**ЖИВОПИСЬ ПЕРЕД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ**

В нашем обзоре искусства нового времени мы же последовательно рассмотрели *целый* ряд ••измов»: неоклассицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, постимпрессионизм, дивизионизм, символизм. Еще больше таких «измов» в искусстве XX столетия. Они могут стать серьезным препят­ствием, создавая впечатление, будто современное искусство невозможно понять, не погрузившись в дебри эзотерических учении. На самом же деле всем этим «измам», кроме самых главных, не стоит придавать особого значения. Как и термины, ко­торые использовались для обозначения стилей предыдущих эпох,— это всего лишь ярлыки, по­могающие классифицировать художественные яв­ления. Если «изм» оказывается бесполезным, его не стоит и держать в памяти. Это относится ко многим «измам» современного искусства. Обозна­чаемые ими течения либо не поддаются четкому определению как самостоятельные явления, либо настолько малозначительны, что могут интересо­вать только специалистов. Выдумывать новые яр­лыки всегда было легче, чем создавать художес­твенные явления, которые действительно заслужи­вают новых названии.

И все же совсем без «измов» обойтись нельзя. С самого начала современной эпохи искусство За­пада (и во все возрастающей степени остального мира) постоянно сталкивалось с одними и теми же главными проблемами, а местные художествен­ные традиции все больше вытеснялись интерна­циональными тенденциями. В современном искусстве можно выделить три основных направления, каждое из которых включает в себя несколько «измов», возникших в период постимпрессионизма и получивших дальнейшее развитие в этом столетни: экспрессионизм, абстракционизм и фантас­тическое искусство («fantasy»). В экспрессионизме упор делается на эмоциональное отношение ху­дожника к себе и окружающему миру. Абстрак­ционизм уделяет основное внимание формальной стороне произведения искусства. Фантастическое искусство исследует область воображения, прежде всего — спонтанное, иррациональное. Не следует, однако, забывать, что эмоции, упорядоченность и воображение присутствуют в каждом произведении искусства. Без воображения искусство стало бы безжизненным, скучным; без доли упорядоченности — хаотичным; а при отсутствии эмоций оста­вило бы нас равнодушным.

Эти направления, таким образом, ни в коем случае не исключают друг друга. Они тесно вза­имосвязаны, и творчество одного художника может принадлежать сразу к нескольким из них. Более того, внутри одного направления существует целый ряд самых разных подходов — от реалистического до абсолютно беспредметного. Таким образом, на­правления обозначают не конкретные стили, а общие художественные тенденции. Экспрессиониста больше всего волнует человеческое общество, аб­стракциониста — структуры реальности, а худож­ника фантастического направления — лабиринты индивидуального человеческого сознания. Мы об­наружим также, что реализм с его обращенностью к внешней стороне действительности продолжает существовать независимо от трех других направ­лений — особенно в США, где развитие искусства часто шло своими, отличными от европейских путями. Во взаимодействии этих направлений от­ражается вся сложность современной жизни. По­нять эти процессы можно только в соответствую­щем историческом контексте. Прослеживать судьбу каждого из этих ответвлении после 1945 года раздельно не имеет особого смысла — искусство наших дней стало для этого слишком сложным.

Кроме того, мы встретимся здесь и с понятием «модернизм», которое целиком относится к XX ве­ку, хотя его истоки восходят к романтизму. Для художника это понятие является своего рода «сиг­налом», который означает не только право на свободу новаторства в творчестве, но и предпол­агает постижение смысла своей эпохи и даже преобразование общества посредством искусства.

Для этой цели едва ли подходит спорный термин «авангард». Конечно, художники всегда отклика­ются на изменения в мире, однако они редко доходили до такого категорического неприятия или горячего чувства личной сопричастности, как в наши дни.

*Экспрессионизм*

В отношении живописи можно сказать, что XX век наступил на пять лет позже хронологи­ческого начала столетия. В 1901—1906 годах в Париже состоялось несколько крупных выставок произведений Ван Гога, Гогена и Сезанна. Впервые достижения этих мастеров стали доступными обыч­ным любителям живописи.

**Фовисты.** Юные художники, выросшие в бо­лезненной, «декадентской» среде 1890-х годов (стр. 401), были глубоко поражены увиденным, и некоторые из них создали совершенно новый стиль живописи, отличающийся буйством красок и сме­лыми искажениями реальности. Когда их произведения были впервые выставлены в 1905 году, критики были так изумлены, что «окрестили» этих художников «фовистами» (от французского слова «fauves», дикие звери), а те приняли это прозвище с гордостью. В сущности, их связывала не общность

платформы, а свойственная им всем жажда сво­боды и творческого поиска. Фовизм как художе­ственное течение включал в себя несколько лишь отчасти взаимосвязанных индивидуальных стилей, и группировка распалась уже через несколько лет.

