можно назвать «**Колхозный ток**» (1953) и «**Ужин трактористов**» (1951).



Аркадий Пластов. Ужин трактористов

Живопись Пластова неотрывна от народной жизни в самом прямом значении этого слова. Он жил и работал в селе, где родился (в селе Прислониха в Поволжье, как писатель *Михаил Шолохов* в станице Вёшенской на Дону). Поэтому столько подлинности и непрдуманной поэзии в его звучных по колориту, абсолютно реалистичных полотнах, подобных картине «**Сенокос**» (1945).

На долю живущих в середине XX века выпали самые суровые испытания. В тревожной, взрывоопасной атмосфере этого времени, чреватой страшными катаклизмами, главным из которых стала Вторая мировая война, в условиях разгула антигуманизма (об этом ниже) основная масса людей всеми силами души стремилась к миру, покою, гармонии, через которые как раз и утверждала себя естественная человечность.

Опера *Тихона Хренникова*, посвящённая событиям Гражданской войны, носит симптоматичное название – «**В бурю**» (1939). Происходящее в ней, конечно же, воспринимается как проекция на трудные 1930-е годы, когда создавалась эта опера.

И в своём пути сквозь бури и грозы времени коллективный герой оперы жадно тянется к тому, что выражено в тексте крестьянского хора: «*Пахать бы теперь – весна, благодать... // Тепло да дожди, туманится пар... // Эх, мир бы теперь!*». Эти слова уместно было бы произнести и не без доли пафоса, но композитор распел их в данной сцене удивительно тихо и сокровенно.

* * *

Воспринимая 1930-1950-е годы в призме искусства, следует признать, что то была эпоха грандиозная, титаническая. Однако эта грандиозность и этот титанизм проявили себя преимущественно со знаком «минус» – негативный потенциал XX века как такового сказался на существовании данного исторического этапа со всей отчётливостью.

Начнём с того, что рассматриваемый период вошёл в летопись человечества как время исключительно активного разворота тоталитарных режимов. Раскрывая обличье *тоталитаризма*, творцы искусства констатировали присущую ему силу – силу властную, надличную, колоссальную, всеподавляющую. Эта сила требовала безоговорочного подчинения, иначе она попросту сметала, растаптывала, уничтожала. И можно понять тех людей, которые были вынуждены идти на неизбежные компромиссы, делать уступки совести и собственным убеждениям хотя бы из соображений элементарного выживания.

Согласно анализу художественного творчества, за этой силой стояло нечто большее – некая данность, претендующая на значение объективной необходимости, вследствие чего уместно такое её определение: *императив Истории*. Выступая в качестве веления времени, эта данность облекала себя в одеяния мрачные, устрашающие и вместе с тем импозантно-величественные.

Со всей явственностью контуры подобного образа удалось запечатлеть в музыке, поскольку этот вид искусства располагает особой способностью создавать обобщения на уровне абстрагированных сущностей. В отношении «повелительности», как качества данной образности, уместно сослаться на характерное обозначение одной из лейттем балета *Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта»* (1936).

Впервые она появляется в сцене «Приказ Герцога». Герцог выступает здесь олицетворением верховной воли и непререкаемого диктата. И его *приказ* реализуется в музыке через напластования невероятно массивных, резко диссонирующих звучностей. Благодаря гиперболизму этих низвергающихся звуковых глыб создаётся впечатление роковой неотвратимости, обрушивающейся свыше на человеческие судьбы.

С наибольшей полнотой средствами музыкального искусства исследовал феномен императива Истории, как и вообще всю проблематику тоталитаризма, *Дмитрий Шостакович*. Его никак нельзя заподозрить в симпатиях к господствующему тогда политическому режиму, жертвой которого он не раз оказывался.

Тем не менее, композитор находит в себе силы для беспристрастного художественного показа не только отталкивающих его сторон, определяемых антигуманной, варварски-сатанинской «волчьей» моралью, но и для обрисовки его блистательно-импозантного «фасада».

