Министерство общего и профессионального образования Российской Федерации

САМАРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ЭКОНОМИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ

**Р Е Ф Е Р А Т**

**по истории мировой и отечественной культуры**

**на тему: “Движение модернизма в русской живописи”**

Студентки 2 курса дневного факультета специальности

“Бухгалтерский учет и аудит в промышленности”, группы 2

Самара

1997

В 90-х гг. XIX в. в Европе стал складываться новый стиль—модерн. Определилась программа нового искусства. Его идеолог А. Ван де Вельде писал в 1894 г.: “...художники, слывшие до сих пор “декадентами”, превратились в борцов, которые кинулись в поток новой, многообещающей религии”.

Стиль модерн рождался в атмосфере глубокой неудовлетворенности существующим искусством. Романтизм, некогда обещавший так много, остался лишь прекрасной эстетической утопией: на самом деле из грандиозных проектов создания искусства будущего, о чем так страстно говорили его теоретики, мало что воплотилось в жизнь. Постепенное осознание этого факта вело к кризису романтических идей, ставшему особенно заметным в середине века. Художникам открывались иные горизонты: и реализм, и натурализм, и импрессионизм, бурно развивающиеся в изобразительном искусстве и литературе, привлекли внимание наиболее одаренных мастеров. Однако по-прежнему хаос господствовал в архитектуре, глубокий упадок наблюдался в области прикладных искусств, да и синтез искусств оставался проблематичным. Чувство неблагополучия не покидало многих, и не случайно “Ревю женераль де л'Аршитектюр” в 1868 г. задался вопросом: “Как вывести наши искусства из той трясины, в которую они погружаются все глубже и глубже?”

Позитивистской эстетике, принявшей как должное и реализм и эклектику, на этот вопрос было трудно найти ответ. Только умы, обуреваемые чувством “исторического”, хотели нового. Тут вспоминаются пророческие мысли Г. Земпера, Э. Ж. Виолле ле Дюка, Д. Рескина, У. Морриса, Э. Фромантена, Р. Вагнер, авторитет которого был достаточно силен, напоминал, что еще не все потеряно, и мечта об универсальном синтезе искусства может осуществиться в будущем.

В таком “духовном” климате и рождался модерн — стиль, который словно был призван осуществить то, что обещал романтизм; и он действительно активно проявил себя в областях, которые остались романтизму недоступны: в архитектуре, в синтезе искусств, в обновлении декоративно-прикладных ремесел. Казалось, задача будущего искусства проста: соединить эстетические программы с практическими завоеваниями промышленного

столетия. Однако удивительно сложной стала реализация такой задачи, да и возможность ее решения часто ставилась под сомнение.

Модерн — особый тип искусства, поставивший своей целью перевернуть сложившуюся еще со времен Возрождения традицию европейского искусства. По мысли многих ведущих теоретиков стиля модерн. Ренессанс и последующие этапы искусства были ошибкой, после чего художественная культура пошла по “ложному” пути. Они декларативно объявляли “смерть” такого искусства и культуры, призывали начать все сначала, говоря о собственном “Ренессансе”, который должен был заменить старый, “ложный” Ренессанс. Позиция их, вызывающая порой лишь ироническую улыбку, становится понятнее, если вспомнить, что они были свидетелями и неоренессанса, и необарокко, и неоклассицизма, и “второго” рококо. Говорилось, что эпоха Возрождения породила манию стилизаторства, которая погубила или могла погубить прошлый век. Следовательно, предполагался поиск более “органичного” развития искусства, который бы игнорировал реальный исторический процесс. Для осуществления этого была необходима громадная концентрация идей и творческих сил.

По сложившейся традиции модерн часто рассматривают или слишком формально как систему орнаментации, или слишком “философично” как проекцию на искусство идей А. Бергсона, 3. Фрейда, Ф. Ницше, Т. Липпса, русского “философского Ренессанса”. И то и другое неверно. Модерн не сводится к декоративизму или к ряду тенденциозно отобранных имен мыслителей. Его своеобразие заключалось в том, что он сам был или хотел быть “художественной философией”, выраженной несколько запутанным языком символизма. Краткая эпоха модерна богата теоретическими манифестами, призывавшими к “тотальному обновлению искусств”. Произведения модерна обладали богатым смысловым фоном, неким “семантическим” дном, где форма лишь указывала на него. Поэтому модерн — система “говорящих” форм; и каждый арабеск обрамленная плоскость, красочное пятно—только буква в гигантском словаре. Невольно хочется задать вопрос: что же все-таки в таком случае хотел сказать модерн? Забегая вперед, можно предположить, что модерн проектировал воспитание особого типа человека, которого в социальной природе тех дней не существовало и, как мы понимает теперь, существовать и не могло. Из этого факта вытекает вся суть модерна с его программностью и противоречиями, “странностями” и утопичностью.

Модерн предложил грандиозную “перестройку”- искусства. Однако многое оказалось нереализованным, и самое существенное то, что стиль этот просуществовал недолго, всего около 10— 15 лет. Противоречия, вызванные объективными причинами развития общества. Преодолеть которые мечтал новый стиль, привели его к скорой гибели. Эти противоречия, неразрешимые сами по себе, усиливались к концу века, а помноженные на эстетику,

приводили к тому, что все попытки их примирения оказывались ложными, нерезультативными.

Поэтому модерн остался в истории искусств серией уникальных образцов, имеющих, как правило, парадоксальный характер. “...Новое искусство с самого начала было претенциозным и самовлюбленным. Оно неминуемо вело к разного рода преувеличениям, несообразностям и экстравагантности, которые спустя более 30 лет вызывают представление о карнавале, о разгуле индивидуализма”,— писал X. К. ван де Велде.

Противоречивая стихия модерна коснулась всего: и характера его исторического развития, и структуры художественной формы. Пожалуй, трудно описать и проанализировать все противоречия, но выделить главные, определяющие можно. Иррационализм и разумность, интуитивизм и научный расчет, восхищение техникой и боязнь “машинизации”, орнаментальность и функциональность, утонченность и простота причудливо переплетаются, образуя чрезвычайно своеобразный сплав. К этой характеристике следует лишь добавить, что модерн встретился с противоречием художественного — антихудожественного, а это часто ставило под сомнение его значение для истории искусства. Та постоянная противоречивость, которую мы видим, не является, конечно, экстраординарным феноменом для истории искусств, ибо все стили были и сложны и противоречивы, но так как развитие модерна было довольно кратким, то все эти противоречия оказались сплюснуты, сжаты. Поэтому в модерне не было эволюции, хотя обычно разрешение противоречий приводит диалектику развития в движение стиля.

Для мастеров модерна характерно двойственное отношение к действительности: принимать или не принимать. В эпоху разочарования плодами прогресса эстетический критерий воспринимается подобно историческим метаморфозам.

Однако концепция “искусства для искусства” не выглядит в конце века сколько-нибудь убедительной: искусство должно превратиться в силу, способную реформировать общество. Подмена подлинных социальных преобразований “революцией в сознании” — идея, рождение которой датируется эпохой модерна; но временами она оживает и до сих пор. Эстетический утопизм, порой довольно наивный, окрашивает любое появление нового стиля. Этот утопизм, сталкиваясь с жесткой и разочаровывающей действительностью, приводил к трагическим коллизиям многих художников и теоретиков.

В разных городах Европы, независимо друг от друга, возникали очаги нового искусства: в Глазго и Барселоне, Брюсселе и Париже, Вене и Санкт-Петербурге. Все они были по-своему оригинальны, опирались на богатые национальные традиции, но быстро устанавливающиеся контакты вскоре показали их принципиальное родство. Специализированные журналы (их было около 100), поездки художников и архитекторов, международные выставки способствовали складыванию спорадически зарождающихся явлений в одну художественную систему. Подобная интернационализация стиля, связанная с космополитическим характером культуры рубежа XIX—XX вв., предполагалась и при зарождении модерна. В истоках своих он опирался на традиции, имеющие общенациональное значение. Да и сама ситуация, вызвавшая его одновременное появление в столь удаленных друг от друга точках Европы, была рождена общей социальной и духовной ситуаций конца века.

Стиль модерн развивался в тех странах Европы, которые начиная с эпохи романтизма были втянуты в общенациональный художественный процесс. По-разному выглядели экономическая и социальная структуры этих стран. Существовали страны с прочными традициями буржуазного общества (например, Англия); некоторые государства относительно недавно стали на путь капиталистического развития (например, Бельгия); были, наконец, страны, скорее “страдавшие” от неполного развития капиталистических отношений (Россия, Испания, Италия). Такая пестрота социальных структур накладывала, безусловно, своеобразный отпечаток на модерн в каждой стране, но не определяла непосредственно его возникновение.