**Матисс.** Ведущим художником группировки фовистов был Анри Матисс (1869—1954) — патри­арх основоположников живописи XX века. Его кар­тина «Радость жизни» выражает суть фовизма нагляднее, чем любое другое произведение. Плоскости яркого локального цвета, тяжелые волнистые контуры и впечатление «примитивнос­ти» форм восходят к Гогену. Но уже скоро зритель начинает понимать, что фигуры Матисса — не благородные дикари, находящиеся иод чарами местного божества. Сюжетом является вакханалия — классическая языческая сцена, на­поминающая картину Тициана. Даже позы фигур — в основном классического происхождения, а за внешне небрежным рисунком кроется глубокое знание анатомии (Матисс прошел академическую школу). Новаторский характер при­дает картине ее предельная упрощенность, при­сутствующий в ней «гений недосказанности». Уб­рано все, что только можно было убрать или передать намеком, сохранив, однако, основу пластической формы и пространственную глубину.

Живопись, как бы говорит Матисс,— это не только ритмическая организация посредством линии и цвета на плоскости. До какой степени можно упрощать природный образ без разрушения его определяющих признаков, сводя его тем самым к простому, пространственному орнаменту? «Чего я добиваюсь прежде всего,— объяснил однажды Матисс,— так это экспрессии... Но экспрессия — не страсть, отражающаяся на лице... Вся композиция моей картины экспрессивна. Расположение фигур или предметов, незаполненного пространства вокруг них, пропорции — все это имеет свое значение». Что же, по нашему мнению, выражает «Радость жизни»? А именно то, о чем говорит название картины. Как бы ни было велико влияние Гогена, болезненное недовольство упадком нашей цивилизации никогда не было движущей силой искусства Матисса. Он был прежде всего увлечен самим процессом живописи, ставшим для пего **таким** радостным переживанием, что ему захоте­лось поделиться им со зрителем.

«Гений недосказанности» Матисса присутствует и в его картине «Красная мастерская». Набор красок в его палитре сведен до минимума, и цвет становится независимым элементом ком­позиции. В итоге Матиссу удается достичь совсем нового равновесия на стыке двухмерной, плоскос­тной, и трехмерной, объемной, живописи. Стена, скатерть и пол переданы плоскостями одного и того же красного цвета, а горизонталь от верти­кали художник отделяет лишь несколькими уверенными линиями. Не менее смело использует Матисс и узор. Повторяя несколько основных форм, топов и декоративных мотивов и прибегая к внешне как бы случайному, а на самом деле тщательно выверенному расположению по краям холста, он добивается гармонического слияния всех элементов в единое целое. Первым декоративность поверхности начал использовать в качестве композиционного элемента Сезанн, но у Матисса этот прием становится преобладающим.

**Руо.** Другой представитель группировки фовистов, Жорж Руо (1871—1958) вряд ли согласился бы с определением «экспрессии», данным Матис­сом. Для него выразительность все еще, как и в «старом» искусстве, была неотделима от «страсти, отражающейся на лице». Руо действительно унас­ледовал глубокую обеспокоенность Ван Юга и Гогена упадком цивилизации, деградацией мира. Однако он верил в возможность духовного обновления через возрождение католической веры, и своими картинами страстно утверждал эту надежду. Про­йдя в юном возрасте школу витража, Руо лучше других фовистов был подготовлен к тому, чтобы разделить восторженное отношение Гогена к средневековому искусству. Отличительными чертами зрелых работ Руо — таких, как «Старый король»,— являются ослепительная яркость кра­сок и резкие, черные контуры форм, похожие на перегородки готических витражей. Неизменно оставаясь в пределах этой манеры, Руо сохранял ощущение творческой свободы, служившей ему для выражения глубокого сострадания человеческому горю. Так, на лице старого короля лежит печать боли и внутреннего страдания, напоминающая произведения Рембрандта и Домье.

**Группировка «Мост»; Нольде.** Наибольшее влияние фовизм оказал на немецких живописцев, особенно на мастеров объединения «Мост» («Die Brucke») — группировки близких по взглядам ху­дожников, живших в 1905 году в Дрездене. В их ранних работах можно проследить как упрощенную, ритмическую линейность и яркость цвета Матисса, так и очевидные следы воздействия Ван Гога и Гогена. Среди художников объединения «Мост» несколько особняком стоит Эмиль Нольде (1867—1956). Он был старше других и, подобно Руо, тяготел к религиозной тематике. Нарочито неук­люжий рисунок его «Тайной Вечери» показывает, что Нольде также предпочитал живо­писной отделке гогеновскую первобытную непосредственность выражения. Толстой «инкрустацией» поверхности его картина напоминает полотна Руо, а своей подспудной энергией — изображения крестьян из произведений Барлаха.