То и другое Шостакович впервые во всей зримости и осязаемости раскрыл в **Четвёртой симфонии** (1936). Осознав в ходе репетиций всю беспощадную глубину проведённого «расследования», он в целях самосохранения вынужден был отменить исполнение произведения, и его премьера состоялась только три десятилетия спустя.

То, что можно услышать в финале этой симфонии, знаменовало триумф «сталинской эпохи» (почти в такой же степени можно говорить и о триумфе Третьего рейха в Германии тех же лет). Воссозданный здесь чрезвычайно впечатляющий образ олицетворяет собой тяжёлую, фатально-неумолимую поступь некой исторической громады. Это триумф, наполненный колоссальным внутренним напряжением, требующий для себя жертв и жертвенности.

Через подобную настроенность передавалась способность тоталитарной системы концентрировать все ресурсы нации и сосредоточивать их в определённом направлении. А главным направлением, что было прямым следствием самой природы тоталитаризма как такового, являлась планомерная и всеохватывающая *милитаризация*.

В этом состояла ещё одна историческая закономерность эпохи и ещё одно её великое бедствие. Бедствие, обернувшееся *Второй мировой войной*. Чтобы представить масштабы «грандиозности» и «титанизма» данного события, стоит напомнить некоторые цифры: в неё было вовлечено 72 государства, под ружьё поставлено до 110 миллионов человек, погибло около 75 миллионов (то есть в семь раз больше, чем в ходе Первой мировой войны), из них примерно 26 миллионов приходится на нашу страну.

Выше уже упоминалось знаменитое **«Болеро»** французского композитора *Мориса Равеля*, написанное в 1928 году. Это был прямой и точный прогноз нарастающего потока военных приготовлений. Одновременно здесь нащупана особая диалектика «прорастания» Молоха войны из поначалу вроде бы совершенно безобидного и даже обаятельного исходного образа-зерна (позже это могло найти себя и через воспроизведение эволюции от детских игр в войну к её вполне взрослой, чудовищной личине реального уничтожения).

Действительно, открывается «Болеро» тихим и нежным *solo* флейты, созвучным природному миру своей мягкой пасторальностью. Единственное, что настораживает с самого начала – это непрерывная дробь малого барабана; в партитуре он обозначается как *tamburo militare*, то есть *военный* барабан. И затем, по мере присоединения всё новых и новых инструментов, в ходе неуклонного фактурно-динамического нагнетания звучание доводится до оглушительного *tutti* с «рёвом» медных и нестерпимым грохотом батареи ударных.

Так, постепенно приобретая глобальные очертания, этот музыкальный образ начинает олицетворять собой поступь кованого сапога, монстра военизированной армады, шествующей грозно и неумолимо, готовой поработить весь мир. Чтобы почувствовать в этой популярнейшей оркестровой пьесе зловещий, устрашающий итог, нужно внимательно вслушаться в её завершающие такты.

Моделируя процесс коренной трансформации исходного тематического зерна, Равель воспользовался классической формой вариаций на неизменную мелодию, преобразуя эту форму в характере жёсткой конструктивной заданности, что было столь созвучно современности.

Тринадцать лет спустя точно таким же образом, на основе того же композиционного принципа *Шостакович* претворил ту же диалектику превращения примитивного полуигрушечного марша в бездушно-грохочущий натиск бронированных чудовищ – имеется в виду не менее знаменитый «эпизод нашествия» из **Седьмой симфонии**.

* * *

Военные грозы современности искусство тех десятилетий нередко преломляло в призме исторической тематики. В предвоенные, а затем в военные годы оно постоянно обращалось к прошлому, в котором черпало для себя вдохновляющие примеры ратного подвига и высокого представления «о мужестве, о доблести, о славе» (как определил это когда-то Александр Блок).

В обиход отечественной живописи этого времени полноправно вошли большие полотна с широким панорамированием стана русского воинства – так представал укрупнённый эпос страны, поднявшийся на защиту своих рубежей.