Казалось бы, логично видеть зависимость формирования модерна от степени развития общества. Бельгия, например, культура которой в это время счастливо ассимилировала художественные импульсы, идущие из Франции и Англии, может показаться “классическим” эталоном в этом отношении. Действительно, экономика этой страны переживает расцвет, совпадающий с развитием модерна. Достаточно вспомнить образы “городов-спрутов” у Э. Верхарна выразившие такое соответствие. В Брюсселе функционирует модернистское общество “XX”, строятся здания в новом вкусе по проектам X. К. ван-де Велде, В. Орта, П. Анкара. Но, с другой стороны, Лондон конца века, за исключением лишь О. Щердсли и Ф. Бренгвина, в художественном отношении мало интересен. Только в Глазго формируется новая школа во главе с Ч. Р. Макинтошем. Испания, крайне отсталая, предлагает творчество А. Гауди — признанного пионера стиля модерн. Таким образом, видно, что социально-экономическая детерминированность модерна нуждается в уточнениях. Ситуация в одной стране не может быть “образцом” для других. Оказывается, что модерн, как в свое время романтизм, возникает в странах, которых лишь коснулся дух обновления, но где перемены, а порой всего лишь мечта о них не обязательно были сталь уж радикальны и заметны.

Первый и основной период модерна, о котором преимущественно и идет речь, может быть назван “докоммерческой” стадией, а последующая — “коммерческой”. Дело в том, что художественный рынок, современная индустриальная техника способствовали широкому распространению стиля, одевая в его орнаменты предметы широкого потребления. В своем коммерческом виде он существовал долго, вплоть до 20-х гг., но это была уже постепенно деградирующая стадия.

Самое живое, что было в модерне, создано в 1890 — начале 1900 г. Потом, испытывая постоянные кризисы, он не столько эволюционировал, сколько внутренне преображался, изменяя самому себе. Наиболее активные приверженцы направления перерастали его, развивая новые поиски... Такое положение вещей еще более усложняло и без того весьма запутанный комплекс форм и образов, сложившийся в конце прошлого века.

История модерна — история в какой-то степени его кризисов, начавшихся с первых же его шагов. По словам ван де Велде, “это искусство, рожденное с убеждением в том, что оно в самом себе несет зародыш конца”. Первые произведения модерна чреваты своеобразной кризисностью стиля.

У истоков модерна видна неразрешенность отношений “массового” и “уникального”, “ремесленного” и “фабричного”, “конструкции” и “декора”. Такое положение придавало ему своеобразную окраску, определяло интенсивный творческий поиск, требовало социального и эстетического анализа. Но втягивание модерна в товарное функционирование, в сферу индустриального производства создавало эффект преодоленности противоречий: стал побеждать элемент “массового”, “фабричного”, “конструктивного”. Товарный фетишизм уничтожал модерн, а точнее говоря, уничтожал модерн первой генерации. В конечном итоге интерес к конструкции, критика декоративизма создавали благоприятные предпосылки для обновления искусства. На исходе модерна зрели протофункционалистские тенденции, рождались новые художественные системы, предваряющие искусство XX в.

Выход из противоречий модерна стал началом нового искусства. Осознавая и преодолевая кризис, модерн погибал. Он пытался разрешить противоречия искусства XIX в., исходя из тенденций самого XIX в. В этой отчаянной попытке накануне XX в. есть “вздох умирающего столетия”. Однако модерн сумел “модернизироваться”.

Модерн критически относился к достижениям общества в области культуры и искусства. Примерами недавнего прошлого в искусстве были позитивизм в эстетике и эклектика как тип искусства и как принцип художественного мышления. К этим примерам добавляли и реализм, приравнявшийся чуть ли не к позитивизму в изобразительном искусстве. Импрессионизм критиковался за наивный эмпиризм в отображении действительности. Поэтому модерн “преодолевал” позитивизм, эклектику, реализм и импрессионизм, хотя, в сущности, его борьба была шире, будучи наиболее плодотворной в отрицании неоакадемизма, стилизаторства, натурализма.

Вместе с новой цивилизацией представители стиля модерн мечтали пересоздать мир искусства. Однако они часто приходили к ретроспективизму и утопизму как неизжитому наследию романтизма. Типична для модерна ставка на восстановление очагов ремесленного производства, культ ручного труда. Однако мастера модерна были ровесниками постройки первых станций метрополитена, широкого использования электрического освещения, появления на улицах автомобиля, а в небе—аэроплана. Они широко пользовались телеграфом и фотографией. Промышленность использовала великие открытия ученых-химиков.

Все это было воспринято представителями модерна символически как знаки грядущего нового мира. Приметы нового оставались для художников только “орнаментами” эпохи. Не случайно, чтобы сделать их более “привычными”, они обильно декорировались, начиная с оформления входа в метро (“стиль Гимара” в Париже) и кончая станками на заводах.

И все же представители модерна, пусть и не полно, поняли, что жизнь полна новых возможностей: социальных, научных, технических, художественных. Грезились новые миры, где человек творил бы свободно. “Весь процесс исторического развития говорит о том, что будущее общество станет совершенно отличным от нашего. Кстати, на это указывают со всей определенностью назревающие симптомы. И эти выводы я отношу прежде всего к искусству. Искусство станет указателем перехода к этому новому обществу”,— писал архитектор X. П. Берлаге в начале XX в. И далее продолжал: “В наше время появляется такое недовольство общественным устройством общества, современным образом жизни, что повсеместно делаются попытки добиться улучшения”. Однако характерно, что антисоциальность некоторых представителей модерна, направленная только против сегодняшнего дня, оставалась, конечно, мечтой о будущем, и тут они подлинные дети своего времени, своей среды. Модерн — болезнь духа, томление но будущему, будущему специфическому, утопичному, будущему “лучшего способа жить”, где общество было бы очищено от присущих ему противоречий.

Модерн хотел бы показать мир таким, как, если бы современное общество пошло по пути социального усовершенствования; но так как через искусство общество переделать нельзя, то оно отвергло модерн “как модель будущего”, лишь частично использовав то, что было актуально.

Пестрота политических симпатий, где переплетались анархистские, социалистические и утопические воззрения, появилась не случайно. Почитание Парижской коммуны, интерес к политической экономии, разного рода демократическим программам, различным формам народного образования и просвещения — все это было типично для многих представителей искусства модерн. Однако на этот комплекс политических идей причудливо наслаивались и проповеди Л.Толстого, и позднеромантические теории А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора, и концепции буддизма. Наконец, нельзя забывать о том, что мечтая об искусстве для широких слоев общества, художники модерна все же обычно попадали под власть меценатов и аристократических покровителей. Лучшее в модерне было все же освещено идеями высокой нравственной сущности искусства. Ар нуво, “Социальное искусство”, “Искусство для всех” рассматривались как близкие друг другу. “Искусство нужно создавать для народа. И потому должно отвергать все, что предназначено только для кого-нибудь одного”,— писал ван де Велде, развивая мысли Д. Рескнна и У. Морриса. Индивидуализму противопоставлялась идея коллективного предназначения искусства и коллективного творчества. Мечта о содружестве художников, работающих сообща, вообще достаточно типичная для прошлого века, для представителей модерна становилась программой.

Специфичность модерна ярко раскрывается на примере двух вопросов: отношения к машинному производству и отношения к культурной традиции. Раньше главным вопросом в развитии искусства была проблема отношения к природе, инспирированная теорией “подражания”, пережившая кризис в середине столетия. Теперь выдвинулись другие, ранее “небывалые вопросы”, не имевшие традиции решения в прошлом.

Казалось, модерн должен был решить вопрос, который был осознан в предшествующие десятилетия и формулирующийся как отношение искусства и индустрии. Два этих понятия, в сознании человека XIX в. редко сводимые вместе, встретились с неотвратимостью исторической судьбы. Вопрос ставился в мировоззренческом плане: или ожидаемая катастрофа, когда художественное будет вытеснено машинным, или их союз, возможно, в будущем обещающий расцвет искусства. У. Моррис в лекции “Искусство и социализм” (1884) говорил “о чудесных машинах, которые в руках справедливых и разумных людей могли бы служить для облегчения труда и производства благ, или, другими словами, для улучшения жизни человеческого рода”. Эти слова, рожденные моррисовским социализмом, дополнялись другими идеями: культивированием ремесленного труда в стиле средневековых ремесленных корпораций. Характерно, что в деятельности движения “Искусство и Ремесло”, оказавшего значительное влияние на становление нового искусства, Моррис склонялся к тому, чтобы использовать машины только для первичной обработки сырья. То было “стыдливое” признание машины как факта и в то же время отрицание этого факта ради высшей художественной программы. Примерно на том же уровне, что и Моррис, остановились большинство мастеров модерна.