**Кандинский.** Самый смелый и неожиданный шаг после фовизма сделал работавший в Германии русский художник Василий Кандинский (1866— 1944) — ведущий мастер объединения мюнхенских живописцев «Голубой всадник» («Оег В1аиег Ке1-1ег»). Отход от фигуративности наметился у Кан­динского уже в 1910 году, а полностью посвятил он себя абстрактному искусству несколько лет спустя. Используя колористическую гамму радуги и свободную, динамическую манеру живописи па­рижских фовистов, он создал абсолютно беспред­метный стиль. Названия его произведений так же абстрактны, как и их формы — например, одно из самых типичных называется «Эскиз I для "Ком­позиции VII"» (илл. 420).

Нам, видимо, следует воздерживаться от упот­ребления здесь термина «абстракция», так как он часто используется для обозначения обобщения, упрощения художником форм видимой реальности (сравните с изречением Сезанна, что в основе всех природных форм лежат конус, сфера и цилиндр). Кандинский, однако, стремится наделить форму и цвет чисто духовным содержанием (как он выра­жался), устраняя какое бы то ни было сходство с материальным миром. Уистлер также говорил об «отвлечении картины от всякого внешнего инте­реса» и даже предвосхитил «музыкальные» назва­ния Кандинского (см. илл. 380). Раскрепощающее влияние фовизма позволило Кандинскому вопло­тить свою теорию в жизнь, ибо в фовизме такая возможность, бесспорно, присутствовала с самого начала.

Насколько основательна аналогия между жи­вописью и музыкой? Действительно ли художник, проводя ее последовательно и бескомромиссно, как Кандинский, достигает новых высот? Или, быть может, декларируемая им независимость от фигу­ративной образности вынуждает его теперь «изо­бражать музыку», что делает его еще более зави­симым? Защитники Кандинского любят утверж­дать, что предметная живопись имеет «литератур­ное» содержание, а их, дескать, эта зависимость от другого искусства не устраивает. Однако они не объясняют, почему «музыкальное» содержание беспредметной живописи предпочтительнее. Разве для живописи музыка менее чужда, чем литера­тура? Похоже, они думают, будто музыка с при­сущей ей беспредметностью — более возвышенное искусство, чем литература или живопись. Подобная точка зрения связана с традицией, которая вос-ходйт к Платону и к которой примыкают Плотин, Блаженный Августин и их средневековые последо­ватели. Подход беспредметников можно назвать «светским иконоборчеством» — они отрицают об­разность не как нечто дурное, неприемлемое, а как нечто, не имеющее отношения к искусству.

С этим трудно спорить, и, собственно, не имеет особого значения, справедлива или нет такая те­ория: как говорится, правота пудинга не в рецепте его изготовления, а в том, что он вкусен. Идеи любого художника не важны для нас до тех нор, пока мы не убедимся в значимости его творчества. Несомненно, Кандинский создал жизнеспособный стиль, хотя его творчество, следует признать, тре­бует интуитивного отклика, что для кого-то из зрителей может оказаться затруднительным. Вос­производимая здесь работа производит впечатление своей колористической насыщенностью, вырази­тельностью, яркой свежестью чувства, даже если мы и не совсем уверены в том, что именно хотел сказать художник.

**Хартли.** Американские художники знакоми­лись с фовистами на выставках, начиная с 1908 го­да. После приведшей к решительному повороту выставки «Армори Шоу» 1913 года, когда в Нью-Йорке было впервые широко представлено новое европейское искусство, возрос интерес и к немец­ким экспрессионистам. Развитию модернизма в США содействовал фотограф Альфред Стиглиц (см. стр. 485—488), который почти в одиночку оказывал поддержку его первым сторонникам в Америке. При этом иод модернизмом сам он понимал аб­стракционизм и близкие к нему направления. Среди наиболее значительных достижений группи­ровки Стиглица — картины, написанные Мерсде-ном Хартли (1887—1943) в Мюнхене в начале Пер­вой мировой войны под непосредственным влия­нием Кандинского. Его «Портрет немецкого офи­цера» (илл. 421) — композиционный шедевр, созданный в 1915 году, когда Хартли получил при­глашение участвовать в выставке «Голубого всад­ника». Он был уже знаком с футуризмом и с не­которыми разновидностями кубизма (см. стр. 422— 425), находками которых воспользовался для при­дания живописной поверхности, перегруженной у Кандинского, большего единства. Обращение Хар­тли к «портретировацию» воинских регалий — сви­детельство роста милитаризма, с которым худож­ник столкнулся в Германии. Па картине изобра­жены знаки воинского различия, эполеты, маль­тийский крест и другие детали офицерской формы того времени.