В многофигурной композиции Александра **Бубнова** «Утро на Куликовом поле» (1943-1947), выдержанной в широкой живописной манере, обращает на себя внимание облик могучего всадника на белом коне – так изображён Дмитрий Донской, зорко всматривающийся вдаль, за пространство холста, где, как следует вообразить, расположилось вражеское войско.



Александр Бубнов. Утро на Куликовом поле

Аналогичное художественное решение можно отметить в целом ряде произведений исторического жанра, в том числе в работе Владимира **Фаворского** «Битва» (1937), которая является одной из иллюстраций к нашему древнему манускрипту «Слово о полку Игореве». В исполнении этой гравюры выдающийся мастер оформления книги соответствующий образом подчеркнул такие черты, как суровый лаконизм и строгая классичность.

Кстати, создавался данный шедевр в том же году, что и знаменитый фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский» с музыкой С. Прокофьева. Прокофьев на её материале сформировал масштабнейшую кантату аналогичного названия, что вместе с фильмом Эйзенштейна и иллюстрациями Фаворского составило грандиозный художественный пролог предчувствия надвигающейся войны.

В подобных вещах через обрисовку воинства с возвышающейся над ним фигурой полководца всемерно утверждалась идея безусловного единения большой людской массы и её вождя. В этом нетрудно усмотреть проекцию того, что отмечалось выше в общеисторическом масштабе – столь характерное для тоталитарных режимов стремление превратить национальную общность в «железный» монолит. Однако в данном случае, в контексте патриотических побуждений, подобное приобретало несомненную оправданность и истолковывалось в сугубо позитивном ключе.

В связи с теми же побуждениями искусство не раз акцентировало мысль о значимости отдельно взятой крупной исторической личности, которая фокусирует в себе устремления нации и в час испытаний берёт на себя всю полноту ответственности. Таков принадлежащий Павлу **Корину** триптих «Александр Невский», созданный в кульминационный момент Великой Отечественной войны (1942-1943).

Образ, составивший центральную часть триптиха, являет собой олицетворение гневной решимости и непреклонного, «стального» мужества – фигура целиком закована в кольчугу и латы. Перед нами современно поданный облик могучего русского витязя, что выявлено через фресковую манеру письма и по-особому точёный рельеф (изображение напоминает скульптурный монумент). Свойственные данному образу предельная волевая собранность и высокое духовное напряжение передаются подчёркнутой строгостью композиции и суровым блеском насыщенного цвета.



Павел Корин. Александр Невский (центральная часть триптиха)

С первых дней Великой Отечественной войны художники начали трудиться над созданием всеобъемлющей летописи происходившего тогда. Исходным моментом этой летописи стало то, что великий испанский художник Франсиско Гойя когда-то обозначил названием своего большого цикла офортов – «Бедствия войны».

В картине «Фашист пролетел» (1942) бесхитротный сюжет подан в ракурсе характерной для Аркадия Пластова крестьянской темы:

- на горизонте – улетающий вражеский самолёт;
- в берёзовом перелеске – разбредшееся, наполовину погибшее стадо;
- на переднем плане – уткнувшийся лицом в землю бездыханный мальчик-пастушок и собачонка, лающая вслед улетающему самолёту.

Всё предельно просто и обыденно, но можно ли с более щемлящим чувством рассказать о невинных жертвах войны?!

И можно ли при той же простоте сюжета и художественных средств более выразительно передать внутреннюю силу русского характера, его непоказной героизм перед лицом врага, чем сделано это в картине Сергея Герасимова «Мать партизана» (1943)?!

В сопоставлении двух фигур переднего плана (босая крестьянка в бедной, домотканой одежде и эсэсовец с бычьей шеей и с хлыстом в руках) передано противостояние «фашистской силе тёмной» (слова из песни А. Александрова «Священная война», ставшей музыкальным знаменем Великой Отечественной войны). И сколько стойкости, спокойного непокорства в лице и позе этой русской женщины!



Сергей Герасимов. Мать партизана

Окончание следует.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Опубликовано (published): 30.11.2020.