Ван де Велде писал об “антипатии, которую мы питаем к машине и механической работе”. “Интеллектуальный луддизм” эстетиков XIX в. не был преодолен мастерами и теоретиками модерна. Оазисами ремесленного труда были все наиболее известные центры: школа Глазго, Нанси, Дармштадтская художественная колония, Венские художественные мастерские, село Талашкино. Вопрос о включении машины в систему художественного преобразования действительности был решен только как разрешение противоречий модерна. Этот процесс наметился в Германии в 1907 г. с момента образования Немецкого союза труда, т.е. группы промышленников, выступивших в союзе с писателями, художниками, архитекторами ради координации промышленности для поднятия “качества”. 35

Параллельно дискуссиям о “машине” и “искусстве” развивались споры о “конструкции” и “декоре”. В сущности, то был общий комплекс проблем.

Интерес к конструкции и функционально оправданной форме поставил чрезвычайно остро и вопрос об орнаменте. Согласно законам эклектики орнамент должен быть “символом” внутренней формы, именно поэтому обилие декоративных форм приходилось на важнейшие членения, углы, соприкосновения основных масс и осей. Но что проповедовалось в теории, оказалось невыполненным на практике: орнамент терял свою “символическую” природу, превращаясь в, накладную декорацию. Его стали изготавливать машинным способом, и по сути своей он был “имитацией того, что делалось раньше ремесленниками”. “Викторианский” период (а можно говорить, что в художественном отношении все страны пережили такой период) привел к тому, что промышленность быстро научилось удовлетворять сентиментальные потребности эпохи. Она штамповала орнаменты из цинка, папье-маше, опилок, отливала лепные украшения, имитировала резьбу и тиснение. Фальшь восторжествовала.

Против этой фальши и выступил модерн. Было решено вернуть орнаменту, вне зависимости от того, ручным или механическим способом он делался, являлся ли уникальным или тиражным, его “символическую” природу. В какой-то степени это удалось, но было и много компромиссного, казавшегося лишь модернизацией эклектики. Зрела оппозиция, и в 1908 г. архитектор А. Лоос написал статью “Орнамент и преступление” (другой вариант названия—“Орнамент или преступление”). Лоос рекламировал полный отказ от орнаментализации, ибо, утверждал он, “чем ниже уровень населения, тем больше орнаментов”. Архитектор предлагал искать красоту “в форме”. Голос Лооса, мастера венской школы, прозвучал впечатляюще, и о статье не раз вспоминали и последующие поколение. Модерн боролся против “накладной” декорации, ратуя за “органическое единство формы и орнамента”. Под орнаментом могла пониматься не только орнаментализация, но и фактурная и ритмическая организация формы.

В период своего образования стиль модерн как некий мощный магнит притягивал к концу века все те реминисценции романтической эпохи, которые, наперекор времени, выплывали из небытия, создавая видимость опоры на традиции. Для культуры XIX в. такие “неофициализированные” традиции имели значение периферийное, развиваясь вне влияния реализма в области изобразительного искусства и позитивизма в области эстетики. Лишь “вплавленные” в культуру конца века они обрели творческую инициативу. Вряд ли их стоит квалифицировать как “прото-модерн”, ибо раньше не существовало для них ни идейной, ни стилистической ориентировки. Тут в прихотливом смешении встречаются формы неоготического возрождения, бидермайер и экзотизм, выросшие из романтического ориентализма. Традиции эти были синтезированы с новыми вкусами неоимпрессионизма, Понтавенской школы, школы Бейронского монастыря. К ним же приблизилось искусство тех, кто не разделил иллюзии импрессионизма: Г. Моро, П. Пюви де Шаванна, П. Сезанна, О. Редона. Это в итоге дало стиль модерн, для которого характерны комбинирование, сращивание различных тенденций, перекодировка устоявшегося.

Наследуя опыт эклектики, модерн устремился к стилю, но там, где эклектика хотела формальной красоты, модерн требовал красоты духовной. Отрицая путь искусства после Возрождения, модерн ценил особенно неоготические традиции, включавшие в себя и английский прерафаэлизм. В целях обновления искусств модерн предложил свою “археологию стиля”, так называемую нордическую, включавшую кельтские древности, памятники раннего средневековья и т. п. Это было необходимо для обновления репертуара форм, затертых стилистических клише, имитировавших памятники прошлого. Подключались и “фольклорные” формы искусства, овеянные культом национальной мифологии. Плюс к этому—пышный экзотизм. Интерес к Востоку зрел уже в романтизме, но новый этап увлечения пришелся на середину века, когда мода на “китайское” и “японское” дополнила эклектику. Модерн развил эти увлечения, освобождая интерес к Востоку от новой европейской стилизации. Японская ксилография учила духовности линий и гармонии красок. Но не следует забывать, что в экзотизме модерна чувствовались колониалистские вкусы, когда в Бельгии и Голландии вошли в моду образцы яванского искусства, в Англии продолжала развиваться “индийская” готика. Экзотизм был больше характерен для искусства развитых стран, в других странах он заменил увлечение изобразительным фольклором. Однако функции “народного” и “экзотического” совпадали в художественном значении: они имели “нетрадиционный” для новой европейской культуры характер и потому были необходимы для перестройки стилистики искусства.

Есть нити, связывающие модерн и символизм. Между этими явлениями века, несомненно, много родственного, и можно сказать, что по сути своей это были два полюса одного явления, но по сложившейся традиции противопоставленные друг другу терминологически. Модерн и символизм — один тип искусства, и различие между ними кроется только в способе функционирования в обществе (причем функционирования, порой не столько реального, сколько предназначенного, запрограммированного). Модерн стремился активно участвовать в жизни общества, символизм от общества отворачивался. Поэтому модерн проявился в искусствах, широко связанных с общественным потреблением, включая архитектуру, прикладные искусства, плакат; а символизм больше склонялся к камерной поэзии, понятной небольшому кругу посвященных.

Это привело к тому, что под произведениями модерна понимают комплекс пространственных, словно “отягощенных материей” художественных объектов, будьте памятники архитектуры, скульптуры, прикладного искусства; а символизм, напротив, искали там, где “материальное” было меньше выражено. Может показаться, что модерн и символизм соотносятся как “форма” и “со держание”, ибо иконография модерна символична, а художественные фигуры символизма модернистичны. Но дело не только в этом. Существовали большие пласты художественной деятельности, “неподеленные” между модерном и символизмом: живопись в первую очередь. Действительно, картины Э.Мунка, Ф. Ходлера. мастеров группы “Наби”, М. Врубеля, С. Выспяньского являются примером органичного синтеза модерна и символизма, а точнее, свидетельством того, что в сущности своей эти явления адекватны. Подобное совпадение модерна и символизма мы видим в театре.

Наконец, символизм исходил из той же “духовной прародины”, что и модерн,— из романтизма, хотя пути их сложения были различны. Если модерн наследовал проектно-утопическое, то символизм — все темное, элитарное, недосказанное. Модерн и символизм прошли крещение в хаосе декадентства (слово “декаданс” было употреблено Т. Готье в предисловии к “Цветам зла” Ш. Бодлера), но выходили из него, устремляясь к системе. Поэтому краткий период декаданса, пришедшийся на 70— 80-е гг. XIX в. , не столько имел позитивное значение для формирования модерна и символизма, сколько был временем отрицания, неким “анти”, предъявленным ко всему, что еще ценилось: к позитивизму, эклектике, реализму, неоакадемизму. То был своеобразный “дадаизм XIX столетия”. Так как представители модерна и символизма продолжали такую же открытую демонстрацию против того, что называлось несколько условно “буржуазным духом>>, то “декадентская” окраска, особенно в глазах современников, у них сохранялась. Что это значило, можно понять, обратившись к программе первого номера “Ревю бланш” (1891, октябрь), где следовали призывы к борьбе против традиций, академизма, филистерства, политической коррупции, но борьбы не бомбами (намек на анархизм), а талантом и духом.

Для модерна не существовало авторитета одного избранного вида искусства даже в том идеальном значении, как говорили о музыке романтики, о литературе реалисты, о живописи импрессионисты. Спор о преимуществах искусств, разгоревшийся с эпохи Возрождения, потерял свое значение. Модерн начинался в различных видах искусства и начинался несистематически; его первые шаги можно видеть в керамике П. Гогена, и в картинах Ж. Сёра, и в “Данаиде” О. Родена, и в архитектуре А. Гауди, и в стенных росписях Дж. Уистлера, и в эскизах М. Врубеля — произведения 80-х гг. XIX в.

Уже в 90-е гг. модерн сознательно ориентируется на равноправие всех видов искусства. Для него типична тенденция к “выравниванию” искусств, которая приводит к заметным изменениям типологического характера отдельных видов. Живопись теряла свое “первенствующее”- положение, архитектура сохраняла свой престиж; заметно поднялось значение прикладных искусств.

Последствия оказались, конечно, различными. Расцвет прикладных искусств может быть оценен положительно, а “упадок” живописи, заметный по сравнению с предыдущими десятилетиями,— отрицательно. Но это видно в общей перспективе исторического суждения; самой природы модерна это касалось мало. Модерн не только “выравнивал” искусства, но и дополнял их новыми видами и жанрами: плакат, первые опыты фотомонтажа. равенство искусств было необходимо для того, чтобы все они “выступили в воплощении высшей пластической идеи — синтеза искусств. Ван де Велде призывал не разделять искусства на “первостепенные” и “второстепенные”, а большинство теоретиков :читали, что нельзя говорить об искусствах во множественном 1исле, ведь искусство едино.

Обычно “синтез искусств модерна” противопоставляется распаду связи искусств в середине прошлого века. Можно сомневаться в “художественности” эклектического синтеза искусств (например, здание “Гранд-Опера” в Париже), но отрицать его вряд ли возможно. Модерн расширил сферу синтеза искусств, который в XIX в. сводился до уровня объединения архитектуры, живописи и скульптуры. И дело не только в том, что был добавлен огромный материал, представленный всеми жанрами декоративно-прикладного искусства. Звено это, конечно, было необходимо, однако главное заключалось в том, что модерн специально ориентировал любое свое произведение на легкость сочетания с другими. Синтетичности подлежали не только избранные произведения, а весь комплекс творимого. Можно поражаться тому, как иногда произведения мастеров модерна, созданные в разных странах и в разные годы, легко соединяются друг с другом, образуя единый ансамбль. Пафосом создания такой универсальной синтетичности произведений, основой ее, являлась центральная идея — идея необходимости создания “художественно творимой жизни”. Модерн вовсе не хотел “оформлять” жизнь, он жизнь хотел уподобить искусству, и не то чтобы сделать ее искусственной, т.е. как в искусстве, а сделать жизнь столь же совершенной, как искусство, так, чтобы между ними не осознавалось различие. Искусство было образцом и средством такой программы, где вещи и произведения—только объекты “творимой жизни”. “Искусство—интегрированная часть жизни”—таков лозунг модерна. Интересно, что модерн здесь ориентировался на некую идеальную модель бытия. Но воображаемого стереотипного “героя” модерна не существовало в действительности; на место его мог “подставляться” рабочий, интеллигент, фабрикант, но роль, которую им отводила программа, была тесна, и потому модерн шел к кризису как явление, не нашедшее своей социальной базы.

Модерн принципиально ориентировался на универсальную одаренность художника; его работа в разных видах искусства только приветствовалась. Поэтому архитектор выступал как живописец и как мастер декоративных ремесел; живописец занимался скульптурой (вспомним универсальную деятельность ван де Велде, Ч. Р. Макинтоша, художников группы “Наби”, М. Врубеля, С. Выспяньского, А. Майоля, Г. Гимара). Эти мастера мыслили творчество синтетично, и в этом был залог их успеха. Сама, универсальность их дарования сильно отличалась от той профессиональной односторонности, которую диктовал художнику ХIX век.

Модерн знал два принципа синтеза искусств: проектирование одного пространственного объекта, точнее — определенной среды, будь то дом, театр или выставка; и создание объектов “без точного адреса”, лишь случайно обретающих единый ансамбль в силу родственности "художественных принципов. Наиболее эффективных результатов модерн достиг в реализации первого принципа, и знаменитый “Пале Стокле” И. Хофмана в Брюсселе представляет самый совершенный ансамбль здания и сада, с интерьерами, оформленными Венскими художественными мастерскими. В синтезе со всем ансамблем проектировалась каждая деталь, будь то панно или дверная ручка.

Столь же синтетично мыслили ван де Велде, В. Орта, Ч. Р. Макинтош, Ф. Шехтель, Э. Гимар. Символизм как духовный двойник и родственник модерна разрабатывал, основываясь на традициях романтизма, свою концепцию синестетической общности искусств, где искусства не только соприкасались друг с другом, но частично и замещали их. Такой “воображаемый” синтез искусств был, конечно, условностью, и появление его связывалось с тем, что становились зыбкими и менее определенными традиционные границы видов искусства. Следы синестетического синтеза искусств остались в цветомузыке А. Скрябина, “театре запахов” М. Нордау.

Как стиль модерн имеет определенные закономерности в построении художественной формы, впрочем, довольно противоречивые по своей природе. Мы встречаем и “любовь” к материалу, и эффект утонченной дематериализации, объемный пластицизм и культ плоскостности, экзальтацию цвета и монохромию, симметрию и асимметрию, курватурность линий и жесткий геометризм. Неверно ставить вопрос, что более “истинно”. Все эти свойства характерны для модерна на всем пути его развития. Общим является только отказ от традиционной “естественности” выражения, причем демонстративно указывается, какое качество устранено. Действуют силы трансформации ради выведения формы на два уровня: или усиление определенного качества, или как бы его “снятие”. Форме передается таким образом “дух” созидания, преображения. Эффект контрастного соединения противоположных форм также близок стилистике модерна. В изображении нарочито сталкивается мотив крупного плана (нередко фрагмента) и почти микроскопически трактованных деталей фона. Двусистемность изображения, словно наложенные друг на друга формы— прием, весьма типичный для модерна. Разведение традиционных качеств и их сопоставление необходимо для повышенной эксплуатации выразительности. Принцип стилистической пермутации (смещение стилей) дополняет стилистику модерна; так что в одном произведении одновременно работают прихотливо соединенные друг с другом различные формы изобразительности. В “Портрете Ф. Фенеона с цикламеном в руках на эмалевом фоне, ритмизированном посредством линии, краски” П. Синьяка отчетливо видно, что арабесковый фон исполнен в ином стилистическом ключе, чем фигура. Сходным образом поступал венский живописец Г. Климт. Крайнее форсирование в снятии какого-либо качества приводит его к замене противоположным и — появляются “зеленые розы” (символ школы Глазго) и подобные им диковинные мутанты стилистики.

 Своеобразно и отношение к изобразительному элементу в структуре художественной формы. Изобразительное в модерне перерастает в неизобразительное, а неизобразительное— в изобразительное. В самом принципе изобразительности усиливается условность, которая приводит к абстрактному арабеску. А. Веркаде писал: “Нет картин, есть только декор”.

В неизобразительных искусствах — архитектуре, декоративно-прикладных искусствах — появляется жадная тяга к изобразительности. Некоторые здания А. Гауди имеют биоморфный и оскульптуренный характер, в систему архитектурной композиции легко “вплавливаются” изобразительные мотивы (купол над зданием Венского сецессиона в виде громадной кроны дерева), изделия прикладного ремесла уподобляются органическим формам (в некрологе Э. Галле говорилось, что “гончарные изделия, мебель, стекло отразили волшебную картину природы окружающего его мира...”). Конечно, слияние изобразительного и неизобразительного не всегда имело органический характер, и модерн знал такие образцы, как резная мебель школы Нанси, изображавшая целые заросли и “скульптурные” предметы домашнего обихода. Заметим, что всем попыткам “высокохудожественности” в модерне противостоял “китч” — его карикатурный двойник, гротеск антихудожественной халтуры.

Столкновение изобразительного и неизобразительного начала привело к реорганизации орнамента. Орнамент не противопоставлялся форме, как в эклектике, но являлся частью ее, символической и структурной, как бы “нервной” системой объекта. Это всегда арабеск, построенный на напряженном сочетании линий, с частичным использованием изобразительных мотивов. Линии отводилась главная роль, ибо она умела “говорить”, так как ее выразительность разрабатывалась на основе теории “вчувствования”. О. Редон писал об арабеске как о возбудителе фантазии. Аналогично понимал орнамент О. Бердсли. Линия ценилась потому, что, намекая на бытие формы, она казалась элементом дематериализованным, абстрактным. Арабеск становился универсальной формой выражения и переживания мира. “Жест линии”, по словам ван де Велде, был духовным. В модерне культивировались линии длинные, или тянущиеся параллельно, или свивающиеся, и линия пунктирная, которая сама в себе выражала свою условность. Арабеск был противопоставлен принципу имитации как принципу недуховному. Он был антипространствен по своей сути, отрицая классическую перспективу.

Модерн — стиль арабесковый, полный внеположенного духовного смысла. Оппозиционные настроения по отношению к орнаменту рождались не “другим” модерном, а тем же самым, притом не противоречащим самому себе. Под орнаментальным в модерне понимались вся структура объекта, его фактура, внешние силуэтные очертания и т. п. Изживалось лишь развитое изобразительное начало. “Пуристический стиль” школ Глазго, Вены типичен для модерна.

Наконец, особой проблемой отношения к форме для модерна является проблема станкового искусства. Модерн хотел найти общие принципы для всех искусств и потому деформировал специфику станковизма у традиционно станковых искусств (живопись, скульптура) и внедрял его принципы в области, им заведомо не принадлежащие (в архитектуру, прикладные искусства).

Конечно, в станковом искусстве “станковое” не уничтожалось, как и в нестанковом — нестанковое. Лишь снова мы видим уход от более традиционного решения, переориентировку видов искусства, деформацию и расширение их специфики. Искусства, теряя свою изолированность, легче входили в ансамбли, создавая основу для развития синтеза искусств. Станковое уступало (внешне, конечно) синтетическому.

Идея синтеза искусств оставалась на протяжении всего развития модерна кардинальнейшей проблемой искусства. “В ней,— как писал ван де Велде,— находилось средство для слияния искусства с жизнью”. Идя в жизнь, это движение хотело внести свой вклад в дело обновления общественного строя.

“Внутри” модерна оказывались, переживая некий инкубационный период, принципиально новые тенденции, которые затем “подхватит” авангард. Поиски мастеров модерна провоцировали появление фовизма, экспрессионизма, кубизма, абстрактного искусства и сюрреализма. Программным и общим для модерна и авангарда являлись стремление к социальной переделке мира, “перевоспитание сознания людей”, ритуализация форм поведения художника в обществе, универсальность художественного языка, склонность к эпатажным акциям. Наконец, на рубеже веков сложилась и вся структура взаимоотношений искусства и общества: журналы, галереи, маршаны, коллекционеры, музеи, рынки, реклама и т.п. Иными словами, был готов “пусковой механизм” для авангарда.

“Отцами” нового искусства выступили В. Ван Гог, П. Гоген, П. Сезанн, Ж. Сера, А. Тулуз-Лотрек,— художники постимпрессионизма. В некоторых случаях сам постимпрессионизм можно рассматривать в качестве первой стадии Ар нуво.

В отношении абстрактной ритмики композиций Сёра и его последователей это не подлежит сомнению. В творчестве Сезанна видели некого предшественника кубизма. Безусловно, иконографические мотивы его картин, натюрмортов, полотна “Пьеро и Арлекин”, гротескность фигур обнаженных, модернистская “стильность” последнего панно “Большие купальщицы”, да и сам поиск пластически-колористической пространственной формулы, параллельной природе, тяга к неопуссенизму, т. е. все “дело отшельника из Экса”, привлекали внимание многих поколений художников XX в. Ассоциации с кубизмом стали вызывать “граненность” форм у М. Врубеля. Основатель группы “Наби” П. Серюзье, предлагавший рассматривать геометрию в живописи наравне с грамматикой в поэзии, оказал влияние на развитие кубизма: его учеником являлся Р. де ла Френе.

Э. Мунк. Крик. 1893

Особо активно в модерне складывалась экспрессионистическая тенденция, начало которой положил Ван Гог. Гоген, связанный с символизмом, создававший индивидуально творимый миф, дал примеры экспрессионистичности форм в своих гравюрах на дереве, учил творческой свободе и “экзотизму”, покорял слитностью пластики и организации ритмики. Вкус к гротеску шел от Тулуз-Лотрека. Мистическо-философское искусство Э. Мунка и Дж. Энсора открывало новый пути к познанию внутренних переживаний людей. Органично шло развитие Венской школы от стилизаций Г. Климта к нервности линий Э. Шиле, а затем — к экспрессионизму О. Кокошки. Протоэкспрессионистические черты заметны в творчестве П. Модерзон-Беккер из “школы Ворсведе”, с которой поддерживал дружеские контакты поэт Рильке. Модерзон-Беккер хотела почувствовать “колебание формы в самой себе...”. Интерес к цветности живописи, открывавший повышенную эмоциональную функцию цвета на палитре, наблюдался у символиста Г. Моро и в “протофовистской живописи” К. Моне в 1880-е гг. Сюрреалисты оценили работы “Малларме в живописи” О. Редона, который в иррадирующем мареве показывал фантастические образы. “Свободный интерпретатор природы”, как себя называл художник, учил колористическому и образному метафоризму. Сюрреалисты, в частности С. Дали, ценили орнаменты модерна, особенно в архитектуре Э. Гимара и А. Гауди.

“Школой мастерства” для многих представителей авангарда в начале XX в. оставался импрессионизм, правда, не тот живой и жизнерадостный 1870-х гг., но импрессионизм “поздний”, “отредактированный” стилем модерн. Он получил широкое распространение в разных странах. Интересно, что позднюю стадию прошли и основатели самого движения: модернизм поздних панно К. Моне и фовизм Ренуара в серии “Габриэль”.

Символизм, начавшийся с выходом в 1886 г. манифеста, написанного поэтом Ш. Мореасом, многое дал для развития авангарда. Во-первых, образы, подобные снам, видениям, культ мифологичности и ассоциаций; во-вторых, саму стилистику: анти-перспективность и антииммитационность, абстрактную ритмизацию форм и цвет, отчужденный от реальности. Энсор призывал учиться рисовать, как дети. Характерно, что на рубеже веков складывается оригинальное искусство “наивиста” А. Руссо. Критик А. Орье в 1991 г. писал, что для символизма в живописи характерны “синтетизм форм” и субъективность. Для развития абстрактного искусства, особенно В. Кандинского и Ф. Купки, много значили разработки “теории орнамента”. Штудии Т. Липпса приучали к мысли, что и “линии умеют говорить”. Ф. Ходлер

разрабатывал концепцию “динамографизма”. Ван де Велде подчеркивал в орнаменте внутреннюю символичность, дух энергии и возможность воздействия на психику. Модерн и символизм давали и разнообразный опыт комбинирования при создании произведений из разных материалов.

Итак, в искусстве рубежа XIX — XX вв. зрели предпосылки для становления многих крупных “измов” последующих десятилетий, для фовизма, экспрессионизма, кубизма, абстрактного искусства и сюрреализма.

Нет сомнения, что “путь в XX в.” был противоречив. Модерн частично принадлежал и прошлому и будущему. То, что он дал будущему, неоднократно “переживалось” и использовалось. Реминисценции стиля модерн в XX в. обнаруживаются неоднократно, хотя авангард порой и боролся с ними. Так или иначе. Ар нуво остается на горизонте современной художественной культуры.

Василий Кандинский принадлежит к числу открывателей нового художественного языка XX столетия и не только потому, что именно он “изобрел” абстрактное искусство — он смог придать ему масштаб, цель, объяснение и высокое качество. Для этого, конечно, понадобилось многое: одаренность, внимание к разным художественным и философским традициям, собственная концепция творчества, а также определенные социальные и культурные условия.

Посещение в 1906—1907 гг. Парижа, куда он уже наведывался не раз, позволило Кандинскому познакомиться с произведениями Матисса, Делоне и Пикассо, что невольно заставило его по-другому взглянуть на собственные опыты тех лет. К тому времени были забыты аналитические штудии профессиональных моделей и “переливание формы в форму”, которым учили мюнхенские профессора Антон Ажбе и Франц Штук: в 1902 г. в корреспонденции для отечественного “Мир искусства” Кандинский отмечает, что их уже относят “к старикам”. Его “первая” самостоятельная манера, несколько импрессионистическая, состоящая из густо положенных мазков, в основном воплотилась в небольших натурных этюдах, начатых в 1901—1903 гг. в Шва-бии и подмосковной Ахтурке, продолженных в 1906 г. в Сен-Клу и завершенных в 1908 г. в Мурнау, близ Мюнхена. Это были незамысловатые мотивы усадеб и пригородов, пляжей и деревенских проселков, гор и озер. Чуть позже сложилась “вторая” манера, “мирискуссническая” по характеру, близкая И. Билибину и Н. Рериху. В близости к этим мастерам, да и к декоративным композициям М. Врубеля и К. Коровина, Кандинский смог убедиться, взглянув на экспозицию Осеннего салона и выставку Независимых в Париже, где в русском отделе были представлены произведения многих названных мастеров.

Кандинский работал темперой в “мозаичной” технике декоративной пуантили, столь типичной для эпохи модерна. Преимущественно он выбирал русские сцены базаров, прогулок на древних парусных судах, гусляров и грустных красавиц в лесу, иногда перемежающиеся рокайльными и бидермайеровскими стилизациями. Последние произведения “второй” манеры создавались в 1907—1908 гг.

Существеннее оказались занятия гравюрой на дереве. Обращением к технике продольной резьбы в ксилографии Кандинский обязан примерам Гогена и Мунка, которых высоко ценил. Здесь появляется особая экспрессионистичность, умение обобщать, находить отношение между пятном и свободным пространством, что так пригодилось ему в дальнейшем. В эпоху модерна гравюра на дереве, как и плакат и карикатура, помогали определять возможности формализации художественных средств и границы условности. Примерами могут явиться гравюры “Игра на гуслях” и “Свет Луны” (1907). Их стиль близок самым современным исканиям тех лет, что совершенно ясно, если вспомнить, скажем, гравюры мастеров дрезденской группы “Мост”, с которыми Кандинский тогда познакомился. Эстетика Кандинского формировалась в этой области в связи с занимавшей его проблемой взаимосвязи изображения, звука и слова. Это выразилось в издании сюиты гравюр “Стихи без слов” (1904).

Ранний период творчества художника не прошел бесследно. Человек 1860-х годов (по дате своего рождения), он принадлежал к генерации художников “Наби”, ван де Велде и Гимара. Начав позже их, ему пришлось много работать. Сложился и художественный характер, напоминающий Томаса Манна, когда впечатления от жизненного материала оседают на дне души, становясь внутренним опытом, раскрывающимся в символах и архетипах. Своеобразный “пейзажизм” понимания изобразительных мотивов останется как некая “память” надолго, органично вливаясь в первые абстрактные произведения; иконография “русских сцен” будет использована в дальнейшем; опыты в области ксилографии позволяли быть современным, оценить искусство фовистов и экспрессионистов.

Кандинский был поражен картиной Матисса “Радость жизни” и рядом других его произведений. Чуть позже Кандинский прочитал его статью “Заметки о живописи”, опубликованную в 1908 г. Мысли о композиции как об “искусстве размещать различные элементы” и о чистом цвете станут ему близки. Кандинский предельно ясно выскажет свое мнение: “...только

Матисс перешагнул через “случайность форм природы”, или, лучше сказать, только он сумел местами откинуть совершенно ненужное (негативные моменты) в этих формах, а иногда — поставить в этом случае, так сказать, свою форму (элемент позитивный)”. Матиссовские краски будут жить в абстрактных композициях Кандинского: они экспрессивны, выражают и цвет, и саму “идею” цвета, “працвет” синего, красного, белого, зеленого. Даже манера наложения красок на холст порой напоминает приемы французского художника. Благодаря Клоду Моне, а затем и Матиссу художник стал осознавать, что форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке. Правда, у Моне и Матисса краски, имеющие чувственную природу, всегда являлись особым эквивалентом зрительного образа, но Кандинский почувствовал, что сможет перешагнуть через это. Каким образом? Только придав краске духовность.

Мюнхен начала столетия, названный Кандинским “островком духовного в громадном мире”, явился столицей югендштиля. Здесь издавались ведущие журналы. Здесь работали А. Эндель, теоретик нового искусства, Г. Обрист, создатель отвлеченных пластических композиций. Художник органично воспринял идеи Ар нуво, знакомясь преимущественно с ними по публикациям журналов, в число которых надо включить знаменитые берлинский “Пан” и венский “Вер сакрум”. Он знал теории орнамента ван де Велде с их “динамографизмом” и концепцией “чувствующих линий”.

Теософская литература, крайне популярная среди художественной интеллигенции на рубеже веков, привлекала Кандинского в Мурнау, где он штудировал ее вместе с хозяйкой и бывшей его ученицей на “Русской вилле” Г. Мюнтер, обсуждал с Ф. Марком. Это были книга Е. Блаватской “Ключи теософии” и сочинения антропософов Р. Штейнера и Э. Шере. Имелись на вилле оккультные и спиритические трактаты. Многие термины — “вибрация”, “созвучие”, “космические лучи”, “восхождение” и другие — взяты из этих работ. Теософские мысли воспринимались Кандинским не буквально, но скорее поэтически-мифологически, образуя весьма своеобразный интеллектуальный фон. Знакомство с европейским символизмом давало пищу для размышлений. Кандинский зачитывался романом “Наоборот” Гюисманса и трактатом “О внутренней красоте” Метерлинка. Из немецких поэтов был оценен Стефан Георге с его “тайнами природы” и “духовным искусством”. В Париже Кандинский, возможно, познакомился с бывшими представителями группы “Наби” Серюзье и Дени, теоретиками нового искусства, сочинения которых он хорошо знал. Знакомы были художнику выставки, устраиваемые С. Пелладаном, — “Салон Роз дэ Круа”, где экспонировались Ф. Воллотон, Ф. Ходлер, Я. Тоороп, Ж. Руо. Определенное “югендштильство”, если под этим понимать комплекс идей рубежа веков, сохранилось в Кандинском навсегда. Отметим, что Кандинский по произведениям, а чаще и лично

знал всех значительных художников рубежа веков. Он прекрасно ориентировался во всей ситуации художественной жизни. Однако, как ни парадоксально, его чаще можно было встретить в Старой пинакотеке или Лувре перед картинами Рембрандта, чем на современных выставках. Свое искусство он рассматривал как развитие великих традиций прошлого.

Сказывалось воздействие идей русского символизма, знакомого Кандинскому во многом по ежегодным визитам в Москву и Петербург, которые он постоянно совершал во время “сидения”, как выражались в старину, в Мюнхене. Много давало чтение журналов “Мир искусства”, “Золотое руно”, “Аполлон”, в некоторых он печатался и сам. Через своих друзей, особенно через А. Явленского и М. Веревкину, он узнавал литературные новости из России, часто бывшие предметом обсуждения в Мурнау.

Символизм и теософия помогли Кандинскому открыть романтическую традицию, более того, прочно связать себя с ней. Он постиг ее линию от Новалиса и Тика до Вагнера, “Лоэнгрин” которого явился толчком для размышлений о сущности искусства. Характерно, что, обратившись к отвлеченным формам, художник в 1911 г. написал картину “Романтический пейзаж”. Кандинский в будущем намеревался засесть за сочинение “Романтизм в абстракции”. Он полагал; “Смысл, содержание искусства — романтика, и мы сами виноваты в том, что ищем ее в истории, рассматриваем ее только как исторический феномен”. По его мнению, “романтизм — глубок, красив, его содержание радостно; это кусок льда, в котором сияет огонь”. Книга Кандинского “О духовном в искусстве”, изданная в конце 1911 г., легко вписывается между “Философией искусства” Шеллинга с ее идеей внутреннего созерцания всепроникающего “звона” и трактатом “Шар цветов” Рунге.

С романтической традицией “совокупного художественного продукта” (“gesamtkunstwerk”), отредактированной позже в духе поисков синтеза искусств эпохи модерна, связаны представления художника о синтетичности искусств, иначе говоря, об их глубокой внутренней связи и взаимопроникновении. Его знаменитые “Звуки” (1913) — синтез поэтического, музыкального и живописного (это 38 поэм с 12 цветными и 54 черно-белыми гравюрами).

Театр в романтической традиции, особенно у Вагнера, представлялся ему вершиной художественно-синтетической полифонии. Это соответствовало и эстетике эпохи модерна. В Мюнхене Кандинский вместе с композитором Томасом Хартманом и танцовщиком Александром Сахаровым сочиняет либретто балета “Желтый звук”. В Баухаузе осуществляет постановку “Картинок с выставки” М. Мусоргского, представляющую реализацию концепции “тотального театра”, где взаимодействуют пантомима, музыка, освещение, краски. Все это составляет единый художественный язык, то “параллельное повторение”, “внутреннее созвучие”, которыми он так дорожил.

Кандинский, как все крупные мастера нового времени, был универсален в своей художественной деятельности. Он занимался не только живописью и графикой, но и музыкой (с ранних лет), поэзией, теорией искусства. Художник оформлял интерьеры, делал эскизы росписей по фарфору, проектировал модели платьев, создавал эскизы аппликаций и мебели, занимался фотографией, интересовался кинематографом. Во “всемирном здании искусств” будущего ему видится “потрясение привычных форм”, делений и “перегородок между отдельными искусствами”, ему хочется мобилизовать усилия музыкантов, танцовщиков, литераторов.

Все мысли художника направлены к будущему, его активная деятельность организатора ряда художественных объединений, педагога, творца предопределена стремлением его приблизить. Свидетель больших социальных переворотов, он считал, что скоро появятся “новые люди” и “великое Помело истории сметет сор с внутреннего духа”, “отменит висевшее над нами черное, удушающее и мертвое небо”.

Поражает необыкновенная организаторская деятельность Кандинского на всех этапах его жизненного пути. Она видна уже по организации им первого объединения — “Фаланга” (лето 1901 г.).

Кандинский мечтает создать сообщество творцов, ему видятся кооперативные формы сотрудничества. Зато название “Фаланга” (так именовалось выставочное и учебное заведение, где Кандинский преподавал) должно было напомнить о трудовых коммунах, которые пропагандировал социалист-утопист Шарль Фурье. Затем последовали создание “Нового художественного общества Мюнхена”, “Синего всадника”, работа в культурных и научных учреждениях России, в Баухаузе, создание “Общества Кандинского” и “Синей четверки”. Сам онс гордостью писал, что “никогда не чуждался общественных дел”, организаторская и преподавательская деятельность его “радовала”.

При создании объединений он не предъявлял требований эстетического единства, подключая к общему делу художников разной направленности. У Кандинского, кроме того, имелась принципиальная установка на интернационализацию передового искусства. Это вообще было свойственно богеме рубежа веков, наследующее большие традиции международных связей, сложившихся в предшествующее время. Кандинский зло и умно издевался над националистической ограниченностью немцев, не желавших считаться ни с кем, кроме себя. В 1920 г. он пророчествует: “...скоро не будет границ между странами”. При этом большое внимание уделяет России: “Русские художники, принадлежащие русскому народу,— носители космополитической идеи”. Художник всегда оставался верен своей родине, что не мешало ему ценить другие культуры и народы. Вилла в Мурнау не случайно называлась “русской”: интерьеры ее были расписаны народным орнаментом, по углам висели иконы. В письме 1922 г., только что покинув Россию, Кандинский пишет: “... меня часто тянет в Москву”. Только в 1928 г.—срок, как мы понимаем, предельный — он принимает немецкое подданство, осознав, что связи с родиной оборваны. Занимаясь правом до того как стать художником, Кандинский хотел “открыть тайники души народной”. Через все перипетии он пронес любовь к “глубокой сущности народной”, в понимании которой он был близок к Л. Толстому. У него имелась мистическая вера, что “постепенное освобождение духа” грядет из России. Кандинский был глубоко верующим человеком, молился крайне сосредоточенно, повсюду, где жил, расставлял иконы. Христианство “внутреннее, гибкое”, говорил он, “корень духовности”, оно сродни тому, что мы постигаем в искусстве. Свет из России, ассоциирующийся с христианством, вовлекающим, как войны и революции, и слабейших в борьбу, помогает “очистить зачумленность воздуха”. Обращение художника к немецкой культуре тоже понятно и закономерно. Это типичное обращение русского, ведь отечественная интеллигенция тяготела к германской премудрости, будь то гегельянство, кантианство, увлечение Шопенгауэром, Ницше, Вагнером. Интерес Кандинского к Германии подогревался и тем, что в нем наряду с русской текла немецкая кровь. Впрочем, он вскоре осознал, что Мюнхен — “сонное царство”, где все “осецессионилось”.

Итак, в известной степени предпосылки для сложения новой “манеры” Кандинского ясны. Он мог сказать себе, как в 1896 г., когда решил профессионально заняться живописью: “час пробил”, “теперь или никогда”. Работами, сигнализирующими о переменах, стали в 1909 г. “Синяя гора”, “Купола”, “Пейзаж с лодкой”, “Дамы в кринолинах”. Фактура утяжелилась, красочные пятна приобрели плотность; композиция начала строиться как взаимодействие обобщенных форм. Это синтетический стиль с напряженными красочными контрастами. Предельное напряжение цвета видно и в небольших пейзажах с видами Мурнау. Традиционный “пейзажизм” Кандинского и поиск “синтетического” стиля, взаимодействуя, постепенно образовывали новые жанры: импрессии, импровизации и композиции.

Об эволюции стиля, датах и названиях произведений легко можно узнать по записным книжкам Кандинского и Мюнтер, где под порядковыми номерами отмечались все созданные произведения, давались им названия (нередко и по-русски и по-немецки), делались небольшие композиционные зарисовки. “Импровизация 1” (1909), с которой начался новый стиль, не сохранилась. Следующая работа того же 1909 г.— “Погребальная процессия”, затем последовали “Ориенталистическое”, “Лодки”, “На пляже” и др. Сам художник считал, что “импрессии” (т. е. впечатления) передают эффект видимой натуры, “импровизации” выражают впечатления внутренние, а “композиция” для Кандинского звучала, как “молитва”, и вызывала в нем “внутреннюю вибрацию”. Чаще всего “композиции” были среди его работ

самыми большими по размеру и самыми отвлеченными по мотивам (например, “Композиция VI” имеет размеры 195х300 см).

Многие произведения предварялись эскизами (живописными, перовыми и акварельными); наконец, имелись варианты, порой до четырех, отличающиеся по степени абстрагирования изобразительных элементов. Так, “Св. Георгий III” есть в отвлеченном варианте, в “лубочном” и исполненном более реально. Некоторые из вариантов писались на стекле. Само тяготение к некоторой серийности, начавшееся с “Руанского собора” Моне, типично для авангардистского художественного сознания. С 1914 г. некоторые произведения Кандинского стали называться не по возможным ассоциациям, типа “Концерт” или “Пастораль”, а по господствующим элементам формы, вроде “Пейзаж с красным пятном” и т. п.

В большинстве произведений Кандинского самого его интересного, экспериментального, да и самого интенсивного (200 живописных полотен) периода 1909—1914 гг. есть определенные иконографические мотивы, узнаваемые более или менее отчетливо: всадники, казаки, ню, пальмы, лодки, острова в море, горы, радуги, колокола, звери, кладбища, дома, храмы, башни, облака, деревья, озера, дамы в кринолинах, фонтаны, пушки... Эти узнаваемые элементы сплетались с чисто абстрактными формами, заставляя и их приобретать ассоциативную сущность, так, чтобы они “становились знаками Духа, дающими наслаждение”. Современники замечали подобную аллегоричность абстрактных полотен Кандинского. Американский коллекционер А. Д. Эдди спрашивал художника, возможно ли видеть пушки и людей в его картинах, на что тот отвечал: “Большее или меньшее напоминание о реальности появляется у зрителя как повторное звучание, которое вещи вызывают во всех, кто чувствует”. Так что известная “прислоненность” к реальности оказывалась возможной. Более того, в одной области, для него крайне важной, она проявлялась весьма откровенно: это преимущественно сцены Апокалипсиса, жития святых. Темы “Потопа”, “Рая”, “Трубного гласа”, “Всадников Апокалипсиса”, “Всех святых”, “Воскрешения” проходят через все предвоенные годы.

Кандинский, зная о новых научных открытиях, как и многие, делал вывод, что материальный мир рушится (“все стало шатким”), и пытался понять, что открывается за ним. В “Тексте художника” Кандинский сравнивал космос и живопись и описал подобное мировидение: “Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, признанных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает технически так, как возникает космос,— он проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра?.. Создание произведения есть мироздание”.

Пятна, некие цветные облака, мягкие, словно биологизированные, часто оконтуренные в стиле Ар нуво, образуют сложнейшие сочетания. Среди них, словно молнии разного цвета, зигзагами мелькают линии, чтобы создать эффект ухода в глубину, чтобы “заманить” зрителя вовнутрь. Эти пятна то бегают, то расступаются, они то больше, то меньше, что, впрочем, не является знаком их реальной величины или удаленности: как космос, такая живопись пространственно и хронологически неоднородна, мы видим вспышки далеких “перспективных” пятен, пропадающих в бездне, и “тех, что выплывают нам навстречу”, по выражению самого Кандинского. Это—“хор красок, врывающихся в душу из природы”. Главное, чтобы “зритель самозабвенно растворился в картине”, “жил в ней”. Тут важна не форма (почему Кандинский не любил “искусства для искусства”), но переживание, “внутреннее влечение”, “сверхчувственная вибрация”, как будто вместо гармонии ладов хрустальных сфер пифагорейцев в рушащемся и движущемся космосе зазвучала музыка Вагнера.

 В. Кандинский. Беспредметное. 1916.

Особая алхимия цвета создает важнейший элемент воздействия на зрителя. Известно, что Кандинский был влюблен в краски мира. Его цвет—эмансипированный (к нему художник стал приближаться еще в пейзажах Мурнау), оторванный от предметного контекста. У Явленского красные щеки в портрете уже не щеки, но “красность”. Похожим образом обнажается цвет

и у Кандинского. Он “иконен” в том смысле, что, действуя непосредственно как эмоциональный возбудитель, имеет семантическую природу. Очевидно, это свойство имели в виду некоторые западные критики, например В. Гаузенштейн, когда писали о “византийстве” художника. Чем больше утрачивалась протоабстрактная иконографичность, тем больше приобретал значение вопрос символики цвета. Краски виделись Кандинскому “одушевленными существами”. В борьбе “с белым холстом” они рождаются “как миры и люди”. Краски эти должны вызывать определенные музыкальные ассоциации. Опираясь на учение о цвете Гёте, художник разработал концепцию, гласящую, что определенные краски вызывают и определенные эмоции: желтое — земное, бешенство, напоминает звуки флейты, синее — небесное, спокойное и печальное, напоминает виолончель, зеленое — неподвижное, антиэмоциональное и т. п.

Краска сочетается с другими важнейшими элементами живописи — линией, рисунком (у Кандинского в этот период приобретает значение композиционный подготовительный рисунок). В их синтезе создаются формы. Звучание форм меняется от сопоставления с теми, где имеют смысл “парадоксальные” комбинации. Тут могут вспомниться нагромождения натуралистически трактованных символов у Босха; у Кандинского такой же “организованный хаос”, только формы—абстрактные. Ему в подобной связи видится персидская миниатюра, этот “сон, мечта”, где “соединено несоединимое”, где есть “головокружительная сложность и варварская простота”, “кипящее изобилие деталей”, как эхо, повторяющих друг друга.

Все приемы, использованные художником, создавали сильный поэтический образ. Характерно, что стихи его, написанные в крайне своеобразной манере, идущей от Р. М. Рильке к дадаизму, лучше всего отвесно передают ощущения от его живописных произведений. Например: “Синее, Синее подымалось, поднималось и падало. Во всех углах загремело... Белый скачок за белым скачком. И за этим белым скачком опять белый скачок, И в этом белом скачке белый скачок. В каждом белом скачке белый скачок. Вот это и плохо, что ты не видишь мутное: в мутном оно и сидит. Отсюда все начинается... Треснуло”. Уже в 1914 г. Э. Паунд отмечал “поэтизм” живописи Кандинского. Такая же поэтичность ощутима в его воспоминаниях—“Ruckblicke” 1913 г., затем вошедших в книгу “Ступени. Текст художника”, изданную в Москве в 1918 г.

Кандинский принадлежал к числу “пишущих” художников, его непосредственными предшественниками являлись Делакруа, Синь-як, Дени. Параллельно новому стилю складывался текст “О духовном в искусстве”, который он написал в течение пяти-шести лет и завершил к 1910 г. В 1911 г. его соратник Н. Кульбин читал большую часть будущей книги на Всероссийском съезде художников. Сам Кандинский мечтал свое сочинение издать в России, знакомил с рукописью некоторых художников “Бубнового валета”. На немецком языке книга вышла в конце 191 1 г., затем последовали ее переиздания и переводы на английский и французский языки.

При том, что Кандинский уделил много внимания теории и составлению педагогических программ, он знал, что они “чреваты тупиком”, боялся “синдрома Леонардо”. Тем не менее начиная с 1901 г., он публиковался не менее 100 раз, а многое осталось в черновиках, в архивах. “О духовном...” стало евангелием нового искусства. Выявление прочных зрительных структур ведет к основам “гештальтпсихологии”, а в практике Кандинского станет основой для размышлений и деятельности в ИНХУКе и Баухаузе. Уже в статьях для “Аполлона” художник пользуется понятием “структура”, тогда довольно редким.

После возвращения в Москву с началом первой мировой войны Кандинский словно находится в раздумье. За редким исключением он не обращается к абстрактным композициям, напротив, он как бы идет в эволюции своего стиля назад: вновь появляются полуимпрессионистические виды, в манере 1908—1909 гг. исполнено полотно “Красная площадь” (1917), хранящееся в Третьяковской галерее. Особенно удивляют своей реалистической направленностью виды Суворовского и Смоленского бульваров, написанные из окна. К 1918 г. относится большое число “стекол”, расписанных маслом с использованием цветной фольги — примитивистских, лубочных сценок. Техникой этой Кандинский увлекся еще в Мурнау, где сохранились традиции крестьянской живописи на стекле—“Hinterglasmalerei”. И только к 1920 г., когда открывается выставка его работ в Москве, он вновь обращается к абстрактным композициям. Появляются геометризованные элементы, намечающие переход к “четвертой”, “золотой”, как ее иногда называют критики, манере. Впрочем, живописью Кандинский в то время занимается мало, больше внимания уделяя организационной, исследовательской и преподавательской работе. В относящихся к этому периоду “Тезисах преподавания” он указывает на путь ученика, который должен накопить определенные знания в процессе ряда упражнений, начиная с работы над живой и мертвой натурой, и лишь потом перейти к композиционной и абстрактной компоновке. В сущности, это академический метод, к которому добавлена только новая, неожиданная часть.

Получив командировку от Академии художественных наук, Кандинский в конце 1921 г. уезжает в Германию. Выставка-продажа работ у Вальдена в Берлине привлекла мало внимания. Берлин к тому времени стал столицей нового постэкспрессионистического движения, представленного преимущественно дадаистами, конструктивистами и художниками “Новой вещественности”. С ними Кандинскому было не по пути, тем более что с некоторыми ему приходилось встречаться раньше, и взаимопонимания они тогда не нашли. Невольно Кандинский обратил внимание на Баухауз, во главе которого стоял архитектор В. Гропиус. Художник Л. Бэр в 1918 г. пытался наладить по поручению

международного отделения ИЗО Наркомпроса контакты с Гропиусом, между Рабочим советом по делам искусств в Германии и русскими “левыми”. Кандинский внимательно следил за этим предприятием, у него не имелось принципиальных возражений против программы Гропиуса. В Баухаузе работал старый друг художника П Клее, который написал ему в Берлин письмо с приглашением от Гропиуса.

Баухауз проповедовал слияние труда архитектора, скульптора, живописца ради построения здания будущего. Гропиус, вспоминая утопии Морриса, хотел создавать “не светильники”, а среду “нового человека”. Кандинский склонялся к подобным же идеям. Гропиусу для осуществления своей программы нужны были крупные личности. В 1921 г. в Баухаузе сотрудничали пять живописцев, один скульптор и один архитектор: И. Иттен, Л. Файнингер, Г. Маркс, А. Майер, О. Шлеммер, П. Клее, Г. Мухе; чуть позже присоединился Л. Мохой-Надь. Всех их занимала концепция создания единого искусства, не имеющего внутренних границ. Кандинский приехал с программой ИНХУКа, в целом близкой Баухаузу. Он заменил Иттена, который с 1919 г. вел полугодовой предварительный курс, предполагающий знакомство с построением формы и с материалами. Теории Иттена, мага и кудесника, имели романтически-экспрессионистическую окраску, тем более что из учеников он хотел создать нечто наподобие религиозной секты, проповедующей маздеизм — древнеиранскую религию борьбы Света и мрака. Клее и Кандинский продолжили занятия, чередуясь друг с другом, причем студенты часто ходили и к “Шиллеру” и к “Гете”, как шутливо они называли этих двух педагогов (не стоит забывать, что дело происходило в Веймаре). Свои обобщения художники-педагоги высказали в работах “Педагогические эскизы” (1924) Клее и “Точка и линия к плоскости. Пролегомены в науке об искусстве” (1926) Кандинского. Тексты их имеют много точек соприкосновения, хотя заметно, что Клее любит форму подвижную, игровую, зависящую от стихии подсознательного, а Кандинский исследует, начиная с точки, праэлемент любого изображения. Здесь проявляется немало нового: во-первых, семантизация геометрических форм (что намечалось уже в книге “О духовном в искусстве”), во-вторых, мысли о “молчании” и “покое”.

Живопись Кандинского претерпела сильные изменения. Это “холодный”, как он сам говорил, стиль. Уже в графическом цикле “Малые миры” (1922) видна последовательная геометризация формы, она может напомнить супрематические композиции К. Малевича. Его произведения Кандинский видел в России, хотя учтем, что выход к абстрактной планиметрии имелся и у него внутри собственной системы. Стоит вспомнить таблицы с геометрическими фигурами, которые демонстрировал Кульбин в 1911 г. при чтении доклада “О духовном в искусстве”.

В Баухаузе Кандинский явно испытывает воздействие конструктивизма и особенно живописи Мохой-Надь. Заметно влияние и Клее, вплоть до того, что появляются “цитаты” из его живописи. Наконец, в 1921 г. в Веймаре читал курс “Материал как цвет” Дусбург, представитель голландской группы “Де Стейл”, во главе которой находился Мондриан. Имел значение и пример Эль Лисицкого, слава которого в Германии была исключительно велика. Кандинский адаптирует и ассимилирует новые влияния. Порой у него появляется в живописи некоторая сухость, чертежность. Иногда он пытался объединить новые приемы со своими прежними, называя работы 1924 г. “ландшафтами”. Картины назывались обычно или по характеру основных элементов, в них использованных (углы, пересечения, квадраты и круги), или более отвлеченно: “Приход”, “Холодная энергия”, “Темный импульс”. Важно, что после переезда Баухауза в Дессау Кандинский ведет курс стенной живописи, что связано с его концепцией “монументального искусства”, которое объединяет все остальные. Самое интересное пространственное решение он исполняет в связи с проектом зодчего Мис ван дер Роэ — “Музыкальный салон” (1931, абстрактные композиции в керамике). После приезда Кандинского во Францию, когда в Германии к власти пришли нацисты, к его баухаузовскому стилю примешались элементы стилистики сюрреалиста Миро. Более или менее остроумная игра формами продолжалась как некая комбинаторика до конца жизни, включая последние гуаши 1944 г.

Что хотел дать людям Кандинский? Ответ он дал сам: “Вызвать радостную способность переживать духовную сущность в материальных и абстрактных вещах”. Ему казалось — как он понимал ритмы истории искусства,— что его искусство будет оценено через 100 лет. Необходимость в этом назрела намного раньше.